

## El último cineasta

Entre las personas que conozco que saben mucho de cine, la mayoría –quizá todas– consideran a Robert Bresson el más grande cineasta vivo. Como tiene noventa y pocos años, la posibilidad de que ruede otra película –la última fue *L'Argent (El dinero)*, en 1983– es remota. (La mayoría de las fuentes biográficas dan como fecha de nacimiento 1907, pero fuentes de confianza me han dicho que este reservadísimo individuo se quitó al menos dos años hace algún tiempo, al parecer para aumentar su credibilidad como director en activo ante las compañías de seguros).

Pese a su importancia, su obra podría tener problemas para sobrevivir, porque la mayoría de las películas no se aprecian bien en vídeo. Las razones son complejas, pero para empezar yo sugeriría que dos factores primordiales son la presencia del sonido y de la imagen enmarcada. Podría aducirse que ambos obstáculos pueden superarse con un buen sistema de proyección casero y un buen juego de altavoces, pero pocos espectadores tienen un equipo así a su disposición. Y aunque lo tengan, prácticamente ninguna de las obras de Bresson está disponible en *laser disc*, y tan solo un puñado de sus principales películas están tan siquiera en vídeo. Según mi experiencia, *El dinero* –una obra impactante y devastadora como pocas– prácticamente deja de existir en vídeo; y aunque *Un condamné à mort s'est échappé (Un condenado a muerte se ha escapado)*, 1956) y *Pickpocket* (1959) salen algo mejor paradas, sólo ocurre si ya las has visto en una sala de cine. Debería mencionar también que vi *Un condenado a muerte se ha escapado* en pantalla grande en el Festival de Cine de Toronto en septiembre pasado, y me impactó más que todas las películas de Bresson que he visto en vídeo juntas.

Así pues, es un acontecimiento de cierta importancia que Facets Multimedia dedique las próximas dos semanas a mostrar 8 de las 14 películas de Bresson, todas excepto dos (*Journal d'un curé de campagne* y *El dinero*) en copias en 35 mm. Siete se proyectarán esta semana, seguidas por la proyección durante una semana de *Le Diable probablement (El diablo probablemente)*, 1977), penúltimo largometraje de Bresson y que sólo ha sido adquirida recientemente por un distribuidor americano. Tres de sus mejores películas –*Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), *Au hasard Balthazar (Au hasard Balthazar /Al azar, Baltasar)*, 1966, para mí, la obra maestra suprema de Bresson) y *Mouchette (Mouchette)*, 1967) – y tres relativamente menores no están en la retrospectiva, pero ésta ofrece de todas formas la excepcional ocasión de conocer a fondo a un maestro de formidable poder. En el caso de quienes no conozcan aún a este gigante, una mirada extensa sobre su obra transformará su opinión sobre lo que el arte del cine puede ser y hacer –e, incidentalmente, les explicará por qué ver esa obra en vídeo nunca podrá ser un sustituto.

Cabe señalar que el actual predominio del *star system* y la práctica de ver las películas en casa están interrelacionados. Puesto que un elemento formal fundamental del cine es la imagen enmarcada, la ausencia de un marco claramente delimitado en la mayoría de los vídeos, que eliminan los bordes del fotograma, prácticamente elimina determinados tipos de contenido visual. Las estrellas tienden a sobrevivir a estos recortes porque por lo general basta con reconocerlas para registrar su existencia y porque tradicionalmente se las sitúa en el centro del fotograma. Pero si las tomas están diseñadas como unidades expresivas complejas que se yuxtaponen a las que las preceden y las siguen (un arte que Bresson denomina “cinematografía”), eliminar parte de dichas tomas interfiere con ese diseño. (Bresson en sus inicios fue pintor y muchas de sus nociones sobre su arte derivan de la pintura). Si a esto le

añadimos el hecho de que los complejos diseños de Bresson dependen de la negativa de utilizar a actores profesionales, y mucho menos a estrellas –una decisión que afecta al resto de su trabajo–, empezamos entonces a entender por qué su arte está tan lejos de las opciones del cine y del vídeo comerciales.

En lugar de actores profesionales, Bresson utiliza lo que él llama “modelos”, personas sin ninguna experiencia actoral a las que él entrena rigurosamente para que expresen lo menos posible en sus movimientos, expresiones e interpretación. Las razones son bastante simples, aunque son unas prácticas tan en desacuerdo con las habituales a la hora de hacer cine que es necesario acostumbrarse a ellas y en un principio pueden parecer perversas. Para Bresson, la expresividad voluntaria de los actores, apropiada y necesaria en el teatro, compite con la expresividad de los sonidos e imágenes que están bajo el control de un cineasta. También compite con la expresividad de lo que las personas son en oposición a cómo ellas desean representarse –su esencia material y espiritual como seres humanos en contraposición a la historia que ellas quieren contar de sí mismas–. La elección de modelos tiene una importancia capital para Bresson –y muchos de ellos, tan luminosos y memorables como la mayoría de las estrellas que uno podría citar, se han convertido en actores e incluso en estrellas con otros directores (en particular Dominique Sanda en *Une femme douce*, de 1969)– pero la belleza y el poder que tienen son cualidades que emanan de las propias películas, nunca de “interpretaciones” buscadas. Como expresa Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, un delgado volumen de reflexiones que se asemejan a los mensajes de las galletas de la suerte chinas en su brevedad: SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)”.

Esto no significa que Bresson reste importancia a sus modelos o “resalte” sus sonidos e imágenes. Por el contrario, su forma de abordar la cruda realidad de los sonidos e imágenes es tan elemental como su forma de abordar a las personas; como su práctica de rodar en escenarios naturales y no en estudios, es señal de un sentido anticuado del oficio y una confianza fundamental en la realidad material. El segundo aforismo de sus *Notas sobre el cinematógrafo* dice: “La facultad de hacer buen uso de mis medios disminuye cuando su número aumenta”. En otras palabras, cuantos menos elementos utilice, más podrá hacer con ellos. De la misma manera, cuanto menos expresen individualmente sus sonidos, imágenes y modelos, mejor podrá controlarlos él –y cuanto más pueda controlarlos, más podrá expresar, especialmente en su conjunto (“Cuanto más plana es una imagen”, escribe, “cuanto menos expresa, se puede transformar más fácilmente en contacto con otras imágenes”).

Más esencialista que minimalista, Bresson consigue no obstante un efecto emocional máximo con un mínimo de medios. A partir de *Procès de Jeanne d’Arc* (1962), todos sus largometrajes, con la discutible excepción de *Quatre nuits d’un reveur* (*Cuatro noches de un soñador*, 1971), son esencialmente tragedias, rebosantes de desesperación y a menudo de efecto devastador; muchas de las películas de su última época, sobre todo *Mouchette*, *Une femme douce* y *El diablo probablemente*, abordan el suicidio (a los adolescentes franceses se les prohibió en determinado momento ver *El diablo probablemente*, que se consideró “una incitación al suicidio”). Sin embargo, lo consigue con lo mínimo, como enfocar los pies o las manos de una persona durante largo tiempo. El misterio de la personalidad humana –y en *Au hasard Balthazar* de un burro– constituye el núcleo de su obra, pero sus medios para llegar a ese misterio son siempre concretos y precisos.

Otro de los principios centrales de su economía es sustituir la imagen por un sonido siempre que sea posible. (Dos de sus razones, citadas en una entrevista con Jean-Luc Godard de 1966: “el

oído es mucho más creativo que el ojo” y “hay que dejar libre al espectador”). En *Un condenado a muerte se ha escapado* –meticulosa presentación de la huída de una prisión de Lyon de un combatiente de la resistencia, basada en una narración autobiográfica de André Devigny– este principio se extiende a la narración en *voice over* del héroe, que alude a acontecimientos que transcurren durante semanas y meses (en contraste con la cualidad de tiempo presente del material que se ve) así como al uso notable que hace de sonidos ajenos a lo que se ve en la pantalla para transmitir la percepción de Devigny del mundo de fuera de su celda, sonidos que pasan a integrar su voluntad implacable y obsesiva de libertad.

*Un condenado a muerte se ha escapado*, la mejor película sobre fugas de prisión y, para mí, la mejor película de Bresson tras *Au hasard Balthazar* (así como el mayor éxito de público de la carrera de Bresson), es la primera que se proyecta en la retrospectiva de Facets y yo creo que constituye una introducción ideal a su obra. Podría decirse lo mismo de *Pickpocket*, que se proyecta esa misma noche, una historia existencial sobre delito, soledad urbana y edención con incursiones no acreditadas en *Crimen y Castigo* de Dostoievski. Algunas de estas incursiones son banales y la repentina redención del héroe al final de la película no resulta creíble (curiosamente, estos aspectos del film se han convertido en la piedra angular de los guiones y películas de Paul Schrader, de *Taxi Driver* a *American Gigolo* y *Light Sleeper/Posibilidad de escape*). Pero la poesía que se encuentra en la soledad urbana del héroe y su autoeducación como carterista sigue siendo etérea y extrañamente inspiradora y una secuencia en la que se junta con otros carteristas en la Gare de Lyon tiene el alborozo de un ballet impresionante.

Da la casualidad de que estas fueron las dos primeras películas de Bresson que vi, a principios de los sesenta, y he sido un bressoniano apasionado desde entonces. Pero no puedo pretender que todo el que las vea sienta lo mismo, ni siquiera que a todos aquellos que les gustan sea por las mismas razones. En su ardiente defensa de Bresson en *Against Interpretation*, Susan Sontag aduce que “idealmente, no existe el suspense en una película de Bresson”, señalando que el propio título, *Un condenado a muerte se ha escapado* se carga cualquier suspense al decirnos que el héroe tiene éxito. Esto suena muy bien en la teoría, pero mi experiencia me dice que *Un condenado a muerte se ha escapado* tiene tanto suspense como cabe esperar de las películas sobre fugas de prisión y que éste tampoco cesas nunca en *Pickpocket*.

Quizá dependa de cuánto se implique uno en las historias y en los personajes. Para mí, *Journal d'un curé de campagne*, de 1950, y *Procès de Jeanne d'Arc*, de 1962 –dos de sus obras más austeras– apenas generan ningún tipo de intriga, pero probablemente se deba a que nunca han conseguido captar totalmente mi atención, lo que puede atribuirse, o no, a que jamás he visto dichas películas en una copia decente. Pero a alguien más interesado en los temas de las películas pueden parecerle terriblemente hitchcockianas.

Cuando *Un condenado a muerte se ha escapado* se proyectó en Toronto el otoño pasado como selección personal de la directora Agnieszka Holland, quien presentó la película y moderó el coloquio posterior, el primer comentario al terminar fue el de una señora de la primera fila, que básicamente dijo: “Es ciertamente una película artística, pero me parece que la narración es totalmente innecesaria, no cuenta nada que no se sepa ya. ¿Qué opina Vd.?” Holland sonrió, se encogió de hombros y dijo: “No lo sé. Es posible que tenga razón”. Una respuesta que me conmocionó tanto que aún no me he recuperado. (¿Podría ser el resultado de los intentos desesperados de la propia Holland de navegar por las aguas comerciales de las coproducciones europeas en varias lenguas como la titulada, de manera significativa, *Total Eclipse/Vidas al límite?*) Pero la objeción de la mujer sí que apunta al uso dialéctico de la narración en *off* de

*Journal d'un curé de campagne*, *Un condenado a muerte se ha escapado* y *Une femme douce*, tan contrario a las normas comerciales –pues conllevan en ocasiones una anticipación, un eco, una modificación o incluso una contradicción directa con la información visual que se ofrece– que uno tendría que pasar por encima de los exabruptos y reacciones derivadas del entrenamiento hollywoodiense para apreciar las funciones expresivas y formales que tiene para Bresson. (Como Manny Farber señaló *Une femme douce*: “La película es un trabalenguas mental en el que pocas frases tienen relación con la imagen que acompañan. Una joven recién casada salta arriba y abajo en su nueva cama, y el marido, remilgado y prosaico al máximo, dice ‘Yo arrojé agua fría sobre su éxtasis’”).

Pero mi principal desacuerdo con muchos otros fans de Bresson tiene relación con la forma de abordar los aspectos religiosos y espirituales de las películas. Pese al supuesto y a veces confesado jansenismo de Bresson –una veta herética del catolicismo galo que cree en la predestinación– me parece que sus mejores películas tienen más que ver con el materialismo que con las cualidades “trascendentales” sobre las que han escrito la mayoría de los críticos.

Cuando en una entrevista de 1962 le preguntaron si creía “en una esfera espiritual”, Jacques Rivette respondió: “Quizás, pero sólo a través de lo concreto. Si eso significa ser materialista, creo que eso es lo que soy cada vez más”. La misma actitud y desarrollo conforman claramente la carrera de Bresson, hasta tal punto que sus tres últimas películas –*Lancelot du Lac* (*Lancelot du Lac*, 1974), *El diablo probablemente* y *El dinero* – podrían calificarse de ateas. También hay en su obra un erotismo poderoso y totalmente material que da un salto espectacular sobre la época de *Pickpocket* y se mantiene, prácticamente sin disminución alguna, hasta *El dinero*; es un erotismo tan dependiente de elementos de sonido y de imagen que en *Lancelot*, por ejemplo, el constante entrecuchar de la armadura desempeña un papel fundamental a la hora de definir, e incluso de crear, nuestro sentido de la suavidad y la vulnerabilidad de la carne, ya sea de Ginebra o de Lancelot. (Concebida inicialmente a principios de los años cincuenta, *Lancelot* constituye, en sus secuencias inicial y final, un testimonio horrorizado del salvajismo de la guerra, y su tratamiento del tema se presenta como decididamente moderno, en llamativo contraste con *Une femme douce*, puesta al día de una historia de Dostoievski, cuya heroína se nos aparece como extrañamente medieval, como una doncella en un castillo que aguarda ser rescatada).

Los cinco últimos largometrajes de Bresson son sus únicas películas en color y, como observó recientemente un amigo mío, su uso del color le llevó a una reformulación radical de su cine; no siempre estás seguro de lo que tienes que mirar en sus tomas, lo que no ocurre nunca en sus películas en blanco y negro. En *Lancelot du Lac* ocurre en menor medida, pues el color se comporta básicamente como el blanco y negro (aparte de servir de pista, en los colores de los estandartes o las mallas, lo que nos permite reconocer a los caballeros de armadura). Pero en los otros cuatro largometrajes, una marrullería soñadora y amanerada entra en el mundo de Bresson por primera vez, con consecuencias no siempre beneficiosas, si bien en algunas imágenes hay una abstracción lírica sumamente evocadora. (No he visto *Une femme douce* en un cuarto de siglo, pero jamás he olvidado la ráfaga de tomas elípticas que representan el salto suicida de la heroína desde un balcón, un montaje que se evoca brevemente durante el suicidio que tiene lugar al inicio de la maravillosa *Housekeeping* de Bill Forsyth, que se proyecta este jueves en Doc Films).

Hay películas en las que Bresson parece comentar directamente lo que le resulta odioso en el mundo contemporáneo. (Las mismas emociones están presentes claramente en *Au hasard*

*Balthazar* y en *Mouchette*, pero el entorno rural en el que están situadas hace que la crítica social parezca atenuada).

Es mejor ver *El diablo probablemente* –una potente pero difícil historia de suicidio adolescente en el que las peculiaridades asociadas con la no-actuación de rostro imperturbable y la moda francesa amenazan con sepultar la tragedia profundamente sentida– sólo después de ver algunas de las obras en blanco y negro de Bresson o *Lancelot du Lac*. Como entrada a su obra puede resultar simplemente demasiado extraña, aunque en 1977 una generación entera de cinéfilos franceses respondiera a ella de manera directa y visceral y la película ejerciera en ellos una influencia duradera.

*El diablo probablemente*, la única película de Bresson aparte de *Au hasard Balthazar* basada en una historia original, empieza más o menos con cinco jóvenes descontentos que van a un mitin político en el que un dirigente aparece ante un micrófono para decir “Exijo la destrucción... La destrucción es para todos”. La multitud le aclama salvajemente tras cada frase. Poco después, uno de ellos ve a otros estudiantes que contemplan un noticiario sobre desastres ecológicos en el mundo, culminando con el apaleamiento de bebés de foca. Después algunos de los jóvenes van a una iglesia, donde una airada discusión sobre el mundo moderno y la religión es interrumpida brutalmente por el ruido de una aspiradora y el de un órgano que está siendo afinado. La ira que aquí se expresa, combinada con la espeluznante precisión del estilo apagado, casi neutralizado, hace que muchas frases sean incongruentes; hay un sentido de mortificación combinado con sensacionalismo que sugiere la improbable fusión de Bresson con un buscador de titulares como Samuel Fuller. (La ira sigue presente en *El dinero*, la crítica del mundo moderno más comprimida de Bresson –adaptación a la época contemporánea de una historia de Tolstoi– pero plenamente dominada y medida.

Bresson ha ocultado resueltamente al público su vida privada, y se me ocurren pocas razones para tratar de invadir su privacidad. Pero como ya sugerí hace un par de meses cuando escribía sobre *Les Yeux sans visage* (*Ojos sin rostro*) de Georges Franju, parece muy probable que las señas distintivas de Bresson como cineasta –incluido su uso de sonidos en off para sustituir imágenes y la sensación de almas que se ocultan, de identidades y emociones enterradas de todas sus películas– se remonten en parte a los nueve meses (en 1940 y 1941) que pasó como prisionero de guerra en un campo de concentración alemán y su posterior experiencia de la ocupación alemana de Francia. Pienso no sólo en *Un condenado a muerte se ha escapado* sino también en *Les Dames du Bois de Boulogne*, rodada durante la ocupación. En una conversación del año con el historiador del cine Bernard Eisenschitz, Godard tildó provocadoramente a *Les Dames* –un melodrama contemporáneo adaptado de un incidente de la novela del siglo XVIII de Denis Diderot *Jacques el fatalista*– de “única” película de la resistencia francesa. Esta interpretación puede debatirse, pero me parece mucho más fructífero que el estilo de Bresson proceda de una experiencia histórica concreta que tratarlo como una expresión intemporal y trascendente de espiritualidad abstracta.

Durante un par de noches de 1970 hice de extra en *Cuatro noches de un soñador* –otra película que no figura en el homenaje de Facets, pero en conjunto una película menor– y tuve la oportunidad de ver dirigir a Bresson. La característica más llamativa en comparación con otros directores a los que he visto trabajar era su aislamiento: daba la mayor parte de las instrucciones a través de su asistente, una mujer belga, con lo que la mayoría de los extras pensaban que ella era la directora. Un número sorprendente de miembros del equipo parecían no saber quién era Bresson, o saber poco, aparte del hecho de que era anciano y “difícil”; una vez se marchó

indignado después de media noche, mientras todos aguardaban temblando en el frío de octubre a que regresara.

Este lado quisquilloso se encuentra ya en su primer trabajo como director –un corto *slapstick* con canciones, sarcástico y surrealista, titulado *Affaires publiques* (1934), ambientado en un país imaginario, con reminiscencias de Jean Vigo y *Million Dollar Legs*–, una curiosidad perdida durante años hasta que la cinemateca de París descubrió hace unos años una copia algo recortada. Tiene la misma crudeza que sus largometrajes cada vez más desolados y la misma indignación viva por la pompa y la hipocresía, la avaricia y el artificio, que recorre su obra hasta *El dinero*. Charles Coleman, de Facets, que no sabía que se había redescubierto esta película cuando preparó la retrospectiva, espera poder mostrarla en un futuro aunque aún no haya sido subtitulada.

Si el cine –que no debe confundirse con vehículos para las estrellas o vídeos– está actualmente en proceso de desaparición, parece más que probable que la obra de Robert Bresson desaparezca también. Si desean hacerse una idea de lo que el mundo podría perder, deben apresurarse a acudir a Facets Multimedia a echar un buen vistazo a algunas de las últimas huellas de un arte que, lo que resulta muy apropiado, es tan apocalíptico como cualquier obra moderna que se me venga a la mente. Lo más probable es que, dentro de veinte años, me agradezcan el haber tenido la oportunidad de presentar sus respetos.