

PROPUESTA

ANTES DE LA RECONCILIACIÓN

Fernando Villaverde Suanzes

Professor: Fran Benavente

Nom de l'assignatura: Història Crítica de les Metodologies de Recerca en el Cinema i l'Audiovisual II, segundo trimestre, 2017

Facultad de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

Resumen:

El contexto histórico, intelectual y estético en el que se ubica *Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) obliga a que se replanteen las maneras de acercarnos al arte, así como las formas de las obras de hacer política. Centrando el análisis en la luz –como elemento común a cualquier película– y en la vivencia personal se propone, a partir de los acontecimientos fundamentales de la película de Bresson, describir las características de un cine posterior a mayo del 68.

Palabras clave:

Acontecimiento, color, composición, desnudo, emancipación, erotismo, espectador, experiencia, fotogenia, fracaso, luz, noche, pedagogía, perspectiva, pintura, reflejos, ojo, ritmo, vanguardia

Abstract:

The historical, intellectual and aesthetic context of *Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) invites us to think in other ways of approaching art, and in its ways of being political. Focusing on light –as the common element in any film–, personal experience and the main events of Bresson's film, it intends to describe the conditions of an after-May 1968's cinema.

Keywords:

Avant-garde, color, composition, emancipation, eroticism, experience, eye, failure, happening, light, night, nude, painting, pedagogy, perspective, *photogénie*, reflections, rhythm, spectator

Una década se reconoce por su fertilidad, pero también por su decadencia. Cada cambio anticipa un agotamiento y éste, un espacio de reescritura.

Es los sesenta, por raro que parezca, una década mucho más decisiva por su mortandad que por sus nacimientos. No se trata simplemente de que las nuevas y las viejas formas se consumieran a la par, sino de cómo las esperanzas habían terminado desvaneciéndose entre los adoquines.

La energía que abrió la época no pudo ser canalizada ni materializada. Prendía rápido y estallaba prematura, desbordando los intentos de atraparla y darle un uso, revolucionario, siempre.

De modo que, cuando la década se extinguía, la lucha continuaba con la intención de mantener viva esa fuerza transformadora. Eso que puso, ya con perspectiva, Philippe Garrel en imágenes cuando, al iniciar el año 1969 en su película *Les Amants Réguliers* (2005), mostraba al grupo combatiente y combativo en mayo del 68 bailando. Un movimiento que trataba de suplir el motor comunitario de la revolución. Y donde la profética voz de Ray Davies se preguntaba por qué pasaría, por dónde estaremos mañana.

El fracaso urge una respuesta. Por ello, los años posteriores a una debacle identificada son especialmente productivos, puesto que es necesaria una labor de resistencia y, sobre todo, de contestación.

Por eso, 1969. Año en el que además surge una respuesta en forma de creación de instituciones capaces de albergar esa fuerza pensante, como es París 8, un nuevo modelo de universidad que permitiera una coherencia entre espacio y pensamiento. Mientras que, en el mundo del cine, se asiste a la primera edición de la *Quinzaine des réalisateurs*, donde conviven, por ejemplo, *Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) y *Fuses* (Carolee Schneemann, 1967).

Y así como el espacio, los espacios, las instituciones exigían armar una nueva forma (y no sólo un pensamiento) que sanara/reconciliara las fracturas que la agonía del, hasta entonces, paradigma había provocado –lo que implica situar un síntoma–, conviene plantear una figura concreta capaz de absorber y reflejar tal situación, pues la exigencia escapa a ser moldeada.

Por eso, Robert Bresson. Que, en 1969, produce el cambio más radical que su filmografía, coherente consigo misma, pudiera realizar: pasar del celuloide en blanco y negro al de color, que le acompañaría hasta el final de su cine¹. Resistir y contestar.

Siendo uno de esos cineastas, en palabras de Susan Sontag, rigurosos, donde la forma de la película está diseñada para controlar las emociones y, a su vez, hacerlas brotar². Y,

asimismo, cuyo cine es, también, una investigación sobre la propia capacidad del cine y una voluntad por descubrir lo que es “necesario”; en definitiva, cine sobre cine³.

Lo cual le hace un cineasta muy agradecido para el análisis. Y que quizás éste pueda arrojar luz sobre una tendencia (impensable años atrás) que va a empezar a desarrollarse. Un cambio vivido primero en el cine y, mucho más tarde, comprendido por la crítica.

Patricia Patterson y Manny Farber afirman en *Kitchen without kitsch* que hay dos tipos de estructuras cinematográficas, que les interesan, en los setenta: «dispersal and shallow-boxed space». Más allá de la comparación que establecen entre esos espacios desbordados hacia dentro o hacia fuera (de ahí la dispersión o el encierro), esto les sirve para unir y reconciliar las vanguardias afrancesada (y/o europea) y americana (estadounidense y canadiense), que entienden que son convocadas por igual en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Este artículo, publicado a finales de 1977, sirve como respuesta a aquello que sentenció Serge Daney ese mismo año, cuando, en una entrevista, dijo que la vanguardia americana no merecía ser criticada (pensada), no era pertinente escribir sobre ella, puesto que su trabajo sobre los procesos primarios no iba más allá en comparación con la europea. Lo cual no tendría mayor importancia si no fuera por la deuda que hubo en *Cahiers du Cinéma* con el experimental americano (Daney habla de ‘underground’ cuando hace tales declaraciones) durante esos años⁴. Y que empezó a ser saldada, mínimamente, en 1979, con la publicación de un dossier sobre Michael Snow y su película *La région centrale* (1971).

Patterson y Farber plantean en su texto una manera de acercarse al cine aún por explotar, la de la energía, que recuperaría Jean-Baptiste Thoret en su texto *Qu’allons-nous faire de toute cette énergie?* para hablar del cine americano en la década de 1970. Esa energía, presente en el celuloide, en los 70 iba a terminar de desbordar la imagen generando fracturas (en la propia materia o en la ficción cinematográfica –la noción de estructura, de espacio imaginario, en definitiva, todo presupuesto que acompañe a la obra, sea esta documental o ficcionada). En ese sentido, se evidencia su presencia, toma forma.

El cine a finales de los años 60 había olvidado su materialidad, la había dejado en un segundo plano. De algún modo, el dominio del cinematógrafo había conducido a una emancipación de él, el autor podía escribir una película, no hacía falta filmarla. Es un cine construido desde el pensamiento (la crítica iba por delante de lo criticado), lo que generaba un modelo de menor experimentación/investigación sobre lo matérico. Es innegable su fuerza inicial, pero cuando el pensamiento se agota, se queda la nada, el vacío.

Es por ello que es preciso abordar el año 1969 desde los primeros pensadores de cine, especialmente los de las vanguardias de los 20. Jean Epstein, Abel Gance, Germaine Dulac o, incluso, Jean Grémillon (especialmente su texto *Propositions*) resultan fundamentales, pues realizaban un doble trabajo de investigación de las posibilidades del cinematógrafo, descubrían haciendo y luego lo traducían a texto. Y es que, en 1969, era necesario volver a tocar la materia, de recuperar el cine para los cineastas. Y ahí surge la coincidencia con Epstein y demás, en un similar acercamiento al uso de la luz (como símbolo de esa energía), a la materia, más curioso, menos seguro de sí mismo.

Lo mismo que sucede con la vanguardia americana de los 70, donde el trabajo textual de los autores (ya sean obras de pensamiento, artículos o entrevistas que les fueron realizadas) ahonda en cuestiones materiales del dispositivo y se interrogan sobre lo estrictamente cinematográfico (incluida la experiencia del espectador).

Sin embargo, si bien es desde lo matérico desde donde mejor se puede abordar las coincidencias fílmicas, hay una situación que nos permite entender mejor el modelo de cine que se va a desarrollar en los 70. Noël Burch, en sus estudios del cine primitivo, proponía que el salto al modelo que él denominaba institucional pasaba por una educación de la mirada. Es decir, no se trataba únicamente de que los productores (englobando así todo el proceso) cinematográficos fueran elaborando un lenguaje más preciso que permitiera explotar la potencia narrativa del nuevo arte, sino que también pasaba por incorporar a los espectadores a esta nueva forma, que se adaptarían a determinadas ilusiones que el cine requería para generar la sensación de continuidad. Es la figura del espectador una de las grandes olvidadas para pensar la modernidad cinematográfica que hemos acordado que se inicia en 1959. Un movimiento promovido por la crítica, que, pese a distintas formas, mantenía una misma concepción de la mirada. Una interpelación individualizada, que no expulsaba, al contrario, hacía partícipe de los nuevos juegos narrativos. Daney, en su texto *Le thérorrisé (pédagogie godardienne)*, señala cómo Godard había visto confirmadas en mayo del 68 sus peores augurios sobre la sala de cine, un lugar de vicio donde los espectadores iban a satisfacer sus más bajos deseos⁵. En ese sentido, el cambio que él mismo había iniciado no fue tal, pues permanecía aquello contra lo que se había luchado, la pasividad en la mirada, la reproducción de la ideología dominante, la inmoralidad en los gestos.

El cine para poder ser asumido como moderno (más allá de un acuerdo entre críticos) ha de producir un cambio en la manera que es mirado. La perspectiva que se había impuesto en la evolución narrativa del cine era muy consciente de la posición del espectador y buscaba organizar la imagen para que nada escapara a su mirada. De modo no tan

metafórico como parece, se entregaba a él. Es una de las cuestiones que preocupaban a Godard a finales de los 60.

¿Qué se plantea, por contra, en la década de los 70? Así como en la pintura, los grandes revolucionarios estéticos de principios del s. XX tomaron formas del primitivismo, el cine de los 70 va a recuperar ideas que precedían a la creación del lenguaje cinematográfico. La más relevante, que desarrolla Burch respecto a las vistas Lumière, es el «policentrismo» de la imagen. Dado lo mínimo del motor narrativo (la trama principal está ya sintetizada en el título, lo cual nos podría recordar a *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* [Robert Bresson, 1956]), somos libre de mirar a cualquier punto del encuadre y fijar nuestra atención en cualquiera de las micronarraciones que son convocadas. Es uno de los motivos que explican que las películas se proyectaran múltiples veces, pues en cada visionado descubriríamos algo distinto, ya que lo que observamos nos desborda⁶.

En 1969, Ken Jacobs realiza *Tom Tom the piper's son*, en la que realiza un estudio exhaustivo de un película de los orígenes. Al detallar todo lo que se pone en juego en los distintos planos, anticipa (o propone) lo que la práctica cinematográfica va a ser. Mucho menos interesada por el espectador como por la realidad filmada, que no deja ser encuadrada en su totalidad, y por el proceso fílmico (los materiales de filmación). Una manera de representar el mundo que ya ubicaba Svetlana Alpers, historiadora del arte, en la pintura holandesa del s. XVII. Y que, por este motivo, consideraba que era denostada por la escuela italiana (renacentista), al no ajustarse a la perspectiva acordada como correcta.

Por otro lado, el cineasta Jean-Claude Rousseau, escribe un breve artículo comparando a Robert Bresson con Johannes Vermeer (titulado *Bresson, Vermeer*) que, si bien no se centra directamente en la cuestión de la perspectiva que propone Alpers, sí que coincide con la historiadora al observar que en ambos artistas todo aparece iluminado por la misma luz. Se trata de un hecho especialmente relevante, puesto que se renuncia al control de la luz, que ya no es utilizada para moldear las figuras de la escena, ahora se refleja indiscriminadamente sobre toda superficie que encuentra a su paso, eliminando las jerarquías narrativas.

Esta igualación de los elementos que componen el plano supone a su vez que se elimine la organización racional del mismo. Es decir, al renunciar a moldear/construir la realidad según la Razón, los fenómenos primarios y secundarios están obligados a convivir. No se prima a la forma sobre el color y la textura⁷, aparecen por igual y no se puede prescindir de ellos.

Aquello sobre lo que Daney no veía pertinente escribir, irremediamente va a estar presente en el cine y, aunque en ocasiones, como él mismo señala, resulte relevante por el

pensamiento que produce, otras va a serlo por su valor emocional. Es lógico, en ese sentido, que defendiera la no labor crítica, dado que, pese a que estemos ante un hecho fundamental en el cine, el lenguaje resulta incapaz de traducir tales momentos. Aquello que siente el espectador al contemplar una película, lo que transmite un color (poco nos permite nuestro lenguaje describir de él más allá del significante), lo que sugiere una luz, etc. escapa a ser puesto en palabras.

No hay por ello un sólido trabajo teórico que aborde estas cuestiones, debido también a un modelo crítico que se vuelve hegemónico. Jonas Mekas se apenaba de que la mayor parte de las publicaciones dejaran de lado al experimental americano, incluidas las publicaciones autodenominadas *underground*⁸. La principal escritura es, entonces, propiamente artística. De forma fílmica, como podría ser la película de Ken Jacobs, por poner un ejemplo claro, o, en definitiva, cualquiera, pues cada obra cinematográfica va acompañada de su propia investigación sobre el medio. Así como los acercamientos a traducir las emociones en palabras que se dan en la literatura, especialmente a partir del s. XX, son mucho más cercanos a la experiencia cinematográfica que lo que un crítico pueda tratar de describir. Virginia Woolf, Marguerite Duras o Marcel Proust y su sensibilidad para contar lo que realmente sucede en un cuadro, Fiódor Dostoyevski o Gustave Flaubert, tan directa o indirectamente presentes en el cine de Bresson; todos ellos han producido formas de desbordar los límites del lenguaje y ser lo más fieles posibles a la vivencia real. O incluso en las similitudes estructurales del cine con la música y que tanto interesan a Bresson. La escritura sobre cine ha estado muy lejos de hacer justicia a su objeto de estudio.

Una vez sentada la base material sobre la que se construye *Une femme douce*, ¿qué sentido tiene un acercamiento microscópico a ella? La Historia de las formas no es una historia lineal, en la que los puntos de cambio sean absolutamente claros, hay en la película de Bresson muchas ideas que ya habían aparecido antes, aunque no cristalizaran hasta años más tarde. *Une femme douce* no es una primera película de un nuevo cine, sin embargo, sí que anticipa y/o se nutre de lo que está por venir.

Si el espectador cambia con el cine, como sucedía en el paso del primitivo al institucional, en este cambio formal, no iba a ser menos. La transformación de la mirada obliga a que el cine anterior se vea desde esa misma óptica. Así que si pensamos desde el cine de los 70, el cine anterior está abierto a ser analizado de igual manera. Ese nuevo espectador es mucho más disperso, se evade de la narración y fija su atención en diversos puntos del encuadre (como Proust, que afirmaba que cuando su madre le leía se abstraía y debido a esas lagunas en la narración, lo sugerido pero no desarrollado en la novela emergía con mucha más

fuerza), lo cual explica que el cine más narrativo redujera la duración de los planos, buscando bloquear las micronarrativas latentes. Este hecho no parte de una degeneración de la especie ni, como se viene diciendo, es un mal de nuestros días (no exclusivamente); se trata de una distinta concepción de la teoría del conocimiento, alejada del absolutismo lógico todavía vigente. El propio Deleuze proponía en sus clases, tras mayo del 68, que sus alumnos se distrajeran, que perdieran el hilo, incluso que se durmieran, y que recuperaran la atención sobre aquello que le interesara o sorprendiera. En la escritura de Derrida o Cixous había esta voluntad. O en el cine de Godard que seguía al grupo Dziga Vertov. En el fondo, un menor paternalismo sobre las ideas, las imágenes, los sonidos, etc. en busca de un receptor o, mejor dicho, un interlocutor más activo.

La estructura de *Une femme douce*, ejemplo de economía narrativa, cede parte del protagonismo a quien observa y escucha. Más interesada en sugerir (especialmente emociones) que en mostrar. No obstante, si el conjunto se organiza de esta manera, cada una de sus partes lo hace de la misma manera. Por eso, se ha descompuesto la película en cinco momentos, planos, escenas o conjunto de escenas:

- La primera sería la escena en la que él, tras haber visitado el zoo con ella, la sigue hasta su casa para pedirle que se case con él. Poco antes de que esto suceda, cuando él la ha acercado a su casa en coche y se queda a esperar, porque ella le dice que no la acompañe; se producen dos reflejos, uno en el lateral de la imagen (y que pilla de refilón el fotograma) y otro en el centro-derecha, que se cuele directamente por la lente, velando una porción mínima de fotograma. Justo después él se levanta y corre hacia la casa de ella.
- La segunda se centraría en dos momentos. El primero sería aquel en el que ella sale del baño con una toalla y enciende la televisión, pero al hacerlo cae la toalla dejando ver su cuerpo desnudo. Es la noche de bodas. Y el segundo sería la escena del cine.
- La tercera recogería las escenas de noche en la ciudad y, más concretamente, a la que más tiempo se le dedica en la película, aquella en la que el protagonista masculino sale con la pistola en busca de su esposa, que cree le está siendo infiel.
- La cuarta sería el plano del cuadro al amanecer, que se ilumina lentamente con la subida del sol, dejando ver la pintura. Es inmediatamente anterior al momento en el que ella coge la pistola para apuntarle mientras duerme.
- La quinta sería la escena que precede al suicidio, especialmente, al plano en el que ella ve su reflejo y sonríe, y al primerísimo plano de ella.

Estos cinco bloques no sólo se corresponden con momentos decisivos en la narración, sino que, a su vez, plantean un recorrido a través de distintas consecuencias de este uso que se da de la luz en la película. Un uso que no es tal, más bien consiste en dejar espacio para que actúe.

- El primero plantea dos cuestiones fundamentales: perspectiva y acontecimiento. La perspectiva muy ligada a lo ya mencionado en Alpers y Vermeer/Rousseau tiene que ver con que todos los objetos o seres del plano están en posición de ser iluminados y según cómo les golpee la luz y en qué momento obtendrán o no la atención de nuestra mirada, no determinada ni por la narración ni por el autor, sino por la filmación. Lo cual nos lleva a la cuestión del acontecimiento luminoso, en este caso. Por un lado está la noción de la pintura, del instante único que quiere ser volcado en el lienzo y que la mano trata de revivir, y que, como escribe Bresson, la cámara atrapa con la indiferencia de una máquina⁹. Lo cual termina por llevar el acontecimiento luminoso a una especie de variación del concepto de “fotogenia”, que en lugar de estar en el objeto o la persona filmados está en la relación entre el momento captado y el espectador. Es decir, no es una virtud de algo, sino un descubrimiento fugaz que remueve la experiencia fílmica.
- El segundo no reside tanto en lo irrepetible de la filmación como en el tema filmado. Estas dos escenas ahondan en las condiciones del visionado, en cómo afecta la luz reflejada por las imágenes al ser emitidas por televisión o proyectadas sobre una pantalla; y, a su vez, en las texturas de la luz y de la imagen. Esa intermitencia de la luz artificial, condicionada por la luminiscencia de los colores, provoca distintas percepciones de la acción, dependiendo incluso de nuestra posición respecto a la imagen y no sólo del formato, siendo algo indisociable de la película.
- El tercero nos traslada a la cuestión del ambiente. Grémillon en el artículo mencionado, *Propositions*, habla de cómo en el cine mudo (escribe el texto en los años 20) para representar la noche se teñía el celuloide de azul y de cómo ese azul era todo menos un color. La noche en el Bresson en color es inconfundible, incluso en *Lancelot du lac* (la única que no representa un tiempo contemporáneo al de filmación), y ese cromatismo particular arrastra un estado de ánimo, haciendo que todo lo que suceda en la noche sólo pudiera entenderse en esa noche.
- El cuarto muestra una transición, de oscuro a claro y de color. Más allá de la fascinación por el cambio, por lo inaprensible registrado en la cámara, por la luz que revela lo que permanecía oculto; estamos en uno de los fragmentos de mayor presencia

de la imagen y del color. El propio Bresson cuenta en una entrevista cómo todos los planos están montados para construir un ritmo en la película, que es lo que ha de dar pulso a la narración, pero sobre todo se centra en el ruido¹⁰, aquí, además del silencio, como en la del pañuelo blanco cayendo lentamente durante el suicidio, el ritmo es propiamente visual. En ese sentido, refiriéndose al color en la misma entrevista¹¹, Bresson habla de los problema que puede conllevar el color, de la dispersión (que la perspectiva permita mirar cualquier punto del encuadre no impide que haya una consciencia de la unidad, de un conjunto en el que participan todos los elementos. La dispersión que rechaza Bresson es la que expulsa la emoción de la imagen), para terminar afirmando que el color potencia tanto lo falso como lo verdadero y, en definitiva, si lo que se filma es justo (con el color correcto) éste transmite una violencia especial a las cosas. Ahora, el uso del color es indisoluble del ritmo ya mencionado, del movimiento, que es donde este plano es relevante, al transformar un momento de pausa en uno de acción con únicamente un cambio en vivacidad de los colores.

- El quinto, si en un principio debiera ser una racionalización del bloques anteriores, como sucedía con la película de Ken Jacobs (cuando al volver a pasar la película original al final), todo toma una forma más abstracta, no carente de emoción, pero sí de comprensión. Llegamos al final con más dudas que al principio, no entendemos la sonrisa, ni los motivos, aunque nos fijamos en cada uno de los gestos y detalles. La imagen reflejada de ella en el espejo no es tan lejana a la luz que velaba el fotograma en el primer bloque, está cargada de la misma violencia a través de esa inesperada sonrisa, así como por la extrañeza del plano (se filma a ella y a su reflejo desde la misma o muy similar posicionamiento de cámara, parece imposible el reflejo). Y luego está el primerísimo plano, del que Bresson reniega (dice no estar contento con el resultado, por las malas condiciones en las que lo rodó y que, no obstante, afirma era necesario, no podía no montarlo), un accidente en el que ella parece salir del plano, está tan cerca de la lente que el ligero desenfoque que se inicia va a terminar por hacerla desvanecerse, como si de humo se tratara o, mejor dicho, de un rayo de luz.

Por otro lado, aparte de las ideas que se desarrollan individualmente en cada uno de los bloques (pese a que sean comunes a todos), hay otros conceptos que se desarrollan en el conjunto. El ritmo, mencionado en el cuarto bloque, es inseparable de lo que el cine debe ser para Bresson. La economía, no sólo narrativa, sólo mostrar lo estrictamente necesario (respecto a ella, Bresson cita la manera de Chaplin), lo que otorga a todo lo que aparece en pantalla un matiz de relevancia. El erotismo, que ha de ser todo lo contrario de la

pornografía, en Bresson como en Huillet y Straub es definido como una fascinación por lo que se filma, por una alegría de filmar, lo que no dista de las motivaciones de Mekas de registrar la realidad. Esto nos lleva a pensar en el instante y la duración, la vivencia íntima de las cosas, como fondo del qué filmar y cómo montar.

Todo ello ha de intentar tejer un glosario con el que abordar el cine que va a empezar con más fuerza a desarrollarse en los 70. Incluso Akerman construirá una noche de tonos muy similares a los de Bresson en su filmografía en color.

Y en última instancia, plantear que el cambio que va a experimentar el cine no reside tanto en una ficción, sino en una manera de acercarse a la realidad. Serguei Eisenstein, en su artículo *El movimiento del color*, recupera dos términos de Maurice Raynal que el historiador del arte utiliza para diferenciar la pintura de Juan Gris y Paul Cézanne, valiéndose de declaraciones del propio Gris, y que son los de deductivo e inductivo. El primero, asociado a Gris, se refiere a pasar de lo abstracto (el color, las texturas, las formas más básicas) a lo concreto; mientras que el segundo, el de Cézanne, supondría el proceso inverso. Gris lo ejemplifica con pasar de un cilindro a una botella o viceversa. Eisenstein expone como su cine, el cine, en general, se ajustaría al modelo de Gris. En términos de color, Bresson propone también el blanco y negro como una abstracción que le permitía profundizar en la emoción sin arriesgarse a la dispersión del color. Como sucede en Bresson, entonces, al pasar al color, como lo plantea Eisenstein, el cine en los 70 pasa de un modelo deductivo a uno inductivo, donde a través de muchos detalles, muchas cosas pequeñas, se llega a la unidad, a lo abstracto, a la textura, al color.

Y por terminar con el vínculo Bresson-Vermeer, como propone Alpers de las últimas obras del pintor, en las que empezaba a notarse el trazo, no se trata de una «afectación de modernidad», sino que «está señalando el fin de una clase de pintura ya vieja»¹². *Une femme douce* se mueve en esa visagra, entre un cine que muere y uno que nace. Quizás una primera última película.

NOTAS

¹También Ingmar Bergman produce ese año el mismo cambio en *En passion* (1969), con la pequeña diferencia de que él sí haría otra película en blanco y negro (*Aus dem Leben der Marionetten* [1980]), además de algunos encargos televisivos. Sin embargo, su forma lo asume como una adición, como algo que incorpora y que no cuestiona su manera de hacer cine, el de una idea firme que acumula gestos.

²«And the form of Bresson's films is designed (like Ozu's) to discipline the emotions at the same that it arouses them: to induce a certain tranquility in the spectator, a state of spiritual balance that is itself the subject of the film.» en : SONTAG, Susan. "Spiritual Style in the films of Robert Bresson". En : QUANDT, James (Editor). *Robert Bresson (Revised)*. TIFF, Toronto, 2011, pág. 57.

³*Id.* pág. 69. «For Bresson, art is the discovery of what is necessary –of that and nothing more. The power of Bresson's six films lies in the fact that his purity and fastidiousness are not just an assertion about the resources of the cinema, as much of modern painting is mainly a comment in paint about painting. They are at the same time an idea about life, about what Cocteau called "inner style", about the most serious way of being human.

⁴ Esto es lo que declara Serge Daney en una entrevista con Bill Krohn : «Lorsque l'industrie du cinéma français aura sombré, il y aura de la place pour un cinéma « underground » en France. Comme cela se produit déjà en Angleterre. Jusqu'à présent la grande différence entre la France et les USA tient à ceci : il n'y a pas de passerelle entre le cinéma « underground » US et l'industrie, alors qu'il y en a toujours eu en France. Il y a toujours en France une possibilité de faire un film difficile et de le commercialiser, même très peu. La crise (la fin) du cinéma industriel a des conséquences très curieuses : il y a une accélération de tous les processus. Par exemple, il y a vingt ans, il existait encore de cinéastes français « de série » sans talent mais avec beaucoup de savoir-faire, qui faisaient un film par an. C'était la « qualité française ». Ces gens-là n'existent plus. Les grandes compagnies sont tout à fait prêtes à offrir d'énormes possibilités à de jeunes talents qui viennent même de l'avant-garde. L'exemple de Chantal Akerman en est une preuve. Il y a donc, pour le moment en France, un grand brassage plutôt qu'une ségrégation. Il me semble que cette ségrégation existe depuis de longtemps aux USA, du fait du *mécénat* et de la reconnaissance de la fonction de l'art comme dépense improductive. Nous nous intéressons à l'« underground » comme à quelque chose qui sera un jour d'actualité en France, un cinéma « domestique ». Il nous est arrivé de voir des films magnifiques, ceux de Dwoskin ou de Jackie Raynal. Il y en a sans doute bien d'autres. Ce qui est beaucoup moins intéressant, ce sont les discours critiques sur ces films. *Sans doute*, la position critique ne se justifie-t-elle plus du tout dans le cas de ces films, puisqu'ils n'ont pas besoin de méditation, puisqu'ils jouent, pour la plupart d'entre eux, sur les processus primaires. C'est une grande différence avec l'avant-garde européenne (celle qui nous intéresse le plus, Godard, Straub) où tout travail sur les processus primaires (sur la perception) n'a d'impact réel que s'il porte aussi sur des éléments de pensée, de signifié.», publicado originalmente en : *The thousand eyes*, n°2, New York, 1977. En : DANNEY, Serge. *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers 1962-1981*. P.O.L éditeur, Orne, 2001, pág. 27.

⁵ «On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu'il avait: que la salle de cinéma, était, dans tous les sens du mot, un mauvais lieu, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l'hystérie facile, de l'immonde drague de l'œil, du voyeurisme et de la magie. Le lieu où, pour reprendre une métaphore qui eut son moment de gloire, on venait « dormir dans le plan lit » pour s'en foutre plein la vue et de ce foutre s'aveugler, voir trop et mal.» en : DANNEY, Serge. "Le thérorrisé (pédagogie godardienne)", *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, enero, 1976, pág. 33.

⁶ «A este paisaje urbano animado le caracterizará el mayor «policentrismo» de una imagen que habría escapado de las reglas centrípetas de la pintura académica. Dicho de otro modo, ni las escenas de la calle, ni las otras vistas de conjunto que les suceden, proporcionan espontáneamente la clave de una lectura que permita recoger, detallar, su complejo contenido, especialmente en una primera visión. Puesto que una vez designado el «tema», tal y como figuran en el catálogo Lumière, ¿cuál es el contenido de una cinta como *La Sortie d'Usine*, como *L'Arrivée d'un Train* o como *Lyon, Place des Cordeliers?*» en: BURCH, Noël. *El tragaluṡ del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 33-34

⁷ «Podríamos resumir el consabido contraste entre el norte y el sur de la siguiente manera: atención a muchas cosas pequeñas frente a pocas grandes; luz reflejada en los objetos frente a objetos modelados por la luz; mayor interés por las superficies de los objetos, sus colores y texturas, frente al interés por su localización en su espacio legible; imagen no enmarcada frente a imagen claramente enmarcada; imagen que no determina la posición del espectador frente a imagen compuesta en función de ese espectador. La comparación sigue un modelo jerárquico de diferenciación entre fenómenos normalmente designados como primarios y secundarios: objetos y espacios frente a superficies, formas frente a texturas.» en: ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume, Madrid, 1987, pág. 85-86.

⁸ Lo escribe el 7 de mayo de 1969 en "Underground press and underground cinema". En: MEKAS, Jonas. *Movie journal. The rise of the new american cinema, 1959-1971*. Columbia University Press, Nueva York, 2016.

⁹ «Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine» en : BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, Cher, 2015, pág. 38.

¹⁰ *Id.* pág. 32. En sus notas escribe : «Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. Pas de musique du tout (Sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles). Il faut que les bruits deviennent musique.»

¹¹ MARTIALAY, Félix; PALA, José María; MÉNDEZ LEITE, Fernando; LÓPEZ ECHARRI, Ángel. "Conversación con Robert Bresson". En : *Robert Bresson*. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977, pág. 173-179

¹² ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume, Madrid, 1987, pág. 177.

FILMOGRAFÍA PROVISIONAL

1967

Fuses, Carolee Schneemann
Mouchette, Robert Bresson

1968

Deux Fois, Jackye Raynal
Chronik der Anna Magdalena Bach,
Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
Surface Tension, Hollis Frampton
Faces, John Cassavetes

1969

Une femme douce, Robert Bresson

Reason over passion, Joyce Wieland
Dripping Water, Joyce Wieland,
Michael Snow
Walden, Jonas Mekas
Ice, Robert Kramer
Détruire dit-elle, Marguerite Duras
Circle, Jack Chambers
L'Amour fou, Jacques Rivette
Tom Tom the piper's son, Ken Jacobs
The Wild Bunch, Sam Peckinpah
Reverberation, Ernie Gehr
Still, Ernie Gehr
Sorrows, Gregory J. Markopoulos
Lemon, Hollis Frampton
Back and Forth <-->, Michael Snow
En passion, Ingmar Bergman
Le gai savoir, Jean-Luc Godard
Eika Katappa, Werner Schroeter
Le lit de la vierge, Philippe Garrel
Pravda, Groupe Dziga Vertov
Nicht lösbares Feuer, Harun Farocki
British sounds, Groupe Dziga Vertov
My name is Oona, Gunvor Nelson
Topaz, Alfred Hitchcock
Wheels of ashes, Peter Emmanuel
Goldman
Ma nuit chez Maud, Éric Rohmer

1970

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
Zorns Lemma, Hollis Frampton
The bart of London, Jack Chambers
History, Ernie Gehr

1971

La région centrale, Michael Snow
Out 1, noli me tangere, Jacques Rivette,
Suzanne Schiffman
Quatre nuits d'un rêveur, Robert Bresson
Nostalgia, Hollis Frampton
Two-Lane Blacktop, Monte Hellman
Nathalie Granger, Marguerite Duras

1972

Frenzy, Alfred Hitchcock
Junior Bonner, Sam Peckinpah

1973

Du côté d'Ornuët, Jacques Rozier
F for Fake, Orson Welles
La maman et la putain, Jean Eustache
Willow springs, Werner Schroeter
Pat Garret & Billy the Kid, Sam Peckinpah

1974

'Rameau's Nephew' by Diderot (Thanks to Dennis Young) by Wilma Schoen, Michael Snow
Lancelot du lac, Robert Bresson
La femme du Gange, Marguerite Duras

1975

Milestones, Robert Kramer
Número deux, Jean-Luc Godard, Anne Marie Miéville
India Song, Marguerite Duras

1976

Kitch's Last Meal, Carolee Schneemann
Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman
Place of work, Margaret Tait

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sobre *Une femme douce* :

- Jonas Mekas, *On Bresson and 'Une femme douce'*.
- Claude Ollier, '*Notes sur Une femme douce*'.
- Jean-Pierre Oudart, *Bresson et la vérité*.
- Jean-Paul Fargier, *A chacun son cinéma : à propos d' 'Une femme douce'*.
- Félix Martialay; José María Pala; Fernando Méndez Leite; Ángel López Echarri, *Conversación con Robert Bresson*

Los cuatro artículos –los dos primeros más ‘poéticos’ y sugerentes y los dos últimos más analíticos (desarrollando los conceptos de erotismo y película/luz proyectada, respectivamente)– aportan diversos puntos de partida y conservan una mirada global del cine de Bresson que se quebraría en dos cuando desarrollara más su filmografía a color (aunque lo haría en forma de juicio, entre el buen y el mal Bresson). Mientras que la entrevista, ya citada, arroja luz sobre muchas de las cuestiones que Bresson estaba poniendo en juego en la película.

Sobre Bresson:

Propio:

- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*.
- *Bresson par Bresson : Entretiens (1943-1983)* – traducido por Intermedio : *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*

La producción textual de Bresson es especialmente lúcida a la hora de referirse a su obra fílmica, mostrando muchas de las ideas que oscilaban en su manera de acercarse al cine, eclipsadas normalmente por su teoría de la actuación, cuando en sus notas no es más que una mínima parte del trabajo.

Recopilatorios:

- *Robert Bresson : éloge*

Se recopilan textos escritos en la época sobre cada una de las películas, sobre *Une femme douce* aparecen los de Mekas y Ollier.

- *Robert Bresson (Camera/Stylo)*

Una recopilación de artículos de mayor voluntad comparativa en los que se aborda cuestiones más relacionadas con la semántica de las imágenes, así como filiaciones con literatura y filosofía. Aparece el artículo de Jean-Claude Rousseau, *Bresson, Vermeer*.

- James Quandt (Editor), *Robert Bresson (Revised)*.

Recopilación más completa, en la que nos resultan más relevantes los siguientes artículos:

- André Bazin, *Journal d'un curé de campagne' and the Stylistics of Robert Bresson*
- Susan Sontag, *Spiritual style in the films of Robert Bresson*
- P. Adam Sitney, *The rhetoric of Robert Bresson. From 'Journal d'un curé de campagne' to 'Une femme douce' y Cinematography vs. the Cinema : Bresson's Figures.*
- Jean-Michel Frodon, *The 'being there' of the physical world and the ejaculatory power of the eye : eroticism in the films of Robert Bresson*
- Roland Barthes, *On Robert Bresson's film 'Les Anges du péché'*
- Jean-Claude Rousseau, *Bresson, Vermeer*
- Harun Farocki, *Bresson, a stylist*
- Serge Daney, *The organ and the vacuum cleaner*
- Luc Moullet, *Robert Bresson : Think, you fool*

Los artículos de Sontag y Daney, pese a no directamente relacionados, aportan cuestiones tangenciales a la hipótesis que se plantea y, a su vez, posturas dispuestas a ser contradichas, en parte, porque ambos dejan fuera de sus análisis elementos que acontecen en pantalla. El de Frodon, sin embargo, ofrece una mirada un tanto desviada de la idea de erotismo bressoniana, aprovechándose de la metáfora del “poder eyaculatorio del ojo” que escribe el cineasta en sus notas y rastreando lo erótico terrenal (más cercano a lo pornográfico) en las imágenes. Y el de Rousseau es especialmente sugerente y, por su brevedad, es casi una propuesta de análisis, mucho más interesante cuando aborda lo matérico y más ‘arbitrario’ cuando se centra en las acciones.

Monografías:

- Santos Zunzunegui, *Robert Bresson*
- Paul Schrader, *El Estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*
- Tony Pipolo, *Robert Bresson: A passion for film*
- Philippe Arnaud, *Robert Bresson*

Sucede en los análisis del cine de Bresson que una o unas pocas lecturas han anulado el resto de investigaciones, entre sus monografías se ha premiado la búsqueda de un significado superior de la presencia o ausencia de Dios, en parte condicionado por la biografía religiosa del propio cineasta. De ahí que se haya centrado más en las acciones (la repetición, los modelos, las adaptaciones, etc.) que en la materia fílmica. En dichos análisis se recoge o se fuerza aquello que justifica la hipótesis, como si las películas fuera un perfecto y lineal ascenso hacia Dios.

Resulta extraño que la mayor parte de análisis del cine de Bresson se haga conforme a una idea monolítica, infalible, y que cada película es una continuación de ella, donde la última, *L'argent*, lo es porque ya no hay más que filmar (pese a que dejara proyectos sin realizar). Incluso aunque se admita que las dos primeras películas son errores, que la filmografía del cineasta empieza con *Les Dames du Bois de Boulogne*. Es por ello que cuando se trata la filmografía en color ésta sea denostada, como una mala o desencantada versión de las anteriores. El color obliga a modificar la manera de filmar, no se trata de que la ideología de Bresson diera un viraje de 180°, ni que matara a Bresson, sino que lo que se quiere filmar en los tiempos que se filma obliga a que todo cambie. Hasta la sensibilidad del celuloide es distinta, el color se imprime y se percibe con mayor facilidad, mientras que el blanco y negro, como decía Bresson, era una abstracción que permitía mejor separar lo que interesaba de lo que no. Existe una deuda en ese sentido con su cine, asfixiado por un discurso que terminó por quedarle pequeño.

Sobre perspectiva y cine:

- Noël Burch, *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*
- Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.*
- Jacques Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura.*

De Burch ya hemos mencionado su propuesta sobre el «policentrismo» de la imagen en el cine primitivo, pero, en este apartado, resulta más interesante el salto que da al final del libro para encontrarse con Michael Snow, Chantal Akerman o Margaret Tait, centrándose en la parte narrativa. Una intuición que no llega a desarrollar. Igualmente Deleuze, al hablar de la imagen afección termina por encontrar en Bresson, sobre todo, un vaciado de la misma y que luego ubica en el cine experimental (Nicole Brenez, en *Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons*, se interroga sobre cómo está introducido el experimental en los estudios de Deleuze) y, en el fondo, se trata de uno de los puntos clave para dar el salto a la imagen-tiempo y, más concretamente, a la de Duras, Huillet-Straub, Syberberg, etc. en la que detecta una imagen cada vez más enterrada y una voz cada vez más aérea. En el fondo estamos ante un cambio de la perspectiva, en la que no estamos seguros de a qué mirar. Aumont, por otra parte, nos propone un viaje de Lumière a Godard pasando por las coincidencias con la pintura. Trata el ojo variable y la movilización de la mirada y en una lectura un tanto fatalista afirma que la evolución de las formas lleva a una desaparición de la mirada.

Sin embargo, no sitúa un desarrollo histórico de la cuestión en el cine. Además, asocia el ojo a la cámara y no así al espectador, olvidado, como habitualmente sucede.

Sobre la luz:

- Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*
- Jacques Aumont, *Le Montreur d'ombre : essai sur le cinéma*
- Bruce Elder, *A Body of vision : representations of the Body in Recent Film and Poetry*
- Scott MacDonald, *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*

Aumont es de los pocos pensadores que han tratado de historizar la luz en el cine, no obstante, sus textos al respecto recopilan casos más espectaculares que determinantes, hay una selección por tanto ligeramente arbitraria y que no termina de profundizar en ninguna de las cuestiones. Acaba desembocando en Garrel o Godard sin que se perciba un desarrollo lógico (que obviamente no existe, pero sí que quiere aparentarlo). Pese a la lucidez de muchos de los fragmentos, son textos más interesantes por sus carencias que por sus virtudes.

El de Elder pese a no estar centrado en la luz, sí que contiene un apartado centrado en Andrew Noren que condensa algunas de las ideas que estaban en los 70.

Los autores del experimental a los que entrevista MacDonald en sus libros son especialmente conscientes de los efectos que puede tener la luz en sus piezas. En este caso, resultan relevantes las que realiza a Nathaniel Dorsky y Ernie Gehr, figuras claves en el experimental americano de los 70.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

En concreto el fragmento/capítulo titulado *Teoría de la obra de arte*. La manera de organizar el ensayo de Adorno y su voluntad por convocar a todas las artes –y así poder construir una Teoría Estética y, también, una Historia del Arte que se centre en aquello particular a cada una de ellas– resulta muy sugerente para repensar todo lo ya experimentado. Tratando de buscar algo común a las obras que visceralmente han removido la vivencia de cada uno. A su vez, su dialéctica es capaz de abordar cuestiones que parecían escapar a nuestro lenguaje, detalles mínimos de las obras que reviven en el intervalo que separa cada una de sus sentencias. Por último, el texto termina por describir múltiples de los conceptos que están en juego en cualquier análisis inmanente a la obra de arte, como es el de “acontecimiento”, fundamental en la hipótesis principal de la propuesta.

- Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*.

Su acercamiento a la pintura holandesa, enfrentándola a la lectura hegemónica, es modélico. Sobre todo por la capacidad de incorporar al espectador como productor de las imágenes de la época. Por otro lado, más allá de la forma de articular el ensayo y de la base material que observa como punto de partida, resultan interesantes las similitudes que pudiera haber con el periodo fílmico elegido. No sólo entre las figuras de Bresson y de Vermeer, sino entre los distintos regímenes escópicos esbozados. Cuestión en la que se centra Martin Jay en uno de los capítulos de *Campos de fuerza*.

- Jean Epstein, *Buenos días, cine*.

Su intento de iniciar una Teoría del Cine a partir de lo que siente que es particular e indisoluble al cine es, en el fondo, lo que debiera ser el punto de partida de cualquier ensayo sobre una materia concreta. Es decir, no partir de un discurso ya elaborado, sino investigar con los mínimos prejuicios posibles y situar y tener bien clara la base sobre la que se va a edificar el

discurso. Por no olvidar, la forma con la que articula el texto Epstein, buscando estimular al lector a ser partícipe de las ideas, insinuadas en lugar de demostradas. Y, finalmente, por la elaboración del concepto de “fotogenia” en el contexto del cine, que probablemente sea lo más próximo a la experiencia cinematográfica que alguien ha sido capaz de definir.

- Gaston Bachelard, *La intuición del instante*.

A la característica forma de escritura de Bachelard, mucho más cercana al objeto del estudio, más viva, hay que añadir en este caso concreto lo pertinente del tema escogido con respecto al cine que pretende ser analizado. El instante es un pilar fundamental del acontecimiento, de la materia fílmica; y, puesto a dialogar con la duración, con la poesía, con el ritmo, se construye un pensamiento muy sugerente desde el que analizar cada una de las obras de arte y sobre todo aquellas fascinadas por lo real, por la vida.

- Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*.

Se trata de un estudio de la visión que intenta incorporarla a la Teoría del Conocimiento y que, a su vez, es inseparable de la pintura. Al trazar esa epistemología de la representación, de lo visible, historizando el arte pictórico, con particular interés en Cézanne, busca arrojar luz sobre el gesto del artista y la propia obra. Es interesante el valor que otorga a los fenómenos primarios (la línea, el color, la textura...). Y es especialmente sugerente esta sentencia que realiza sobre lo que debe ser la pintura y el análisis: «No se trata más de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí.»