Robertt Bresson, testigo del mal II

Descripción

PROCÉS DE JEANNE D'ARC (1962)

Juana de Arco, «la doncella», fue condenada a muerte en 1431. J. Quicherat descubrió y editó en 1841 las actas del proceso que la sentenció, lo que ha permitido conocer a conciencia la personalidad de esta extraordinaria adolescente.

rbtdm_img1.jpg
Image not found or type unknown

El juicio de Jeanne fue inicuo de principio a fin. No le reconocieron su derecho a ser defendida. La Inquisición trató por todos los medios que ella reconociera que las voces que aseguraba oír procedían del demonio. Y que ella actuaba al margen de la Iglesia, cuya autoridad, representada por el tribunal inquisitorial, no acataba.

Nuevarevista.net

Una frágil doncella contra los poderes sociales supremos: el ejército, la murmuración y la Iglesia.

Lo más sorprendente del proceso son las respuestas agudísimas de esta joven campesina. Sin negar la realidad y bondad de las voces y apariciones que le visitan, Jeanne evita formulaciones que puedan condenarla.

El filme de Bresson se atiene de manera estricta al texto de los interrogatorios, tal y como están transcritos en las actas. En este sentido puede decirse que es un filme histórico. Pero no en ese otro que aplicamos a las películas de historia, que nos parecen «teatro» o una «mascarada». Bresson está empleando palabras históricas para hacer patente una verdad no histórica.

Su método es el habitual. Aquí no hay nada más que preguntas de la Inquisición y respuestas de Jeanne, plano y contraplano. «Lo real —escribió en sus *Notas*— no es dramático. El drama nacerá de una cierta progresión de elementos no dramáticos». La película va cargándose de una intensidad inusitada, de una resonancia que nos hace participar en las luchas que se libran en el interior de Jeanne: su amor a la verdad contra el temor a la muerte.

Jeanne murió el treinta de mayo de 1431 en la plaza del Mercado Viejo de Rouen. Conducida al patíbulo, sólo un perro sin amo siguió sus pasos. Cuando ya la abrazaban las llamas, afirmó por última vez que las «voces» que oía no eran engañosas. Murió pronunciando el nombre de Jesús. Las palomas vinieron a posarse en sus cenizas.

Una versión medieval del juicio que condenó en Atenas a Sócrates y en Jerusalén a Jesús. Se tratadel conflicto entre el individuo y la sociedad, más concretamente, de la instancia que legitima a lasociedad.

Todos cuantos se han atrevido a desafiar a la autoridad política o religiosa de su comunidad lo han hecho desde una instancia más divina —su conciencia— que aquélla a la que los poderosos trataban de representar. Defender la propia conciencia ha sido para estos mártires más piadoso que obedecer a unos hombres, representantes de las fuerzas políticas o religiosas. La conciencia individual es irreductible a la sociedad.

AU HASARD, BALTH AZAR (1966)

Bresson proyectó realizar una película sobre la figura de Ignacio de Loyola. Víctor Erice ha recordado recientemente (*El Cultural*, núm. 16-22.01.2000) que un jesuita español, Félix Landáburu, se carteaba con Bresson y trataba de apoyarle en ese proyecto que, lamentablemente, no conoció la luz.

rbtdm_img2.jpg
Image not found or type unknown

«Es bien sabido —obervaba en cierta ocasión Bresson— que, en general, quedamos hechos a los cinco o seis años. A esa edad, todo ha terminado. A los doce o trece años, se ve esto. Y después, continuamos siendo lo que somos, utilizando diferentes azares. Así sucede con la vida de Ignacio de Loyola, por ejemplo. Estudiando la vida curiosa de ese hombre que fundó la más importante orden religosa (la más numerosa, en cualquier caso, y la que más se ha extendido por todo el mundo), uno siente que había nacido para eso; pero todo, en su camino hacia la fundación de esa orden, estuvo lleno de azares, de encuentros, a través de los que uno siente poco a poco cómo llega a lo que tenía que hacer. Todo lo que hacía, no lo realizaba gracias a sí mismo, sino gracias a los encuentros que sucedían en torno suyo.

Nuevarevista.net

»Sabemos que esto es así en la vida de los grandes hombres —concluía Bresson—, porque se habla de ellos, porque se conocen los detalles de su existencia. Pero estoy persuadido de que todas las vidas están hechas exactamente de la misma forma, es decir, de predestinaciones y de azares. Cada uno llega a encrucijadas en las que se topa con el azar, y en las que ya no tiene elección. Un azar nos hace escoger ir a la derecha en vez de a la izquierda. Enseguida se llega a otra encrucijada, que constituye nuestra meta, y otro azar nos hace ir en otra dirección, etc. Yo estoy seguro de que estamos rodeados de gente de talento y de genio, pero el azar de la vida no les favorece… Hacen falta muchas coincidencias para que un hombre llegue a aprovecharse de su genio. Tengo la impresión de que los seres humanos son mucho más inteligentes, están mucho más dotados de lo que pudiera parecer, pero la vida los aplasta. Fíjense en los niños de la burguesía…»[1].

El nuevo filme de Bresson plantearía el tema desde una perspectiva original. El protagonista es un burro; su vida es conducida enteramente por el azar. Tosltói había tenido ya la idea de hacer de un caballo el protagonista de un relato: *Jolstomer*. Pero en un burro, en el más tonto de los animales, había pensado específicamente Dostoyevski. Acaso recuerde el lector que el progatonista de *El idiota*, un epiléptico, tuvo una de esas «grandes aclaraciones» que suceden en medio de las tinieblas y la tristeza, al escuchar en cierta ocasión, cerca de Basilea, en Suiza, precisamnte el rebuzno de un asno[2] .

Esa, según Bresson, genial idea de Dostoyevski —que la estridente presencia del animal más bruto desencadenara una potente revelación espiritual—, le animó a realizar este filme. A ello se sumaba las posibiliades plásticas del personaje, Baltasar, el asno. Bresson, que había iniciado su carrera

artística en la pintura, hallaba en su cara extraordinarias posibilidades gráficas y compositivas. De ellas, en efecto, da cuenta el filme.

Las vicisitudes de este animal laborioso, sacrificado, leal, ofrecían además un hermoso contrapunto de los destinos morales de los seres humanos. Los episodios de la vida del asno se entrelazarían con las vicisitudes de dos o tres historias humanas. La dulce niña dueña del pollino, por ejemplo, pierde su inocencia acosada por un gamberro. Cada uno sigue su vida: el burro una de trabajo, el gandul su gandulería, que le conduce al contrabando, y aquella niña a una vida de buscona. En ninguna de esas vidas domina el bien. Todos ocupan progresivamente posiciones marginales. Se ocupan de actividades ilegales o deshonrosas, se hacen compañeros de vagabundos y cómicos ambulantes. Si su vida no ha sido mejor, concluiremos, se debe al azar. La predestinación y las coincidencias hacen que Baltasar muera en solitario, que Ignacio de Loyala sea un gran santo y que aquellos jóvenes acaben, aplastados por la vida, traficando con sus almas.

MOUCHETTE (1967)

Hablando de *Journal d'un curé de campagne*, Bazin aseguró que el filme se imponía como una obra maestra «con una evidencia casi física». En *Mouchette*, diría yo, podríamos quitar el «casi». Es verdad que nada le falta al citado *Journal*, como tampoco a *Balthasar* o a *Jeanne de Are*, para ser consideradas obras perfectas. Pero la adaptación de la obra de Bernanos, *La nouvelle histoire de Mouchette*, que Bresson se propuso en esta ocasión, marca el cénit de una etapa como también un punto de inflexión: magistral compendio, por un lado, de los principios seguidos por Bresson hasta el momento, anuncia, al mismo tiempo, lo que serán las preocupaciones de un universo acaso más existencial que religioso, característico de sus últimas películas: Dostoyevski en lugar de Bernanos.

Nuevarevista.net

En *Mouchette*, todas las barreras que, en la práctica habitual del cine, separan la imagen cinematográfica de la vida real, han sido suprimidas por Bresson. La vida del personaje se presenta desnuda de exageraciones, de fiorituras, de todo lo que pudiera oler a deliberada generalización. Su vida frente a las cámaras es ella misma plástica y expresiva. Si en toda su carrera Bresson había acechado el lado único, irrrepetible, de cada gesto humano sobre la pantalla, en *Mouchette* lo ha conseguido plenamente. Aquí no hay nada más, observó Tarkovski, que modesta y simple observación de la vida.

El principio de ahorro de expresividad se mostrará una vez más en el modo de dirigir a los actores. El «modelo» de Mouchette no interpreta ningún carácter, sólo vive su vida interior frente a las cámaras. Nos encontramos en las antípodas del actor de teatro, de la influencia de este arte en el cinematógrafo. Ni un segundo piensa Mouchette en el público, no trata de expresar la profundidad del drama en que se encuentra. Esta niña nunca muestra al público lo mal que lo está pasando. Da la impresión de no sospechar siquiera que su intimidad está siendo observada. Tan sólo vive, existe en su mundo acotado, concentrado, inmerso en su vida interior.

Los personajes principales de Bresson han sido hasta este momento jóvenes y lo serán asimismo enel futuro. Adolescentes que no han alcanzado esa edad en la que el individuo se ha sometido, debuen o mal grado, al rol social. En razón de la indeterminación y de las energías propias de su edad,los personajes de Bresson pueden plantearse objetivos que contradicen abiertamente las prácticas y convenciones de los círculos sociales de los que proceden, o las de aquellos que pueden asimilarlos. En esa contienda, sus propósitos morales resultan habitualmente fortalecidos. La sociedad podrá acabar con ellos, pero no logrará que ellos se desdigan de sus convicciones.

Mouchette, en cambio, es una niña, un ser que apenas ha desarrollado recursos propios para afrontar los conflictos que le plantea la sociedad. Su historia ilustra cómo ésta puede acabar con el individuo, cómo lo devora. Una de las secuencias finales del filme parece haber sido empleada por Bresson de un modo metafórico. Algo insólito en su estilo, pero creo no equivocarme. Una cría de liebre corre despreocupadamente por el monte. Un disparo junto a ella hace que se detenga, temblorosa. Otra descarga le ponen en sobrealerta; echa a correr a la fuga. La partida de cazadores vacía su munición sobre la pieza. Alcanzada por los tiros, la liebre se debate entre estertores.

El padre de Mouchette es contrabandista. Su desequilibrio mental es además manifiesto. Cuando llega a casa por las noches, su fantasía le hace seguir al mando del camión con el que delinque. Este ser demente maltrata a su chiquilla, la obliga a trabajar.

Nuevarevista.net

La madre de Mouchette abre la película, confesando que no sabe qué será de sus hijos si ella, ya enferma, se ausenta. Exhausta, apenas puede criar a su hijo, un bebé.

Las compañeras de escuela de Mouchette se burlan de la miseria en la que viven ella y su familia. Las niñas burguesas cantan de buen grado en la escuela, pero a Mouchette se le saltan las lágrimas. Lava platos en un bar, no puede jugar como ellas. Vive resentida, rehuye el trato de las niñas, se venga. Los niños varones la ofenden con obscenidades.

Mouchette se encuentra por casualidad con un vagabundo. Un hombre fuera de las convenciones que, además, se coloca al margen de la ley: cazador furtivo, mata al guardia de la finca donde opera ilegalmente. Mouchette lo ve todo. El vagabundo la conduce a su cuchitril. Allí le da de cenar. Luego la viola. El mendigo sufre un ataque de epilepsia, y la víctima, Mouchette, cuida de su verdugo. Después del ataque, el vagabundo lo olvida todo.

Al llegar a casa, después de escapar, Mouchette cuida de su hermanito, mientras su madre agoniza. Al amanecer, es huérfana. Las mujeres del barrio la compadecen. Luego conocen el encuentro de Mouchette con el vagabundo. Y la deshonran. Murmuran y la desprecian. Si la pobreza puso a esta niña en el límite de las convenciones del vecindario, ahora las habladurías la arrojan afuera.

Mouchette es un filme de *anonimía* sin esperanza. Una vieja del pueblo, amante de los ritos fúnebres, regala a Mouchette el sudario con el que podrá amortajar a su madre. Mouchette se aleja del camino, se aproxima al río. Envuelta en el velo mortuorio, se deja caer pendiente abajo, por la ribera. La liebre acosada por los tiros. Mouchette se ahoga.

UNE FEMME DOUCE (1969)

El punto de partida de la nueva película es un relato corto titulado *La mansa*, que Dostoyevski publicó

en *Diario de un escritor*, en noviembre de 1876. Puede decirse que la adaptación de Bresson es fiel, aunque introduce algunos motivos que no están presentes en el relato original (me refiero, por ejemplo, al episodio de los celos, que yo diría está, acaso, tomado de *El eterno marido*).

Desde el punto de vista cinematográfico, la nueva película de Bresson podría alinearse con *Escenas de la vida conyugal* (1973), de Bergman. Los episodios de la vida conyugal que presenciamos nos muestran, en una y otra película, hasta qué punto pueden oprimir al individuo, haciéndole la vida imposible, no ya las estrechas relaciones de vecindario, como en el caso de Mouchette, sino aquéllas más íntimas que cabe concebir. Como si empleáramos la lente sociológica de más aumentos para analizar las relaciones sociales más insignificantes desde el punto de vista cuantitativo —sólo dos participantes—, pero cualitativa y potencialmente máxima, toda vez que el individuo compromete en ellas más de sí mismo que en ninguna otra relación social. Las relaciones conyugales, promesa de desarrollo de la parte afectiva y más íntima de la personalidad, garantía de satisfacción material, sexual y emocional cotidiana, pueden transformarse, mediante un proceso de imperceptibles cambios, en un odioso infierno.

La escena magistral del suicidio de la protagonita, una maravillosa elipsis con la que empieza y acaba el filme de Bresson, consiste en un plano sin personaje —la suicida ya no está en el mundo—, en la que sólo se mueven determinados objetos: la mesa desde la que ella ha saltado; el blanco chai que la protagonista llevaba al arrojarse al vacío, que flota en el aire como un aurora boreal, a plena luz del día.

Nuevarevista.net

La mansa es la historia de un hombre que transformó sus relaciones conyugales en relaciones de poder. Un prestamista enriquecido a costa de incontables esfuerzos que se consideró a sí mismo superior económica, intelectual y caracteriológicamente a una huérfana, pobre y hermosa adolescente. Un hombre poco original que quiere, no obstante, llegar a tener tal poder sobre esta persona joven, sincera y en apuros, que necesariamente ella llegue a «idolotrarle». Un burgués metido a redentor, que trata de obtener un ascendiente absoluto sobre un alma.

QUATRE NUITS DUN RÉVEUR (1971)

No estoy seguro de que *Quatre nuits d'un rêveur* sea una buena adaptación de *Noches blancas*, la novela de Dostoyevski. En la película, la acción se traslada de San Petersburgo a París, los puentes sobre el Neva se transforman en ingenios sobre el Sena y todo sucede en nuestros días. Hasta aquí bien. Admiro asimismo la valentía de Bresson, su magnanimidad para afrontar un retrato tan sutil como el de *Noches blancas*. Pues el joven Dostoyevski pintó allí al predecesor de *El idiota*. Es verdad que entre decir: «yo soy un ingenuo», y decir: «yo soy un idiota», hay bastante diferencia, una significativa vuelta de rosca que supone precisamente la madurez de un talento literario. Pero no estoy seguro en ningún caso que Bresson haya comprendido adecuadamente la ingenuidad —que no la estupidez— del personaje de Dostoyevski, su tendencia a la ensoñación, su aspiración a la belleza. El personaje de Bresson me resulta un poco estúpido, pero no en el magnífico sentido en que lo es el «idiota» protagonista de la novela homónima del ruso.

No me parece acertado, por ejemplo, que el protagonista bressoniano sea un aprendiz de pintor en lugar de un escritor. Nada que ver un estudiante de Bellas Artes en París, a mi jucio, con el joven escritor (que era Dostoyevski) deambulando por San Petersburgo, pobre, perfectamente desconocido, solo, devorado por una tan secreta como universal compasión por el género humano. No tiene amigos, ni conocidos, ni ser alguno comparte sus emociones; pero al mismo tiempo posee la certeza

de su talento, de que un día nos dejará asombrados con su creación.

Bresson no ha conseguido trasladar, me parece, el tono febril, de sueño agitado, que transmite el relato de Dostoyevski. Las noches blancas excitan extrañamente a los espíritus, el insólito fenómeno de la luz nocturna pone en los ánimos de los petersburgueses desacostumbradas fantasías, percepciones y sentimientos inusuales. De ahí que nunca lleguemos a saber completamente si el amor que se le revela al protagonista dostoyevskiano no es en realidad más que un sueño, una fantasía de comienzo de verano, un becqueriano «rayo de luna» que se disuelve en la ordiniaria oscuridad nocturna, que sobreviene luego.

Entiendo, sin embargo, el interés de Breson por esta adaptación. Si en el filme anterior analizaba la negatividad de las relaciones de pareja, ahora afrontamos su positividad posible. Para un individuo solitario, sin amigos, sin confidentes, encontrar correspondencia afectiva es una bendición, un regalo, un feliz sueño. Para llegar a él ha tenido que intervenir el azar, muy bressonianamente. Pero también el amor es un tema moral, quiero decir, una realidad humana que urde su destino con las misteriosas elecciones de los hombres. ¿No es cierto que, reconociendo algo como valioso, más valioso incluso que todo lo demás, no lo elegimos forzosamente? ¿Por qué no siempre amamos lo más amable? El amor no admite razones, es libre; él, como la salvación, es un misterio; tal vez uno y otro vengan a significar lo mismo.

LANCELOT DU LAC (1974)

Nuevarevista.net

Bresson hablaba de una versión cinemato gráfica de Lancelot desde los años sesenta. Le atraía la figura más misteriosa de la épica francesa, héroe al mismo tiempo de otros poemas anglosajones y con unas precisas raíces de origen celta: una leyenda, en definitiva, europea. De ella no le interesaban tanto los elementos puramente mágicos — hadas, Merlín, etc.—, cuanto los sentimientos sobre los que podría proyectar esa magia. En su adaptación, la presencia de determinadas emociones en el héroe bastaría para modificar no sólo el curso de los acontecimientos, sino también el ambiente, la atmósfera que se respira en torno suyo.

Convocados para la búsqueda del Santo Grial, los caballeros de Arturo parten hacia Tierra Santa e inician una empresa tan sangrienta como infructuosa. El filme de Bresson se abre así: los caballeros cristianos siembran a su paso muerte y destrucción. Pero ésta les paga con la misma moneda: de los pocos que regresan, casi todos lo hacen con las manos vacías.

Lancelot del Lago vuelve a Francia extrañamente convertido. De orgulloso caballero que era, preséntase ahora como un hombre manso y esforzado, capaz de sufrir humillaciones sin dar rienda suelta a su ira. Y lo que es más notable: quien marchó a la conquista de los Santos Lugares comprometiendo su palabra de fidelidad a la reina Ginebra, no sólo rechaza ahora la amorosa solicitud de ésta, sino que reclama de ella recobrar su libertad. Casto caballero, Lancelot.

La ascesis del monjecaballero dura poco. Le vence primero la pasión por Ginebra. Hubiese celebrado una ansiada noche de amor con ella —¿hay algo más noble que su pasión por la joven reina?— de no ofrecérsele la oportunidad de satisfacer una muy largamente reprimida necesidad de vengarse de sus enemigos. Un caballero con armadura blanca derrota en torneo a todos los fieles de Arturo, que, curiosamente, resultan ser enemigos de Lancelot. En una de las secuencias más memorables del filme, Bresson repite y una otra vez los mismos planos, los mismos gestos, los mismos embates, que se van cargando progresivamente de magia, como en un ritual sagrado.

Lancelot, en fin, decide precipitarse cuesta abajo, arrastrado por su pasión, y se enfrenta, con algunos pocos seguidores adictos a su causa, al rey Arturo. Rapta a Ginebra y huye hasta una fortaleza del reino vecino, desde la que defenderá su osada iniciativa. Un gavilán acecha desde el cielo. La muerte le llega tratando de salvar al rey de un complot urdido contra la corona y pronunciando un nombre sagrado: Ginebra.

La película se cierra como empezó, con una sangrienta secuencia de caballos que mueren en combate.

LE DIABLE PROBABLEMENTE (1977)

«¿Quién gobierna el mundo?», pregunta un ciudadano de París en medio de una espontánea discusión entre usuarios del autobús, a plena luz del día. «El diablo, probablemente», contesta otro y, como para corroborar casualmente el aserto, el autocar se empotra contra el coche estacionado delante.

Nuevarevista.net

La película de Bresson viene a confirmar la hipótesis formulada por el ciudadano francés. Como si fuera tal la estupidez, la maldad y la fealdad que reina en el mundo, que sólo el diablo pudiese ser su responsable. Sin su colaboración, parece, ni los indivdiuos aislados, ni las masas, ni siquiera los gobiernos hubiesen logrado resultados globales tan sorprendentemente estúpidos.

Hay ciudadanos que hablan de crecimiento económico y de progreso; pero el mundo les desmiente, la humanidad que retrocede a ojos vista. Más de 180 especies animales han desaparecido del planeta en los últimos cien años. Nadie ha prohibido la navegación por aguas internacionales de superpetroleros, no obstante los frecuentes accidentes de este tipo de embarcaciones, que diezman la fauna y la vegetación marinas. Los gobiernos no impiden la creación de nuevas centrales nucleares, la inocuidad de cuyos residuos nadie ha podido todavía demostrar. ¿Qué decir de la contaminación de los ríos por la industria, de la atmósfera por el tráfico aéreo? ¿Y los enfrentamientos bélicos y conflictos humanos en todo el globo? Esos hechos son denunciados ante el protagonista de *Le Diable probablemente* y, para demostrar que son algo más que retórica, demagogia o argumentos alarmistas, el filme de Bresson muestra abundantes escenas documentales que dan fe de lo que está ocurriendo en el planeta.

Estúpida, por añadidura, parece al inteligente adolescente, protagonista de la película, ta felicidad del burgués consumista o, como él dice, la «bienaventuranza de la tarjeta de crédito». Quien se deja atrapar en los engranajes de las agencias de turismo y las compañías de gestión de ocio, en las instituciones de educación no menos que en la telaraña de las modas, se convertirá en un inviduo en serie, indiscernible de otros consumidorespagadores, víctimas como él de una oferta de consumo agresiva, orquestada a gran escala.

¿Podría, acaso, el conocimiento proporcionar alguna esperanza al individuo en un mundo tan cretino? A un hombre sobradamente inteligente, como es el protagonista de la película de Bresson, no le parece que haya género de conocimiento por el que valga la pena entregarse con pasión.

¿Y la religión? El Dios que habitaba en las iglesias parece que ahora guarda silencio.

¿Y el amor? Entregarse a una cópula sin fin es un entretenimiento del que uno acaba, a la postre, cansado. El protagonista de Bresson, que a pesar de su melancolía (o quizá tal vez a causa de ella) es un hombre de éxito entre las mujeres, se hace insensible y ciego al amor generoso que no una, sino dos jóvenes le brindan. Tampoco esto le basta.

Nada hay inteligente en este mundo; los psicoanalistas son charlatanes, las buenas intenciones son mendaces, el mundo marcha por una senda estúpida, de modo que el protagnista se hace pegar un tiro por un drogata con mono y muere así dando la razón al mundo: del modo más estúpido.

Nuevarevista.net

LARGENT (1983)

Para realizar su última película, Bresson volvió sobre la literatura rusa, esta vez sobre Tolstói y su *El billete falsificado*, cuya primera parte adapta (más libremente ahora que en ocasiones anteriores con otros textos). Bresson tenía entonces ochenta y dos años. A esa edad, realizadores tan dinámicos como Kurosawa darían muestras de una cierta debilidad en obras como *Rapsodia en agosto* (1991) o *Espera un poco* (1993). Nada de esto sucedió con Bresson. Su último trabajo presenta una factura juvenil, una decisión de asumir riesgos a la hora de abordar temas muy complicados. De hecho, *L'Argent* puede considerarse un compendio de muchas preocupaciones que, desde el comienzo de su carrera, habían impulsado a Bresson tras los objetivos de la cámara.

rbtdm_img3

Image not found

El protagonista, Yvon, está empleado en una compañía de desagües. La casualidad le hace víctima de un fraude: un cliente —un joyero— le endosa un billete falso, que a su vez dos niños pijos le habían encajado. Al abrir la policía la investigación del caso, el empleado del joyero, testificando en falso, niega haber utilizado ese billete como cambio. Yvon es condenado y enviado a la cárcel.

Animado por su primer delito, de perjurio, el ayudante del joyero abandona la tienda de éste y se consagra a la estafa, con la que se enriquece en poco tiempo. En la cárcel, Yvon ve cómo se desencadenan todos los males. Su hija muere, sin que él pueda acompañarla. Su mujer, sola, le acaba abandonando. Yvon trata de suicidarse, pero le salvan a tiempo.

El perjuro es sorprendido en una estafa, arrestado y conducido a la misma prisión que Yvon. (La escena de su llegada repite, de un modo muy bressoniano, los mismos gestos y detalles que los de la llegada de Yvon). Trata de escapar, pero no tiene éxito. El nuevo delito le hace reo de una larga

condena. El compañero de celda de Yvon insta a éste a que acepte la desgracia de su ofensor como una venganza personal, que cumpla lo que le resta de condena y que busque a continuación su felicidad en la vida. Su libertad interior y exterior están próximas.

Ultimo tercio de la película. Yvon es puesto en libertad. No puede vengarse del responsable de su condena, pero sí de la sociedad que legitima a los jueces que le condenaron injustamente. Alquila una habitación en una pensión y, por la noche, comete un doble crimen. Roba el poco dinero que hay en el cajón de la recepción y, sin esconder los cadáveres de la recepcionista y del dueño del hotel, huye.

No tiene a dónde ir. Aún se acuerda de su hija. Encuentra por casualidad a una mujer, de la que sabe es viuda y «buena persona». La sigue hasta su casa. Allí le confiesa sus crímenes. Ella acepta esconderle, a pesar de su hermano, que la maltrata a causa de ello. Yvon encuentra un hacha en el cobertizo donde le alojan. Ante sí tiene el ejemplo de un mujer algo más que buena, una «santa»: cuida a una niña minusválida, atienda a su hermano —en realidad, un trastornado mental— y lleva al día las tareas domésticas, sin emitir una queja. Y a Yvon lo acepta como uno más en la casa.

Este ejemplo sublime de práctica del bien, ¿hará cambiar a Yvon? ¿Le devolverá la esperanza? Una noche, éste coge el hacha y mata a toda la familia, incluida su bienechora. Arroja el arma a una acequia. Marcha hasta un bar, donde le sirven una copa; la apura y se entrega a la policía.

En *L'Argent* encontramos un tema principal y varios corolarios, que recogen preocupaciones habituales de Bresson. Tema básico: un hombre honrado se hace malo para confirmar la opinión que el resto de la sociedad —sus jefes, su mujer, los jueces— se han hecho de él. Primer corolario: la injusticia puede tener consecuencias mucho más graves si la padece un pobre y no un rico. Segundo corolario: el mal es tan inexplicable como el bien. Tercero: no se puede cometer el mal impunemente: el mal llama al mal. Cuarto: llegar a ser malo —llegar a ser bueno— depende del azar.

Nuevarevista.net

Bresson falleció a los 92 años de edad. Con su obra insólita, única, fundamental ha conquistado su inmortalidad. Quien había perseguido filme tras filme plantear las grandes cuestiones morales porfiaba, al mismo tiempo, por trabajar con la misma sencillez y modestia de «los grandes artistas de antaño». Su coherencia artística, el tesón en el logro de sus objetivos y una dilatada experiencia en el trabajo cinematográfico certificaban la verdad de una de las últimas afirmaciones de sus Notas, de clarividencia profética: «El porvenir del cinematógrafo pertenece a una nueva raza de jóvenes solitarios que rodarán invirtiendo hasta su último céntimo, y que no se dejarán atrapar por las rutinas materiales del oficio».

NOTAS

1 Robert Bresson, entrevista por J. L. Godard, *Cahiers du Cinérrui* nº 178 (v/1966); cit., p. 42.
2 Cfr. Fiódor M. Dostoyevski, *El idiota* (1868), 1-V; *Obras completas*, tr. R. Cansinos Asens, Aguilar, Madrid 1983, vol. II, pp. 545-546.

Fecha de creación
30/10/2000
Autor
Rafael Llano