

NEW LEFT REVIEW 104

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO - JUNIO 2017

ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK	El retorno de lo reprimido	7
GOPAL BALAKRISHNAN	El contraataque de Occidente	23
ROHANA KUDDUS	Los fantasmas de 1965	51
JENNIFER QUIST	Vidas laureadas	103
JOSHUA RAHTZ	<i>Zuchtmeister</i> Schäuble	119

CRÍTICA

JOHN GRAHL	Una nueva ciencia económica	148
EMMA FAJGENBAUM	Descifrando a Bresson	157
CARLOS SARDIÑA GALACHE	Arakán dividido	167

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1995; *Notes on the Cinematograph*, Nueva York, New York Review of Books, 2016, 88 pp.; *Notes sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997.

Robert Bresson, *Bresson par Bresson : Entretiens (1943-1983)* Izquierda, París, Flammarion, 2013; *Bresson on Bresson: Interviews 1943-1983*, Nueva York, New York Review of Books, 2016, 285 pp.; *Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983)*, Barcelona, Intermedio Libros, 2015.

EMMA FAJGENBAUM

UN AFORISTA DEL CINE

En sus *Notes sur le cinématographe*, Bresson cita una frase que le dijo Racine a su hijo Louis: «Conozco lo bastante bien tu letra como para que no tengas que firmar con tu nombre». De los trece largometrajes que dirigió Bresson, a lo largo de una carrera de cuarenta años, se puede decir también que no necesitan firma o, mejor dicho, que su firma está incrustada ya en cada película, en su estilo económico y antiteatral, identificable por su sintaxis de caras, manos, objetos aislados y espacios vacíos, filmados rigurosamente con una lente de 50 mm. y montados en consonancia con una banda sonora rítmica, despojada de acompañamiento musical. Leer las *Notes* de Bresson junto con sus entrevistas proporciona la misma experiencia, la de un autor que no necesita firma. Un librito de observaciones rúnicas, compuesto en su mayor parte durante la década de 1950, *Notes sur le cinématographe* compone un manifiesto a favor de ese estilo preciso y elíptico, definido por el empleo de la substracción y de la supresión, que hizo famoso a Bresson: un director que admiraba a Debussy por tocar el piano con la tapa bajada, una metáfora totalmente adecuada para su propia contención. Las reflexiones epigramáticas que componen la articulación textual del estilo cinematográfico de Bresson rivalizan con los clásicos del género de Eisenstein o Tarkovski. *Bresson on Bresson*, publicado por *The New York Review of Books* por primera vez en inglés como acompañamiento a la reedición de sus *Notes*, recoge cuarenta años de entrevistas, cada una de ellas inducida por la aparición de una nueva película, organizadas cronológicamente por la viuda del cineasta. El libro incluye también dos entrevistas

independientes sobre dos pilares del estilo de Bresson –banda sonora y adaptación– así como una entrevista de 1975 pensada para celebrar la publicación de las *Notes*. Al contrario de los aforismos, que son mucho más lapidarios, se trata de entrevistas con destino a un público más amplio, publicadas en las revistas francesas y difundidas en programas de televisión. Nos producen sentimientos contradictorios. Por una parte, una cierta frustración. La precisión y economía de Bresson –y su empeño y dedicación en editarlas– limitan su función, al tiempo que él se retira del fuego cruzado de la conversación, a volver a articular, a menudo de manera repetitiva, posiciones que ya nos son familiares gracias a las *Notes*. Por otra parte, y tal vez a su pesar, gracias a la forma diálogo algo se escapa inevitablemente del control del *auteur*; las partes más logradas de *Bresson par Bresson* son las que consiguen que se explaye sobre su método y sus fuentes, enriqueciendo así la imagen canónica del Bresson moralista ascético del cine.

Se conoce poco de Bresson más allá de las cosas que dijo sobre el cine. Sus admiradores no han mostrado demasiada curiosidad acerca de sus orígenes, o por sus primeros años, que aún necesitan ser objeto de un estudio en profundidad. Bresson nació en 1901, en una pequeña aldea del Macizo Central, obtuvo una plaza en el instituto de secundaria de élite Lakanal, en el barrio periférico parisino de Sceaux, y salió de allí con la esperanza de convertirse en pintor. Aunque Bresson se ha referido con frecuencia a su primera vocación («La pintura ha hecho muchas cosas por mí, incluyendo animarme y enseñarme a hacer películas») no parece haber trascendido nada acerca de sus preferencias formales o del tipo de pintura que él creaba. En París se hizo amigo de Max Ernst; cuando decidió dedicarse al celuloide, su primer cortometraje, *Les affaires publiques*, una alocada comedia que se hundió en taquilla, fue financiada en 1934 por Roland Penrose, el biógrafo de Picasso y más tarde el marido de la fotógrafa Lee Miller. En 1939 empezó a trabajar en un guión con René Clair, un proyecto que se interrumpió por el estallido de la guerra. Alistado en el ejército, fue capturado en 1940 y pasó un año en un campo de prisioneros de guerra en Alemania. Cuando lo liberaron regresó al París ocupado, donde rodó su primer largometraje en 1943: *Les anges du peché*, escrito junto a Jean Giraudoux. Habiendo llegado al cine en el crepúsculo del realismo poético y quince años antes de la *Nouvelle vague*, Bresson nunca fue un cineasta fácil de clasificar. Aunque Cocteau escribió los diálogos de su siguiente película, *Les dames du Bois de Boulogne* (1947), basada en un relato de Diderot, a todos los efectos Bresson parece haber fabricado su cine en solitario. Un proyecto que alimentó durante más de treinta años, *La Genèse*, que abarcaría desde la creación del universo hasta la Torre de Babel, permanecía sin ejecutarse en el momento de la muerte de Bresson, en 1999.

Aunque *Les anges du peché* y *Les dames du Bois du Boulogne* empleaban actores profesionales y tenían tramas convencionales, incluso melodramáticas, sus estrategias formales apuntaban ya a lo que vendría después. Fue en *Diario de un cura rural* (1951), basada en un relato de Georges Bernanos, donde Bresson desarrolló el estilo severo y minimalista con el que se le identificaría y que apenas modificaría a lo largo de los años, aunque sus temas y sus fuentes variaran ampliamente. Este fue el periodo en el que Bresson compuso sus *Notes*, articulando en máximas pascalianas un «sistema» que enfrentaba el *cinématographe*, asociado con la pura escritura de imágenes, con el *cinéma*, aún prendido a la falsedad mimética del teatro. (El término se ha traducido incómodamente en inglés como «*cinematograph*», en lugar de «*cinematographer*» como habría sido la traducción literal). La primera nota del libro anuncia la intención del autor de descartar el equipaje heredado del oficio de cineasta: «Me desembarazo de los errores acumulados y de las falsedades. Conozco mis recursos, los empleo». Redactados en primera persona, estos mandamientos dejan traslucir una búsqueda casi solitaria, el regreso a los primeros principios del cine y a sus materiales más básicos. La siguiente nota expone el principio de la economía, que es la marca de fábrica de Bresson: «La facultad de emplear bien mis recursos disminuye cuando su número crece». Más abajo, en la misma página: «*Metteur en scène*, director. La cuestión no es dirigir a alguien sino dirigirse uno mismo». Después, una lista:

- No actores (no dirección de actores)
- No papeles (no aprenderse papeles)
- No escenificación
- sino el empleo de modelos de actuación, tomados de la vida
- SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)

Aunque alrededor de la década de 1960 el empleo de actores no profesionales en las películas ya no era algo tan inusitado –Pasolini decía que él sentía «una preferencia estética, casi ideológica» por ellos–, el precoz gesto de ruptura de Bresson en 1951 ayudó a preparar el terreno en este sentido, aunque su radicalismo fue muy a menudo malinterpretado. Para Bresson, la sustitución de los actores por «modelos» se convirtió en un dogma central de un arte que carecía de la «presencia física» del teatro, de su «carne y sangre». Incluso el término «modelos» nos aleja del teatro hacia la escultura y la pintura, desprendiéndonos así de todos los elementos de la teatralidad. Si los actores proyectan creando un «movimiento de dentro a fuera», dicho en palabras de Bresson, los modelos hacen lo contrario: no fingén, sino que «actúan» como ellos mismos. «Todo tiene que quedarse dentro, no se puede escapar nada». El ser humano, no el actor, debería convertirse en el material primario del cinematógrafo y, con este fin, él hacía que sus modelos fueran lo más inconscientes posible, les encargaba ser mecánicos, más que interpretativos: la *interioridad* se transmitiría mediante el «artilugio mágico» de

la cámara. Se cita varias veces a Montaigne en ambos libros: «cada movimiento nos revela».

Otra frase que a Bresson le gustaba citar procede de Degas: «Las musas nunca se hablan entre sí, pero a veces bailan juntas». O como dice en otro momento de sus *Notes*: «La verdad del cinematógrafo no puede ser la verdad del teatro, ni la verdad de la novela, ni la verdad de la pintura». La suspicacia de Bresson hacia el «teatro filmado» se prolongaba en su rechazo al material de *music hall* grabado en el cine. Progresivamente se apartó de las bandas sonoras instrumentales en sus películas, usando el sonido para reemplazar a las imágenes, más que para añadirles contenido. Cuando un sonido puede sustituir a una imagen, la imagen se corta o se neutraliza: «Lo que es para el ojo no debe duplicar lo que es para el oído» o «No se puede ser al mismo tiempo todo ojos y todo oídos». El resultado es una banda sonora en la que los ruidos diegéticos —el golpeteo rítmico de las llaves sobre las barandillas metálicas, el ruido de los pasos sobre el cemento o el chocar de las armaduras durante una justa— se vuelven semejantes a música. Se complacía en el ritmo mismo, pintando con sonidos como en otros momentos lo hacía con las imágenes. «Encontrar un parentesco entre la imagen, el sonido y el silencio. Darles un aire de que están contentos porque están juntos, de que han elegido su lugar». Aquí su musa era Milton: «El silencio estaba satisfecho». Despojándose del equipaje heredado y restándolo del sentido común del cine, Bresson buscaba acceder al material básico del cinematógrafo: la realidad. «Quiero ser, e intentar ser, en la medida de lo posible, un realista, usando únicamente fragmentos espontáneos, extraídos de la vida real», decía Bresson en una entrevista de 1965.

Estos elementos del sistema de Bresson encontraron su expresión consumada en un cuarteto de películas que hizo durante la década de 1950 y los primeros años de la siguiente y que aúnan la unidad formal y la consistencia temática. En *El diario de un cura rural* (1951), *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), *Pickpocket* (1959) y *El proceso de Juana de Arco* (1962), la acción se contrae en el destino de un ser solitario y en su búsqueda de la redención, ya sea religiosa o de otro tipo. En la primera película del grupo, un joven cura se bate en su parroquia rural para comunicar el mensaje de Dios; en la segunda, un miembro de la resistencia planea y logra escapar de la prisión de la Gestapo; en la tercera los hurtos de un ladrón del estilo de Raskolnikov terminan por llevarlo a la cárcel (y, «por qué extraño camino», a su salvación); en la cuarta, la acción ya ha tenido lugar: Juana está encadenada la víspera de su martirio. Aunque el microcosmos de tres de estas películas sea una cárcel, el interés de Bresson se centra en el encierro *interior* de sus personajes y en un lenguaje que es puramente cinematográfico, un lenguaje que se desarrolla a partir y en contra de la forma novela: cada una de las cuatro películas está basada en un texto literario (la novela de

Bernanos, el relato de la fuga de prisión de André Devigny, una adaptación libre de *Crimen y castigo* y las transcripciones del juicio en el castillo de Rouen). Tres de las cuatro utilizan una voz en *off* en primera persona, recitada de forma casi monótona, siempre en una relación disonante con las imágenes de la pantalla; en *Juana de Arco*, Bresson traduce la transcripción en tercera persona en las propias palabras de Juana. Estas películas cortejan los textos literarios con cierta reticencia, apartándose de las adaptaciones suntuosas, teatrales, del *cinéma de qualité*, con su presunción de equivalencia entre el libro y la película.

El característico lenguaje cinematográfico de *El diario de un cura rural* atrajo la atención de André Bazin, que saludó la película como una «obra maestra» en la revista que había contribuido a fundar ese mismo año, *Cahiers du cinéma*. Un católico social radical, Bazin también defendía una «ontología del cine», elogiando el acceso sin precedentes a la realidad que procuraba el medio, permitiendo al espectador ver su belleza más profunda (religiosa), que pasaba desapercibida normalmente a simple vista. Fascinado por la naturaleza de la imagen en movimiento, Bazin reconoció en el empleo de la cámara por parte de Bresson su potencia, no para añadir nada a la realidad, sino para revelarla. Si en Renoir esto había generado una estética de la abundancia, en el riguroso minimalismo de Bresson, cercano a la literatura, se representaba la esencia de una cinematografía muda:

Así como la página en blanco de Mallarmé y el silencio de Rimbaud son el lenguaje en su estado máximo, una pantalla liberada de imágenes y devuelta a la literatura es el triunfo del realismo cinematográfico.

En Francia, los elogios de Bazin lograron un eco. En su famosa revista amarilla, una nueva generación de críticos consideraría que Bresson era un maestro, reflejando la afirmación del propio Bresson en esta época de que «una película debería ser la obra de un individuo e invitar al público al mundo de ese individuo». En la década de 1950, en el momento álgido de la *politique des auteurs*, los diversos editores de *Cahiers du Cinéma* que lo entrevistan se muestran reverentes; su sujeto, lacónico. Con ocasión de la proyección en Cannes de *Un condenado a muerte se ha escapado* en 1956, un intercambio breve pero revelador con la revista (que implicaba a Bazin, Marc Corelles, Marion, Sadoul, Telaney y Truffaut) está precedido de un breve editorial que se queja de que los organizadores del festival son hostiles a Bresson, quien ese año terminaría ganando el premio a la mejor dirección. Bresson, por el contrario, apenas concedía crédito a sus interlocutores, respondiéndoles, cuando le preguntan si hay alguna semejanza entre sus personajes y él mismo, «estáis todos pensando en el cine en tanto que espectáculo, como si fuera una obra de teatro», una extraña acusación que imputar al autor de *Qu'est-ce que le cinéma?* y sus colegas.

Dentro del cuarteto central de su obra, *Un condenado a muerte se ha escapado* y *Pickpocket* son las más logradas, cada una de ellas partiendo de un género establecido —el drama heroico de la Resistencia y el *thriller*— para crear una cinematografía deliberadamente antihistriónica, un *collage* de imágenes, sonidos y, escaso, diálogo, que genera una composición intensamente emocional. El atento foco al mundo material («fragmentos de lo real») apunta a una investigación más profunda sobre la fenomenología de la gracia. En *Un condenado a muerte se ha escapado*, la autoliberación de Fontaine se construye a través del detalle documental de sus esfuerzos manuales para construir las herramientas de su propia fuga: cincel, cuerdas, ganchos. En *Pickpocket* es la diabólica destreza de Michel lo que domina la pantalla, culminando en la extraordinaria secuencia que se encuentra en el corazón de la película: un ballet de cuatro minutos y medio de los juegos de mano, rodado en exteriores en la Gare de Lyon, en el que vemos a tres carteristas trabajando, tanto en la estación como en el tren, con una fluidez hipnotizadora, un baile aguzado por la banda sonora percutiva y austera de los tacones en el suelo de la estación, del deslizarse de las puertas de los trenes abriéndose y cerrándose. La evidencia del placer que experimenta Bresson al construir estas secuencias sublimes, que se remontan a la época del cine mudo, perturba cualquier lectura demasiado simplista de Bresson como el sobrio cineasta de la moralidad. Cuando habla sobre esta película en el programa de radio *La masque et la plume* (junto con *Cahiers*, quizás la única plataforma que se compromete seriamente con él), Bresson se complace en aportar detalles de su propia investigación: «Cuando hay un grupo de tres, cuatro o cinco carteristas realmente habilidosos —de rango internacional— en una aglomeración como Longchamps, algo muy notable ocurre. Quiero decir: ocurre algo en el aire tanto como en las carteras».

A partir de la mitad de la década de 1960 el cine de Bresson se vuelve más sombrío. Los males humanos nublan cada vez más la promesa de la redención, ahora escondida en narraciones que no muestran una clara vía de escape. La película más elogiada de Bresson, *Au hasard Balthazar* (1966), pertenece a esta época. Diferente al resto de sus obras, *Balthazar* no surgió a partir de un texto literario preexistente, sino, como le contó a Godard, «a partir de una idea personal, una a la que le había dado muchas vueltas en mi mente, incluso antes de empezar a trabajarla sobre papel [...]. Realmente me entregué por completo en esta película, más incluso que en las otras». Aquí el destino del casi mudo protagonista, un burro, se despliega en varios hilos narrativos en la película más emotiva de Bresson, que sigue al animal mientras este navega por su infancia, su madurez y por «un periodo místico tardío que acontece antes de la muerte», pasando de mano en mano por una serie de individuos diferentes que representan los vicios de la humanidad, a manos de los cuales ellos y el animal sufren y mueren. Las resonancias

cristianas de la narración, subrayadas por el nombre de su protagonista, se equilibran en la otra mitad de la rima del título, señalando el elemento cinematográfico del azar. El burro es, en este sentido, el modelo ideal de Bresson; incapaz de *actuar*, se muestra por completo él mismo ante la cámara. De hecho, «aterrorizado ante la idea de un burro entrenado», Bresson escogió un animal que «supiera hacer exactamente nada», ni siquiera tirar de una carreta. Al contratar a un burro como el protagonista de la película, Bresson introducía en cada escena un elemento vital de azar. Con un animal sin domesticar en su núcleo (la película incluía también un centenar de ovejas para que presenciaran la escena de la muerte de Balthazar), Bresson se vio obligado a confiar en la improvisación. Creía que, como un pintor, que toma decisiones en todo momento, el cinematógrafo, que posee una visión del aspecto que debe tener cada escena, debería no obstante responder a los estímulos que se le presentan en ese encuentro con lo real que, en su opinión, era la prerrogativa de la película.

Si el teatro era el digno oponente contra el que el cinematógrafo se definía a sí mismo, y la literatura era la fuente a partir de la cual se formaban y transformaban sus narraciones, no hay ninguna duda de que la mayor afinidad de Bresson era con la pintura. «Tienes que pintar», le dijo a Godard. «Es a través de la pintura como suceden las cosas». Esta fue una convicción que expresó en un momento tan temprano como 1957, pero es en *Balthazar*, donde la trama lineal ha sido tan radicalmente echada por la borda, donde la analogía suena más auténtica:

El cine debe expresarse no mediante imágenes, sino mediante relaciones entre imágenes, que no es lo mismo. De la misma manera que un pintor no se expresa a través del color, sino a través de la relación entre los colores. Un azul es un azul en sí mismo y para sí mismo, pero si está junto a un verde, o un rojo, o un amarillo, ya no es el mismo azul: cambia. Hay una imagen, después otra, y ambas tienen un valor relativo: así la primera imagen es neutral, pero si se coloca en presencia de otra, vibra, la vida sale de ella en erupción.

El arte del cinematógrafo, en este sentido, era «el arte de colocar las cosas en su sitio». Bresson prefería el término *metteur en ordre* al de *metteur en scène*. Sin embargo, por mucho que esto implicara una noción de control, siempre hay algo misterioso que interviene en una buena película. Aunque Dios se haya ausentado de *Au hasard Balthazar*, para Bresson lo divino se manifiesta siempre cada vez que una presencia humana (o animal) es capturada en la pantalla.

Lo que revela *Bresson par Bresson* no es a un director divorciado de su época, sino más bien en desacuerdo con ella. Un tema que se reitera es la distancia de Bresson con respecto al cine contemporáneo: se desentiende progresivamente de él y no comenta nada en absoluto acerca de los cineastas de su generación. Se refiere a Chaplin y a Keaton con admiración (crearon

un «estilo maravilloso de gestos y mímica») pero, en 1957, nunca había visto una película de Hitchcock y se presenta repetidamente como «la antítesis de Dreyer», lo que contrasta con el torrente de novelistas, poetas, pintores y músicos que contribuyen a definir su obra. En su entrevista con Godard, Bresson disipa esa imagen suya de artista altivo, transmitiendo más bien una sensación de inseguridad ante el hecho de que el público francés haya desarrollado una sensibilidad que acoge películas tan diferentes de las suyas. Sin duda Bresson muestra una simpatía por la *Nouvelle vague*, en el sentido en el que los considera innovadores formales, pero las entrevistas son demasiado respetuosas –o están demasiado editadas– como para permitir que fluya un diálogo que pudiera reflejar la intersección entre los directores. De hecho, mientras Bresson rodaba *Pickpocket* en 1959, tanto Truffaut como Godard estaban rodando su primera película y, como él, rompiendo con el estudio y eligiendo la «realidad» de las calles parisinas. En 1966 el «cineasta de la elipsis» explicó a Godard que, a pesar de un estilo basado en la fragmentación –manos, objetos, caras–, «es mediante la forma con lo que se encuentra de nuevo la unidad». Aunque las inspiradas adaptaciones de Bresson de textos literarios fueron ignoradas por Godard, indudablemente su rechazo de las emociones exaltadas y del conjunto de las fórmulas románticas de Hollywood allanó el terreno para las preocupaciones modernistas de las prácticas cinematográficas de la década de 1960, que se centraban en el plano y el corte como los materiales fundamentales del cine. La resistencia de Bresson al montaje plano-contraplano y al *raccord* sobre la mirada, como herramientas para aclarar quién habla con quién, sería llevada posteriormente al extremo por Godard y Resnais, que deconstruirán los cimientos del cine narrativo. Duras señaló en un debate de 1966, en la *Radio-télévision française*, que Bresson «había aportado la innovación más significativa que probablemente se hubiera podido añadir al cine en aquel momento: la innovación de *penser*». Al año siguiente llegó su debut como directora de películas experimentales, iniciando un estilo que rechazaba el sonido sincronizado, empleando en su lugar la voz en *off* para aludir a una historia, más que para contarla.

Lo que sí muestran las entrevistas es a un Bresson que se comunicaba con una compleja red de productores, escritores, críticos, técnicos, intérpretes, público e incluso censores (*El diablo, probablemente* fue prohibida para menores de 18 años). A lo largo del libro hay fotografías que muestran a Bresson en el rodaje, trabajando junto a su equipo. Aunque su tema haya sido siempre la «vida interior», Bresson no trabajaba en solitario y, a medida que el libro avanza hacia la década de 1970 y principios de la siguiente, afirma su compromiso de estar «presente en mi época». Para él fueron años muy productivos, hizo cinco películas entre 1969 y 1983, aunque estas atrajeron menos atención que las películas del periodo anterior, tal vez en

parte como consecuencia del final de *la politique des auteurs*. En el plano técnico, la fotografía en color, despreciada en las *Notes* pero ahora capaz de «aumentar los poderes expresivos y de convicción de la imagen», hizo su aparición en 1969 con *Una mujer dulce*, la primera de las dos adaptaciones de relatos de Dostoievski (la segunda sería, tres años después, *Cuatro noches de un soñador*). Las técnicas modernas de grabación y tratamiento del sonido le permitían ahora emplear treinta o cuarenta pistas de audio a la vez, una innovación impensable al principio de su carrera. *Lancelot du Lac* es el logro supremo de la banda sonora bressoniana. Rodada en 1975 después de que el guión llevara casi dos décadas metido en un cajón, es la película en la que Bresson despliega la «superioridad de los sonidos», el entrecuchar de las espadas y el repiqueteo de las flechas sobre las armaduras evocan el escenario medieval con mucha mayor inmediatez que la aplanada imagen.

Bresson mismo se rebelaba ante cualquier lectura canónica de su cine: «Las películas que he hecho no me parece que puedan agruparse para formar lo que la gente llama una œuvre. Yo hago tentativas». Sus últimas películas traslucen una incertidumbre en aumento y dudas personales. «Me pregunto si mis películas merecen el esfuerzo que requieren», dijo en *Les lettres françaises* en 1967. Aunque la adaptación literaria siguió siendo un pilar de su obra, sus escenarios se volvieron cada vez más contemporáneos y, después de *Mouchette*, regresó a la ciudad, con un énfasis en la cultura juvenil (hippies, música pop, televisión, escuelas de arte). La penúltima aventura de Bresson, *El diablo, probablemente* (1977) es una narración tierna pero burlona de unos tipos estudiantiles, simultáneamente egocéntricos y lúcidos, en la que Bresson intercala un montaje de material de archivo televisivo, que incluye un dossier sobre los pecados modernos: contaminación, deforestación, pruebas nucleares, la completa erradicación de la vida salvaje. Tomando su título una vez más de Dostoievski (en este caso de una frase de *Los endemoniados*), la película más mundana de Bresson es también la más pesimista, en la que la «realidad» se expresa mediante una letanía de destrucción y como el acto supremo de autoaniquilación. Las notas dostoievskianas de su pensamiento se vuelven evidentes en una entrevista de 1977 concedida a *L'Express*, en la que Bresson hizo su declaración política más directa:

No tiene ningún sentido manifestarse por las calles. La policía es mil veces más poderosa y más numerosa de lo que lo era incluso hace cien años. En mi opinión la única manera de que las generaciones jóvenes reinventen el mundo es mediante una oposición feroz, pero pasiva [...]. El adversario es el optimismo frívolo; es el dinero, que se supone que lo arregla todo; es la multitud clamando por cosas que no tienen valor; es la primacía de la fuerza.

La última película de Bresson, *L'argent*, dirigida cuando era ya octogenario, es un estudio desolador de los males del consumismo destilados en su forma arquetípica: el dinero, filmado en detalle, entrando y saliendo de la

caja registradora, pasando de mano a bolsillo y viceversa, como ejemplo final de los objetos aislados de Bresson reorganizados en composiciones diversas. La omnipresencia del dinero en la película es también, por supuesto, la prueba de su falsedad: para Bresson la verdad cinematográfica reside ahí donde no podemos verla. Este regreso a un mundo intensamente cargado de objetos recuperó para su cine algo de la poesía elegíaca de la que habían carecido sus películas anteriores, pero los jóvenes ingenuos e impotentes de ambas películas son retratos no convincentes, esfuerzos de un director tratando de comunicarse a través de un enorme abismo social y generacional. El mundo de Bresson, con toda su fijación por la «realidad», es la guarida de una fuerza misteriosa, del diablo, probablemente. Los límites de lo que realmente puede mostrarnos radican en esa aprehensión enigmática. Pero la visión de Bresson siempre fue más potente cuando no mostraba el mundo tal y como era, sino tal y como podría llegar a ser. No la celda, sino el túnel bajo ella, las puertas y los pasillos, las ventanas y los huecos de ascensor para los que el cine de Bresson ha entrenado nuestros ojos.