

El cine de Robert Bresson

De la abstracción a la realidad

José Agustín Mahieu

Entre todos los grandes cineastas que han existido, Robert Bresson (1901-1999) ha sido seguramente el más discreto, silencioso y alejado del mundo frívolo del *show business*. Sólo quince filmes largos y un inicial cortometraje bastaron para edificar una obra impar.

Una declaración suya, a propósito del tema de *Un condenado a muerte se ha escapado*, puede darnos una pista posible de su difícil camino: «Deseaba hacer un filme sobre objetos que al mismo tiempo tendrían un alma. Es decir, alcanzar lo último a través de lo anterior». Y añadía: «Quería que todos los detalles concretos fueran reales, pero al mismo tiempo trataba de ir más lejos de un básico realismo».

Este «jansenista del cine», como lo llamó Georges Sadoul, nunca dudó de un sendero estético que no obraba por suma sino por sustracción. Paulatinamente, sus películas fueron eliminando la música, considerada como elemento expresivo de «acompañamiento», hasta reducirla a breves apariciones directas o solos de algunos fragmentos incidentales: Lully en *Pickpocket*, la misa en do menor de Mozart en *Un condenado a muerte...* una sonata de Schubert en *Au hazard Balthazar*, el *Magnificat* de Bach en *Mouchette*, nada en *Une femme douce*. En un libro epigramático dijo: «Si basta un violín no pongas dos». Ese despojamiento, esa austeridad enemiga de todo exhibicionismo espectacular no se limitaba al sonido. La imagen, el encuadre y la narración también eran parte de su estilo, a veces hermético y a veces de una cristalina claridad.

La evolución del cine de Bresson fue lenta pero con algunos rasgos constantes desde el principio. *Les anges du peché* (1943) todavía no se ha despojado de algunos elementos expositivos tradicionales, pero ya el relato va eliminando transiciones «explicativas». Por ejemplo, cuando la novicia que se refugia en el convento (dedicada precisamente al amparo de mujeres «descarriadas») busca a su antiguo amante, culpable de su encarcelamiento para matarlo, la escena es breve y lacónica. El acto en sí no se ve en pantalla. La historia es un combate de almas: Anne Marie, una novicia, trata de rescatar a una ex presa refugiada en el convento. Esa lucha redentora, no simplemente de proselitismo religioso, es el núcleo del filme. *Les Dames*

du Bois de Boulogne (1944) su segunda obra, cierra el período que Bresson consideraba «de aprendizaje», aún sujeto a las convenciones heredadas del cine existente. Sin embargo, su austero rigor y la precisión de su creciente avance dramático, son ya inconfundibles. El filme estaba basado en un relato de Diderot, *Jacques le fataliste*, con diálogos de Jean Cocteau, que narraba la venganza de una mujer abandonada por su amante. Contaba con una extraordinaria actuación (elemento que Bresson rechazaría en lo sucesivo) de María Casares y Elina Labourdette.

La desdramatización y el rechazo a la «actuación» de los intérpretes, ya son manifiestos con toda su amplitud en *Un condamné a mort s'est échappé* (1956) y en el polémico *Journal d'un curé de campagne* (1950) basado en una novela de Georges Bernanos. Bresson concentró esta novela pero no modificó ni una línea del relato. También comenzó a utilizar actores no profesionales, a los cuales insuflaba una convicción interior que los transformaba, de lo cual proviene la idea de que convertía a sus intérpretes en objetos y sus palabras eran dichas con la menor expresión posible.

Esto era no comprender que esa obsesiva búsqueda de una realidad interna era una necesidad de verdad que implicaba el rechazo del juego dramático, la representación. Un camino similar sigue *Un condenado a muerte...* basado en un libro de André Devigny, que narra su fuga de una prisión de la Gestapo. Bresson colocó en el principio del filme estas palabras: «Esta historia es verdadera. La he dado tal como es, sin embellecimiento alguno». Esta objetividad testimonial no excluye otros elementos expresivos característicos de Bresson. La música por ejemplo. El *kyrie* de la misa de Mozart se escucha —un breve fragmento, siempre el mismo— en el comienzo y en otros momentos decisivos: tres veces cuando los prisioneros descienden al patio; otra cuando un preso que intentó huir es sacado de su celda para ser ejecutado; cuando Fontaine duda entre matar a su nuevo compañero de celda o llevarlo consigo. Por fin, se oye cuando, al final, los prisioneros se alejan, ya libres. Los ruidos naturales, como los breves insertos musicales, son típicos de Bresson: el sonido es a veces más importante que la imagen: no son un soporte o un refuerzo, sino que añaden un significado. «Es necesario que los ruidos se transformen en música», porque es como «Cavar en el lugar. No desplazarse. Doble, triple fondo de las cosas».

Bresson sigue esta búsqueda de la Gracia (para algunos) o de la Verdad (para otros) sin desviarse de sus designios. En *Pickpocket* es la historia dostoiévakiana de un carterista; en el *Proceso de Juana de Arco* Bresson asume un audaz desafío: volver a filmar una historia hartamente frecuentada por el cine. Lo hizo en forma tan original como propiamente suya. Transcribió estrictamente las actas del proceso, más una introducción que recoge el tes-

timonio de la madre de Juana cuando 25 años después se inició el juicio de su rehabilitación. Con su austeridad característica y el uso de intérpretes no profesionales dio al filme un aire de documental.

En 1966 Bresson realizó una obra maestra: *Au hazard Balthazar*. La historia narra la ordalía de un asno desde su infancia hasta su muerte. A su alrededor algunos personajes: una joven, su huraño y orgulloso padre, unos jóvenes salvajes y el vagabundo que lleva turistas en el lomo de Balthazar. Junto a ellos, el pequeño asno es amado, golpeado y abandonado, hasta que ya casi moribundo es llevado por los jóvenes cargado con sacos de contrabando. Éstos huyen ante la cercanía de gendarmes y Balthazar se acuesta a morir rodeado de un rebaño de ovejas. Esta escena final es tan lacerante como impregnada de una misteriosa soledad. ¿Balthazar es en realidad un santo? ¿Por qué no va a serlo con más motivos que los hombres?

Ya se ausenta la Gracia y/o la esperanza en los filmes sucesivos de Bresson. La abandonada Mouchette; huérfana de amor y amistad, será también víctima de la crueldad y la indiferencia, hasta que se entrega al suicidio. «Si elegí *La Nouvelle Histoire de Mouchette* (novela de Georges Bernanos) fue porque no hallé ni psicología ni análisis. La sustancia del libro parecía utilizable. Podía examinarse. Mouchette ofrece la evidencia de la miseria y la crueldad. Se encuentra en todas partes: en guerras, campos de concentración, torturas y asesinatos». Como en obras anteriores, la desdramatización, la intensidad de la soledad de Mouchette y la brillante banda sonora realista, sólo marcada por el *Magnificat* de Monteverdi, se integran en sus punzantes imágenes.

Une femme douce es también el relato de las causas de un suicidio. Es la versión a la vez fiel e infiel de un relato de Dostoievski. El filme comienza por el suicidio y luego, en sucesivos *flashbacks*, el marido, frente al cadáver de su esposa, recuerda las etapas de su amor y el paulatino proceso de incomunicación que los separa. Bresson elimina las explicaciones de Dostoievski sobre el pasado del prestamista o las motivaciones sociales del casamiento aceptado por la joven. Todo el cuadro de costumbres se borra ante el proceso inexorable que llevará al suicidio. Bresson sigue su norma: «Sin cambiar nada, que todo sea diferente».

Quatre nuits d'un rêveur (1971) también se inspira, con libertad en época y circunstancias, en *Las noches blancas* de Dostoievski. Es curioso observar como manteniendo intacta la historia de ese soñador y de la muchacha enamorada de otro, Bresson se abstiene de toda emoción directa (como sostenía Luchino Visconti en su propia versión de *Le notti bianche*) para dibujar un camino casi abstracto con una fugaz y púdica relación entre dos soledades.

Lancelot du Lac (1973) es una visión muy inconfundiblemente bresoniana de la leyenda del Rey Arturo y los amores entre la Reina Ginebra y el caballero Lanzarote. Como visión del mundo medieval, Bresson adopta un tono realista, donde los cruentos combates hacen resonar las armaduras y muestran las heridas y mutilaciones sangrantes. El mundo legendario de la Mesa Redonda también se inclina por aludir a las luchas de poder y las intrigas palaciegas. La pasión, por su parte, muestra otra vez el pesimismo de las últimas obras de Bresson: conducen al sacrificio y la muerte.

De *Le Diable probablement* (1977) dijo Robert Bresson: «Lo que me ha impulsado a realizar esta película ha sido el desorden general al que todo ha llegado: esa sociedad masificada en la que, dentro de poco, no habrá individuos... esa actividad enloquecida... esos monstruosos actos de destrucción de los que sólo se nos cuenta que son imprescindibles para mantenernos en vida. También esa asombrosa indiferencia de la gente... Una indiferencia que todos muestran con la excepción de una pequeña parte de la juventud que se da perfecta cuenta de lo que está pasando».

La frialdad clínica que muestran estas obras –aún más en *L'Argent*, su última película– es el resultado de una sociedad que ha entregado sus propios ideales y donde uno de sus mayores delitos es el haber arrebatado, incluso a la naturaleza, su primigenia pureza. Las crueldades individuales, que representaron las torturas de Juana de Orleans o Mouchette, han sido reemplazadas, mediante la codicia y la destrucción insensata, por otras de dimensiones universales. Apenas queda de sus comienzos, el aspirar a la redención personal a través de la muerte.

¿Cómo consigue Bresson ofrecer solamente la esencia de seres y sucesos sin superficialidad alguna? En un sentido amplio a través de una precisa elección de detalles, objetos y accesorios; a través de gestos llenos de una realidad extremadamente sólida. Como decía André Bazin en un artículo sobre el estilo de Bresson, «todo lo que necesitaba era el sonido de un limpiaparabrisas sobre el cristal de un coche con un texto de Diderot para producir un diálogo raciniano».

Ese ruido tiene un equivalente en todos los filmes de Bresson, ya sea en la banda de sonido o en las imágenes. Por ejemplo el sonido de los pasos en el parque durante la conversación del cura con la condesa en el *Journal...* o los viejos zapatos de Juana de Arco cuando eran arrojados a las llamas de su pira funeraria. Es el condicionamiento estilístico de todos estos detalles concretos el que finalmente dibuja el alma de un personaje, una situación o un filme. Bresson dijo alguna vez que el director es un *metteur en ordre*. O sea, aislar simples elementos de la vida real para colocarlos en