

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

Título:
Visto y oído

Autor/es:
Zunzunegui, Santos

Citar como:
Zunzunegui, S. (2000). Visto y oído. La madriguera. (33):82-84.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41913>

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:



VISTO Y OÍDO

Pickpocket

El ratero

Robert Bresson

Francia, 1959

Michel, Jeanne y Jacques pasan el domingo en una feria. La cámara encuadra a los dos primeros sentados en la mesa de una terraza de café en cuyos cristales se reflejan los tivovivos. La joven reprocha a Michel, en un diálogo filmado en un sencillo plano-contraplano, su desinterés vital y su tristeza. Jacques, que sale del café, propone a Jeanne montar en una de las atracciones. Mientras la pareja sale de campo, la cámara continúa encuadrando a Michel. La mirada de Michel se dirige, por un instante, hacia el espacio *off* situado a la derecha de la imagen. Un breve plano nos muestra una muñeca masculina con un reloj inmediatamente antes de que su dueño deje su asiento. Retornamos al encuadre anterior hasta el momento en que Michel se levanta y abandona el lugar. La cámara se demora sobre el espacio vacío. Un fundido encadenado, manteniendo idéntico el encuadre, nos transporta a un tiempo posterior indefinido para que asistamos al retorno de Jeanne y Jacques que constatan la ausencia de Michel ("Où est Michel?" - "¿Dónde está Michel?"). Un nuevo encadenado nos lleva hasta la escalera de la casa donde el aprendiz de ratero malvive en una "chambre de bonne": Michel sube las escaleras. Penetra acompañado por la cámara

en su habitación y procede a lavarse unos rasguños en sus dos manos. Sobre la imagen de Michel sentado en su lecho, curándose, la voz en *off* del protagonista nos informa: "J'avais couru et j'avais tombé" ("Había corrido y me había caído"). Ruido *off* de pasos ante los que Michel levanta la mirada. Jacques entra en el cuchitril y hace saber a su irritado amigo que "tuvo miedo". Ante la pregunta de Michel acerca de Jeanne, Jacques informa a su amigo que la ha acompañado a su casa. "Tu l'aimes. Avoue!" ("La quieres. Confíesalo"), espeta Michel a bocajarro a Jacques. No hay respuesta. Jacques sale al pasillo. Michel sale tras él y continúa su acoso ("fais-lui des cadeaux. As-tu pensé aux cadeaux?" - "Hazle regalos. ¿No has pensado en los regalos?"). Jacques se marcha sin articular palabra. Ahora la cámara encuadra la mano derecha de Michel que intenta recomponer un roto de su pantalón. La mano penetra en el bolsillo derecho de la chaqueta y extrae del mismo un reloj de pulsera en un gesto posesivo que acercará el objeto al rostro de Michel. Entonces oiremos, de nuevo, su voz *off*: "La montre était très belle" ("El reloj era muy bello"). Cuando Michel se dé la vuelta para volver a su habitación en la banda sonora comenzará a sonar la música de Lully.

* * *



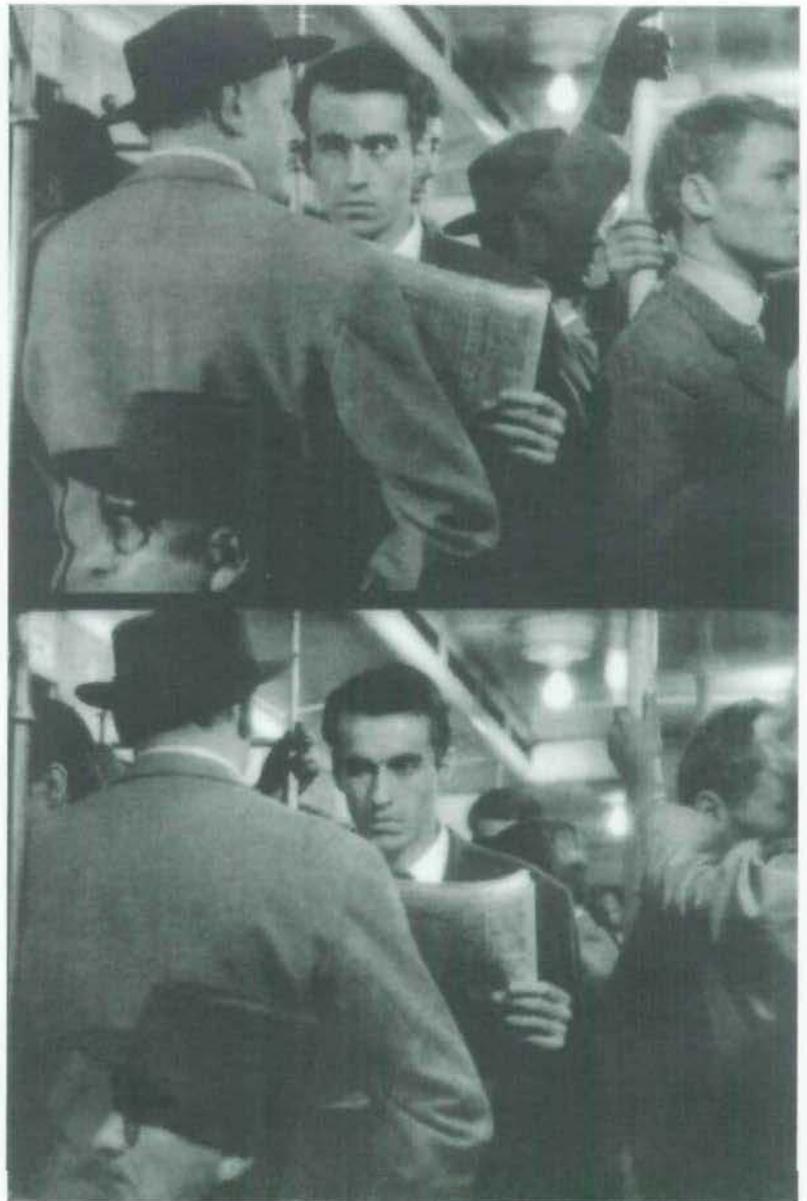
La secuencia de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) arriba descrita con morosidad ejemplifica a las mil maravillas la lógica que el film desarrolla a la hora de abordar su estructuración dramática. Una lógica que invierte los parámetros causa-efecto de acuerdo con la teoría tan querida por su autor y que hace de la elipsis su figura estilística decisiva. De hecho, toda la secuencia está articulada sobre dos vacíos de desigual importancia y cuya presentación, invertida y a posteriori, se convierte en el corazón de aquella. El primero tiene que ver, obviamente, con la causa que lleva a ausentarse a Michel de la feria. Para un espectador advertido, el inserto del reloj y el hecho de esta secuencia siga en la película a otra en la que el protagonista se en-

tregaba, sin demasiada pericia, a entrenarse para robar relojes de pulsera, parecen resolver suficientemente el enigma. Pero como sucede siempre en Bresson no es ahí (en el *qué pasa*) donde está el *quid* de la cuestión. Éste reside, por supuesto, en *cómo pasa* o mejor dicho en la forma en que el cineasta va a expresar con imágenes y sonidos (como señala el texto que sirve de frontispicio al film) aquello de lo que le interesa dar cuenta. Por eso asistiremos, primero, a la resolución, del enigma secundario y que afecta a las heridas que Michel muestra al llegar a su habitación: una escueta voz en *off* nos informa sobre la causa fáctica del efecto que ya hemos constatado. La irrupción de Jacques, inquieto por la desaparición de su amigo, hará derivar la escena hacia otros derroteros no menos pregnantes: el triángulo que comienza a dibujarse entre los dos jóvenes y Jeanne y del que estamos muy lejos de sospechar, a estas alturas del film, las vías futuras de desarrollo. Sólo cuando Jacques abandone los territorios de Michel, la escena entregará, retroactivamente, su secreto más celosamente guardado. Porque, a estas alturas, podemos suponer que la irritación evidente de Michel se debe al fracaso de su intento de robar el reloj (estaríamos ante una reedición del fiasco del Metro). Cuando Martin Lasalle saque de su bolsillo el reloj y se lo acerque al rostro en un gesto sancionado por la voz en *off* ("El reloj era muy bello"), incluso la caída de Michel cambiará de sentido. La aparición majestuosa de la música de Lully sancionará el fin de la secuencia.

Conviene recordar, a estas alturas, que más de un crítico ha destacado la evidente carga erótica de un gesto (el robo de tirón). Baste recordar el espasmo que recorre el rostro de Michel en la escena inicial en Longchamps al abrir el bolso femenino. En este sentido, en la secuencia de la que me ocupo, la jubilación final tiene mucho de éxtasis erótico no por diferido menos significativo. Es así como la carrera y caída del protagonista pueden ser interpretadas, primero, como mera fuga y, posteriormente, como resultado inesperado de una auténtica celebración erótica de un éxito, quizás, imprevisto. El brutal rechazo de Jeanne al que Michel se entregará durante su diálogo (más bien monólogo) con un Jacques incapaz de comprender los motivos de su amigo, revela, en este contexto, todo su sentido.

* * *

Si he querido insistir, de entrada, en lo anterior, es para dejar patente desde el principio que *Pickpocket* es, al mismo tiempo, un desarrollo, una amplificación y, en cierto sentido, una superación de *Un condamné* que, paradójicamente, pasa, a veces por un retorno a mecanismos puestos a punto en films anteriores (en concreto en el *Journal*). Porque buena parte de los elementos que antes hemos descrito ya están presente en el film anterior sin que eso quiera decir que estemos ante una mera repetición mecánica de procedimientos estilísticos antes utilizados. El propio Bresson lo formuló con gran claridad: "Mi último film me había orientado hacia las manos. La extraordinaria habilidad de las manos, su inteligencia".



Veamos, por ejemplo, los casos de la música y del comentario *off*. Empezando por este último no es difícil constatar las identidades y las diferencias: al terreno de las primeras pertenece, sin duda, el que en ambos casos estamos ante relatos retrospectivos que los verbos en pasado convierten en reminiscencias y que tiñen, convencionalmente, a la imagen con el color de lo inevitable. Pero a diferencia del caso del *Condamné*, en *Pickpocket* no se evacúa el efecto suspense que allí el título se encargaba de liquidar. Pero la diferencia mayor proviene, qué duda cabe, de que en su nuevo film Bresson elegirá combinar el texto en *off* con su variante escrita mediante la inclusión en determinados momentos del film de imágenes en las que se muestran las páginas de un cuaderno escolar donde una mano escribe unos textos que (casi siempre) coinciden con lo que la voz *off* enuncia, retornando así al sistema puesto en práctica en el *Journal d'un curé de campagne*. Digo casi siempre precisamente ya que las dos excepciones son extraordinariamente significativas. La primera y más importante constituye, no por azar, la primera imagen del film. ¿Qué vemos en ella? Dos párrafos escritos en una hoja de un cuaderno de los que el primero de aquellos es tachado (lo que no sucedía en el *Journal*). Será precisamente ese primer párrafo el que oiremos al mismo tiempo que es cancelada su expresión escrita: "*Je sais que d'habitude ceux qui ont fait ces choses se taisent ou que ceux qui en parlent ne les ont pas faites. Et pourtant je les ai faites*" ["*Sé que los que hacen estas cosas generalmente se callan y que los que hablan de ellas no las han hecho. Sin embargo, yo las he hecho*"]. Al contrario, podremos leer el segundo párrafo que contiene la expresión que cerrará, en *off*, el film ("*ô Jeanne, pour aller jusqu'au toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre*" - "*Jeanne, para llegar a tí que ex-*

traño camino he tenido que recorrer"). Puede decirse que la imagen inicial contiene, en las palabras escritas, la totalidad del film por venir y que sólo el tachado de la referencia a "las cosas hechas" autorizará su mostración posterior. Cuando reaparezca en la banda sonora el segundo de los párrafos la película podrá clausurarse definitivamente: el "extraño camino" habrá llegado a su fin y su visualización se habrá llevado a cabo entre su casi inaprensible alusión escrita (para el espectador) y su ineludible nominación verbal.

No menos interesante es la segunda excepción que, como veremos, no lo es realmente. Corresponde al sumario más impactante del film: aquel que resume, sobre el doble fondo de la imagen del cuaderno escolar y la música de Lully, el tiempo de la historia que va desde la partida de Michel para Milán y su posterior paso por Roma y Londres, cuya amplitud supera los dos años y que se sitúa entre dos frases que la voz en *off* nos hace oír sobre sendas imágenes del protagonista, la primera en el vagón del expreso París-Milán: "*Cette minute me laisse un souvenir inoubliable*" ["*Este minuto me dejó un recuerdo inolvidable*"]; la segunda, que finaliza el largo párrafo que, a duras penas, hemos podido leer a lo largo de página y media del cuaderno y mediante la que vamos a ser informados por la voz narradora de las andanzas del protagonista hasta que lo reencontramos, de nuevo, en el andén de la Gare de Lyon: "*Je me retrouvai à Paris sans but et en plus n'ayant presque plus rien en poche*" ["*Me volví a encontrar en París sin objetivos y, además, sin nada en los bolsillos*"]. Lo fascinante del momento no se debe sólo a la audacia del cineasta, privando al espectador de seguir con detalle las aventuras de Michel lejos de París, sus éxitos como ratero y sus decepciones de libertino. Si en la primera aparición del dia-

rio, la denegación de la escritura combinada con la lectura del texto tachado funcionaban como justificación de las imágenes del film que entonces comenzaba (la palabra hablada como motor del relato), ahora la duplicación escritura-narración oral justifica la ausencia de imágenes. Pero no se trata tanto de hacer de barrera al surgimiento de las imágenes como de poner en práctica, sin dejar el menor resquicio de duda, otro de los elementos fuertes de la poética bressoniana, el que sostiene la primacía del sonido sobre lo visible que queda reducido, en este instante, a mera traducción gráfica de lo verbal, configurándose en una especie de grado cero icónico.

Texto inédito que formará parte de una monografía sobre Robert Bresson, de inminente aparición en la editorial Cátedra.

