

PRESENCIA DEL SACERDOTE EN EL CINE
ACTUALIDAD DE UN CLÁSICO OLVIDADO: ROBERT BRESSON

EDUARDO DE LA HERA BUEDO
Seminario Diocesano de Palencia

Spectaculum facti sumus...
(1 Cor 4,9)

INTRODUCCIÓN

El cine directamente orientado a presentar el perfil humano, el papel social, el ministerio eclesial del cura, no ha sido ni es abundante; pero sí suficientemente significativo. Incluso, si se sabe seleccionar, pienso que podrían encontrarse unas cuantas películas con el calificativo de "obras maestras". Este modesto trabajo forma parte de lo que, con más ambición, pretendo que sea un extenso informe crítico sobre la presencia del cura en el cine de ayer y de hoy.

Casi siempre el presbítero es visto desde los prejuicios, la caricatura, el cliché tópico. Películas como, por ejemplo, la belga *Daens* (1991) de Stijn Connix, o, años atrás, *La misión* (1986) de Roland Joffé o *La messa è finita* (1986) de Nanni Moretti –por citar algo digno de los últimos diez años– son casos aislados. Parece que debe ser difícil hacer un cine que presente con sinceridad, sin falseamientos, la figura del hombre de Iglesia. Quizá no sea comercial –o se piense que no lo es– presentar en la pantalla al sacerdote con sus luces y sus sombras, con su psicología propia y con los condicionamientos sociales, a los que con frecuencia se ve sometido. Quizá porque, para un artista que no cree en el valor trascendente del sacerdocio ministerial o lo ve simplemente como un cargo burocrático, tiene que serle difícil afrontar lo que, para un realizador de cine cristiano, debería estar más claro.

Por otra parte, la incursión de "lo sagrado" en el cine, la presencia de la gracia, la apertura o la referencia explícita al misterio, constituye una de las asignaturas pendientes del séptimo arte. Y no porque no haya habido intentos, sino porque lo que se ha conseguido ha sido más bien modesto y muy aislado ("rara avis", podríamos decir) cuando no falso y hasta ridículo. Es verdad que puede hacerse una "lectura creyente" de la obra de arte, también del cine. Pero no me refiero a esto. Hablo de las películas que han tenido la pretensión de plantear "lo religioso", "lo sagrado", el mundo trascendente, la incursión de Dios o de su Palabra en la vida de los hombres. Ya digo, los resultados han sido muy fragmentarios. Hasta ahora, al menos. Pero el cine está ya cumpliendo un siglo de existencia. ¿Habrà que esperar otro siglo?

Por lo que respecta al sacerdote, él ha sido constituido en "dispensador de los misterios de Dios". ¿Cómo transparentar, reflejar y presentar convincentemente esta su tarea "sagrada", además de misionera? Digo que "lo sagrado" no ha tenido fortuna en el cine, quizá porque no es fácil presentarlo. Hace falta sensibilidad, dominio del lenguaje, apartarse de convencionalismos de "estampitas" o de una iconografía sensiblera. Se ha caído, al ofrecer "lo sagrado", en muchos de estos vicios. Y también, al contemplar la figura del sacerdote en la pantalla, uno ha visto todos los tópicos habidos y por haber.

Ahora bien, ¿son "espectáculo" los representantes de la Iglesia? ¿Lo es la Iglesia misma? ¿Merecen siquiera una atención por parte del cine los problemas eclesiales y la aventura espiritual de aquellos que sirven al evangelio? En una época de secularismo podría parecer que cada vez el hecho eclesial suscita menos interés y que los hombres de Iglesia no polarizan tanto la atención del público. Pero esto sólo es una verdad a medias. Los medios de comunicación social se ocupan con frecuencia de noticias eclesiales. Sesudos comentaristas tratan, cada día, de enjuiciar la vida de la Iglesia. La noticia eclesial —el evangelio también es noticia, y "buena noticia" — sigue despertando interés, a juzgar por lo que vemos en la TV y leemos en la prensa. No siempre —es verdad— el cura se nos ofrece como "espectáculo edificante". Ni en el cine ni en otros medios. Tampoco tendría que ser así necesariamente. Reflejar la realidad, incluso interpretarla libremente, es un derecho que puede ejercer todo ciudadano. La vida está hecha también de barro. A todos salpica. Incluso a los ministros de la Iglesia. Si los "elegidos" han llegado a ser "espectáculo" para Dios, para los ángeles y para los hombres —como dice san Pablo—

el cura no podría ser menos, porque vive en el mundo y de cara a él. Y porque, además, su única razón de ser es el servicio a este mundo, por el que Cristo se entregó hasta dar la vida.

Viviendo de cara a la sociedad, el sacerdote debe saber que puede ser criticado o admirado, comprendido o abofeteado. Como también lo fue su Maestro: el Cristo. Ésta es la razón por la que la figura del cura —arrastrada, admirada, caricaturizada, ensalzada, distorsionada— sigue paseándose, hecha espectáculo, por las pantallas de las salas oscuras. Aunque, quizá, no con la frecuencia de años atrás. Al menos, no como tema central. Las gentes de este mundo —nos guste o no— están en su derecho de ofrecer su propia visión del sacerdote: unas veces desde la experiencia de lo que ellos han visto o vivido, y otras, desde lo que la tradición histórica les ha contado.

Sería inexacto afirmar que los acontecimientos históricos, tanto los eclesiales como los políticos, o las preocupaciones religiosas (o la ausencia de las mismas) de cada generación han pasado "sin pena ni gloria", a la hora de retratar en la pantalla el mundo eclesiástico. Algunos realizadores han hecho notables esfuerzos de aproximación a la problemática existencial y al marco histórico que vivieron —por poner una fecha emblemática— antes del Concilio, después del Concilio y que siguen viviendo hoy los ministros de la Iglesia.

Así es como surgieron películas como *El fugitivo* de John Ford (1947), basada en la novela de Graham Greene, *El poder y la gloria*, en una época en la que novelistas y cineastas se ocupaban de la figura del sacerdote con sus luces y sus sombras: un momento interesante, en el que aparece el fenómeno que se llamó la "novela católica", o el controvertido "cine religioso". Y así surge, igualmente, en el México revolucionario y de fuertes contrastes sociales, el *Nazarín* de Buñuel (1958), transposición de la novela del gran clásico español Benito Pérez Galdós. Y en la Italia fascista, por obra y gracia de aquel director cristiano, llamado Roberto Rossellini, se hace *Roma città aperta* (1945), la obra maestra del neorrealismo, uno de cuyos protagonistas es un sacerdote, don Pietro (el genial Aldo Fabrizi). Antes, Rossellini (en 1943) había dirigido otra película, casi desconocida en España: *L'uomo della croce*, cuyo protagonista es un heroico capellán. Cito estas películas, por hablar sólo inicialmente de algunos directores, ciertamente dispares, aunque significativos e importantes, que tocaron la problemática sacerdotal antes del Vaticano II.

Y, ya más cerca de nuestra época, obras excelentes, como la ya mencionada *La misión* de Roland Joffré (1986), realizada en un momento, en que se vive en latinoamérica el espíritu de la "teología de la liberación"; u otras obras inferiores como *El cónsul honorario*, de John Mackenzie (1983), basada —como *El fugitivo*— en una novela de Graham Greene, que incide en la misma problemática: la de la discutida "teología de la liberación". Y todavía más cerca la dura y crítica película *Daens* (1991), Espiga de Plata en la Semana Internacional de Cine de Valladolid, en la que la jerarquía de la Iglesia, ciertamente, no sale bien parada, aunque la figura del sacerdote aparezca ennoblecida. Sirvan estos títulos, más conocidos, a modo de muestreo y, así de entrada, como ejemplo inicial de lo que afirmamos: la relación estrecha entre la obra de arte y las preocupaciones sociales y eclesiales, en la que surge. La misma película, que analizaremos enseguida, *El diario de un cura rural* de Robert Bresson (1950), basada en la novela de Bernanos, surge en un clima impregnado por el existencialismo de la posguerra y por la preocupación religiosa que, en toda una constelación de literatos y cineastas, aparece en la Francia de la primera mitad del siglo XX. A esta película y a su autor dedicaré toda mi atención en este estudio, que pretende —sin caer en la nostalgia— reivindicar la actualidad de un realizador, al que califico de clásico. Algunos críticos, hoy, tuercen el mostacho, cuando oyen hablar de Bresson o de Bergman. Les reconocen sus méritos —lo mismo que a Dreyer—, pero los meten en el saco de *cine para minorías, cine para aficionados, clásicos pasados de moda* (¿puede un clásico, si lo es de verdad, pasar de moda?). Su cine parece alejado del cine que se hace hoy. Y, sin embargo, son realizadores, de los que habría que hablar obligatoriamente en un estudio sobre la presencia del sacerdote en el cine. Pero no quiero extenderme más en esta introducción, ya un poco larga. Paso a hablar de los aspectos más actuales de *El diario de un cura rural* de Robert Bresson. De pasada, y para conocer mejor a Bresson, hablaré, también un poco —con las limitaciones propias de un estudio, que pretende ser breve— del conjunto de su obra.

Tras pasado, pues, el pórtico de este trabajo, entremos ya en el interior del recinto: ¿Qué perfil humano, eclesial, social, moral, del sacerdote se nos dibuja en *El diario de un cura rural* de Bresson?

I. ¿UN "JANSENISTA" EN EL CINE?

En el año 1950, Robert Bresson hace su tercer largometraje: *Le journal d'un curé de campagne* (*El diario de un cura rural*), según la novela homónima de Georges Bernanos. Tenía el director francés cuarenta y tres años. Bresson había comenzado a trabajar como realizador de largometrajes siete años antes. El público conocía ya otras dos obras suyas: *Les anges du peché* (*Los ángeles del pecado*) (1943) y *Les dames du bois de Boulogne* (*Las damas del bosque de Bolonia*) (1945)¹.

En el guión de *Los ángeles del pecado* había trabajado, nada menos, que el conocido literato Jean Giraudoux sobre una idea del dominico P. Brückberger en torno al carisma religioso de las hermanas de Betania: la acogida en su convento de mujeres que habían sido condenadas a prisión². En *Las damas del bosque de Bolonia* Bresson llama a colaborar a Jean Cocteau como autor de los diálogos y a Philippe Agostini, del que hablaremos más adelante, como operador. Se trataba de una historia tomada de la novela de Diderot *Jacques le Fataliste*. La española María Casares —hija del conocido político republicano— hacía el papel de una malvada mujer (Hélène). La trama, tal y como venía sacada de la novela, podría parecer un tarjetón pasado de moda. Bresson, sin embargo, trató de actualizarla y universalizarla³. La verdad es que a Bresson no le ha gustado adaptar cualquier tipo de narrativa. Él mismo lo ha confesado. En 1968 dirige *La femme douce* (*La mujer dulce*) —Concha de Plata en el XVII Festival Internacional de San Sebastián— basada en un relato de Dostoyewski. En 1971 hace *Quatre nuits d'un rêveur* (*Cuatro noches de un soñador*), también basada en una novela de Dostoyewski. *L'argent* (*El dinero*) (1983) se inspira en una obra de León Tolstoi. Antes, con *Mouchette* (1967) Bresson había retornado a Bernanos. Pero ¿por qué se ha

¹ M. Alcalá, en su crítica a *Lancelot du Lac*, habla de tres películas que preceden al *Journal*. Coloca, en primer lugar, el cortometraje cómico *Les affaires publiques* (1934) y, después, *Los ángeles del pecado* y *Las damas del bosque de Bolonia*, films, a los que califica de "ensayo religioso y dramático". Cf. M. Alcalá, *Cine para leer* (1975) (Bilbao, Mensajero, 1976) 153.

² Más detalles sobre el film en R. Briot, *Robert Bresson* (Madrid, Rialp, 1959) (original francés: Paris, Cerf, 1952) 17-29, 109-111, 121-122 (bibliografía). Cf. también J. Sémolué, *Bresson* (Paris, Éditions Universitaires, 1959) 7-27.

³ Cf. R. Briot, *o. c.*, 33. Más detalles: *ibid.*, 31-46; cf. J. Sémolué, *o. c.*, 28-62.

inspirado en Dostoyewski o en Tolstoi y no en Sthendal, o en Balzac, o en Zola? ¿Por qué se ha fijado en Bernanos y no en otro novelista, incluso de más prestigio?

Lo que le atrae a Bresson de novelistas como Dostoyewski o Bernanos u otros de esta magnitud es "la dimensión sobrenatural" que añaden a todo lo que hacen⁴. Incluso, cuando, como en el caso de *Las damas del bosque de Bolonia*, echa mano de una novela crítica con lo religioso —es el caso de la obra de Diderot *Jacques le Fataliste*—, la transforma, dándole un toque distinto. En esta apreciación —me parece a mí— está la clave, que nos abre al mundo religioso de la obra de Bresson. Al maestro francés le interesa fijarse, ante todo, en lo que está "más allá", en aquello que radica en el fondo del ser humano. Y, metidos en el terreno de la fe religiosa, se centra a veces en el misterio del pecado y de la gracia: esto es, en lo que transfigura la vida del hombre y de la mujer. Hay una imagen divina impresa en el alma humana. Es exactamente la que Robert Bresson quiere captar y testimoniar con su cine. Y, si Bresson no encuentra un argumento convincente, que sirva a las claves del cine que quiere hacer, entonces él mismo prefiere crear sus propios argumentos, que le sirvan de base para sus guiones: así ocurre, por ejemplo, con algunas de sus obras más importantes, como *Le procès de Jeanne d'Arc (El proceso de Juana de Arco)* (1961) o *Lancelot du Lac*, sobre la leyenda cristiana de los caballeros de la Tabla Redonda (1973), o *Le diable probablement (El diablo probablemente)*, inquietante película, realizada en 1977.

Así, pues, con dos películas, de preocupación religiosa, nacía Bresson al mundo del cine. El estilo de su obra apuntaba ya, desde los comienzos, hacia un ejercicio de desnudez y austeridad. El realizador más *jansenista* del cine francés, se decía entonces, en los inicios de su carrera⁵. Precisamente, por este estilo suyo, tan alejado de barroquismos y de adornos innecesarios: un estilo volcado en lo esencial, ausente de toda retórica, sin

⁴ F. Martialay / F. Méndez Leite / J. M. Pala / A. López, "Conversación con R. Bresson" en la revista de orientación católica *Film Ideal* (en adelante citada F.I.): F.I. 214-215 (1969) 180. Respecto a si el cine empuja a leer o no, pueden hacer reflexionar los datos siguientes: antes de estrenarse *El diario de un cura rural*, la novela de Bernanos había alcanzado una venta de 150.000 ejemplares. Después de conocerse la película, y hasta 1957, se habían vendido ya otros 230.000 ejemplares más. Cf. P. d'André, "Hacia un humanismo cristiano": F.I. 9 (1957) 17.

⁵ Cf. J. Mitry / A. Falquina, *Diccionario del cine* (Barcelona, Plaza y Janés, 1970) 48.

concesiones a lo que pudiera distraer. Su principio era éste: "El cine no es un espectáculo fotografiado, sino una escritura"⁶. Analista, pues, de personajes, más que narrador superficial de historias, Robert Bresson consideró siempre como principio básico de su cine la economía estilística: ahorrar gestos, palabras, acción. La economía consiste en "hacer una cosa grande con nada"⁷ —decía en 1969—. Y añadía: "En cambio, suele hacerse todo lo contrario: se muestra absolutamente todo lo que sea, todo vale, y en el fondo no hay emoción, porque no hay economía"⁸. Apuntar, insinuar, no decirlo todo, hacer guiños al espectador, es una forma de respetarlo y de considerarlo inteligente. Ciertamente, Bresson respeta al público, porque no le ofrece más que obras de calidad, profundas, difíciles. La dificultad de Bresson radica, sobre todo, en los temas elegidos y en la manera de tratarlos. Sus personajes suelen ser "grandes apasionados": entusiastas de Dios, de la libertad, de una idea⁹.

II. BERNANOS, A LA PANTALLA

Indudablemente, Bresson era en aquel momento (1950) el director ideal, para llevar a la pantalla la novela de Georges Bernanos, *El diario de un cura rural*¹⁰. Y acometió la empresa. Parece que tuvo cerca al P. Pégeril, amigo del novelista. Georges Bernanos había fallecido dos años antes. Sin duda, si hubiese visto la película, se habría reconocido en ella. Pero el gran escritor —como digo— había muerto. Tampoco pudo ver en el cine una de sus obras más entrañables y que él precisamente había proyectado para la pantalla: *Les dialogues des carmélites (Diálogos de carmelitas)* (1960), cuya idea central es el desarrollo del texto de san Pablo: "Te basta mi gracia, ya que la fuerza se pone de manifiesto en la debilidad" (2 Cor 12,9). El proyecto era difícil. Trasladar una obra de Bernanos al cine

⁶ Pido prestada la cita a René Briot, *o. c.*, 61.

⁷ F. Martialay / F. Méndez Leite / J. M. Pala / A. López, *a. c.*, 191.

⁸ *Ibíd.*

⁹ E. M. Martínez, "Robert Bresson, un cineasta austero": *F.I.* 96 (1962) 297-301.

¹⁰ La novela de Bernanos es de 1936: Cf. G. Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* (Paris, Plon, 1936). Existen traducciones al castellano: *Diario de un cura rural* (Barcelona, Luis de Caralt, 1955 y 1976); he manejado, especialmente, la de Ediciones Orbis (Barcelona 1988).

encierra más de un riesgo¹¹. Las novelas de Bernanos son densas, y, aunque la acción es interior —como ocurre en el cine de Bresson—, los largos parlamentos de sus personajes son esenciales. Por otra parte, las novelas de Bernanos no se prestan al espectáculo, mucho menos al éxito comercial. A pesar de todo, Bresson acomete la empresa. Era justamente el tipo de literatura que en aquel momento le interesaba como inspirador de sus films.

No sería *El diario de un cura rural* la única obra de Bernanos que Bresson llevaría al cine. En el año 1967 filmaría *Mouchette*, otra de las novelas más complejas de Bernanos, reflejo de su hondo pensamiento católico. Ni sería exclusivamente Bresson el único director de cine encandilado por el mundo personalísimo de Bernanos. En el año 1987 ganó —bien es verdad que con una bronca monumental— la Palma de Oro del Festival de Cannes una película de Maurice Pialat: su título, *Sous le soleil du Satan (Bajo el sol de Satán)*. Tampoco hemos podido verla en España (al menos, hasta ahora). Pero Pialat no es Bresson. El sentido religioso de las películas de Bresson y su mundo, bajo la opresión del misterio del mal —que es, también, el mundo de Bernanos— quedaba reducido a la historia dramática, pero en su dimensión más externa y superficial, del rudo abate Donissain, interpretado por el peculiar actor francés Gérard Depardieu. Entonces, ¿qué hizo Robert Bresson, autor también del guión, con *El diario de un cura rural* de Bernanos?

III. LAS IMÁGENES DESNUDAS

Bresson comenzó podando algunos de los largos parlamentos de la novela, que el autor pone, por ejemplo, en labios del cura de Torcy —espléndidos por otra parte—; simplificó las largas conversaciones con la condesa —dramáticas, trágicas en ocasiones— y trasladó toda la tensión que estos diálogos y otras situaciones de la novela encierran a unas imáge-

¹¹ Cf. R. Briot, *o. c.*, 48. Briot cita a Albert Beguin, quien, en un homenaje a Bernanos del Centro Católico de Intelectuales Franceses, decía: "Cuando tuve ocasión de leer el proyecto de Bresson, confieso que experimenté al principio cierta inquietud. Me parecía que casi nada tendría valor sin ayuda del contexto, en que cada palabra sólo tiene sentido en relación con lo que la rodea" (*ibíd.*).

nes sombrías, de claroscuros expresionistas, desgarradoras, por lo que revelan del mundo interior del protagonista.

No es que la influencia literaria no se deje sentir en la película. Algunos críticos franceses lo hicieron notar en su momento¹². Estoy de acuerdo con André Bazin, prestigioso crítico francés de aquellos años, cuando dice que en la película hay "más" que en el libro, si por este "más" se entienden las imágenes y la creación de esa atmósfera estética, característica de las obras de Bresson. Pero, si "más" quiere decir "mejor", discreparía. Una película, aunque sea en lo esencial fiel a una determinada obra literaria, no tiene por qué ser necesariamente ni mejor ni peor, es "otra obra". Y hay que juzgarla por lo que es en sí misma. Obras mediocres han dado origen a grandes películas (por ejemplo, *Sed de mal* de O. Welles) y al revés: grandes obras literarias se han quedado cortas al ser trasladadas a la pantalla. Bernanos siempre será el novelista de las descripciones escuetas y de los largos parlamentos. Lo grande de Bresson es que sabe recrear, simplificando parlamentos, esquematizando, dando el toque original con sus desnudas imágenes. "La acción externa sirve sólo para ilustrar la acción interior" —diría en una ocasión a *Unifrance Film Informations*—¹³. La fotografía ofrece siempre posibilidades insospechadas, sobre todo cuando con ella se sabe sugerir. Otrosí, la música. La palabra escrita, en cambio, tiene sus ventajas e inconvenientes propios.

¹² A. Bazin, "Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson": *CahCin* 3 (1951): "Se trata del efecto paradójico de la fidelidad 'textual' al 'Diario'; M. Bardeche / R. Brasillach, *Histoire du cinéma* II (Paris, Martel, 1954): "(...) el autor va completamente solo (...) en plena sobriedad de estilo, en pleno respeto al texto, en plena belleza de las imágenes"; R. Jeanne / Ch. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma* V (Paris, S.E.D.E., 1962): "Jamás una transposición cinematográfica había sido hasta este punto respetuosa con la obra literaria..." Estos textos pueden verse, recogidos y ampliados, en R. Gubern (ed), *Proceso de Juana de Arco de R. Bresson* (Barcelona, Aymá, 1964) 126-130.

¹³ Cf. *Unifrance Film Informations*, n. 3: citado por C. Fernández Cuenca, *Cine religioso (Filmografía crítica, 1896-1959)*. Semana Internacional de Cine Religioso de Valladolid, 1960, pp. 248-249. Hay que reconocer que la década de los cincuenta fue afortunada en libros y artículos sobre la problemática religiosa —y más específicamente, la sacerdotal— en el cine. Después —que yo sepa— sólo se han hecho trabajos más bien breves: artículos, alguna monografía, el capítulo o apartado de algún libro, colaboraciones para diccionarios enciclopédicos. Al menos, en el ámbito de lo que conozco más de cerca.

IV. UN CURA SIN NOMBRE

Sirva de ejemplo lo que voy a decir: Bernanos, tan preocupado por identificar a sus héroes (¿o antihéroes?) con el Cristo agónico —en el sentido etimológico de luchador— contra la muerte, nos mete en hondas y espléndidas consideraciones teológicas, puestas en labios de este o aquel personaje. A Bresson, en cambio, con su lenguaje cinematográfico escueto, le bastará ofrecernos, en primer plano, el rostro surcado por el sudor de la fiebre —sudor de sangre, sudor de angustia interior— de su protagonista: el cura de Ambricourt. Henry Agel, en *Le cinéma et le sacré*, tiene páginas espléndidas, abundando en esta misma idea¹⁴.

Por cierto, ¿cómo se llamaba el cura de Ambricourt? Ni Bernanos ni Bresson lo dicen. No importa su nombre. Es un cura más entre otros; o, si se prefiere, un cristiano cualquiera; un ser humano con sus luchas y contradicciones. Un cura rural entre los muchos que andan perdidos por la geografía mundial: "Mi parroquia es una parroquia como las demás (...). Se halla consumida por el aburrimiento; ésa es la palabra exacta. ¡Como tantas otras parroquias! (...). Jamás había sentido tan cruelmente su soledad y la mía propia"¹⁵. Nunca, ni en el cine ni en la novela, el paralelismo, la identificación de un ser humano, de un cristiano, de un cura sin nombre, se había hecho tan patente con el Cristo hastiado, agonizante, solo, de Getsemaní: Él, que quiso solidarizarse hasta este extremo con la naturaleza humana.

La película, fiel en esto a la novela, pone de relieve lo que Charles Möller, hablando de Bernanos en el volumen primero de su *Literatura del siglo XX y cristianismo*, llama "la alegría pascual"¹⁶.

¹⁴ Cf. H. Agel / A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré* (Paris, Cerf, 1953) 39-42 (aunque hay edición castellana, cito aquí la francesa, que tengo más a mi alcance). La traducción es de 1960: Cf. *El cine y lo sagrado* (Madrid, Rialp, 1960).

¹⁵ G. Bernanos, *El diario de un cura rural* (Barcelona, Orbis, 1988) 17. Para un paralelismo detallado entre film y novela, cf. J. Sémolué, *o. c.*, 80-97.

¹⁶ Cf. Ch. Möller, *Literatura del siglo XX y cristianismo I* (Madrid, Gredos, 1964) 465-498.

V. LA PARADOJA DE LA CRUZ

¿Quién ha dicho que Bernanos es pesimista? La película de Bresson, a pesar de su tono sombrío, tampoco lo es. Lo que ocurre es que la alegría cristiana proviene de la paradoja de la cruz. Precisamente con un plano largo de una cruz desnuda concluye el film, mientras escuchamos cantos de gloria. "Lo opuesto de un pueblo cristiano –dirá Bernanos– es un pueblo triste, un pueblo de viejos"¹⁷. Por eso no estoy de acuerdo con lo que escribía, en su momento, el crítico Enrique M. Martínez: "En el *Curé* la alegría de Bernanos no está presente"¹⁸. Cierto. No está presente la alegría como "diversión" y/o evasión. Pero la alegría cristiana, la alegría de la resurrección, la de la Pascua, sí está presente si se analiza detenidamente el film. Es sólo así como entiende la alegría el gran novelista Bernanos¹⁹.

Antes de su muerte, hemos podido contemplar el rostro angustiado –como el de Cristo en Getsemaní– del cura de Ambricourt. El diario y la pluma caen al suelo. Todo un símbolo. El diario ha sido, a lo largo del film, el hilo conductor de la historia que se nos cuenta. Dice en la primera secuencia el "cura rural": "No creo hacer mal a nadie anotando aquí, día tras día, con absoluta franqueza, los insignificantes secretos de una vida, por otra parte, sin misterio". Era lógico, por tanto, que esta historia se cerrara con el diario y la pluma interrumpidos por la muerte. Testigo de esta muerte, Louis Dufrety, antiguo compañero de seminario, escribe al cura de Torcy: "Su rostro estaba casi sereno y hasta sonrió". Y, ante la tardanza del sacerdote con los "consuelos que la Iglesia reserva a los moribundos", muere con la famosa frase, tan bernaniana y tan paulina: "¡Qué importa, todo es ya gracia...!"

Llama la atención esta sonrisa final. Pocas veces vemos sonreír al cura de Ambricourt, ni en la novela ni en la película. El rostro, un tanto pálido y macilento, del actor Claude Laydu –interpretaría también al cura de las minas asturianas en *La guerra de Dios* (1953) de Rafael Gil– se prestaba

¹⁷ G. Bernanos, *El diario de un cura rural*, 29.

¹⁸ E. M. Martínez, *a. c.*, 301.

¹⁹ Cf. Ch. Möller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*. "Bernanos, profeta de la alegría", *o. c.*, 485-498.

a ofrecer una imagen de hombre agónico, en constante lucha, permanentemente atormentado. Precisamente, una de las pocas veces que le vemos sonreír, es cuando, camino de la estación para visitar al médico de Lille, el doctor Lavigne, aparca un poco la tensión a la que le tiene sometida la parroquia, recuerda que es joven y sube a la motocicleta de otro joven, espontáneo y alegre, que se compromete a conducirlo a su destino. "Bendita juventud" —dice. Pero se extraña —recuperada la "normalidad"— de que el joven aquél le llame "amigo". Y vuelve a su tristeza y pesadumbre cotidiana. Él no está habituado a los amigos. Como dirá Bernanos —no sin una cierta ironía—, la Iglesia prefiere que el cura sea respetado y obedecido, antes que amado²⁰.

En todo caso, Bernanos y Bresson parecen remacharnos: la alegría cristiana proviene de la paradoja de la cruz. No hay alegría auténtica sin sacrificio ni entrega. Ni resurrección sin muerte ni agonía. En una secuencia anterior, muy próxima a ésta que comento, vemos al "cura rural" saludando el canto del gallo, la aurora del amanecer, después de una noche negra, en la que el miedo a la muerte le ha causado honda zozobra. "¡Que la mañana sea bienvenida!" —exclama—.

En otra secuencia podemos ver el rostro ajado —parece la santa faz— de nuestro cura, que ha rodado por el suelo después de tener un desvanecimiento, cuando ya está seriamente amenazado de muerte. Será precisamente Seraphita —la adolescente enamorada de sus ojos— la que le enjugará el rostro, como si se tratara de otra Verónica. "Habías vomitado y tu rostro estaba todo sucio como de moras" —le dirá. Casi con vergüenza confesará el cura en su diario: "He tenido que lavar mi sotana, llena de sangre".

VI. FUERZA Y DEBILIDAD

No, ciertamente. No es un héroe el cura de Ambricourt. Bebe. Llega a ser alcohólico. Su médico le dirá que es una lacra hereditaria. Su estómago ya sólo le admite "sopa en vino". Y, sin embargo, es un hombre preocupado por aquellos que Dios le encomendó: "Respondo de todos vosotros, alma por alma, uno por uno" —replica, enérgico, a Chantal, la

²⁰ G. Bernanos, *El diario de un cura rural*, 24.

muchacha rebelde, después de que ésta le dice que todos en la aldea le consideran un bebedor. Pero es ahí, en la debilidad, donde Dios quiere hacer el milagro. A Blanca de la Force, la "última del cadalso", en *Diálogo de carmelitas*, la obra póstuma de Bernanos, le dirá la superiora de Compiègne: "Dios, hija mía, no quiere probar tu fuerza, sino tu debilidad". Lo recogen bellamente Brugberger y Agostini en su película. Recuérdese la escena, con sus perfectos claroscuros, en la que Blanca se lleva un fuerte susto, y grita al contemplar la típica calavera de la celda carmelitana ²¹.

En fin, la agonía casi vergonzosa, que caracteriza la muerte de muchos de los personajes de Bernanos —incluido el cura de Ambricourt, y que tan fielmente refleja en su película Bresson— no es la elección arbitraria de un novelista masoquista, no. Es la identificación de la pasión y muerte del cristiano con la pasión y muerte de su Maestro. Incluso, la duda, la incertidumbre, el no ver claro. El cura de Ambricourt escribirá en su diario: "Es más de la una (...) Si no fuera más que una ilusión (...). Pero los santos también han conocido estos desfallecimientos".

Casi veinte años después de haber rodado *El diario de un cura rural*, Bresson decía a un equipo de críticos de cine: "No soy pesimista (...). Creo en el amor: en el amor hacia las personas, pero también hacia las cosas (...). Sólo se comprende a través del amor" ²². El hecho de que en su cine aparezcan personajes atormentados, seres que palpan la angustia existencial —el cura de Ambricourt es uno entre otros muchos— no equivale a que no esté presente el amor, la ternura, la compasión. No es un cine sin sentimientos humanos el de Bresson. Lo que ocurre es que ese ejercicio estilístico, de corte jansenista, al que aludimos más arriba, puede hacer creer en una cierta frialdad y distancia respecto a la vida. No es verdad. Hay mucho amor en esa mirada cansada, triste, dulce del cura rural de su película. Y, si se sabe ahondar en el mundo interior del personaje, uno se da cuenta de que, también, es una mirada que, a su vez, busca comprensión, cercanía, cariño. La soledad humana puede pesar

²¹ Agradezco a la Embajada francesa la excelente copia del film en 16 mm, que pudo verse en el seminario de Palencia. Por otra parte, la obra de teatro está editada en Buenos Aires (Ed. Sed 1952). Hay edición española en Plaza y Janés. Un estudio de la película en C. Fernández Cuenca, *Diálogos de carmelitas. Historia y trascendencia de un film* (Madrid, ABC del Cine, 1960).

²² F. Martialay / F. Méndez Leite / J. M. Pala / A. López, *a. c.*, 180.

tanto en las fibras delicadas de un corazón joven como en las espaldas encorvadas de un anciano. Esa mirada de niño humillado del cura de Ambricourt inspira una profunda compasión.

VII. LA FECUNDIDAD DEL CELIBATO

Es, precisamente, en una de las primeras secuencias, donde, de entrada ya, percibimos la paradoja de la soledad fecunda, a la que conduce el celibato, libremente asumido por el Reino. Vemos al cura con su inseparable bicicleta —otros curas tenían ya entonces su coche, en el film puede verse— se seca el sudor en una parada, mientras el conde, uno de los personajes más antipáticos que desfilan por el film, se besa con la institutriz (Madame Louise). El cura de la aldea contempla el amor adúltero del conde. Hay en su mirada tristeza, pero también mucho amor: la comprensión y el amor del buen pastor. Es entonces cuando parece que pasa por su frente una sombra: la de un camino que dejó para elegir otro —el del matrimonio— para optar por la libertad y el desasimiento del celibato presbiteral. Los amantes creen que son espiados y se van, contrariados. El cura sigue el camino hacia la parroquia, agarrado a su inseparable máquina: la bicicleta. Y asido a la libertad que le da el haber optado por el carisma del celibato ministerial. La soledad, en la que vemos frecuentemente al cura de Ambricourt, no me parece presentada como algo negativo u opresor. Al contrario, desde esta "soledad" se hace "el cura rural" —nuestro héroe— disponible para acudir puntualmente al lugar concreto, en el que se le necesita²³.

¿Por qué se clava tanto en el espectador la melancolía y la soledad de este personaje? Quizá porque es fácil identificarse con él. Al menos en algún momento de la vida. Las sombras y las luces, en el rostro cansado, aunque no apagado, de Claude Laydu, los cielos grises, los amaneceres inciertos, las estancias oscuras, contribuyen a crear el clima imprescindible para que el espectador viva interiormente el drama humano de este sacerdote singular.

²³ El tema de la soledad personal y social del cura en la película de Bresson es analizado por Sémolué. Cf. J. Sémolué, *o. c.*, 66-72.

VIII. EL ENIGMA DEL MAL

Pero el cura de Ambricourt no vive, precisamente, rodeado de personas limpias. Es consciente de que una parroquia no es como la patena sobre la que descansa el cuerpo del Señor durante la misa: "Una parroquia es forzosamente sucia. Una cristiandad es más sucia aún (...). Una buena ama de casa sabe que no puede hacer de su hogar un relicario"²⁴.

Por la película —al igual que ocurre por la novela— desfilan almas atormentadas, pero también sucias. En algunas el mal ha hecho ya su presa y esperan ser redimidas. "El bien y el mal deben hallarse equilibrados (...) superpuestos uno y otro sin mezclarse, como dos líquidos de distinta densidad". El misterio del mal fascina y abrumba a Bernanos. Y en él se abisma también el film de Bresson. Nuestro cineasta lo volvería a tocar en la película *El diablo probablemente* (1977). Pero está presente por doquier en *El diario de un cura rural*, tanto en la novela como en el film. "Satanás, que trata de apoderarse del pensamiento de Dios, no sólo lo odia sin comprenderlo, sino que lo entiende al revés. Remonta, sin saberlo, la corriente de la vida en lugar de descenderla, y se agota en tentativas absurdas, horribles, para rehacer en sentido contrario todo el esfuerzo de la creación"²⁵. Es exactamente lo que acerca de Satán dice la Sagrada Escritura: la Biblia lo presenta como el adversario de Dios, como el que se opone sistemáticamente a la realización del plan de Dios en la creación. Bernanos tiene muy presente esto mismo. Recuérdese *Sous le soleil de Satan*, la novela ya citada, y que el autor publicaría en 1926²⁶. Pero la Iglesia no tiene miedo al mal ni al pecado. "Lo contempla frente a frente, tranquilamente, e incluso, siguiendo el ejemplo de Nuestro Señor, lo toma sobre sí"²⁷. Y, sin embargo, "¿Qué sabemos del pecado? (...) ¿Qué espesor tiene? ¿Hasta qué profundidad habría que calar para hallar la veta de azur?"²⁸.

²⁴ G. Bernanos, *El diario de un cura rural*, 24.

²⁵ *Ibid.*, 68.

²⁶ Ch. Möller llama la atención en su obra *Literatura del siglo XX y cristianismo sobre el problema del mal, de la opresión del pecado, incluso sobre la figura de Satán*, en la obra de Bernanos. Cf. Ch. Möller, pp. 469-483; cf. también B. Halda, *Bernanos o el escándalo de creer* (Madrid, Ibérico Europea Ed., 1969) 99-131 (bibliografía).

²⁷ G. Bernanos, *El diario de un cura rural*, 29.

²⁸ *Ibid.*, 71.

IX. VÍCTIMAS Y CULPABLES

En este sentido llaman la atención aquellos personajes, que luchan contra el mal y que, en algún momento al menos, son presentados como víctimas y culpables del mismo:

Primero, la siniestra figura del viejo Fabregars. Se presenta en la sacristía hosco, antipático, agresivo. Viene exigiendo un funeral por su difunta esposa, por el que no quiere dar ningún tipo de ofrenda. El cura de Torcy, hablando con nuestro protagonista, le dirá más tarde: "Hubiera tenido usted que echarlo inmediatamente (...). El viejo tiene bastante (...). Su difunta esposa era dos veces más rica que él (...). Ustedes, los curas jóvenes (...). Me pregunto lo que tienen ustedes en las venas..."²⁹ El cura de Torcy aparece como el ángel de la guarda del cura de Ambri-court, en la película y en la novela. Es un cura enérgico, con amplia experiencia pastoral, bondadoso e inteligente. Sabe de la energía con que hay que tratar a algunas personas.

Es conmovedora y liberadora esta fraternidad sacerdotal que se percibe en el film. El cura de Torcy (Armand Guibert) le animará en todo momento y le dirá con cariño: "Tú eres un estupendo pequeño cura (...). Intenta rezar..." "Sí, me reprocho rezar poco y mal" —confiesa el cura de aldea—. Pero el cura de Torcy no piensa lo mismo. Hay muchas formas de hacer oración: "Yo creo que tú posees el espíritu de oración" —le dirá—. Ciertamente, ha calado hondo en la personalidad de su compañero. En medio de sus limitaciones, el cura de Ambri-court es un contemplativo, un creyente, un hombre de oración. Y, cuando el cura de Ambri-court le pide la bendición al amigo mayor, o sea al cura de Torcy, éste le dirá emocionado: "No, bendíceme tú a mí".

Segundo, la adolescente, casi niña, Seraphita Dumouchel (Martine Lemaire). Se prepara para la primera comunión. Conoce bien la letra del catecismo. Es una alumna aplicada. Espera al cura al final de la catequesis. No tiene prisa en recibir la primera comunión. Así prolongará las catequesis. Ha idealizado a su catequista: "Tiene usted los ojos muy bellos" —le dice—. El cura se sorprende. Son cosas de mujercitas precoces. Pero Seraphita le hace daño. Sale precipitadamente, arrojando la

²⁹ *Ibíd.*, 22.

cartera escolar sobre el barro. Murmurará entre sus compañeras. Un día el párroco se encuentra con un dibujo y una nota hiriente: "Esta es la mujer del cura". Los niños también conocen la maldad. Bresson — como Bernanos — no hace panegíricos románticos de una infancia inocente, pura, transparente. La madre de Seraphita, — la mirada dura — le cierra bruscamente la puerta cuando el cura la entrega la cartera escolar de la niña. "Yo esperaba algún consuelo de la enseñanza del catecismo primario..." — dirá en algún momento —. Pero hasta este consuelo pastoral — pequeño, tierno —, que otros curas reciben, parece que se le niega a él.

Tercero, el doctor Delbende (Antoine Balpêtré). Impresiona este personaje. Es un médico de aldea que conoce a sus pacientes. Trata con comprensión y corrección al cura. Se considera de su misma raza: la de los que descubren las heridas del alma. Sus ademanes son bruscos. Carece de toda fe y vive en un vacío espiritual. Éste es el mal que se ha apoderado de él y que le conduce al suicidio. La noticia le afecta profundamente a nuestro cura: "Esta mañana han hallado al doctor Delbende en las lindes del bosque de Bazancourt, con la cabeza rota y ya frío. Sin duda rodó hasta el fondo de un senderillo bastante profundo, bordeado de espesos avellanos..."³⁰ La descripción, sobria y magistral, la recoge la novela. En la película el cura comenta: "La verdad es que había perdido la fe y no se resignaba a vivir sin ella..." Pero añade: "Sólo Dios juzga justamente". Y concluye: "Estamos en guerra y hay que mirar al enemigo cara a cara". El enemigo es Satán, que trata de arrebatar la fe a los hijos de Dios. Vemos al cura de Ambricourt sentado en la cama y, en medio de su soledad, le oímos decir: "No, no he perdido la fe..." Como tampoco la pierden Chantal, Madame Louise, la condesa y otros miembros de su feligresía. "Resisten a la tentación, porque creen contra viento y marea"³¹. Aunque, ciertamente, no se trata de una fe cómoda.

Cuarto, la condesa (Marie-Monique Arkell). Es otra de las figuras mejor trazadas, tanto en la novela como en el film. Ha perdido a un hijo pequeño y vive torturada por el recuerdo de su niño. Sabe que la engaña su marido y que la odia su hija. Impresionan los diálogos que mantiene el cura con ella. Le vemos varias veces atravesar la verja señorial de la

³⁰ *Ibid.*, 92.

³¹ B. Halda, *o. c.*, 115.

mansión. Pide ayuda al conde para hacer un polideportivo. Es una de las razones de sus visitas al castillo. El conde da largas. En el fondo es un personaje frío y anticlerical dentro de su aparente corrección de formas. Hará lo posible para que lo trasladen. Pero la razón principal por la que frecuente el castillo es el sufrimiento de la condesa. Se trata de una mujer inteligente, en continua lucha consigo misma. "¿Tenéis miedo a la muerte?" —le pregunta al cura en una de sus visitas—. Sabe que está amenazado de muerte. El sacerdote responde con sinceridad: "Sí, señora, la muerte es un paso difícil; pero tengo más miedo de vuestra muerte que de la mía".

¿De dónde le viene esta energía al frágil cura de aldea cuando habla con su gente? La condesa se resiste a creer en un Dios, que piensa que le ha arrebatado a su hijo. En su noche oscura no acierta a ver "más allá". "Dios no es el amo del amor; es el amor mismo" —le dirá el sacerdote. Cuando la invita a rezar el padrenuestro, lo hace titubeante. Pero, al llegar al "hágase tu voluntad", la condesa se derrumba y levanta la voz, anegada en un sollozo: "¡No puedo!" —dirá—. La muerte le llegará, a los pocos días, de forma imprevista. El cura, enterado, corre al castillo como loco. Tiene la esperanza de encontrarla con vida. Pero está ya muerta. Alza la mano para bendecirla. Contempla su rostro sereno. Cree adivinar una sonrisa de paz. La luz de Dios es más fuerte que la oscuridad en la que se debate el alma humana. Y, al final, una vez más, y por encima de los méritos o deméritos humanos, "todo es gracia". No, el cura de Ambri-court no ha descuidado sus deberes pastorales: "He abandonado el castillo hacia las dos de la madrugada..." —dirá en esta ocasión—.

Quinto, finalmente, el personaje de Chantal (Nicole Ladmiral), la hija rebelde del castillo. Orgullosa, de mirada astuta, Chantal no se entiende con sus padres. Sobre todo, con el conde. "Lo mataré o me matará" —dice en un momento preciso—. Aprecia al cura y sostiene una conversación liberadora con él. "No puedo confesarme. Sólo quiero justicia". Odia a sus padres. Este odio la mantiene encerrada en sí misma. Es el mal que la tortura. Le confiesa lo que del cura se dice por el pueblo: que es un alcohólico (excusa, en la que se apoya el conde, para intentar trasladarlo).

X. LA SUBIDA AL CALVARIO

A partir de este momento, la subida al Calvario se patentizará con más claridad: el cáncer, que avanza por su cuerpo; las noches interminables; el aparente abandono de Dios después de que el médico le diagnostica lo peor; la entrada en la iglesia, en la que no puede rezar ("Mala noche; a las tres de la madrugada he cogido mi linterna y he ido hasta la iglesia"); la visita al antiguo compañero de seminario, que inicialmente resulta fría, y que, poco a poco, se irá tornando más cálida, gracias a la sensibilidad de la mujer que convive con él, etc. Vemos cómo va subiendo la ladera del Gólgota, paso a paso, bien abrazado a su cruz, cayendo aquí y levantándose allá.

La preocupación de Bresson por presentarnos el paralelismo entre la pasión y muerte de Jesús y la pasión y muerte del joven sacerdote parece clara. Es lo que le llevó a suprimir algunos pasajes de la obra literaria, incluso cuando ya habían sido filmados. Lo confesaría él mismo, más tarde, en el homenaje a Bernanos del Centro Católico de Intelectuales Franceses³².

El largo y sostenido plano final, con la sola cruz desnuda entre cantos de victoria, evidencia esta intencionalidad. Es el epílogo. Y el desnudamiento al que nuestro autor conduce a su protagonista. Pero así se hará que resplandezca con más fuerza la gratuidad de la salvación que Dios otorga a los elegidos. En definitiva y a la postre, como ya hemos dicho y como deja escrito en su diario el buen cura: "¡Todo es gracia!"

Interesante, igualmente, el Dios del que habla el "cura rural". No es otro que el Dios cristiano, solidario con el sufrimiento humano. Cuando la condesa se rebela contra Dios, el cura le dice: "Si nuestro Dios fuera el de los paganos o el de los filósofos, aunque se refugiara en lo más alto de los cielos, nuestra miseria lo arrojaría de allí. Pero usted sabe que el nuestro vino por sí mismo. Puede usted enseñarle los puños, escupirle en el rostro y clavarle en la cruz. ¿Qué importa? Todo esto se lo han hecho ya". ¡Qué lejos este Dios del de la teodicea! Está mucho más cerca del

³² Recojo el testimonio de Bresson: "Yo presentía que estas escenas que acababan de ser proyectadas en la pantalla, así como algunas otras, habían de ser sacrificadas; por sí mismas se han negado a entrar en la composición de la película. Obstinarme hubiera sido poner la película entera en peligro de muerte": R. Briot, *o. c.*, 50.

Dios de la Cruz: el único que puede dar respuesta a la experiencia del dolor y del fracaso.

XI. LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA

Con este clima, y metidos en tales ambientes, *El diario de un cura rural* sólo se podía haber realizado así, como de hecho se hizo: en blanco y negro. Por otra parte, Bresson comenzaría a usar el color relativamente tarde. Y cambiaría de maestros de la cámara: "Al tratar el color, tenía mucho miedo de que fuera dispersante. El blanco y negro es una abstracción y unifica (...). El primer principio, que tan importante es en arte, aunque se olvida siempre, es el de la unidad. Si se pretende llegar a fondo al espectador, hay que hacerlo por la unidad; el color dispersa..."³³ Son palabras del propio Bresson. De hecho, él no empleó el color aproximadamente hasta treinta años más tarde de haber empezado a hacer cine. La fotografía, de L. H. Burel, abunda en grises, con los fondos velados por la bruma y efectos como de humo. No tiene correspondencia con ninguna escuela fotográfica. Desde luego, está lejos de los grises de la Escuela Neorrealista Italiana, que, por fidelidad a la realidad captada, se parecen más a los de los noticiarios de la época. Si cabe pensar en algún modelo pictórico, éste sería el que encontramos en Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), el genial anunciador del impresionismo³⁴.

Por otra parte, al ser la película un retrato del alma humana, todo lo que contribuye a desvelar el mundo interior de los personajes, sobre todo del personaje central, está muy cuidado. Así, por ejemplo, las cámaras nos ofrecen, ante todo, primeros planos o planos medios: rostros irónicos, cansados, airados, expectantes, compasivos, angustiados. Se nos ahorra la descripción del paisaje, que viene sustituida por los ruidos que oímos en los elocuentes silencios, que median entre los diálogos. O como contrapunto del rostro del sacerdote. Oímos el ruido del viento, el canto del gallo al amanecer, el ruido de un rastrillo en un jardín —recuérdese el dramático diálogo con la condesa—, la música del baile del sábado noche, etc. Todos estos sonidos contribuyen a hacer más interesantes los diálogos

³³ *Ibid.*, 191.

³⁴ *Ibid.*, 53.

y más dramática la tensión interior, reflejada sobre todo en el rostro del protagonista. No hace falta ver: es suficiente con oír para imaginar.

XII. LO QUE DIJERON LOS CRÍTICOS

Los críticos católicos de más prestigio fueron unánimes al enjuiciar el film. Para Henri Agel, en *Le cinéma et le sacré*, se trataba de una obra, en la que la "trama es toda interior"³⁵. Lo mismo opinaba René Briot, en su libro, *Robert Bresson*³⁶. Para Aymédée Ayfre, en *Dios en el cine*, Bresson había descendido a lo más hondo de la persona humana, allí donde ésta palpa su más radical soledad³⁷. André Bazin, por su parte, en el segundo volumen de *Qu'est-ce que le cinéma*, hablaba de "una dramaturgia nueva, específicamente religiosa, mejor todavía teológica: una fenomenología de la salvación y de la gracia"³⁸. El prestigioso novelista católico François Mauriac escribía en *Le Figaro* (27-11-1951): "Gracias a ciertos procedimientos, gracias a un cierto método, el alma aflora realmente, aparece, la vemos, podemos casi tocarla (...). Es como si la pantalla tendida ante la multitud fuera aquel paño que una vez secó el sudor y la sangre de su humanidad (la de Cristo)..."³⁹ René Ludmann le dedicaba siete páginas de su libro *Cine, fe y moral* y se felicitaba de que, con esta película, se hubiera hecho posible "la transcripción cinematográfica de las más indecibles realidades cristianas"⁴⁰.

³⁵ Cf. H. Agel / A. Ayfre, o. c., 40. Atención también a esta obra del prestigioso crítico Henry Agel, *Le prêtre à l'écran* (Paris, Cerf, 1959). Otras obras de este excelente estudioso del fenómeno del cine —teórico y ensayista, con especial atención al hecho religioso, a la problemática sacerdotal y vocacional— pueden encontrarse traducidas al castellano. Así, por ejemplo, *Le cinéma a-t-il une âme? (¿El cine tiene alma?)* (Madrid, Rialp, 1958).

³⁶ Cf. R. Briot, o. c., 48: "Todo pasa por detrás de las palabras y la trama es totalmente interior".

³⁷ Cf. A. Ayfre, *Dieu au cinéma* (Toulouse, Privat, 1953), traducción: *Dios en el cine* (Madrid, Rialp, 1958).

³⁸ R. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, 44. Bazin recogía en su libro la opinión expresada en el n. 3 de la prestigiosa revista francesa *Les Cahiers du Cinéma*.

³⁹ Recojo la cita de Briot. Cf. R. Briot, o. c., 49.

⁴⁰ R. Ludmann, *Cine, fe y moral* (Madrid, Rialp, 1962) 135-142. Algunos de estos testimonios pueden verse también en C. Fernández Cuenca, o. c., 249.

XIII. OTROS FILMS DE BRESSON

Después de *El diario de un cura rural*, pasaron cuatro años antes que Bresson volviera a ponerse al frente de las cámaras. En 1957 rueda *Un condamné à mort s'est échapé (Un condenado a muerte se ha escapado)*⁴¹. El hecho de que transcurriera tanto tiempo entre película y película pone en evidencia lo que ya hemos dicho: Bresson elegía mucho y sin prisa los temas para sus obras cinematográficas. Cuando hace *Un condamné...*, sólo había dirigido cuatro films en veinte años de cineasta. El protagonista no es un sacerdote, sino un preso, condenado a muerte por los alemanes, que sólo tiene una obsesión: escapar como sea de la cárcel.

Un condenado a muerte se ha escapado constituye otro ejercicio de ascética cinematográfica. Ninguna concesión a lo superfluo, a lo fácil. Bresson había conocido el campo de concentración durante la ocupación alemana. Llevó, por tanto, a la pantalla su propia experiencia personal. Esta vez Bresson nos mete en una estrecha, desnuda cárcel: la de Montcluc, en Lyon (año 1943). Entre los diez mil prisioneros de la resistencia que pasaron por ella, sólo le interesa un hombre; un hombre, encarcelado, con una idea fija: la de huir para vivir. El personaje y su mundo interior —como ocurría en *El diario*— es lo que verdaderamente le importa.

Y, curiosamente, Bresson mete en esta misma cárcel a un pastor protestante y a un sacerdote católico. El pastor protestante, compañero del condenado, en un breve plano del film, le pasa a éste una nota con una frase bíblica: "El Espíritu sopla donde quiere..." (Jn 3,8). Como si dijera: en la cárcel está Dios, y su Espíritu empuja hacia la libertad. La película tiene como subtítulo: "El viento sopla donde quiere". El condenado es creyente. Reza a veces, según su propia confesión. Muy cerca ya de la evasión, nuestro protagonista pedirá a un sacerdote católico —preso también— una oración. Adviértase la presencia discreta, pero elocuente, de los pastores de la Iglesia en la trama; una presencia que Bresson quiere así: ecuménica, testimonial, de apoyo humano, solidario, religioso a un hombre condenado a muerte. Bresson no nos dirá expresamente de dónde la viene al prisionero esa fuerza irreductible que le lanza a buscar con

⁴¹ Cf. R. Briot, *o. c.*, 81-95. Amplia reseña bibliográfica sobre esta película (referencia en libros, artículos, estudios): *ibid.*, 123. Cf. también J. Sémolué, *o. c.*, 120-161.

confianza la libertad. No hacen falta muchas explicaciones. El creyente sabe dónde está la fuente primordial de todo impulso: el creyente —Bresson lo es— conoce el empuje de la gracia.

En Venecia, aquel año, el creador francés se llevaría el premio de la OCIC. Un crítico de la revista española *Film Ideal* diría: "*Un condenado a muerte se ha escapado* es una cinta transida de espiritualidad (...). Es gran hermana de *El diario de un cura rural* (...)"⁴².

Pero todavía tenemos que decir una palabra más sobre dos films importantes del cineasta francés: *Lancelot du Lac* (1973) y *El diablo probablemente* (*Le diable probablement*) (1977).

Respecto a *Lancelot du Lac*, que Bresson realiza al comienzo de la década de los setenta, hay que decir que se trataba de un viejo proyecto suyo. En abril de 1958 lo tenía ya *in mente*. El director francés había concebido esta película en blanco y negro, con actores no profesionales y lejos de lo que se entiende por una reconstrucción histórica⁴³. Tenía muy claro, ya entonces, que *Lancelot du Lac* sería una película de alta concentración poética⁴⁴. Bresson decía, en 1958, que el cine no había encontrado aún sus poetas: "Sin embargo, cueste lo que cueste, llegaremos a poder expresarnos a través del cine, como otros se expresan, hoy día, a través del pincel o de la pluma..."⁴⁵ El resultado, en 1973, fue una película desnuda, esquemática, reducida a lo esencial. *Lancelot* venía a ser una historia, en la que la leyenda de la búsqueda del Santo Grial por los caballeros del Rey Arturo se convertía en un pretexto para introducirnos en un mundo de sentimientos amorosos, de fidelidades encontradas, de decepciones, de muerte, de soledad y de esperanza. Bresson, así, recogía temas de su obra anterior y los integraba en una síntesis superior.

Tres años más tarde, Robert Bresson volvía a las pantallas con una obra, que resultaba fiel a su estilo, plena de originalidad y rica en creatividad: *Le diable probablement* (*El diablo probablemente*) (1977)⁴⁶. De

⁴² J. Cobos, "Notas críticas sobre viejo y nuevo cine": *F.I.* 13 (1957) 21. Sobre el Festival de Venecia: F. Landaburu, "Mis dos mejores films de Venecia": *F.I.* 13 (1957) 16.

⁴³ Cf. "Declaración de R. Bresson": *F.I.* 18 (1958) 13.

⁴⁴ Así la definió el crítico de la revista *Reseña* Manuel Alcalá. Lo que quiere decir que Bresson realizó su sueño. Cf. M. Alcalá, *Cine para leer* (1975) (Bilbao, Mensajero, 1975) 154.

⁴⁵ Cf. "Declaración de Bresson", *a. c.*, 13.

⁴⁶ La película se estrenó en Madrid en el Cine Alphaville III el 3-VIII-78. Tampoco

nuevo la temática bressoniana hacía su aparición: la lucha entre el bien y el mal, las situaciones-límite de la muerte y de la vida humanas. Charles es un joven que está de vuelta de todo: de la política (había militado en la izquierda), de la sociedad, del amor, del campo del pensamiento (filosófico y teológico), etc. Intenta el suicidio. Sus amigos quieren llevarle a un psiquiatra. No arreglan nada. El joven Charles contratará a un mercenario, toxicómano por más señas, que lo ejecutará fríamente. Y lo hará junto a la tumba de Maurice Thorez, antiguo secretario del partido comunista francés.

La obra, radicalmente pesimista, posee una intención moralizante. Se trata de un alegato contra la sociedad de la confusión, en la que —según él— estamos sumergidos. Si en *El diario de un cura rural* y en otras obras suyas se palpaba la angustia humana, pero se abría siempre una puerta a la esperanza cristiana, aquí se bucea en el mal y en la negatividad, hasta dejar al hombre sin esperanza. El horizonte, negro y cerrado, sólo es un cúmulo de nubarrones de tormenta. El mismo Bresson dijo de su película: "Lo que me ha impulsado a rodar este film es la confusión que se ha hecho de todo" ⁴⁷.

Por la película desfilan todas las amenazas de la civilización del año 2000. Pero las instituciones, tradicionalmente protectoras de la sociedad, no protegen ya, porque andan metidas en fatales crisis: la familia, la Iglesia, la sociedad, etc. Hay que decir que su jansenismo, presente en otros films suyos, aquí se transforma en integrismo, en análisis apocalíptico y en pesimismo a ultranza.

BREVES CONCLUSIONES

1. Ha sido Bresson —cineasta anticomercial— uno de los artistas que mejor han acertado a desvelar el mundo interior de las personas, en conflicto, en agonía permanente. Así lo hemos podido constatar en el análisis llevado a cabo de sus películas, especialmente de *El diario de un cura rural*, film obligado a la hora de hablar del sacerdote en la pantalla.

pasó de las Salas Especiales. Para más *inri*, en Madrid se estrenó en plena canícula de agosto, cuando la capital de España estaba medio vacía.

⁴⁷ Pido prestada la cita a M. Alcalá, que no dice de dónde procede: M. Alcalá, "El diablo, probablemente", en *Cine para leer* (Bilbao, Mensajero, 1979) 178.

2. Si el cine es aventura, expresión de la peripecia humana, pocos, con tanta hondura y acierto como Bresson, han sabido captar la aventura interior del hombre: los procesos de lucha, de rebeldía, las fidelidades religiosas y humanas, los sentimientos, la soledad de los hombres y mujeres de esta segunda mitad de siglo.

3. Siendo el cura un personaje público, Bresson se ha acercado a él con respeto y curiosidad. Y, especialmente en *El diario*, ha sabido plasmar con acierto el mundo del sacerdote: un mundo austero, sencillo, pero no vulgar; traspasado por la fe en el Cristo, del que recibe su misión.

4. Por encima de las contingencias humanas, de la pobreza y de la debilidad, por encima de la miseria de un sacerdote alcohólico, aunque entregado, se adivina la acción de Dios y de su gracia. Decir esto en cine, con imágenes bellas, constituye un testimonio creyente de primer orden.

5. Bresson es capaz de contarnos esta aventura religiosa en una realización cinematográfica acertada, sin caer en misticismos de cortos vuelos o en la iconografía de estampa relamida.

6. Por todo esto hay que decir que el lenguaje de Bresson devuelve la confianza en el cine como uno de los medios o instrumentos mejores para desvelar los entresijos del alma humana. Cabe estarle agradecido por ello.