

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Menos es más, o un condenado a muerte se ha escapado

Autor/es:

Vidal Estévez, Manuel

Citar como:

Vidal Estévez, M. (1997). Menos es más, o un condenado a muerte se ha escapado. Banda aparte. (6):5-7.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42196>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



MENOS ES MÁS

O UN CONDENADO A MUERTE SE HA ESCAPADO

Manuel Vidal Estévez



Foto: Virginia Villaplana

Robert Bresson abordó el cine dispuesto a encontrarle su especificidad. En consecuencia con las búsquedas y debates más exigentes de su momento no quería que ningún otro arte limitara o ensombreciera la capacidad expresiva del nuevo medio nacido con el siglo. Ciertamente que la literatura, la música o la pintura podían incorporarse a él, pero nunca como recursos sobre los que redundar con laxitud o pereza. Su afán por distinguirlo fue tal que incluso rechazó su común denominación para tratarlo en adelante como *cinematógrafo*, nombre que creyó más noble y primigenio, definiéndolo además a fin de situarlo lejos del teatro, como "escritura con imágenes y sonidos". Empezó así una obra de importancia capital, no muy abundante pero sí completamente imprescindible.

Su apuesta comenzó a fructificar con plenitud en **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), su cuarto largometraje. Antes, por supuesto, la sostenía enteramente en **Diario de un cura rural** (*Journal d'un curé de campagne*, 1950), pero no tanto en **Los ángeles del pecado** (*Les anges du péché*, 1943) ni en **Las damas del bosque de Bolonia** (*Les dames du bois de Boulogne*, 1945). Éstas, sus dos primeras películas, nos muestran ya a un director no poco individualizado, pero todavía partícipe de algunas convenciones ajenas a él; su calidad

bresson

aún está concebida como refinado espectáculo literario, muy apoyado sobre todo en los diálogos, aunque también en la progresión dramática de sus respectivas intrigas y la presencia de actores muy reconocidos y prestigiosos, auténticas *vedettes* del *star-system* establecido.

Al rechazo de estas convenciones, asimilables si se quiere a la concepción del guión y a la fase de producción, sumó el de otras relacionadas directa y exclusivamente con la realización. Y de esta manera, en **Un condenado a muerte se ha escapado**, Robert Bresson no sólo consolidaría su independencia como guionista, ya probada en **Diario de un cura rural**, pero anteriormente respaldada por ilustres literatos, Jean Giradoux y Jean Cocteau, y prescindiría, salvo rarísimas excepciones, de la presencia de actores profesionales, sino que también se sustraería radicalmente a la dramatización narrativa tradicional para cultivar un énfasis formal elaborado prioritariamente desde la exclusiva capacidad expresiva de las imágenes y los sonidos. El punto de partida o fuente de inspiración seguiría siendo -como, por lo demás, en la práctica totalidad de su filmografía- un relato preexistente, pero su adaptación estaría presidida siempre por la búsqueda exigente de la mayor retracción posible, actitud estética que aplica rigurosamente y por igual tanto a la estructura del guión como a los diferentes aspectos de la puesta en escena y al modo de dirigir a los actores. Una estética de la retracción, o de la máxima brevedad y condensación, que es la fuente de la singular intensidad y maestría que caracteriza toda su obra y la convierte en uno de los límites extremos de la modernidad cinematográfica, capaz de resistir el paso del tiempo sin que nada concebido en la misma dirección la haya ensombrecido hasta el presente.

El relato de André Devigny que, sentenciado a muerte por los alemanes, pudo escaparse de la prisión sin ayuda exterior, se acomodaba perfectamente a sus propósitos. Mínimos decorados, pocos actores, y la obstinación como único móvil de la narración bastaron para llevar a cabo la más depurada reflexión acerca de la especificidad del cine y establecer los cimientos de una poética tan personal como irreducible. Una palabra, poética, usada sin duda muy a menudo, aunque no siempre con todo merecimiento, pero que aplicada al cine de Bresson adquiere su más adecuada exactitud; con ella se alude y afirma, mejor que con ninguna otra, esa cualidad mencionada anteriormente que preside su actitud estética. Nunca ningún otro cineasta, con la excepción quizá de Jean-Pierre Melville, cuya película **El silencio del mar** (1947, *Le silence de la mer*) se nos impone como un nítido precedente, se había propuesto hasta entonces tamaño repliegue del cine sobre sí mismo ni una semejante interioridad de sus personajes. El rechazo radical de cualquier resonancia, por ínfima que fuese, teatral o novelesca, hacen de **Un condenado a muerte se ha escapado** una propuesta primigenia, punto de partida inexcusable de logros posteriores. Como señaló Truffaut, que supo apreciar calificándola como "*la primera película de una belleza integral, no se trata de una historia, ni de una narración ni de un drama, sino de la descripción de una evasión mediante la reconstrucción escrupulosa de algunos de los gestos que la hicieron posible*". Robert Bresson, en efecto, describe minuciosamente todos aquellos detalles necesarios para la comprensión de la fuga, pero se interesa muy especialmente por transmitir la fuerza interior del personaje que la lleva a cabo. Es esta facultad de ser "autor" del propio comportamiento, comúnmente llamada voluntad, lo que realmente importa en el decurso de la película y determina su estructura. Lejos de incurrir en la apatía y el desánimo de los otros presos, su prota-

gonista, el teniente Fontaine, se propone un fin desde el principio y no renuncia a él pese a las dificultades que conlleva; es tenaz en su esfuerzo y persevera hasta conseguir su meta. La película se convierte así en una invitación a la valentía, sin la cual no hay suerte posible que colabore en el logro final. La transmisión de este sentimiento vertebra todo su discurso. Cualquiera diría que la firmeza con que el teniente Fontaine consigue su propósito es un mero trasunto, o metáfora muy apropiada, de la de Bresson al elaborar su estética. El fracaso del primer intento de huida, con el que se abre el relato, se ve compensado con el éxito final gracias a la obstinación que lo ha impulsado. Entre uno y otro media un proceso que ha sido minuciosamente pensado. Ambos, el principio, cuando se corre el riesgo de morir, y el final, al asumir la necesidad de matar, propician las dos secuencias que compendian y exhiben con mayor elocuencia la poética de Bresson. Las dos muestran un idéntico rechazo de la espectacularidad en favor de la concentración y la interioridad. Minimización del espacio: el interior del coche en la secuencia inicial; una esquina de los muros de la prisión, al final. Utilización del fuera de campo: en una, el intento de huida; en la otra, el asesinato del soldado alemán. El uso de los sonidos en off -pasos, disparos, golpes, silbatos de tren, voces- no como acompañamiento más o menos natural sino como síntesis o condensación formal de otros ingredientes de la peripecia, así como esfuerzo evidente por aislar el sonido y tratarlo en sí mismo. Y por último, el tratamiento del actor como un no-actor, de la primacía de su ser en vez de la técnica de su estar, de su propia y particular interioridad y no de su posible capacidad para la exteriorización.

A partir de estas coordenadas, progresivamente ahondadas con innumerables hallazgos en posteriores trabajos, el cine de Bresson se adhiere a la modernidad cultivada en otras artes. El principio de retracción con el que formaliza sus películas, desde el guión a la puesta en escena y el uso del sonido, evoca tanto el conocido lema, atribuido al arquitecto Mies Van Der Rohe, **Less is more** (Menos es más), como a la influyente ley de la adición negativa formulada por Kandinsky, según la cual $2 - 1$ suele ser mayor que $2 + 1$, y también puede asociarse al afán de concisión que Anton Webern señaló al afirmar aforísticamente que *concentración significa extensión*. Asimismo, como sugería Bertolt Brecht para el teatro, los intérpretes de Bresson no actúan "vivenciando" sus personajes, sino que se limitan a personificarlos mostrándonoslos del modo menos emocional posible; y aunque con ello desechase cualquier indicio de teatralidad para provocar un "distanciamiento crítico", el efecto de extrañamiento que nos sugiere no por distinto deja de ser igualmente formal.

Lejos, pues, de remitir a la búsqueda de un absoluto espiritualista, la poética de Bresson se nos muestra como el resultado consciente, muy depurado, de un esfuerzo metódico sobre lo concreto. Si como afirmó Jean-Paul Sartre, *toda técnica remite a una metafísica*, ésta sería básicamente materialista, es decir aquella que invita a ser lo que se piensa que es mejor ser, o aquella del ser que actúa y que, actuando, asume la posibilidad de mejorarse y mejorar el mundo. El teniente Fontaine de **Un condenado a muerte se ha escapado** versus Robert Bresson. O Robert Bresson versus el Teniente Fontaine de **Un condenado a muerte se ha escapado**.

Julio 1996

NOTA:

1. Truffaut, François. Las películas de mi vida, Bilbao, Mensajero, 1976.