

## ROBERT BRESSON: FILMAR LA GRACIA

**Leopoldo Cervantes-Ortiz**

*Signos de Vida* 33, 2004

Haz visible aquello que sin ti jamás hubiera sido posible ver. (R.B.)

El cine de Robert Bresson representa una de las cimas que este arte alcanzó en el siglo XX. Si a alguien se puede reconocer como *autor* (es decir, un cineasta del que, a partir de constantes estilísticas propias se deduce una particular visión del mundo) es a él, pues su búsqueda estética le permitió utilizar al cine como herramienta de investigación espiritual, y exploró sólidamente los temas del pecado, el sacrificio, la redención y la gracia. Reflejó en el cine sus obsesiones y plasmó la tensión entre esperanza y angustia, obsesión religiosa y compromiso humano, fatalismo del pecado y determinismo de la redención. Sus películas obligan a reflexionar teológicamente para clarificar el manejo narrativo e iconográfico de dichos asuntos dado que su ascetismo impide situarlo, a la ligera, en el circuito del cine comercial.

Bresson nació en Bromont-Lamothe, Francia, en 1901. Luego de estudiar filosofía en el Liceo Lakanal de Sceaux, y tras una breve incursión en la fotografía y la pintura, se dedicó a escribir guiones. En la Segunda Guerra Mundial estuvo en un campo de concentración alemán, experiencia que le sirvió en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956). Hizo en total 14 películas a lo largo de medio siglo, la última de ellas en 1983, pues su trabajo se caracterizó siempre por un rigor personal inquebrantable. En 1963 estuvo a un paso de participar en un ambicioso proyecto sobre la Biblia, pero la incompreensión del productor lo impidió. En 1975 publicó *Notas sobre el cinematógrafo*, un admirable libro de aforismos que resume su credo estético mediante la exposición de detalles técnicos que, en manos de otro, hubieran resultado insoportables. Uno de esos aforismos bastaría para definir su obra: “El cine sonoro ha inventado el silencio”. Bresson no creía en el “cine”, pues para él era un “teatro bastardo”, de ahí que al verdadero cine, al arte de la “escritura con imágenes en movimiento y con sonidos” lo llama *cinematógrafo*. Consideraba que los instrumentos del cineasta (cámara, grabadora) permiten registrar hechos reales, verdaderos y únicos. A los actores los llamó *modelos*, pues sólo podían representar personajes que eran desenmascarados —expuestos, al confrontarse con la realidad— por la cámara. Tal vez por eso en sus películas más profundas no utilizó actores profesionales.

Su estilo, inconfundible, se convirtió en paradigma de profundidad y trascendencia, pues, según Bernardo Bertolucci, “el nombre de Bresson se ha convertido en una pura

palabra, una entidad, una especie de *manifiesto* cinematográfico del rigor poético. 'Bressoniano' significa para mí y mis amigos la extrema moral, inalcanzable, sublime y penosa tensión filmica".<sup>1</sup> Su teoría se apoyó en Pascal, Montaigne y Bernanos. Jean Luc Godard dijo de él: "Bresson es al cine francés, lo que Dostoievski a la novela rusa y Mozart a la música alemana". Susan Sontag, a su vez, dice de él que es el "maestro del modo reflexivo en cine". Es decir, un arte que compromete al público en el pensamiento más que en la inmediatez y lo efímero de la emoción. Un arte reflexivo, para Sontag, es un "arte de la forma". En el arte reflexivo la forma es el contenido. Bresson falleció en diciembre de 1999.

Desde *Los ángeles del pecado* (1943), el drama de una monja por convertir a una delincuente, mostró su interés por filmar asuntos espirituales. Con este film obtuvo el Gran Premio del Cine Francés al que después se agregaron innumerables premios por varias de sus películas. *Diario de un cura de aldea* (1951), ganó cuatro galardones importantes, entre ellos el de la Oficina Católica Internacional de Cine, mismo que obtendría con *Un condenado a muerte...* (1956), *El proceso de Juana de Arco* (1962), *Al azar, Baltasar* (1966) y *Mouchette* (1967), que también ganó el premio del festival de Cannes. A partir de 1969, sólo filmó otras cinco películas, la última de ellas *El dinero*. El ciclo que va desde *Diario de un cura...* a *El proceso...*, denominado "de la prisión", es el que mejor describe las características de su trabajo y el que se presta a un análisis metafísico, tal como lo ha hecho Paul Schrader (guionista de *La última tentación de Cristo* y otras películas de Scorsese, graduado en teología). Su planteamiento, el de un *estilo trascendental* (que incluye también a Carl Theodor Dreyer y Yasuhiro Ozu), sugiere que, mediante recursos estéticos, Bresson intentó visualizar experiencias místicas que van más allá de los sentidos físicos. Él afrontó una de las tareas más ambiciosas para cualquier forma de arte: avizorar lo sagrado y representar el acercamiento a lo divino.

La técnica para llevar a cabo semejante proyecto consistió, básicamente, en la frugalidad y la abstracción, en la economía de medios y recursos. Concentró la atención en detalles objetivos y eliminó todo lo que distrajera al espectador del drama interior experimentado por los personajes. Limitó los movimientos de cámara a lo esencial y prescindió de la música, excepto para los momentos clave, utilizando sonidos naturales. Además, su estructura narrativa es elíptica, esto es, ajena a cualquier forma de suspenso, con lo que logró evocar el aislamiento espiritual. Sus películas se ubican siempre en las luchas personales de personajes que se hallan en intensa contradicción: el entorno de un pueblo en *Diario de un cura...*, el cuerpo en *El proceso...*, la cárcel en *Un condenado a muerte*, la falsa libertad de los actos en *Pickpocket*, o la lealtad al rey o al amor en *Lancelot du lac* (1974).

---

<sup>1</sup> Cit. por Santos Zunzunegui, *Robert Bresson*. Madrid, C. tedra, 2001, p. 248.

Desde el punto de vista religioso, el jansenismo influyó fuertemente en Bresson, el cual se manifiesta en el manejo de los caracteres y su manera de actuar sobre sí mismos frente al destino. Cada vez más pesimista acerca de la naturaleza humana, el cineasta francés sugiere, en sus últimas películas que le importan más los animales y el medio ambiente. En su último film, *El dinero*, los personajes son simples víctimas de una cadena de circunstancias, pues el dinero es la raíz de todo mal. Otro efecto de esta influencia es la total desconfianza hacia las motivaciones psicológicas de los personajes. Para Bresson, la gente actúa no por obvias razones sino “fuera de orden” porque obedece en general al destino que ha sido trazado fuera de ella. Con frecuencia, un personaje actúa de una manera en una escena y en la siguiente hace todo lo contrario. Además, no determinaba de antemano cómo culminaría cada cinta; se trataba de un proceso mediante el cual sus “modelos” se lo revelarían a medida que él los entrenaba. Se revisarán aquí sólo tres de sus películas principales.

### ***Diario de un cura de aldea (1951)***

Basado en la novela de Bernanos, este film cuenta los avatares de un joven párroco en la aldea de Ambricourt, quien enferma del estómago mientras ejerce un ministerio que trata de transformar a las personas que lo rodean. Así, descubre que se encuentra en medio del silencio de Dios, dentro de su propio huerto de los Olivos. Aunque duda y vacila, antes de morir rescata de la desesperación a una condesa atormentada que acusa a Dios de ser el responsable de sus desgracias. No consigue lo mismo con un médico que ha perdido la fe y que se suicida al no soportar la angustia de la incredulidad. Debido a su diaria ración de vino, se gana fama de alcohólico, aunque finalmente le diagnostican cáncer. Agobiado por la verdad, visita a un antiguo compañero del seminario que colgó los hábitos, quien le expone las razones que llevaron a esa decisión. Más tarde, escribe al cura de otro pueblo, viejo maestro suyo. Mientras la imagen se transforma en una cruz negra sobre fondo blanco, se escuchan sus últimas palabras: “¿Qué importa todo esto? Todo es gracia”.

La simple enunciación de la trama es incapaz de trasladar al papel la impactante cadena de imágenes en que Bresson transformó la novela de origen. El insignificante sacerdote, encarnado por el joven suizo Claude Laydu (quien vivió durante un tiempo en un monasterio), enfrenta la problemática humana armado de una fe que no deja de dudar, pero que siempre sabe exteriorizar los conflictos. Su gestualidad atormentada transmite todo el tiempo la tensión interior que lo agobia, pues al dolor físico se agrega una pasión espiritual que se ahonda a medida que se acerca su muerte. Sus feligreses sacan a la luz la lucha sorda que se vive en el ambiente entre las fuerzas oscuras, implacables y sofocantes. El narrador es la famosa voz *bressoniana*, que “como elemento extra actúa sobre los demás elementos,

*modificándolos*”, según explicó después el director. Ocasionalmente aparecen las páginas del diario escrito por el cura para llevar como de la mano al espectador por los senderos íntimos pero precisos de los sucesos, instaurando una doble temporalidad.

Un panorama global de la cinta lo proporciona Guillermo Cabrera Infante:

*El diario...* no es un film, es un cilicio. Pocas cintas tan angustiosas, tan aplastantes, tan desoladoras como ésta. Su intención es hacer padecer al espectador las angustias espirituales del pequeño cura de aldea, sin recurrir a la descripción externa, no hablando nunca de los sufrimientos del alma del párroco, sino situando al espectador entre la sotana y el alma, junto al corazón encogido por el temor de Dios, agitado por el amor de Dios, sobre el estómago enfermo, bajo la cabeza alucinada por la fe, entre la náusea roja y el éxtasis místico.<sup>2</sup>

Y es que hasta los espíritus más irreligiosos no pueden dejar de conmoverse por la fuerza de las imágenes del sacerdote cada vez más dominado por la enfermedad y la carga religiosa en un ambiente despojado y ascético, como al acecho de lo invisible, pues como escribe René Ludmann: “Del film se desprende cierta opresión y una angustia interior; lo inefable, lo incomunicable está presente, invisible, pero experimentado. Bresson hace adivinar las fuerzas del más allá por medio de un poderoso sortilegio”. Lo sobrenatural, así, sospechado y expuesto, aparece insertado en la pantalla como una transcripción del misterio. Muchas películas ostentadamente religiosas no logran esto.

### ***El proceso de Juana de Arco (1962)***

Este film ha sido eclipsado por su antecedente, *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer (1927), acerca del cual Bresson tenía una opinión tajante: “El malestar es muy grande. Comprendo que en su época este film haya supuesto una pequeña revolución, pero ahora no veo en todos los actores sino las horribles muecas espantosas que me hacen huir”. Basada en las minutas del juicio a la protagonista, es una breve película (65 minutos) que muestra la comparecencia de Juana ante los jueces que la condenaron a la hoguera por “hereje, obstinada y relapsa”, como sucedió el 30 de mayo de 1431. La historia transita entre el tribunal y su habitación de prisionera en el castillo de Rouen. Cada vez que acude a la sala, es interrogada minuciosamente, en una suerte de duelo verbal en el que ella afirma que escucha las voces de Dios y de unas santas. Luego de evitar las trampas de los eclesiásticos pro-ingleses que desean condenarla de antemano, firma la abjuración bajo la amenaza de la hoguera, pero se retracta después de sufrir un intento de violación. Su delito consiste en sostener que escucha tales

---

<sup>2</sup> G. Cabrera Infante, “El último místico”, en *Un oficio del siglo XX*. Madrid, Aguilar-Canal +, 1993, p. 60. Originalmente este ensayo apareció en la revista cubana *Carteles*, en julio de 1955.

voces y ve visiones que guían sus acciones al servicio del rey de Francia. Vestida de hombre es conducida al suplicio.

En esta historia emblemática de la vida de una santa, Bresson aplicó sus ideas cinematográficas y religiosas sin piedad. Las últimas imágenes, cuando se disipa el humo de la hoguera junto con el cuerpo de Juana y se ve únicamente el mástil quemado, manifiestan una desnudez y una esencialidad narrativa sobrecogedoras. Juana alcanza la libertad desapareciendo, saliendo de cuadro. Luego del encierro, la libertad es una visión que revela el vacío, la nada. Esta imagen concentra buena parte de lo que esta y otras películas bressonianas expresan: la liberación final de los personajes después de un sacrificio indecible. Como observa atinadamente Iván Pinto:

Bresson persiste en un plano vacío donde la sequedad y el patetismo contrastan con la fuerza espiritual de una Juana de Arco “ya libre”, según pareciera decirnos el director. Están en esa secuencia, por un lado, la imposibilidad de mostrar lo trascendente, y por el otro, la sola posibilidad de sugerirlo. Eso lo transforma, como dice Paul Schrader [...], en un director que filma a propósito de la trascendencia y no del trascendentalismo (una buena lección de humildad para un film totalitario como *La pasión de Cristo*).

La previsible monotonía de un proceso “judicial” es superada, primero, por el contenido de los diálogos de Juana con sus jueces, y después, por la paradoja de una cámara siempre estática. También es impactante la forma en que la cámara sigue los pies de la prisionera al momento en que le colocan los grillos para evitar que escape. En esta película se cumple lo dicho por Sontag: “La imaginería de la vocación religiosa y del crimen se usan conjuntamente. Ambos llevan a la celda”. En cada ocasión que Juana deja la sala para ir a su encierro, el espectador espera con ansia un nuevo duelo verbal. En el momento climático, cuando Juana arde sobre la pira, el humo vela una cruz suspendida en el vacío y unas palomas se posan sobre la tela que cubre la tribuna de los jueces, igual que antes un perro camina entre los soldados: la simplicidad cotidiana del instante final se acompaña de una imagen que sin ser simbólica muestra que la vida sigue. Comparada con la película muda de Dreyer (que insiste en su *pasión*, un término cristológico), este *proceso* está en busca del misterio, del silencio, pues Bresson es, en palabras de Santos Zunzunegui, “un artista de la negatividad”, esto es, un creyente en todo lo que no está a la vista aunque pueda ser revelado por lo visible.

### ***Al azar, Baltasar (1966)***

Mediante la historia de un burro itinerante, Bresson se sumerge nuevamente en el tema de la libertad, como ya lo había hecho en *Pickpocket* y *Un condenado a muerte...*, aunque ahora agudiza su tratamiento del destino. El pequeño Baltasar es bautizado cristianamente por un grupo de niños que lo adopta. Dos de ellos, Marie y Jacques comienzan a tejer con ello una larga

relación. Al morir una hermana de Jacques y alejar a su familia, comienzan las peripecias del asno: lo ocupan para los trabajos más duros hasta que escapa y regresa a su establo. Baltasar es vendido a un panadero y sometido con frecuencia a vejaciones por Gerard, líder de una banda de mozalbetes, quien después seduce y maltrata a Marie. Ésta abandona a sus padres y al volver se reencuentra con Baltasar, quien ha estado en un circo y luego va con un vagabundo alcohólico que muere luego de una borrachera. Marie vuelve a ver a Jacques, pero su encuentro es un fracaso. Al morir el padre de Marie, Baltasar lleva un relicario en una procesión. Finalmente, Gerard y sus amigos roban a Baltasar para usarlo como vehículo de transporte de contrabando. Al ser sorprendidos en la noche, huyen y dejan al burro herido. A la mañana siguiente, éste se ve rodeado por un rebaño de corderos. En medio del prado se recuesta para morir.

Aunque Baltasar no es estrictamente el protagonista, acompaña la acción en esta especie de parábola de la vida humana sometida a los caprichos del azar o del pecado y el sufrimiento. Incluso se ha hablado de la dimensión crítica de la vida del asno, que empieza desde su nombre, pero lo cierto es que éste, como personaje aparentemente pasivo, “ofrece a sus dueños el don del estoicismo trascendente”, según Peter Keough. Marie es la contraparte humana de Baltasar, un inocente que en silencio es brutalizado por la vicisitud y la crueldad. El destino de Marie, oscilante entre el voluntarismo y el sadomasoquismo, contrasta con la pureza inquebrantable del asno, a quien de manera nada gratuita la madre de Marie califica de santo. La escena final es de una belleza estremecedora, pues el fin de Baltasar alcanza una altura beatífica.

Es digno de notarse, además, el uso de la sonata núm. 20 de Schubert, que acompaña la muerte del burro para vincular con su aparición los momentos extremos de este itinerario vital. Un teólogo francés escribió: “Todo sucede como si la ‘santidad’ de Baltasar le permitió cumplir plenamente las aspiraciones hacia el bien... que existe en otros personajes del film, pero en los cuales no tiene éxito”. El azar, en manos de Bresson, funciona milimétricamente y se enlaza con la predestinación, pues como él mismo dijo alguna vez: “Tres de cuatro veces nos gobierna el azar. Nuestra voluntad es absorbida por la predestinación”.

Bresson anticipó la posibilidad de un cine extremadamente sensible, poético y espiritual que se llevaría a cabo en discípulos tan dispares como Andrei Tarkovski, Paul Schrader y Krzysztof Kieslowski, entre otros. Quizá sea Pinto quien mejor resume la importancia de sus aportaciones: “El cine de Bresson es un cine de lo minucioso (observador de lo cotidiano) y de lo mínimo (siempre económico en sus recursos) al servicio de una convicción profunda y religiosa sobre este arte (criticable, pero nunca por eso descartable) que, sin querer caer en un

esencialismo cinematográfico, puede dar algunas claves en tiempos de recuestionamiento y crisis de la industria del cine”. Su obra, para muchos extraña y difícil, todavía tiene mucho por decir.