

Cine

Robert Bresson: cine real contra cinematógrafo verdadero

Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Notes sur le cinématographe), trad. Saúl Yurkiévich, ERA, 1979, México, 126 p.

por Gustavo García

Robert Bresson o el rigor cinematográfico como única posibilidad expresiva; el cine de Bresson (debut con el medio metraje *Les affaires publiques* en 1934, y doce largometrajes entre entonces y 1977) es la puesta en escena del ascetismo más estricto, de una desazón moral que evita y aniquila arquetipos, modelos de actuación y de tratamiento de temas, subterfugios y artificios que signifiquen concesiones al público o a la tradición espectacular del medio. Bresson o el equivalente filmico, entonces, del existencialismo cristiano de Georges Bernanos (no es casual que dos de sus mejores películas se basen en sendas novelas de ese autor: *Mouchette* y *Le journal d'un curé de campagne*); su influencia se extiende a unos cuantos directores igualmente severos (Godard, Rohmer, Allio) a partir, primero, de sus films, y después de la sistematización de sus reflexiones sobre el cine en un grupo de aforismos. De ellos se desprende una actitud intolerante contra los vicios del cine, adquiriendo el valor teórico, en estos momentos, que en su época tuvieron los textos de Eisenstein, otro director (uno de los pocos) preocupado por organizar la práctica cinematográfica en un conjunto de apuntes entre didácticos y reflexivos.

Las *Notas sobre el cinematógrafo* de Bresson constituyen sin duda el libro más importante en muchos años sobre la naturaleza, objetivos y limitaciones del cine y su variante bressoniana, el "cinematógrafo". Bresson elabora un sistema de rechazos y demandas que conduzcan a la verdad cinematográfica, con una energía casi dogmática y fanática, que refleja el ascético escepticismo de sus cintas (en el cine la

práctica siempre ha precedido a la teoría). Así, para Bresson la expresión filmica se divide en dos campos irreconciliables, el cine (vehículo convencional de actitudes enviadas) y el cinematógrafo ("nueva manera de escribir, por tanto, de sentir", p.34). El cine es un medio fracasado por la "desproporción irrisoria entre sus inmensas posibilidades y el resultado: *star system*" (p. 90). El estrellismo implica un desdén por "...la inmensa potencia de atracción de lo nuevo y de lo imprevisto. De una película a otra, de un tema a otro, siempre las mismas caras, imposibles de creer" (p. 102). El actor es un fraude, un conjunto de artificios, un "yo" que no es el "yo" del individuo, es una máscara que sacrifica la verdad en beneficio de la verosimilitud, aniquilando ambas ("Cuando un actor simula miedo al naufragio sobre el puente de un navío verdadero batiendo por una verdadera tempestad, no creemos ni en el actor, ni en el navío, ni en la tempestad", p. 25). De ese modo, tal como están concebidos, el cine sólo puede utilizar actores, mientras el cinematógrafo sólo modelos ("Todo cara", p. 36).

Así como en los personajes de Bernanos la soledad (*Mouchette*) o la proximidad de la muerte (*Diálogo de carmelitas*) imponen una revisión de los valores y las normas (el amor, el valor, el sentido de la muerte) en una introspección que no deja nada a la sofisticación, que hace de la filosofía una meditación desnuda, pura, límite, en los "modelos" de Bresson está la contraccorriente de la actuación, la subversión de la imagen no por la explotación de sus recursos sino por la contención y la reducción a su mínima expresión de éstos; no hay actores en la medida en que no hay "actua-

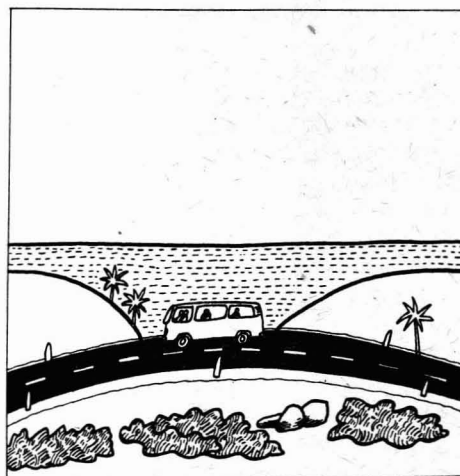
ción" y la acción no es ya la obligada sino la estrictamente necesaria ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio", p. 26).

Un modelo debe suprimir sus intenciones, no pensar en lo que dice ni en lo que hace, debe *ser* en vez de *parecer*, no ilustrar sino exponer "el 'corazón' que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia", (p. 42). El modelo es un ser pleno y disciplinado, concentrado en sí mismo ("Hablad como si os hablarais a vosotros mismos. Monólogo en vez de diálogo", p. 79) pero inconsciente de su función expresiva, neutro, "esencia pura"; su falta de relieve queda compensada por la profundidad y verdad de su presencia en la pantalla, "son las partes más chatas y deslucidas las que finalmente tienen más vida" (p. 70). La vida surgirá, entonces, no de lo fotografiado, sino de la leyes secretas que rigen los movimientos de los modelos. El modelo es trágico en su intensa fugacidad; nunca podrá volver a aparecer en otra película so pena de convertirse en actor y perder su verdad; los modelos "se mirarán en el primer film como se miran al espejo, querrían que se les viera como desean ser vistos, se impondrían una disciplina y al corregirse se desencantarían" (p. 85).

El modelo es el pivote de una puesta en escena que rechaza la realidad que no revela la verdad, "la espantosa realidad de lo falso". Lo real no equivale a ni deriva en lo verdadero hasta que interviene la intención creadora, la relación nueva entre personas y cosas tal como existen. El cinematógrafo es la expresión en su forma pura, sin contactos con ninguna otra expresión cultural, no es la interpretación sino la exposición con las imágenes y palabras necesarias, cuya belleza residirá en lo infame que pongan de manifiesto.

El "método cinematográfico" de Bresson obliga a la búsqueda de una verdad trágica; en su inflexibilidad hay una total falta de humor (como en la totalidad de su obra filmica, si exceptuamos *Les affaires publiques*). La neutralidad aparente del cinematógrafo es inquietante, su inexpressividad es el camino de un desencanto sin esperanzas, como el de los jóvenes de *El diablo probablemente*.

El cinematógrafo bressoniano, arte incontaminado tanto por el teatro, la pintura y la literatura como por el cine convencional, es un camino inédito, que no es ni





la vuelta a los orígenes como en Godard o Fassbinder o la aplicación absoluta de todos los recursos obtenidos hasta ahora, sino la aplicación escénica del malestar de la cultura en un tercer camino autónomo; el cinematógrafo es la desnudez del cine. La verdad está cercana.

Lecturas

Imágenes de *Sur*

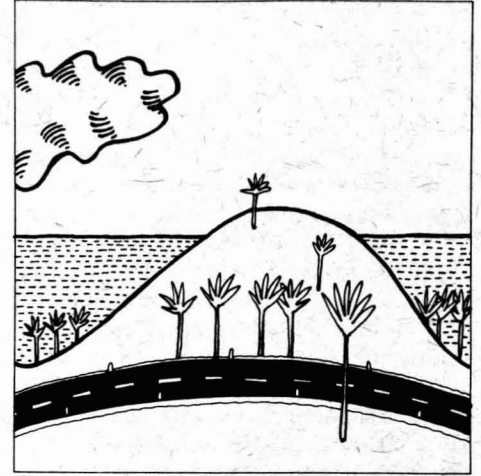
por María Luisa Bastos

Trabajé como redactora de la revista de Victoria Ocampo desde 1961 hasta 1967. Llegué a *Sur* —recomendada a Victoria por Enrique Pezzoni y acompañada por él mismo— una tarde de abril de 1961. Se había producido una temporaria separación geográfica entre *Sur* revista y *Sur* editorial. La vieja casa de la calle San Martín y Viamonte —tantas veces mencionada y descrita por Victoria, por visitantes ocasionales o habituales, y aun por extranjeros que vivieron allí como Roger Caillois— había sido demolida. En su lugar se levantó un edificio de oficinas. La redacción de la revista estaba en Tucumán 685, en un dúplex del segundo piso de una casa de departamentos de Victoria, uno de los primeros edificios con frente de ladrillos a la vista que se hicieron en Buenos Aires. Durante varios años, Victoria hablaba angustiada, casi a diario, con el arquitecto de la nueva casa de la calle Viamonte cuya

terminación se demoraba más de lo previsto: “No puedo esperar, no tengo tiempo”.

Cuando llegué a *Sur* con Enrique Pezzoni, Victoria estaba en el departamento —dos cuartos, cocina y baño, en dos pisos— con Héctor Murena, entonces gerente de la editorial. Victoria y Murena intercambiaron chistes privados; su relación, sin embargo, estaba destinada al deterioro. En vez de chistes privados, en los años siguientes me tocaría escuchar quejas mutuas de una hacia el otro, de uno hacia la otra. Las quejas desembocaron en ruptura.

Le caí bien a Victoria; había que hacer la revista. Empecé a ocuparme de la redacción en mayo de 1961. En rigor, no había que *hacer* la revista: se trataba de continuar la labor casi milagrosa que José Bianco había llevado a cabo desde 1938. Victoria ha señalado muchas veces que el período en que Bianco estuvo a cargo de la redacción de *Sur* —veintitrés años— fue el más brillante, el que dio prestigio internacional a la revista. Para mí, hojear en la calle Tucumán los números encuadernados de la colección de *Sur* fue una sucesión de asombros. El asombro —la admiración— no tenía que ver tanto con los nombres de los colaboradores, la calidad, el interés, o el valor histórico de los textos sino sobre todo con la coherencia, con el sentido de la contemporaneidad, con la ausencia —tan inusitada en publicaciones de lengua española— de engolados amaneramientos escolares. Mantener, tratar de mantener esa tónica, ese equilibrio entre lo *seguro* —lo afirmado por el prestigio justificable— y lo nuevo no fue siempre fácil. Pero no fue una empresa solitaria: Pezzoni y Murena participaban activamente, aportando ideas, trazando proyectos que se comentaban, se discutían, se aprobaban o se desechaban, y en esos años se publicaron por primera vez otros escritores nuevos, especialmente hispanoamericanos. Victoria solía pedir directamente colaboraciones a personas que le interesaban; no necesariamente personajes ilustres, como se ha solido afirmar con cierta dosis de verdad y mucha ligereza. Otras veces, comentaba, característicamente: “X parece inteligente, habría que pedirle algo para *Sur*”. Nunca le oí decir: “No quiero que Z escriba en la revista”, lo cual, por cierto, no significa que le gustara todo lo que se imprimía en *Sur*. Como lectora apasionada, Victoria fue fiel a sus escritores, y esa continuidad da cuenta de reiteraciones, acaso insistentes hasta el exceso, a lo largo de la



vida de *Sur*. Sin embargo, esa fidelidad no excluía reconocer lo nuevo. Cronológicamente, no se podía decir que Victoria era joven cuando empecé a trabajar en *Sur*. Lo era —lo fue hasta el fin— en un sentido esencial: tenía conciencia de que la movilidad es la esencia definitiva de la vida. En la década de 1960, junto con la expansión del fondo de la editorial *Sur*, nombres nuevos se incorporaron a la revista. Nombres nuevos significaron presencias nuevas en el ámbito de la redacción, y de las reuniones de San Isidro, prolongaciones de *Sur*. Para recordar uno sólo: en 1962 la editorial *Sur* publicó *Arbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, que ya había colaborado en la traducción de la *Obra Completa* de Salvatore Quasimodo, también publicada por *Sur*. En cuanto Alejandra Pizarnik volvió de París, donde había vivido un par de años, Victoria quiso conocerla.

No todos los miembros del comité de colaboración frecuentaban asiduamente la revista. La primera reunión completa que recuerdo se hizo para tomar una fotografía que *Life* en español incluyó en un artículo autobiográfico que le pidieron a Victoria al cumplirse los treinta años de *Sur*. Cuando fui a buscar las copias de la fotografía que Victoria mandó hacer para cada uno de nosotros, el fotógrafo de la calle Maipú a quien se las había encargado me preguntó con absoluta seriedad si se trataba de los miembros de una orquesta. Poco antes, Borges había llegado una tarde, solo, con un sobre de textos en la mano: su selección para la *Antología personal*. “Buenas tardes, yo soy Borges”, me dijo con modesto convencimiento de que tenía que presentarse antes de entregar el material para el libro. Algunos años después —*Sur* ya estaba en el local de Viamonte