

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Entre la celda y la muerte

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1997). Entre la celda y la muerte. Banda aparte. (6):10-16.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42198>

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:



ENTRE LA CELDA Y LA MUERTE

Hilario Jesús Rodríguez Gil



Foto: Yo Carr

La parte oscura, y peculiar, de la obra de Robert Bresson, en realidad aquello hacia lo que conducen todas sus películas, sin llegar nunca a tocarlo, es, en definitiva, una verdad de tipo espiritual, místico, de ahí el retraimiento del director, que no busca ir demasiado lejos —o por lo menos no tan lejos que el regreso se presente a la sazón impracticable—, parándose perentoriamente una vez está a punto de hacer tangible ante el espectador y ante él mismo la esencia de cuanto trata. No sólo la muerte cercena la posibilidad de ir más allá dialéctica o cinematográficamente, pues, como dijo Ludwig Wittgenstein, "no se trata de un hecho de la vida" y desde este lado de la existencia cualquier aserto en torno a tal taumaturgia valdría tanto como no decir ni palabra; también las cosas más simples son hartamente complejas si uno ha de creer en ellas porque se presentan al término de algo, aun sin guardar relación en absoluto con sus antecedentes. De hecho, nada se puede asegurar de forma rotunda acerca de las últimas palabras de Agnès (Elina Labourdette) en **Las damas del bosque de Bolonia** (*Les dames du bois de Bologne*, 1945), cuando ésta le dice a Jean (Paul Bernard) que lucha por su vida y, contradiciendo sus palabras, cierra los ojos; ni sobre la ambigua sombra de la cruz en **El diario de un cura rural** (*Le journal d'un curé de campagne*, 1950); ni mucho menos sobre la misteriosa desaparición del cuerpo de Juana (Florence Carrez) tras disiparse el humo de la hoguera en **El proceso de Juana de Arco** (*Le proces de Jeanne d'Arc*, 1961). Esto es así porque no hay

pression
9229rd

una relación causa/efecto entre las mentadas películas y sus respectivas conclusiones; en ellas el fin no guarda una relación directa con el inicio, introduciendo una dimensión desconocida que quedará suspendida al interrumpirse las historias de pronto.

Si el cine de Robert Bresson se vuelve tan obsesivo y recalcitrante es a causa de la transparencia de lo narrado y la opacidad de dicha transparencia. (Para Franz Kafka, "la claridad de todas las cosas las hace misteriosas"). Además, al privar a la superficie de belleza o exuberancia, Bresson convence al espectador de que lo esencial se halla detrás de la imagen. Consecuentemente, la música en sus filmes, a excepción de las composiciones de Jean-Jacques Grunewald en **Los ángeles del pecado** (*Les anges du péché*, 1943) y **Las damas del bosque de Bolonia**, jamás se utiliza para subrayar ni para explicar, sin tampoco prodigar su presencia a lo largo del metraje, si acaso el *ostinato* monocorde de Philippe Sarde en la banda sonora de **Lancelot du Lac** (1973). En **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné a mort s'est échappé*, 1956), por poner un ejemplo, el fragmento de la **Misa en do menor** de Wolfgang Amadeus Mozart suena casi siempre cuando los prisioneros vacían en el patio de la prisión los cubos con sus excrementos, con lo cual las imágenes, totalmente normales, sin estridencias, nos pueden parecer más o menos patéticas. Y por lo que respecta a la fotografía o los decorados, en ningún caso aportan a la película sino lo necesario, evitando sobresalir por encima de otros elementos. Los trabajos de Léonce-Henry Burel en la primera parte de la filmografía bressoniana, desde **El diario de un cura rural** hasta **El proceso de Juana de Arco**, y luego de Ghislain Cloquet a partir de **Al azar de Baltasar** (*Au hasard Balthazar*, 1966) o el posterior relevo de Pasqualino de Santis, con quien el director trabajó en sus tres últimas películas, se han apartado siempre, fuese en blanco y negro fuese en color, del contraste o de la pirotecnia, dando una pátina fría, un tanto cristalina, a las imágenes. En cuanto a los decorados, es de sobra elocuente la persistencia de Pierre Charbonnier, cuyos ocho trabajos con Bresson han contribuido a hacer reconocible el mundo del director, en continua búsqueda de lo esencial.

De cualquier forma, lo más característico de Robert Bresson, o al menos lo que, en mi opinión, convierte sus películas en experiencias irrepetibles, es ese final que lleva a sus personajes a una suerte de conclusión que queda vetada al espectador, pues nada la hace prever en las imágenes que la anteceden y nada la continúa después. Una historia de amor suele presentar a un chico y una chica cuyos destinos se unen merced a un amor compartido, luego se separan, por el más prosaico de los motivos, para en última instancia volver a reencontrar el amor primigenio; da igual si después de lo que se presenta como fin, la historia continúa como al principio; la verdad es que el final se hace previsible a tenor del inicio, y en medio apenas importan las partes mientras se sigan unas a otras con cierta lógica, si bien se deben buscar las derivaciones menos trilladas para que la historia sea lo menos convencional y tópica posible. Sin embargo, Robert Bresson opera de manera diferente al no crear tensiones en sus personajes y limitarse a seguirlos hasta apartarlos de su *normalidad*, haciéndolos penetrar en una realidad ajena a la de la pantalla, ya sea a través del amor, caso de **Pickpocket** (1959), ya sea a través del suicidio, caso de **Mouchette** (1966). A fuer del inopinado devenir de Michel (Martin Lassalle) o de Mouchette (Nadine Nortier), sus propias historias se trascienden visto que algo les apartará para siempre de sus anteriores vidas. Incluso el teniente Fontaine (François Leterrier) en **Un condenado**

a muerte se ha escapado, pese a que el mismo título parece restarle a la película el menor ápice de imponderabilidad, al huir de la prisión es literalmente absorbido por una noche en la que no se dibuja horizonte alguno, entre otras cosas porque no se dan en ningún momento durante la cinta datos sobre su vida en libertad, quedando ésta como el verdadero misterio.

Asimismo, no pasa desapercibida la austeridad espartana en la que viven los personajes del peculiar mundo de este cineasta. Basta con prestar atención a su manera de componer encuadres para darse cuenta de que Bresson obvia lo ornamental, lo repudia, y se refugia en una austeridad reminiscente de la poesía de San Juan de la Cruz, el alumbramiento del Maestro Eckhart o Jacob Böhme, el vacío cósmico de Samuel Beckett, la inmóvil disposición de los objetos en los grandes bodegones, desde Zurbarán a Chardin, pasando por Sánchez Cotán, sin olvidar la combinatoria contumaz de Giorgio Morandi hacia el final de sus días o las impresionantes visiones de la celda que todavía hoy recoge Cristino de Vera en sus dibujos a plumilla. "La pintura me ha enseñado a no crear imágenes bellas sino necesarias", sostiene Bresson; y su obra da fe de ello a cada plano, a cada segmento, en una sempiterna elusión del símbolo, concentrando su mundo en torno a un espacio cerrado, bien sea el de una celda factual, física, pétrea, visible, bien sea un vértice en el cual convergen las imágenes, repetidas y vueltas a repetir hasta que algo, casi siempre la muerte, corta radicalmente con lo anterior sin mediar explicaciones.

Ese modo de ruptura, el momento de la transformación, necesario, según Bresson, para que el arte se produzca, ha impregnado parte de la filmografía de Paul Schrader, en la cual se puede entender a la perfección el marchamo que una sola escena puede darle a una película. Al término de **American Gigolo** (1979), Julian Kay (Richard Gere), en el locutorio de la prisión donde está confinado, le dice a Michelle Stratton (Lauren Hutton): "Qué extraño camino he tenido que atravesar para llegar a tí". Entre ambos un cristal les impide hacer una comunión de sus carnes, pese a lo cual Julian apoya su cabeza en dirección a las manos de Michelle, negando la existencia de la barrera que les separa, dado que su lazo es ahora superior al de sus cuerpos. Varios lustros más tarde, en 1992, la escena se repite al final de **Posibilidad de escape** (The Lightsleeper), aunque en esta ocasión es Ann (Susan Sarandon) quien le dice a John Le Tour (Willem Dafoe), al visitar a este último en prisión, "qué extraño es el mundo en el que vivimos". Ya nada les separa y John puede sentir el contacto de su carne con la de Ann cuando apoya su rostro en sus manos. A tenor de lo dicho, se podría colegir que tanto Julian como John son trasuntos de una misma persona, pero existe una diferencia sustancial capaz de diferenciarlos. es cierto que los dos son personajes marginados, uno un gigoló y el otro un camello; y de alguna forma se ven implicados en un asesinato y a partir de entonces deben encarar su soledad real. También los apartamentos de ambos se caracterizan por atenerse a lo estrictamente necesario, en especial el de John. Por contra, John escribe un diario, al igual que Travis Bickle (Robert De Niro) en **Taxi Driver** (1975) de Martin Scorsese, basada en un guión de Paul Schrader; mientras Julian se conforma con seguir lecciones de sueco con un radiocasete en su apartamento, siendo ése su único solaz. Sus respectivas edades son distintas: Julian no es mayor sobremanera, quizá en torno a la treintena, lo suficientemente viejo como para sentir próximo su relevo en su profesión; y John, por su parte, es un personaje entrado en los cuarenta y ve cercana la disolución del grupo

para el cual ha estado vendiendo droga durante años. Ninguno ha previsto antes la posibilidad de verse abocado a vivir de un modo diferente. Pero si el problema de Julian reside en no poder expresar, a causa de su trabajo, verdadero amor; John busca desesperadamente el amor porque ha vivido demasiado tiempo solo, sin darse cuenta de que algún día ni siquiera podría seguir viviendo. En las dos películas el final da un giro completo a la trama, al presentarle a sus personajes un destino en las antípodas de sus derroteros en la pantalla. Julian ya no será un gigoló nunca más y amaré por primera vez; y John podrá amar a Ann, en quien no había sabido ver antes sino a su jefa. Paradójicamente, la salvación se les presenta en forma de celda, de prisión, como suele sucederle a bastantes personajes de Robert Bresson. En concreto, la idea visual de las escenas de las dos películas de Paul Schrader proviene de la postrera escena de **Pickpocket**, cuando Michel le dice a Jeanne (Marika Green) las mismas palabras que luego le diría Julian a Michelle: "qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar a ti".

El tema de la prisión o de la celda, cuya apoteosis en la obra de Robert Bresson sería **Un condenado a muerte se ha escapado**, aparece asimismo en las celdas de las monjas de **Los ángeles del pecado**, la celda tras la cual acaba Michel en **Pickpocket**, en la celca donde confinan a Juana en los intersticios de **El proceso de Juana de Arco** o años después en ese magistral canto de cisne que constituye **El dinero** (L'argent, 1982), donde Yvon Targe (Christian Patey) acaba entregándose a la policía, esto es, a su celda, para frenar la maldad desatada en su interior, que le degrada más y más sin que la muerte pueda frenarle, pues intenta suicidarse infructuosamente; cuando a un personaje no se da la posibilidad de la celda, éste prefiere la muerte. Así, el suicidio es la liberación total para Mouchette en el filme homónimo, para Ella (Dominique Sanda) en **Une femme douce** (1969) y para Charles (Antoine Monnier) en **El diablo probablemente** (Le diable probablement, 1977), sin contar con los abortados intentos de Marthe (Isabelle Weingarten) en **Cuatro noches de un soñador** (Quatre nuits d'un reveur, 1971) o el mencionado caso de Yvon en **El dinero**. Quien no puede sobrellevar el mundo de la celda, o no quiere aceptarlo, ha de afrontar, por contra, el de la muerte. A Agnès, la joven de **Las damas del bosque de Bolonia**, su nuevo piso, después de mudarse a instancias de Hélène (Maria Casares), le parece "una prisión"; sus paredes están completamente desnudas (aunque en su anterior casa tampoco hubiese cuadros colgados y se vieran varios marcos vacíos apoyados en el suelo) y la única nota de belleza son las flores de Jean, es decir, las pruebas del amor. Las palabras de Agnès: "prefiero un destino propio a aquel que se nos impone", son especialmente esclarecedoras, a la par que ambiguas, en torno a los temas de la celda y la muerte. En **El proceso de Juana de Arco**, poco antes de su muerte, a Juana los miembros del tribunal casi le suplican: "someteos, sólo así podréis salvaros"; tal sometimiento, claro está, supone en el caso de la joven, y en el de otros personajes bressonianos, aceptar su celda de por vida.

En líneas generales el cine de Robert Bresson sigue la progresión de un alma libre hacia una celda o viceversa. El viaje de Michel en **Pickpocket** es hacia la celda, no así el del teniente Fontaine en **Un condenado a muerte se ha escapado**, donde se sigue un itinerario de dentro hacia fuera. No obstante, el espacio de la celda no es un espacio acotado y cerrado al mundo exterior, ni mucho menos; antes al contrario, en el apartamento de Michel, sin ir más lejos, Jacques (Pierre Laymarie), el policía, entra

cuando quiere, porque la puerta siempre está abierta, como curiosamente ocurre en la película norteamericana **Manos peligrosas** (Pickup on South Street, 1953) de Samuel Fuller, donde la policía también entra a capricho en la casa de Skip McCoy (Richard Widmark). En la obra de Robert Bresson la presencia de puertas, muchas de ellas abiertas, es constante. Si muchos de sus personajes viven en una celda, ello no obsta para que todo el mundo tenga acceso a su interior, de similar guisa, se sobreentiende que quienes viven dentro podrían, si quisieran, salir, no por otra cosa se ve esposado a Fontaine en su celda y a Juana le ponen grilletes sus carceleros. El "Yo" tiene su sublimación en la celda, pues nada ajeno a él interfiere en su devenir. Sólo a la sazón se entiende la importancia de los primerísimos planos de manos y piernas que recorren la obra de Bresson, insistiendo en la importancia de las extremidades para poder obrar a voluntad aun en la misma celda. En **Pickpocket**, por ejemplo, Michel vive una vida casi entregada al lenguaje de sus manos con la realidad; de alguna forma, esas manos le mantienen cerca de cuanto ha perdido o cuanto nunca tuvo; con ellas le roba incluso a su madre. No conviene olvidar que a menudo los personajes de Bresson están sumidos en su incapacidad para salir de sí y han de actuar en términos "extra-dialécticos". El modélico comienzo de **Un condenado a muerte se ha escapado** lo pone de manifiesto en ese juego de miradas entre Fontaine y el otro prisionero, éste esposado, en la parte trasera de un coche, haciendo hincapié la cámara en las intenciones de huir de Fontaine, lo cual anticipa el leitmotiv del resto de la cinta, centrada en el metódico plan del teniente para huir de la prisión antes de ser fusilado por los alemanes. Unas veces son las manos y otras los pies, como al inicio de **El proceso de Juana de Arco**, con ese plano de las piernas de la madre de Juana escoltada por dos prelados, o en los numerosos planos en que los carceleros le ponen los gri-



Foto: Yo Carr

lletes a Juana, por no referirme a la observación del médico cuando Juana enferma y él comprueba sus manos, aconsejando librarla de sus cadenas.

El cuerpo como todo desaparece para dar paso a las partes. Según Bresson, "la fragmentación es imprescindible si no quiere caerse en la representación", de ahí su insistencia en el montaje en detrimento de casi todos los restantes mecanismos inherentes al cinematógrafo (por utilizar un vocablo caro al director). Nadie, además de él, ha prescindido con tanto denuedo de la dramatización, utilizando siempre a actores no profesionales y evitando repetir película con ninguno de ellos, y haciendo caso omiso de cuestiones argumentales o estéticas. Por así decirlo, Bresson ha concentrado su esfuerzo en ceñir al cine a su propio lenguaje, negándole ciertos añadidos, supuestamente necesarios, en su opinión hueros. Sus historias, como explica en **Un condenado a muerte se ha escapado**, las presenta tal como son, "sin ornamentos". Para él, se debe "habituarse al público a adivinar el todo allí donde sólo se le da una parte". Por eso las relaciones entre sus planos tienen un valor primordial, lo cual le llevó durante su carrera a supervisar el montaje de forma estrecha, amén de repetir en bastantes ocasiones con Raymond Lamy, en especial en sus obras más complejas cinematográficamente, como sería **Un condenado a muerte se ha escapado** o **Pickpocket**. Ya decía con anterioridad que el último interés de Bresson es representar; antes bien, sus imágenes se ciñen al establecimiento de series de planos, algunos sin aparente hilazón con los demás, hasta lograr convertirlos en partes de un todo inconcreto que sólo tiene sentido en tanto prepara al espectador para un final invisible, donde se alcanza la plenitud precisamente por su alejamiento. Jamás habría en sus películas un momento de mayor tensión heho a base de un "*crescendo*". **Fuego Fatuo** (Le Feu follet, 1963) de Louis Malle, filme basado en la novela homónima de Pierre Drieu La Rochelle, pone de manifiesto desde el principio el deseo de Alain Leroy (Marurice Ronet) de morir, de ese modo la película desde el inicio tiene el mismo aire de adiós, previniendo al espectador para lo ineluctable. En cualquier película de Bresson, sin embargo, nunca se puede concluir nada antes de su término, pues su término no es ni una conclusión ni una solución, sino un misterio; sus personajes pueden ser suicidas, pero al carecer de propósitos no hacen de la muerte un proceso. Charles en **El diablo probablemente** reconoce que su "enfermedad consiste en ver claro", no obstante esa claridad no se trasluce en su discurrir durante la película. Casi podría decirse que el destino, o una mano ajena a los personajes, es el mecanismo que incoa los acontecimientos, que suceden uno tras otro sin ningún motivo en absoluto, simplemente porque son piezas adyacentes de la existencia. Un simple billete falso en **El dinero** puede ser tan pernicioso como la peor de las fuerzas ocultas de la Naturaleza. En el hombre su propio destino se halla agazapado tras sus actos, sin poder establecerse una suerte de dirimente matemático. "Diré lo que sé, pero no todo", son las palabras de Juana ante los miembros del tribunal.

Este desconocimiento del destino es la vida en la celda, es la vida en la imposibilidad de trascender el mero existir y ver en la muerte. Eso, y no otra cuestión, es lo que determina a Robert Bresson a utilizar en muchas ocasiones a personajes marginales, ladrones, campesinos o a un burro en **Al azar de Baltasar**, siendo además siempre jóvenes. Fácilmente se puede comprender la incapacidad de un joven para entender la vida, porque en principio ésta ni siquiera le tiene en cuenta y apenas le presenta la sumisión como única manera de ser aceptado. Al principio de **El proceso**

bresson

de Juana de Arco, la madre de Juana pregunta ante la Iglesia por qué han matado a su hija si ella la había educado según los preceptos cristianos. ¿Cuál fue el error en su caso? Quizá ninguno o quizá se trató de un deseo divino; la pregunta queda irresuelta en la película. Sin embargo, el mayor problema de los jóvenes suele ser su confusa libertad, llena de certidumbres como la de Michel en **Pickpocket**, cuya certeza de saberse por encima de la ley se basa en preguntarse a sí mismo, en hablar consigo mismo antes que con los demás. La madre de Agnès (Lucienne Bogaert) en **Las damas del bosque de Bolonia** le dice a ésta: "yo soy muy sencilla; acepto las cosas tal como se presentan y no busco en ellas más de lo que me dan. Estas flores me dan su perfume; lo respiro". Pero para el joven acatar esa falta de volición, esa actitud sumisa, acentuada por la cercanía a la muerte, no es posible. Cuando el destino está lejos, la vida no se plantea de cara a la prisión, donde la comunidad se impone al individuo. De buenas a primeras, la juventud ha de cuestionar las diferentes férulas estamentales, las diferentes "leyes" y a sus representantes; aceptar sin más sirve para perpetuar, en absoluto cambia o modifica. La vida no se registra en la atonalidad abúlica del devenir "per se", sino en el conflicto, el choque, la ruptura. En cuanto uno piensa, reflexiona, se entrega, se encierra. Ninguno de los verdaderos culpables de los hechos de **El dinero** acaba siendo castigado, porque sus actos no se rigen por la razón y Bresson sería incapaz de dar una razón vital (o cinematográfica) a lo que él persigue; él muestra, como verdadero director, y no como urdidor de ficciones, las cosas tal cual se presentan en la realidad. En cierto sentido, el arte juega a la blasfemia al exponer sin el menor recato aquello que conforma la esencia de los hechos, evitando dar pábulo a la existencia a mantener su idiosincrasia divina, pues acaba midiendo por igual rasero prácticamente todo. Ante tal estado de cosas, el cine de Bresson recupera la calidad de ofrenda de los objetos dispuestos en un bodegón, tributo al vacío, si se quiere, aunque no se les pueda negar su esencia espiritual, merced a su consideración de objetos expuestos delante de una fuerza o una presencia superior a la que se pliegan en tanto objetos inútiles, acaso de valor para la divinidad, cuyos ojos no distinguen valores diferentes entre las cosas del mundo.

El momento de afrontar el cambio, es a la vez un momento de madurez, pero también un momento de espiritualidad, pues ni se puede considerar intelectual ni se puede considerar necesario. Todo joven ha de intentar la huida como parece predecir la primera escena de **Un condenado a muerte se ha escapado**, donde Fontaine, todavía joven, puede usar sus manos para liberarse, ya que no está esposado, al ir con su compañero, bastante más mayor, en el coche. Como en **La evasión** (Le trou, 1959) de Jacques Becker, **Un condenado a muerte se ha escapado** sigue metódicamente los pasos de un preso hasta su huida final, atendiendo al particular lenguaje entre la gente confinada, a base de gestos y miradas, parecidos a los de los defensores de Juana de Arco durante su proceso o a las manos del carterista para penetrar en los bolsillos de los demás, gestos que van a lo esencial, a lo verdadero, eludiendo la palabra, para insistir en la parte menos prosaica del ser humano, capaz, cuando es necesario, de luchar por una quimera aunque a él no le vaya a tocar beneficiarse de sus consecuencias.