

[Cinema]

## EL CINEMATÓGRAFO: LA RELACIÓN Y EL MODELO (Alrededor de la poética de Robert Bresson)

*Emilio Toibero*

*Para Juan Manuel Blanco, Florencia  
Castagnani, Valentín Prieto, Hernán  
Roberto y Nicolás Valentini, con quienes  
tuve el placer de compartir, durante mayo y  
junio de 2004, los encuentros del seminario  
sobre Bresson, aquí en el Sur.*

*“El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimientos y con sonidos.”*

*“El CINE bebe de un fondo común. El cinematógrafo hace un viaje de descubrimiento en un planeta desconocido.”*

*“Crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen y tal como existen.”*

*“Nada de actores.*

*(Nada de dirección de actores.)*

*Nada de papeles.*

*(Nada de estudio de papeles.)*

*Nada de puesta en escena.*

*Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.*

*SER (modelos) en lugar de PARECER (actores).”*

*Robert Bresson en Notes sur le cinématographe (1975).*

Veo a dos mujeres maduras dialogando en un colectivo. Una le cuenta a la otra que uno de sus hijos cambió de automotor y otro, abrió un negocio. El tono de su voz habla de la gravedad que revisten esos asuntos para ella. R.B. jamás se detendría en ellos, prefiere filmar las marcas que dejan las miradas: “la fuerza eyaculatoria de los ojos”, escribió.

\* \* \*

Vueltas a ver en el mismo día lluvioso, con unas pocas horas de diferencia: *Pickpocket*, Robert Bresson y *La baie de anges*, Jacques Demy. Encuentro más de un punto de coincidencia entre ellas, sobre todo el de renunciar a explicar la conducta de sus personajes centrales –uno obsesionado por el robo y la otra por el juego- mediante la psicología. Ni el ratero anónimo ni Jackie tienen historia anterior que los justifique. Y ambos son traídos y llevados por el azar.

\* \* \*

Marguerite Duras afirmó: “ *A uno no le pueden gustar los dos, Bergman y Dreyer, eso no, no puede ser.*” Escribo, a uno no le pueden gustar *Proces de Jeanne d’Arc* y *La Pasión de Jeanne d’Arc*. O la una o la otra. O el “cinematógrafo” o el espectáculo.

\* \* \*

El fundamentalismo bressoniano conduce al espectador a un *cul de sac*. Situación difícil en estos tiempos en que toda opinión tiende a ser ironizada y todo filme termina por ser justificado. Sumergirse en sus filmes puede ser un baño purificador; después de él ...¿qué?. El silencio, probablemente.

\* \* \*

Entre otras cosas, Bresson es el cineasta de las manos y de los pies, es decir de los planos detalles. Un realizador metonímico que deja a quién frecuenta su obra la ardua, también gozosa, tarea de imaginar para completar. Tentados por el ejercicio, algunos estudiosos han cedido a discurrir en torno a detalles que no se encuentran en el filme. (Los dos párrafos, uno tachado, que, según Zunzunegui, están en el plano de apertura de *Pickpocket*.)

\* \* \*

Cada *opus* es el enfrentarse a una nueva dificultad, siempre mayor, para Bresson. Filmar el “diario” de Bernanos, registrar el laborioso trabajo por el que un prisionero escapa, perseguir las manos danzantes de los carteristas y ser fiel a las palabras del proceso contra una adolescente en el siglo XV. Después, el desafío mayor, tomar como protagonista a un asno. Cada película es un nuevo escalón, un riesgo absoluto, una prueba para sí mismo. Sin duda: el cinematógrafo como vía de conocimiento.

\* \* \*

“Así que el libro no avanza. Pero es necesario hacerlo. Y tengo una gran impaciencia por hacerlo. Creo que es el momento adecuado. Porque el cine se acaba.” Bresson a Godard y Delahaye en *La pregunta*, un reportaje aparecido en mayo de 1966, en el número 168 de *Cahiers*...¿Cómo debe leerse allí la palabra “cine”? ¿Cómo lo opuesto a “cinematógrafo”? ¿Por eso la impaciencia? ¿O es una sentencia apocalíptica como las que proferirá Daney algo más de dos décadas después?

\* \* \*

*Notes sur le cinématographe* recién aparecerá en 1975, al año siguiente del estreno francés de *Lancelot du Lac*, película que muestra el final de un mundo. Bresson tiene ya setenta y cuatro años e ignora que vivirá un cuarto de siglo más. Es claro para mí que esta demorada publicación, más de las dos terceras partes del libro están escritas entre 1950 y 1958, se debe a su urgencia de “pasar el testigo” dando cuenta, en forma de aforismos, de su poética.

\* \* \*

Después de ver *Au hasard Balthazar*, alguien observa que los “modelos” de Bresson se parecen unos a otros en la imagen, que cuesta diferenciarlos. Es así, lo que ocurre es que su singularidad, más allá de su apariencia física, es responsabilidad nuestra, de los espectadores, obligados a crear sus emociones. Sobre todo, después de la desaparición de la ‘voz over’ que va desde *Journal...* hasta *Pickpocket* pero ya falta en *Proces...*

\* \* \*

Desde *Journal*, la ausencia de actores y su reemplazo por “modelos” dificultó la financiación de los filmes de Bresson. Él lo sabía, pero no cedió: son conocidas las dificultades burocráticas que atravesó, siendo ya un anciano, para poder concretar *Le diable probablement* y *L'argent*. Actitud poco usual que lo emparenta con Víctor Erice. Manera de estar en el cine que, de otra manera, quizás al sesgo, encuentra su reflejo en algunos, pocos, cineastas muy jóvenes de hoy, absolutamente desconocidos para el gran público y aún en la exploración de sus posibilidades.

\* \* \*

Me señalan que en la secuencia preliminar, anterior a los títulos, de *Lancelot du Lac*, la decapitación y el subsiguiente gorgoteo de la sangre no son creíbles. Me preguntan cómo enlaza con el “todo debe creerse” bressoniano. Arriesgo una hipótesis, al estar colocado antes de los créditos, es como si esa imagen junto a otras semejantes quisieran agotar todos los lugares comunes de la Edad Media cinematográfica, para luego pasar a su reconstrucción, jugada casi enteramente a la utilización de sonidos que, conjeturo, son los mismos que podían oír Guenievre o Artus.

\* \* \*

¿Cuáles son los “modelos” ideales de Bresson? El asno Balthazar o los caballeros que cubren su rostro con el yelmo en el torneo de *Lancelot*. Sin ninguna duda. Son sólo figuras que se expresan con sus movimientos, de igual manera que Charles, el personaje central de *Le diable...*, nos informa sobre él a través de la manera en que camina, planteada en la escena de apertura.

\* \* \*

“Todo es gracia”, dice el cura de Ambricourt antes de morir. Progresivamente, de filme en filme: ya totalmente en *Au hazard Balthazar*, la gracia se transforma en azar, no obedece a ningún plan. Y con el azar, a su lado, aparece el suicidio: el de Mouchette, el de la joven de *Une femme douce*, el de Charles ya totalmente desacralizado, una elección propia de un joven.

“Creía que en un momento tan grave como éste, tendría pensamientos sublimes”, le explica a Valentin. Y alcanza a decirle, antes de que éste dispare “Quieres que te diga...” Se me ocurre que Bresson quiere que completemos esta frase.

\* \* \*

Me dicen que Bresson pretende que creamos a sus modelos. Y que el efecto que consigue, cuando los observamos, es distanciarnos. ¿No es acaso la distancia, ajena a los efluvios del sentimiento rápido, la que nos permite ver con una cierta claridad y, por lo tanto, decidir si vamos a creer?

\* \* \*

Vistas una sola vez, las películas de Bresson pueden provocar poco. Hay que contemplarlas obstinadamente, como a ciertos párrafos de Thomas Bernhard, para que comiencen a iluminarnos, a trabajar en nosotros, a ponernos –bienvenido que así sea- en crisis como autores, como espectadores, como escribas sobre cine. Como hombres, en fin...Es el resultado más noble que puede obtener el arte: arrasarnos para ver qué podemos hacer, después, en el desierto.

\* \* \*

*“Jeanne, para llegar hasta ti que extraño camino he tenido que recorrer.”*

\* \* \*

*Mayo y junio de 2004*

## BRESSON PENSADO POR ERICE

“No hay en la historia del cine una aventura creadora tan singular y solitaria como la de Bresson, un rasgo que ya estaba implícito en el carácter de su visión. De ella se llegó a decir no que inventaba el cine, sino que lo realizaba, revelando lo más íntimo y secreto de su esencia. Los profesionales que no le ignoraron del todo, siempre le consideraron un caso aparte, obstinado y raro: una forma, quizás, de marginarlo. Pero no creo que él buscara ninguna clase de marginación. Lo único que hizo es seguir su camino película a película, con una sinceridad, una exigencia y una entrega totales.

“Ha sido uno de los más grandes retratistas del siglo. Pintor en su juventud, resulta imposible desligar su experiencia como cineasta de la que fue su vocación primera. ‘La pintura –confesóme ha enseñado que no era preciso hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias.’ Si las relaciones entre el cine y la pintura se habían desarrollado tradicionalmente, para bien o para mal, en la superficie de la imagen, en el orden de las apariencias plásticas, las películas de Bresson, a partir de *Un condamné a mort s’est échappé* sobre todo, establecieron otro género de relación, de carácter subterráneo, mucho más independiente. Actuando como una especie de decapante capaz de limpiar los barnices de lo ornamental y lo superfluo, ayudaron al cine a prescindir de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, liberándolo de todas las figuras ordinarias de la seducción.

“Estableció, paso a paso, una teoría, quizás como ningún cineasta lo ha hecho jamás. La expuso, de un modo admirable, sin una sola concesión a la galería, en el único libro que escribió, *Notes sur le cinématographe*, En sus páginas, en forma de aforismo la mayoría de las veces, transmite al lector su idea de lo que él llamó *Cinematógrafo*. En el origen de su invención, un rechazo esencial :el de todas las convenciones acumuladas, a lo largo del tiempo, por el cine-espectáculo.

“El *Cinematógrafo* fue para él, además de una escritura, una forma de ascesis. Le interesó, sobre todo, la parte más recóndita de los seres humanos, su verdad interior, el misterio de su encarnación. ‘Es necesario preservar el misterio ya que vivimos en él; es igualmente necesario que ese misterio aparezca en la pantalla.’ (...)

“Al igual que otros creadores de la Modernidad, concibió el rodaje de una película como un dispositivo de captura de una verdad desconocida, es decir, como búsqueda de una revelación: ‘Voy hacia lo desconocido a través de los seres humanos que sitúo delante de la cámara. Para mí, la toma de vistas significa captura. Bajo un efecto de luz, se trata de atrapar al actor, de sorprenderlo. No hablo del actor-actor, sino del actor-criatura viva. Intento captar en él, en determinado rasgo de su fisonomía, lo que puede producir de más raro y secreto, el destello que guarda la clave de su naturaleza más profunda...Una mirada auténtica es una cosa que no se puede inventar; cuando se atrapa en una imagen, resulta admirable...Lo importante no es lo que el actor revela, sino lo que esconde’.

“Cuántas veces le vi, eran siempre personas jóvenes las que le acompañaban. Y se comprende, entre otras cosas, porque quizás nadie como él ha hablado de ese tiempo donde los jóvenes, obligados a buscar su lugar en el mundo, se educan a sí mismos cultivando la idea del rechazo. Por eso mismo, fue siempre uno de los cineastas que ha despertado el mayor número de vocaciones.

“No hizo escuela, era imposible. Pero si sus películas no tuvieran ninguna relación con el resto del cine, no podríamos comprenderlas. En cualquier caso, su influencia en el trabajo de alguno de los más grandes directores europeos es innegable. Por lo que al cine francés se refiere, ocupó, junto con Jean Renoir, un lugar central en el modelo estético elaborado por los más genuinos representantes de la *Nouvelle Vague*.

“Su visión partía de un pesimismo (‘Me parece –declaró en 1966- que las artes se encuentran en decadencia, e incluso cercanas a su extinción’) que nunca le abandonó. Se ha afirmado que fue un existencialista cristiano, atormentado por el silencio de Dios (‘No por pronunciar su nombre –manifestó- Dios se hace presente’), oscilando entre la esperanza y la desesperación. Más sencillamente, cabe decir que habló, sobre todo, del sentido trágico de la condición humana. Desde esta perspectiva hay que contemplar el destino de sus héroes de ficción, entregados a la tarea de responder sencillamente a su condición de hombres, consciente de que si no lo hacen corren el riesgo de apartarse de la existencia verdadera. En este sentido, quizá ninguna aventura resulta más representativa que la de Lancelot, presidida por el signo de una derrota que anuncia el final de todo un mundo. Imposible no ver en ella, en el arco dramático que traza su transcurrir, una alegoría del presente.

“ ‘Creo –declaró en 1970- solamente en el amor. El amor ayuda a comprender’. Uno de sus proyectos más queridos, y que no logró realizar, fue una película inspirada en el libro del Génesis. Muchas de las personas que tuvieron la ocasión de conocer en detalle sus principales rasgos, han afirmado que probablemente habría sido su obra más visionaria y radical. Pero como Florence Delay –la Juana de Arco bressoniana- escribió a raíz de la noticia de su muerte, ‘ya no veremos la mano de Eva posarse sobre la mano de Adán’.” (2000, *al mes de la muerte de Bresson*)

[Publicado en Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*. Madrid, Cátedra, 2001]

SOBRE EL ACTOR Y EL “MODELO”  
(Diálogo Bresson – Godard)

Godard: *Usted hablaba hace un momento de los actores...*

Bresson: *¿Los actores? Bueno...*

Godard: *No veo la diferencia entre un actor y alguien que no es actor, porque en cualquier caso se trata de alguien que existe realmente.*

Bresson: *Pero esa, en mi opinión, esa es la cuestión. Alrededor de eso gira todo...*

Godard: *Si se tiene un actor de teatro, es necesario tomarlo...creo yo en tanto que lo que es: un actor, y siempre se puede llegar...*

Bresson: *No hay nada que hacer.*

Godard: *Llega un momento, sin duda, en el que no hay nada que hacer, pero también hay un momento en el que se puede hacer algo.*

Bresson: *He tratado de hacerlo en otro tiempo. Casi llegué a lograr algo. Pero me he dado cuenta de que se produce un abismo...*

Godard: *Pero de todas formas son un hombre, o una mujer, que están ahí, ante nosotros.*

Bresson: *No*

Godard: *¿No?*

Bresson: *Porque han adquirido hábitos. Pero pienso que nos metemos en demasiadas sutilezas, en abstracciones. Hace falta...En fin: quiero terminar esas notas, ese libro que estoy haciendo, y en el que se explica todo. Necesito muchas páginas para explicar lo que ocurre, para explicar la diferencia que hay entre un actor profesional que trata de hacer, que trata de olvidar, que trata de...y que no llega a nada.*

Godard: *Pero ¿no podemos considerar solamente al actor como...digamos, un atleta, o un corredor, es decir como un hombre que tiene una cierta preparación para obtener alguna cosa, incluso si no desea que...?*

Bresson: *¡Créame que si pudiera obtener lo que quiero de un actor no me tomaría tanto trabajo! Porque todo esto que hago me da mucho trabajo. Si hubiera querido aceptar a los actores, a las vedettes, sería rico. Y no soy rico. Soy pobre. Es esto, lo que en primer lugar, me hace detenerme y reflexionar. No mientras trabajo, sino después.*

Godard: *Es cierto: llega un momento en que los actores están podridos; pero, en fin, cuando se escoge a alguien no profesional, desde el momento en que se le escoge para hacer determinadas cosas en un filme, interpreta. De una manera u otra, se le hace interpretar.*

Bresson: No. En absoluto. Y es ahí en donde está la cuestión.

Godard: *En fin..., precisemos las palabras: le hace vivir.*

Bresson: No. Y ahí llegamos a una explicación...que preferiría dejar para otra ocasión. Ya les he dicho que he escrito algo sobre esto. Y preferiría, si quieren, darles, cuando mi libro haya salido, las notas que reproduzco y demuestran esto: que hay un abismo absolutamente infranqueable entre un actor, que incluso trata de olvidarlo, que trata de no controlarse, y una persona virgen para el cine, virgen para el teatro, considerada como una materia bruta que no sabe ni siquiera que os entrega lo que no quería entregar a nadie.

Con todo esto se ve que existe algo muy importante, no solamente respecto al cinematógrafo, sino incluso respecto a la psicología. Respecto a una creación que se convierte entonces..., que es una creación, con su cuerpo, con sus músculos, con su sangre, con su espíritu, que se une a nuestra creación. Porque este personaje virgen, nos metemos en él. Es decir, llegamos a ponernos en su lugar, y de una forma...que no quiero explicar ahora porque nos llevaría demasiado lejos, sencillamente; llegamos a estar presente en nuestro filme, y no solamente porque lo hemos pensado, porque hemos puesto las palabras que hemos escrito, sino porque estamos en él.

Un actor, no podemos meternos en su piel. Es él quien crea, no nosotros.

Godard: *Cuando usted dice: virgen de toda experiencia, comprendo muy bien; pero desde el momento que ha hecho algo, desde el momento que ha rodado un veinticuatroavo de segundo, es virgen menos un veinticuatroavo. Hagamos una comparación: es un poco como un no cristiano que, una vez sumergido en el agua, estará bautizado y teóricamente será cristiano. Lo mismo sucede con un no actor: existe algo que no tiene, pero que va a adquirir en el momento en que se hunda en el cinema. Dicho de otra forma, es siempre un hombre como los demás.*

Bresson: No, en absoluto. Voy a decirles.

Godard: *Entonces, no llego a entenderlo...*

Bresson: No, no llega a entenderlo...Hace falta comprender lo que es un actor, lo que constituye el oficio de actor, su interpretación. El actor no cesa jamás de interpretar, en primer lugar. La interpretación es una proyección.

Godard: *Que se puede romper, destruir, impedir al actor que...*

Bresson: No, no se le puede impedir. ¡Oh, yo he tratado de hacerlo!...No se le puede impedir interpretar. No hay nada en absoluto que hacer: no se puede impedir que interprete.

Godard: *Entonces, se le puede destruir.*



Bresson: No, no se puede.

Godard: *Sí. En una situación límite se le puede destruir, al igual que los alemanes destruyeron a los judíos en los campos de concentración.*

Bresson: No se puede, no se puede...El hábito es demasiado grande. El actor es actor. Nos encontramos ante un actor. Y esto produce una proyección. Ese es su movimiento, se proyecta hacia fuera. Mientras que un personaje no actor debe ser absolutamente cerrado, como un vaso con una tapa. Cerrado. Y esto, el actor no lo puede hacer o, si lo hace, en ese momento, ya no es nada.

Porque hay actores que tratan de hacerlo, sí. Pero cuando el actor se simplifica es todavía más falso que cuando hace de actor, cuando interpreta. Porque no somos sencillos, somos extremadamente complejos. Y esta complejidad la encontramos en el personaje no actor.

Somos complejos, y lo que proyecta el actor no es complejo.

Godard: *Pero, ¿por qué niega usted al actor...? En fin, de todos modos es un ser humano que es actor, aunque lo sea malo, y en cuanto ser humano es forzosamente complejo. ¿Por qué le niega usted su lado humano?*

Bresson: Es que tiene la costumbre de ser actor hasta un extremo tal que incluso en la vida es actor. No puede ser otra cosa, vivir de otra manera. No puede existir de otra forma que exteriorizándose.

Godard: *Pero, después de todo, ser actor no es peor que ser herrero o...*

Bresson: ¿Por qué emplea usted la palabra peor? Yo no tengo nada contra él por lo que es.

Godard: *No, pero quiero decir: lo mismo que usted toma a un herrero por lo que puede hacer, y no para interpretar a un notario o a un policía, lo mismo puede usted escoger un actor, en rigor, al menos para interpretar a un actor.*

Bresson: En absoluto. Siempre se trata de alguien del que queremos extraer ciertas cosas. Imagínense, por ejemplo, que quieren hacer una operación. Calman al enfermo para que no se contraiga, para que no haga ningún movimiento que pueda impedirles coger el tendón o el nervio que deben intervenir. Sucede exactamente lo mismo con el actor. Su personalidad de actor impide conseguir lo que pretendemos. Además, él se proyecta...En fin, es muy sencillo –si pudiéramos ver algunas películas juntos se lo enseñaría. Existen actores que son muy buenos en el teatro, que pasan por buenos actores de cine y que están vacíos...Porque están vacíos. Y nos damos cuenta de ello cuando examinamos al actor en profundidad. Por supuesto, en el teatro no se le ve en profundidad y, además, el actor sabe lo que está haciendo, el teatro es una ilusión...

Godard: *Pero ese momento en el que está vacío y en el que se convierte en una célula humana, ¿no puede ser interesante? Es que el actor, en tanto que célula humana...*

Bresson: En absoluto. No tiene nada dentro. Está deshabitado. Es una marioneta que hace gestos. Y esto llega hasta un extremo del que para mí, ahora, la mayor parte de los filmes (y también por eso me es tan desagradable ir al cine) me parecen concursos de muecas. De verdad. No exagero nada. Veo las muecas. En rigor, no veo nada más que el espíritu que hace hacer las muecas, pero no veo ese algo profundo que no tiene nada que ver con las muecas. No lo veo en absoluto. Así, esta especie de mímica perpetua (y no hablo de los gestos con las manos, que son intolerables, o de los movimientos de los ojos, de las miradas...), todo esto, que constituye el teatro, me parece, visto de cerca, imposible. Entonces ¿por qué mezclar estas dos cosas? ¿Por qué querer utilizar, para hacer esto, seres que han sido formados en el teatro, que han sido formados así? ¡Es necesario saber lo que son los cursos de arte dramático!

Godard: Sí. ¡Horroroso!

Bresson: ¡Y encima la voz! ¡Ese tono que da una voz absolutamente falsa? Pero, ¿en qué se basa esa voz? ¿Y qué es lo que le hace pensar que hablan de manera apropiada? ¿En nombre de qué piensan que pueden creer esto? ¡Y pensar que me han dicho algunas veces que en mis filmes se habla de una manera falsa! ¡Yo, hacerlos hablar en falso! ¿Pero en virtud de qué creen ellos que hablan de manera apropiada?

Porque se tiene una voz que debe concordar con unos sentimientos que no son nuestros sentimientos, que son sentimientos estudiados. ¿Cómo pretender entonces que nuestra voz va a quedar exactamente fijada sobre esto y que no va a vacilar? ¡Si la palabra duda todo el tiempo! No existe una entonación que sea justa. Pienso, por el contrario, que la mecánica es lo único válido, como en el piano. Sólo haciendo ejercicios de voz e interpretando de la manera más regular y más mecánica se puede conseguir emocionar. Y no intentar conseguir una emoción, como hacen los virtuosos. Pero esa es la cuestión: los actores son virtuosos. Que, en lugar de darnos una cosa exacta, para que la sintamos, nos colocan además su emoción, para decirnos: ¡Así es como debéis sentir esto!

Godard: Sí. *Basta con entenderse sobre las palabras. Quiero decir: los actores son, quizá, en efecto, virtuosos, pero para mí representan, digamos, un cierto género de poesía, una vez que se les toma tal y como son, como virtuosos. Antonin Artaud, por ejemplo, es el caso límite, era poeta y actor.*

Bresson: Era actor y no sabía servirse de su voz.

Godard: *Lo que me interesa en el hecho de que era actor es que era poeta.*

Bresson: En cualquier caso, lo bueno es que usted ve el problema. Usted ha reflexionado sobre el actor. Sabe lo que es. Es su materia prima. Bueno. Y toma a los actores en tanto que actores. Es probablemente un medio que le vale, pero yo no puedo, no es válido para mí.

Godard: *Quiero decir, finalmente, que el que me sirva de actores es una cuestión de moral. Y quizá lo haga por cobardía, porque creo que el cine corrompe a la gente, a los que no están preparados. Así, todos los que he conocido, que he amado en la vida y que han hecho cine sin ser actores —pienso también en Nicole Ladmiral— son gente que ha terminado mal. O bien las muchachas se han convertido en putas, o los muchachos se han suicidado. De todas formas, lo menos que les ha pasado es que se han convertido en algo inferior a lo que eran antes. E incluso cuando he hecho interpretar a los actores... Un joven como Jean-Pierre Léaud, por ejemplo, en mi último filme, me daba pena*

*hacerle interpretar porque yo sentía...que vivía demasiado, y que esto era algo importante para él, y me daba un poco de vergüenza...Luego esto no es una cuestión de moral.*

Bresson: Yo no me encuentro en ese caso, porque yo no les hago interpretar. Esa es la diferencia.

Godard: *Sí, en cierto sentido, es verdad.*

Bresson: Entonces a mí la cuestión no se me plantea jamás. Por el contrario. Los seres que elijo para mis filmes están contentos por intervenir en ellos y dicen que nunca han sido tan felices como al hacerlo –me lo han dicho ayer- y, después, se sienten satisfechos de volver a su oficio. Pero no vuelven a interpretar por segunda vez. Por nada del mundo serían actores, por la sencilla razón de que jamás han sido actores.

No les pido que expresen un sentimiento determinado que no sienten; les explico simplemente la mecánica. Y me divierte explicárselo. Así les digo, por ejemplo, por qué hago un plano cercano en vez de otro, y cosas así. Pero en cuanto a obligarles a que interpreten, eso no se lo pido ni por un segundo. ¿Véis la diferencia? Los dos campos permanecen absolutamente separados.

Godard: *Se podría decir que ser actor es ser romántico y no ser actor, clásico.*

Bresson: Es posible. Pero piense en todo lo que hay detrás de esto. No he dicho nada ni he hecho nada a la ligera. Me he visto obligado a reflexionar sobre todo esto porque he tratado de encontrar varias soluciones. Me sucedió en la época en que comencé a emplear no profesionales; llegué a decirme de pronto: bueno, la escena es así, la puedo hacer con un actor, un buen actor. Voy a intentarlo. Bien, lo intenté. Me equivoqué. Me dije entonces: es culpa mía. Y luego...bien, la escena, me he equivocado en ella tres veces seguidas...Y sólo después de esto es cuando me he dicho: ¿pero qué es lo que ha pasado?

Y ahora, cuando pienso en un filme, y cuando lo escribo, me dicen: debería contratar a un actor...Pero es evidente que lo que estoy en trance de escribir sería un fracaso absoluto si tomara un actor. El resultado no tendría nada que ver con lo que se pretende. Y si cojo a un actor, entonces me veo obligado a volver a escribir, a transformarlo todo, porque lo que va a hacer un actor implica ya, incluso en ese momento, un cambio total en lo que he escrito. En fin, cuando llego a la conclusión que de lo que se trata es de buscar un destello en un rostro, y de que es necesario encontrar este destello, bueno, ese destello no me lo dará nunca un actor.

Godard: *En esto pienso que es como si un pintor, en lugar de un modelo, tomara un actor. Como si se dijera: en lugar de tomar esta planchadora, tomemos una gran actriz que posará mucho mejor que esta mujer. En este sentido, por supuesto, lo comprendo.*

Bresson: Y dense cuenta que esto no quiere decir que infravalore en nada el trabajo del actor. Por el contrario, siento una enorme admiración por los grandes actores. Encuentro que el teatro es maravilloso. Y encuentro que es extraordinario llegar a crear con el propio cuerpo. Pero no hay que mezclar las cosas.

[Fragmento de “*La pregunta*”, reportaje realizado por Jean-Luc Godard y Michel Delahaye a Robert Bresson, después del estreno de *Al azar Baltasar*, que fuera publicado en el número 168 de *Cahiers du Cinéma*, correspondiente a mayo de 1966.]

## BRESSON NI VU NI CONNU

(Palabras de Bresson en el documental de Francois Weyergans  
-1965-1994)

“El tema es sólo un pretexto, lo que educa y eleva es la forma mucho más que el fondo.”

“A propósito de los actores en la pantalla no se trata de no hacer nada, sino de no vigilarse, de no controlarse.”

“Se diría que el arte dramático es algo que se debe rechazar y que nada tiene que ver con el cinematógrafo, quizá por estar muy cerca de él. Me parece que cuando se emplean procedimientos de teatro para hacer películas, es como si se quisiera cepillar la madera con una sierra.”

“El cinematógrafo muestra las cosas tal y como son y es muy difícil no mostrarlas dado que él las muestra. Tiene que mostrarlas sin que lo parezca. El orden es para crear y el desorden es para vivir. Yo intento no mostrar más que algunas partes para que se adivinen las otras y que haya siempre una parte de misterio.”

“Cuando un electricista quiere unir dos cables, los desnuda para que pase la corriente. La poesía está en las uniones, en los intersticios.”

“Lo que creemos ver no es lo que vemos, lo que vemos es lo que ve la cámara.”

“El cine representa para mí el teatro fotografiado y también las salas donde se proyectan las películas. La palabra cinematógrafo es sinónimo para mí de arte cinematográfico. La invención del cinematógrafo es algo tan brillante que hace pensar en una zona nueva de exploración, una zona que no ofrecen la literatura, la pintura ni otras artes.”

“El cinematógrafo aparece en el momento en que dos imágenes que estaban en contacto se transforman. Porque no hay arte sin transformación. Si se quiere que el cine sea un arte necesita un cambio completo, casi de naturaleza en la imagen. Es preciso que la imagen que se ve en la pantalla no sea la misma una vez que entra en contacto con otra, y con otras, indirectamente.”

“Si se quiere puedo explicar el cinematógrafo por tres nacimientos. En el primero la película nace en la cabeza y muere en el papel. Después revive con personajes vivos y objetos reales que se mueven al fijarlos en la película. Luego proviene el tercer nacimiento que no existe en el teatro cinematografiado, es el que se ha fijado en la película. Los sonidos y las imágenes adquieren de golpe una especie de vida que es una palpación que viene de la transformación constante de las imágenes en contacto. Y esa es la verdadera.”

“Es lo real, lo real preciso, lo real visto desde lo más cerca posible, es lo sobrenatural.”

“Yo no creo en los trucajes de las películas. O bien se cae en el trucaje del teatro: el decorado del teatro está trucado, con puertas falsas, con falsas ventanas.”

“El cinematógrafo es un trucaje en sí mismo. No hay que trucar lo trucado.”

“A medida que se dicen las cosas mecánicamente hay un paso hacia el interior de la persona seguido de un retorno, lo que da vida a esta mecánica. Después esta mecánica hace vivir al personaje de esta película y a su vez hace vivir al diálogo.”

“La voz es también reveladora. Es decir, informa sobre el personaje mejor que la vista de ese personaje, porque lo que se oye es más revelador que lo que se ve de él y las dos cosas juntas se enturbian.”

“Al oír un ruido se recrea la escena. Si se oye el silbido de una locomotora se ve la estación, mientras que si se ve una locomotora no se oye su silbido. El oído es mucho más creador que la vista. No obstante el ojo inventa también, pero no inventa en el dominio de los sonidos, mientras que los sonidos inventan en el dominio de la imagen y no dudo ni un segundo si tengo que elegir entre uno y otro. Si puedo reemplazar al decorado por un sonido, prefiero tomar el sonido y prescindir del decorado. Esto tiene la ventaja de dejar en libertad la imaginación del público y alcanzar eso tan difícil que es no enseñar las cosas sino sugerirlas.”

“Conviene saber que las imágenes que se ven en la pantalla no son de la misma naturaleza que la naturaleza. Lo que es importante porque el sonido de la pantalla es la naturaleza del sonido mientras que la imagen no es la naturaleza de la naturaleza...es otra cosa. Es una imagen plana...son ondas sobre la pantalla.”

(1965)

## ENTREVISTA A ROBERT BRESSON ACERCA DE EL PROCESO DE JUANA DE ARCO (1962)

*Ian Cameron: ¿Por qué se decidió a añadir otro más al número de filmes que se han hecho sobre Juana de Arco?*

Robert Bresson: Para hacerla real e inmediata.

*I.C.: ¿Cuál fue su intención principal al hacer el filme? ¿Mostrar la historia?*

R.B.: Ese es un privilegio del cine: traer al presente las cosas del pasado, con tal que se evite el estilo de los filmes históricos habituales. Creo que la única manera de llegar al público con personajes históricos es mostrarlos como si viviesen en el presente, con nosotros. Esa fue mi intención principal.

*I.C.: Nunca presenta a Juana en el mismo plano que sus acusadores. ¿Por qué?*

R.B.: En primer lugar, porque no podía. Los decorados naturales me impedían presentarlos juntos. Pero creo que es bueno crear obstáculos. Por mi parte, no trabajo muy bien sin obstáculos. De todos modos, quizá incluso sin esta dificultad, habría mostrado a Juana y sus acusadores del mismo modo. Porque sólo hay una manera de fotografiar a las personas: desde cerca y de frente, si se quiere saber lo que sucede en su interior.

*I.C.: A menudo parece situar a Juana con un fondo claro, mientras que su interrogador tiene un fondo también claro, o los sitúa a ambos en un fondo oscuro.*

R.B.: Es para evitar un choque visual...No se puede pasar de un plano blanco a otro negro.

*I.C.: Rodar de manera que cada personaje tenga su propio plano en las secuencias del juicio da la sensación no de un conflicto entre Juana y sus jueces, sino de un ritual en el que todos los participantes tienen un papel que desempeñar y que ellos aceptan.*

R.B.: No estoy de acuerdo. Para mí, es un duelo entre el obispo Cauchon y Juana. Desde el principio hasta el fin los ingleses y los sacerdotes sólo tienen el papel de testigos.

*I.C.: No ha permitido que su filme sea un drama en sentido corriente.*

R.B.: Mi idea es sugerir las cosas y también los sentimientos.

*I.C.: ¿Qué espera que traiga consigo el público para ver su filme?*

R.B.: No su cerebro, sino su capacidad de sentir.

I.C.: *¿Espera que sepa el público los hechos del juicio? ¿Es por eso por lo que no explica quiénes son los diversos participantes?*

R.B.: Nunca explico nada, tal como se hace en el teatro.

I.C.: *¿O es que quiere que el público considere el proceso como si fuesen espectadores ante una ceremonia que les resulta nueva?*

R.B.: Ese es un buen motivo.

I.C.: *¿Son todos los personajes de su filme los mencionados en la relación histórica del proceso?*

R.B.: Lo son.

I.C.: *No muestra Ud. nunca a la muchedumbre en la ejecución, a excepción de un par de planos que incluyen sus piernas. Tampoco muestra nunca al público del proceso. ¿Por qué?*

R.B.: Es una necesidad. La visión de una muchedumbre medieval haría que el filme se viniera abajo.

I.C.: *Al comienzo del filme se nos muestra la espalda de la madre de Juana, con una mano sobre cada uno de sus hombros. ¿Por qué muestra solamente su espalda?*

R.B.: Porque no quiero que sea un personaje. Además, no es en el filme mismo. Aparece antes del título.

I.C.: *Al final del filme acentúa la estrechez del vestido con el que la queman, y que le impide caminar normalmente.*

R.B.: Su vestido le hace andar de manera ridícula, como una niña pequeña. Parece que corre hacia la pira.

I.C.: *¿Qué significado tiene su gesto cuando tiran una piedra por la ventana de su celda? Ella la recoge y la mira. Luego mira a la ventana y otra vez a la piedra.*

R.B.: Está sorprendida, pero no se preocupa. Está segura hasta el fin de que la libentarán.

I.C.: *En un momento del proceso, los jueces hacen que Juana se arrodille. Entonces Ud. funde para pasar a ella, que está otra vez en pie.*

R.B.: El momento de cortar tiene la misma función que el movimiento en otros filmes. También Shakespeare corta en momentos extraños. Su manera de cortar parece una puerta por la que entra la poesía.

I.C.: *¿Por qué se da tanto énfasis en el filme a la virginidad de Juana? Concretamente, en lo que respecta a los ingleses.*

R.B.: He presentado exactamente lo que encontré en el relato verdadero.



I.C.: *Hay muchos planos de puertas, puertas abiertas. ¿Se refieren al discurso de Juana...? "Si veo una puerta abierta", etcétera?*

R.B.: *Cuando se está en la cárcel, lo más importante es la puerta.*

I.C.: *A menudo, la fotografía es de una oscuridad poco corriente. ¿Es para demostrar un estado de ánimo sombrío?*

R.B.: *Bueno, para mí es muy importante mostrar las diferencias reales de luz entre el interior y el exterior. Fuera hay mucha claridad. Dentro está más o menos oscuro. La verdad con respecto a la luz participa de la verdad total del filme.*

I.C.: *¿Por qué hay un gran número de planos de los ingleses observando a Juana por la grieta de la pared de la celda?*

R.B.: *No hay tantos como usted dice. Hay los menos posibles.*

I.C.: *La grieta está en la parte baja de la pared. Usted nos muestra esto manteniendo el enfoque sobre la grieta, cuando los observadores se levantan.*

R.B.: *Están sentados al otro lado, que no llego a presentar nunca. Pero se puede deducir que los observadores se sientan y se levantan.*

I.C.: *Cuando Juana está en la cárcel, usted presenta un gran primer plano de la mano de un sacerdote (la mano del doctor) que sostiene la de Juana cuando está enferma. ¿Por qué este detalle?*

R.B.: *Quiero que el público desee ver el rostro de Juana antes de mostrárselo.*

I.C.: *¿Por qué no es el obispo, sino los dos monjes de blanco quienes comunican a Juana que tiene que morir?*

R.B.: *Uno de ellos es su confesor. El otro es el hermano Martín, que trató de ayudarla haciéndole señas durante el proceso. Son los dos que han estado más próximos a ella.*

I.C.: *Hay cierto número de primeros planos de las plumas que escriben la relación del proceso. ¿Por qué los presenta cuando ella dice: "¿Estáis escribiendo contra mí, no a mi favor?"*

R.B.: *Porque hay en ello un significado dramático. Se escribe cuanto se dice, y en general se tomará en contra de ella. El roce de la pluma tiene para mí un significado dramático.*

I.C.: *¿Por qué le traen el vestido que lleva cuando muere, en el momento en que está recibiendo la comunión del pan?*

R.B.: *La rapidez del final (que es invención mía) es para mí un momento dramático.*

I.C.: *Apenas notamos en este filme que es el soldado inglés quien le da la cruz a Juana. Shaw hizo buen uso de esto.*

R.B.: Este detalle es tan conocido por la gente de aquí, de Francia, que quise sugerirlo tan sólo con la visión del casco.

I.C.: *En el filme no se tienen nada en cuenta los papeles de Warwick (el noble inglés) ni del sacerdote inglés. De hecho la acción envuelve tan sólo a Juana y a los sacerdotes franceses.*

R.B.: No quise incluir la psicología de Warwick.

I.C.: *¿Por qué pone Ud. un plano de un perro al aire libre cuando Juana está a punto de ser quemada?*

R.B.: Durante cualquier ceremonia siempre hay un perro que pasa por medio. El animal siente que hay algo que no es normal.

I.C.: *¿Por qué esos detalles en que se ve cómo arrojan los vestidos al fuego?*

R.B.: Eso es muy importante. No quieren que queden reliquias.

I.C.: *Muestra Ud. los pies de Juana cuando uno de los de la muchedumbre le pone la zancadilla. ¿Por qué lo hace?*

R.B.: Eso tiene cierta relación con lo que le sucedió a Cristo cuando iba a ser crucificado. Quiero dar a entender la manera en que molestaron a Cristo y se burlaron de él.

I.C.: *¿Y las palomas que se posan sobre la cubierta de seda del pabellón?*

R.B.: No hay aquí ningún simbolismo. Sólo es para mostrar que la vida sigue.

I.C.: *¿Por qué trata parcialmente la quema como un plano subjetivo de la cruz que se va oscureciendo con el humo?*

R.B.: Me parece que quiere que explique demasiado lo que hice.

I.C.: *Si es que puedo hacerle una pregunta más, ¿cuál es la razón del plano fijo y muy largo del final, en el que aparece tan sólo el poste con las cadenas colgando?*

R.B.: Bueno, para mí es como una desaparición milagrosa de Juana.

I.C.: *Creo que su próximo filme será "Lancelot du Lac. ¿Qué le interesa en particular de las leyendas del rey Arturo?*

R.B.: Creo que es una mitología tan nuestra como de Uds.

[La entrevista fue realizada por el crítico inglés Ian Cameron en el Festival de Cannes de 1962, donde la película obtuvo el Premio Especial del Jurado –ex –aequeo con *El eclipse*, de Michelangelo

Antonioni- y el Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine.  
Fue publicada en el número 7 de la revista *Movie*, correspondiente a  
febrero de 1963.]



*Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine*  
correo@tijeretazos.net www.tijeretazos.net