

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Breson: los signos entecos ¿qué nos hace aún piadosos?

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (2000). Breson: los signos entecos ¿qué nos hace aún piadosos?. La madriguera. (26):65-67.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41852>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



BRESSON: LOS SIGNOS ENTECOS

¿QUÉ NOS HACE AÚN PIADOSOS?

Por Alejandro Montiel

Las dos mentes más admirables del cristianismo moderno, Kierkegaard y León Chastov (la tercera sería Chesterton, naturalmente), han exigido el Dios para quien nada ha sucedido irrevocablemente, el Enmendador de la historia; Aquel capaz de lograr que Sócrates no haya tomado realmente la cicuta y consumado así la injusticia, el Dios que restituye todo lo perdido a Abraham o a Job, el Dios capaz de devolver Regina Olsen a su enamorado impotente como antes, como si nada hubiera ocurrido...

FERNANDO SAVATER, Nietzsche, Barcelona, 1982

¿Cuál es la pregunta de Bresson? Si hemos de creer a Deleuze, la misma que la de Nietzsche: ¿Qué nos hace aún piadosos?

Y ¿cuál fue su respuesta? Veamos únicamente cuatro de sus aproximaciones, pues no ha podido ser de otro modo; he de limitarme a hablar de lo que recuerdo, de lo reciente: *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Pickpocket* (1959), *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962) y *Mouchette* (1967).

Comencemos enunciando un tópico: son films austeros. Digamos, secos, entecos. ¿Serán, pues, así también sus respuestas? ¿Enquencas, desmembradas?

He aquí, se dice, una poética fertilizada por la ascesis. Nietzsche, sin embargo, nos advierte en su *Genealogía de la moral*: "¿Qué significan los ideales ascéticos? Entre artistas nada o demasiadas cosas diferentes." ¿Es posible una estética de lo ausente? ¿Una Estética que busca, que convoca lo que elude? Bresson nos ofrece escenarios pobres y desconectados: un espacio cualquiera; primeros planos de manos en lugar de rostros; acciones quizás insignificantes, pequeños gestos; personajes automáticos; un paisaje desdramatiza-

do, despojado, silencioso; monotonía, ausencia de énfasis... Pero, ¿de qué habla?

Lo dijo también Deleuze: no son películas para ver, ni siquiera para oír, sino para leer. El goce de sus films no se cifra en su función visible, sino en su función legible. Pero, ¿qué se puede leer que no haya sido escrito en algún lugar? ¿Dónde estará escrito lo legible de Bresson, si no es en las imágenes, si no es en los sonidos?

Todo debe ser (dice Bresson) fragmentario, o sea, no estar dado ya del todo, o no estar dado del todo aún. Los films ofrecerán partes desagregadas: el montaje (el sentido) será el trabajo del lector. Pero entonces nos surge la duda. Numerosos pedazos, sí, pero ¿forman un puzzle completo? ¿Sabríamos, si lo montamos, de qué está hablando el film? ¿Sabríamos, quizás, qué nos hace aún piadosos?

Si el clasicismo fue fingida plenitud, Bresson es ostensible carencia; si la claridad era para San Agustín y para el viejo Hollywood una caridad, para Bresson lo claro, lo evidente, es lo que habla sin ser visto, sin ser oído, lo oculto; si allí la fe, la

Bresson cuando filmaba "Un condamné à mort"



religiosidad era colectiva (en Ford, por ejemplo, pero todavía en Rossellini), ¿dónde deberá buscarse en los films de Bresson?

La fe de los personajes de Bresson es involuntaria e indecible. ¿Quiere decir esto que, al igual que la vida, es "una pasión inútil", en expresión de Sartre? ¿O "una cuerda de la que permanecemos suspendidos a menos que nos sirvamos de ella para ahorcarnos", como escribió Kierkegaard en su *Diario íntimo*? Para averiguarlo podemos plantearnos el Problema III de Kierkegaard en *Temor y temblor*, y preguntamos con él "¿Puede justificarse moralmente el silencio de Abraham frente a Sara, Eliezer e Isaac?" O, expresado de otro modo, ¿es que no podía acaso Abraham romper el silencio?

Responde Kierkegaard: "Abraham calla.... él no puede hablar; en esta imposibilidad residen la angustia y la miseria. Porque si hablando no puedo hacerme comprender, yo no hablo, aunque perore noche y día y sin interrupción. Ése es el caso de Abraham; él puede decirlo todo, excepto una cosa. Abraham puede decir las cosas más hermosas de las que una lengua sea capaz sobre su amor por Isaac. Pero tiene otra cosa en su corazón: un algo más profundo, que es la voluntad de sacrificar a su hijo porque se trata de una prueba."

Los héroes de Bresson (diría Kierkegaard) no son héroes trágicos (la diferencia de Edipo, de Ricardo III, de Fausto) porque, como Abraham, no pueden hablar. O más exactamente: no pueden dar fe. Así que en los films de Bresson no hablan Fontaine, ni Michel, ni Juana de Arco, ni Mouchette..., pues ninguno "puede dar la explicación definitiva (de suerte que sea inteligible) según la cual se trata de una prueba; pero, cosa notable, una prueba en la cual lo moral constituye la tentación."

Admirable: los personajes de Bresson, como Abraham, están tentados por lo que deben hacer; están condenados a hacer sin comprender; son condenadamente libres para asumir su prueba:

Aunque esto no es tan sencillo. Otra vez Deleuze: "Somos libres para cumplir el primer acto, pero ya somos esclavos del segundo. Es lo que dice (no tan bien) el buen sentido, como lo hace el comisario de *Pickpockett*: imposible parar, usted ha elegido una situación que ya no le permite elegir."

Ahora empezamos a columbrar, pues, el sentido del estilo de Bresson. Al igual que Kierkegaard o Nietzsche, en sus obras se pone de manifiesto la extrema tensión entre la necesidad y el azar.

"El gran reto de Kierkegaard —escribe Savater en la obra citada *supra*—, tan insolente y tan alto como el mejor de Nietzsche, fue la victoria de lo posible sobre lo necesario; Nietzsche, por su parte, aspiró a una voluntad que convirtiese lo necesario en afirmación del azar."

En *Un condamné*, el prisionero Fontaine debe escapar: ésa

es su prueba y su tentación. Asistimos a una morosa elaboración de la huida y a sus tangibles e inexorables avatares: planos vacíos, espacios indiferentes y evacuados, perezosos fundidos, reiterados encuadres, súbitos acordes de Mozart, y una persistente interferencia: el presente presentado desde el pasado: la reconstrucción minuciosa de lo irrevocable, de lo ya vivido. La cuestión que se dilucida es el cómo, no el qué. Bresson muestra incansablemente lo mismo como si se negara en redondo a mostrar de más. Cuenta lo que se ve, lo que se oye, lo ya contado; entorpece la narración: la paraliza, la bloquea con repeticiones, con acciones sabidas. No es que el tiempo pase, ni que se atrape, es que (casi) se detiene (utopía de los místicos). Siempre la misma pregunta diciéndose tozudamente en el film: ¿cómo es ese estar viviendo aquí y ahora? En otras palabras: una fenomenología sin Dios. Pero, entonces, ¿qué nos hace aún piadosos?

El pastor habla del único modo que puede hablar (como la Vieja Dama en *Mouchette*, como la Virgen a Juana de Arco), es decir, con parábolas, con metáforas: "Dijo Nicodemo: ¿Cómo puede nacer un hombre viejo? ¿Cómo puede entrar en el seno de su madre y nacer?" Y continúa Fontaine (leyendo a otros presos, detrás de los barrotes de su celda): "Jesús respondió: tenéis que nacer de nuevo. El viento sopla donde quiere y oyes su ruido, pero no sabes de dónde viene ni adónde va." En *Le trou* (Jacquer Becker, 1960), la extenuante preparación de la huida se resuelve cruelmente en un azar: todo se va al traste a consecuencia de una delación. En *Un condamné*, a pesar de la huida, nada parece haber quedado resuelto. El espectador sabe, desde mucho antes del final, que lo que está en juego no es esa liberación: Fontaine no se librará nunca del azar. El azar no es algo que le pasa, es el mundo donde está.

Juana de Arco no para de hablar, pero su muralla de palabras sólo oculta lo que no puede ser dicho (lo invisible, lo inaudible): la verdad. Pero, ¿qué es la verdad? Otra vez el Kierkegaard de *Diario íntimo*: "Un secreto que los hombres se llevan a la tumba." De ahí lo asombrosamente táctil de un film donde se habla por los codos, pues lo que importa no es lo dicho, sino lo indecible, y el ser que encarna esa impotencia. Juana es la mujer que no revelará el secreto (*Mi secreto está en mí*, leemos en Isaías): es, únicamente, la que arrastra cadenas, la escarnecida, la que va a ser quemada: el lugar de la pasión, el escenario de un proceso. Nada más contingente, ninguna mujer más carnal. Puesto que si no hay secreto, lo que queda, lo residual es solo el cuerpo. Y el misterio de su deriva. Entonces: ¿qué nos hace aún piadosos?

Bordwell adujo que Michel, en *Pickpockett*, era apenas una pieza de un mecanismo, el opaco elemento de una estructura; un avatar del sistema paramétrico conciso. ¡Qué horror! ¿Para qué interrogarnos minuciosamente, incluso brillantemente so-

bre la forma, si acabamos describiendo sólo la forma? ¿Para eso ha de servir la investigación estética?

Digámoslo con el *Zarathustra* de Nietzsche: "La voluntad no puede querer hacia atrás. No puede romper el tiempo y su codicia: tal es su más solitaria pena." O con Borges: "El pasado es atroz por irreparable". O, mejor, digámoslo de una vez con Bresson (y con Michel): "Jeanne, ¡qué extraño camino me ha llevado a tí!"

El *narrador* (Bresson), no sabe más que el *narrador delegado* (Michel), ni que el *personaje* (Michel), y como ellos, no *puede* y no *quiere* decir lo

que no sabe: ésa es su *ascesis*; ésa es también su elección estética; ése es el *sentido* de su puesta en escena neutra, de la repetición de sus planos, de los innumerables vacíos, de la monodía de los parlamentos. Un *sentido*, en realidad, parcialmente impugnado; porque la historia sólo (quizás) tenga *sentido* (dirección y significado) al final, o ni siquiera entonces. La historia, en Bresson, sólo tiene sentido en su estar siendo, en su *mientras*, en su *duración*: en el *extraño* camino que transita.

Y sólo aparentemente el *destino* final de Fontaine, de Michel, de Juana de Arco o de Mouchette es diverso. La huida, el encierro, el martirio o el suicidio son sólo modos accidentales de *desaparecer*. Sabemos, además, que hasta el mismo Dios ha desaparecido ante la indiferencia general. Así lo explica Sava-ter:

"Dios era el *sentido* del mundo, el garante de las instituciones políticas, el respaldo de la autoridad, el insobornable sancionador –premio y castigo– de la moral, creador, mantenedor, rescatador de la dignidad del hombre, que sin embargo frente a Él no era nada; pero Dios era también, y quizás principalmente, el significado de nuestro lenguaje, la posibilidad de un conoci-



Le journal d'un curé de campagne



Les Anges du péché

¿Para qué interrogarnos minuciosamente sobre la forma, si acabamos describiendo sólo la forma? ¿Para eso ha de servir la investigación estética?

miento organizado, las leyes de la naturaleza y de la lógica, conservador de la estabilidad en la existencia de las cosas y de la identidad personal –almas con memoria y responsabilidad– de las personas. Todas esas funciones deberían haberse resquebrajado con la muerte de Dios: ¡la vida tendría que haberse hecho *inimaginable*! Pero apenas se nota-

rón ciertos estremecimientos, apenas hubo algunas limitadas convulsiones. Las instituciones tomaron el relevo de su antiguo Dispensador de Sentido y continuaron funcionando solas sin su respaldo: el Poder, la Gramática, la Lógica, la Física, la Moral, el De-

recho, las Cosas, las Personas, todo continuó marchando tras la *desaparición* de Aquél en cuyo Nombre todo había sido fundado, pero con cierto *azoro indefinible*, como cierta vergüenza y perplejidad por haberle sobrevivido...

Y, entonces, se preguntará Nietzsche, se preguntó Bresson, ¿qué nos hace aún piadosos?

La respuesta de Bresson, trazada con signos flacos y desnutridos, es inequívoca: todo lo que es, desaparece. Así que, aunque Dios haya muerto, o, precisamente porque ha muerto, ¿cómo dejar de ser piadosos?

La poderosa inteligencia de Kierkegaard lo había formulado de otro modo en *Mi punto de vista* (1859): "Nunca, en ningún instante de mi vida, me ha abandonado la fe de que uno puede hacer aquello que quiere, a excepción de una cosa; todo lo demás incondicionalmente, pero una cosa no: el escapar de la melancolía, en cuyo poder me hallaba".

¿Qué es, pues, y por último, esta piedad de la que habla Bresson? Sólo un "azoro indefinible", no la Gran Nostalgia del Sentido; apenas cierto eco melancólico que rebota tozudamente en el vacío.