

[Nota]

Un ejemplo del «estilo trascendental» en *Diario de un cura rural* de Robert Bresson

DIEGO AGUSTÍN FERREYRA
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Católica Argentina (UCA)
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Buenos Aires, R. Argentina
✉

Resumen: En el presente artículo se analiza la película *Diario de un Cura Rural* de Robert Bresson, trasposición de la novela homónima de George Bernanos, tomando como marco de referencia las reflexiones de Paul Schrader sobre el «estilo trascendental», nombre que el autor le asigna a este sistema que Bresson dio en llamar Cinematógrafo. El propósito de este trabajo es señalar de qué manera están presentes en la película esos elementos, al menos de manera incipiente. Se describen las tres etapas de este sistema y el efecto que tienen en el espectador. En primer lugar, la estilización de lo cotidiano: una minuciosa selección de detalles, objetos y gestos, para presentar de modo diferente una situación conocida, que bloquea las emociones del espectador. En segundo lugar, la disparidad: el énfasis de lo cotidiano y su confrontación con la acción decisiva, que rompe con lo cotidiano y genera una tensión que deja abierto el significado filmico. Finalmente la estasis, momento en el cual el espectador sutura esa disparidad y así resignifica lo que está viendo, clausura el sentido. Bresson, a través de este procedimiento, y con la activa participación del espectador, intenta expresar lo invisible, lo inefable, lo desconocido.

Palabras clave: Cinematógrafo – Realismo – Estilización.

[Note]

An Example of "Transcendental Style" in *Diary of a Country Priest* by Robert Bresson

Summary: This article analyzes the film *Diary of a Country Priest* by Robert Bresson, based on the homonymous novel by Georges Bernanos, taking as a frame of reference Paul Schrader's reflections on "transcendental style", name given by the author to what Bresson called the Cinematographer's System. The purpose of this paper is to point out how those elements are present in the film, at least incipiently. In this regard, the three stages of this system and the effect they have on the viewer are described. Firstly, stylization of everyday life: a careful selection of details, objects and gestures, to present a known situation in a different way, which blocks the viewer's emotions. Secondly, disparity: the emphasis on everyday life and its confrontation with the decisive action, which breaks with everyday day life and creates a tension that leaves the filmic meaning open. Finally, stasis, when the viewer transcends that disparity, and thus finds a new meaning in what he sees, there is closure of sense. Bresson, through this procedure, with the active participation of the viewer, tries to express the invisible, the ineffable, the unknown.

Keywords: Cinematographer – Stylization – Realism.

Introducción

En su texto «Ontología de la imagen fotográfica», André Bazin sostiene que en el arte siempre ha habido dos aspiraciones: «una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble» (1958-1962 (2004):25).

La duplicación del mundo exterior parece más fácil de concretar —convenciones cinematográficas mediante— pero, ¿qué sucede con el deseo de duplicar el mundo interior?, ¿cómo representar cinematográficamente lo invisible, lo inefable, lo desconocido? Probablemente Robert Bresson constituya la síntesis más acabada de estas dos aspiraciones, no exentas de problemas.

Gaston Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, reflexiona sobre esta limitación. Al respecto, manifiesta que el medio más adecuado para representar el mundo interior, el ser de las cosas, es la imagen poética. La resonancia que esa imagen poética tiene en el lector opera un cambio en su ser, toca las profundidades del ser antes que conmover las superficies; y hace que el lector se apropie de esa imagen, porque echa raíces en él mismo. «Nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa» (Bachelard, 1957 (2000): 8-12).

A pesar de que la obra de Bresson no ha sido vasta, ya que en su centenaria vida ha filmado solamente 13 largometrajes, la huella que dejó es de tal magnitud y su poética tan particular que su estilo puede ser reconocido con solo ver un fotograma de alguna de sus películas. Este director francés ofrece otra particularidad que lo diferencia: ha plasmado por escrito su concepción del cine en *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), libro en el que reflexiona sobre el «cinematógrafo» —así llama al tipo de cine que propone— a punto tal que se puede hablar de un «sistema».

El escritor, guionista y director de cine Paul Schrader es un confeso admirador de Bresson; lo considera uno de los pocos directores que ha podido representar lo invisible en el cine, en lo que ha definido como «estilo trascendental», esto es, «el arte de expresar a través de palabras, imágenes o ideas, lo sagrado en sí» (1972 (1999):81).

Para este escritor, pueden señalarse tres etapas sucesivas en el «estilo trascendental»: la *estilización de lo cotidiano*, su confrontación con hechos

desconocidos a través de la *disparidad* y la *acción decisiva* y, finalmente, el momento de la *estasis* final.

En primer lugar —sostiene Schrader— Bresson realiza una *estilización de lo cotidiano* mediante una minuciosa selección de detalles, objetos, accesorios, gestos y la presentación diferente de una atmósfera conocida. De esa manera, convierte a un constructo emocional (como lo es la representación convencional de la realidad en el cine) en un mundo predecible, ordenado y frío que impide al espectador la identificación. Para lograr tal efecto, por ejemplo, rueda en exteriores reales, trabaja con actores no profesionales y utiliza el sonido directo. Con este procedimiento se bloquea todo tipo de salida emocional o intelectual, se alargan y retardan las emociones y se prepara al espectador para el momento en que deberá hacer frente a lo desconocido (1972 (1999):83 y ss.).

En la segunda etapa —continúa Schrader— Bresson cuestiona esa representación estilizada de la cotidianeidad a través de la *disparidad*. Se vale para ello de una enfatización desmesurada de lo cotidiano, con el objeto de despertar en el espectador una actitud de sospecha. El director duplica la acción a través del uso de acciones repetitivas, y sobre todo, de la utilización de la voz en *off*, con la que los protagonistas describen de manera inexpresiva la acción que el espectador ve en la pantalla. Más adelante se volverá sobre esta idea. La *disparidad*, entonces, sostiene las emociones, intensificando la experiencia emocional potencial del espectador (1972 (1999):95 y ss.).

El desencadenamiento de esa liberación emocional —afirma este autor— ocurre durante la etapa final de la *disparidad*, la *acción decisiva*: un suceso increíble dentro de la estructura de la contención (en el caso de *Diario de un Cura Rural* ese suceso es la muerte del sacerdote). Se le muestra así al espectador un acto espiritual inexplicable —un milagro— dentro de un medio frío y distante, un acto que ahora requiere su participación y su consentimiento. El espectador encuentra representado este desfase de lo cotidiano en la paradoja de lo espiritual existente dentro de lo físico, que no puede ser resuelta por ninguna lógica terrenal. Si la acepta —continúa Schrader—, si acomoda su pensamiento a sus sentimientos, acepta con ella también una visión de la vida que abarca ambas situaciones (lo cotidiano estilizado y la *disparidad*) y habrá construido así sus propios «filtros mentales» a través de los cuales podrá hacer frente a sus sentimientos y al largometraje. Sin embargo, el ser humano posee un impulso natural a buscar la estabilidad emocional, lo que lo lleva a la búsqueda de la *estasis* —concluye Schrader—. Secuencia congelada o hierática con que cierra la

película, estática revisión del mundo externo que intenta sugerir la unidad de lo espiritual y lo físico, a través del momento de la estasis el espectador siente la presencia de algo superior que trasciende la experiencia inmanente (Schrader, 1972 (1999):105 y ss.).

En este trabajo se analizará el largometraje *Diario de un cura rural* (Bresson 1951) tercera película de este director francés, a la luz del «estilo trascendental» descrito, para señalar de qué manera están presentes, al menos de manera incipiente, esos elementos.

La trasposición de la novela de George Bernanos: negatividad, fragmentación y sinécdoque en Bresson

Dado que el cine corresponde a la «poética de la brevedad», las supresiones y simplificaciones son habituales en el proceso de trasposición. La película objeto de este trabajo se basa en la novela *Diario de un cura rural* del escritor francés George Bernanos (1936), obra respecto de la cual el guión cinematográfico presenta notorios signos de despojamiento. Así por ejemplo, la primera secuencia de la película condensa una larga introducción de la pieza literaria. También se dejan de lado en el largometraje las referencias sociales (principalmente sobre el sacerdote) presentes en la obra literaria, se simplifica la importancia de varios personajes secundarios (el sobrino del Conde, Olivier Tréville-Somerange, Arsène el sacristán, el señor y la señora Duplouy), algunos personajes ni siquiera son mencionados en la película (el deán Blangermont, y el cura de Eutichamps, por ejemplo), se reduce la importancia de algunos diálogos (aquellos con el cura de Torcy, con el deán Blangermont, con el Dr. Delbende, con Arsène el sacristán, con Mademoiselle Louise, con Olivier Tréville-Somerange, con el Dr. Lavigne o con Louis Dufrety, su compañero de seminario) y pueden encontrarse importantes elipsis, como se indicará más adelante.

Por las características que reviste la adaptación de la novela al largometraje, podría considerarse a la presente como una «adaptación como transposición», de acuerdo con la tipología de las adaptaciones novelísticas al cine aportada por José Luis Sánchez Noriega (2000), porque reconoce y respeta los valores de la obra literaria a la vez que crea un texto fílmico autónomo con entidad por sí mismo. Bresson busca construir un texto fílmico con medios específicamente cinematográficos, pero permaneciendo fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Para lograr esta transposición, el director francés se vale del

procedimiento que Alain García, citado por Sánchez Noriega (2000:65) denomina analogía, es decir una traducción del relato literario a lenguaje fílmico fiel a la letra y al espíritu de la obra, cuyo resultado es una «obra doble». En línea con lo expuesto, sostiene que antes que una traducción fiel e inteligente de la novela al cine, o de una interpretación libre que crea un doble de la novela, este largometraje es una obra de segundo grado (1958-1962 (2004):148).

En su tarea de trasposición —agrega Bazin— el cineasta francés se limitó a reducir o eliminar aquellos pasajes de la novela donde el film estaba ya dado por su carácter eminentemente visual (cabe señalar que la pieza literaria es muy rica en imágenes) y a conservar, en cambio, lo que la novela tenía de literario. Las palabras que se pronuncian en el texto siguen siendo las utilizadas en la novela.

Según André Bazin, existe una decisión consciente de Bresson de no transformar en diálogo los pasajes del libro en que el sacerdote cuenta, a través de sus recuerdos, una conversación. Por un lado porque sería una falsa verosimilitud, ya que nada garantiza que el sacerdote haya escrito palabra por palabra lo que ha oído, y aun cuando sea el caso que las recuerde, lo cierto es que la eficacia retórica o dramática de una réplica es mayor si es leída que si es pronunciada realmente. Por otra parte, este recurso podría considerarse una forma de *estilización de lo cotidiano*.

La negatividad en Bresson

Para alcanzar ese conocimiento del mundo interior, del ser de las cosas, para llegar a la esencia del cinematógrafo, Bresson plantea que el paso previo es el olvido de sí mismo, el bloqueo de las emociones. Bachelard, citando a Jean Lescure, al referirse a la aproximación contemplativa que se debe tener frente a una obra de arte, afirmaba que: «(...) es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento» (Bachelard 1957 (2000): 19-20).

La película objeto de este análisis se destaca por todo lo que no tiene: música incidental, actuaciones ostentosas, argumentos rebuscados, subrayados innecesarios (redundancias).

No se crea agregando sino suprimiendo (Bresson 1975 (2002):26).

Robert Bresson define a la realidad por la privación, por medio de las cualidades que los objetos no poseen (aunque tengan la posibilidad de tenerlas). Constituye una de las formas de «*estilización de lo cotidiano*» del «estilo trascendental» (Schrader 1972). Consecuentemente, el director evita aquellos argumentos que manipulen los hechos para convocar a ciertas emociones (ya que para Bresson el drama interno se desarrolla en la mente), promueve una actuación mecánica de los actores (a los que denomina «modelos») a los que les da únicamente instrucciones físicas o que solo digan las cosas (no que las reciten o las vivan). En cuanto a los aspectos formales, limita la posición de la cámara básicamente a un solo ángulo (a la altura del pecho de una persona en pie), monta las escenas de tal manera que no terminen para que no haya clímax emocional y usa el sonido como un contrapunto, no tanto para comentar la imagen como para reforzar la frialdad de la realidad. En otros casos, las transiciones entre escenas son omitidas mediante la yuxtaposición de diferentes espacios solo por corte directo de planos, sin que exista el menor signo que ayude al espectador a hacerse una composición de lugar; el único lazo entre las escenas es el sonido fuera de campo, como más adelante comentaremos. Se trata en este caso de «*la disparidad en lo cotidiano*» (Schrader 1972 (1999):88 y ss.) del «estilo trascendental».

La intención de Bresson es, entonces, crear un clima de reflexión en los espectadores. Sus películas tienen vocación de ser leídas en sus intersticios, para llegar a la «acción decisiva» y la «estasis final» (Schrader 1972). Cuenta más lo no dicho que lo explicitado:

Las grandes batallas, decía el General M..., se libran casi siempre en los puntos de intersección de los mapas de estado mayor (Bresson 1975 (2002):26).

Esconder las ideas, pero de manera que sea posible encontrarlas. La más importante será la más escondida» (Bresson 1975 (2002):38)

Fragmentación y sinécdoque

Bresson solía citar a Leonardo Da Vinci cuando decía que antes de cualquier cosa, había que pensar en la superficie de la obra:

Leonardo recomienda (Cuadernos) pensar muy bien en el final, pensar ante todo en el final. El final es la pantalla, que es solo una superficie. Somete tu

película a la realidad de la pantalla, como un pintor somete su cuadro a la realidad propia de la tela y de los colores que aplica sobre ella (...) (Bresson 1975 (2002):90).

Para este director la superficie de lo real se construye puntillosamente con detalles (nuevamente la *estilización de lo cotidiano* (Schrader 1972): objetos, sonido de ambiente puesto en primer plano, escenarios comunes, rostros (modelos) casi inexpresivos. Bresson hace entonces un uso frecuente de la figura retórica de la sinécdoque: en varios pasajes del largometraje se nos muestra una parte para significar el todo. Como se ha dicho, en esta película abundan los planos detalle a objetos, sin que nos sea recompuesta en la siguiente imagen la situación de ese objeto en relación con los que lo rodean. Objetos como manos, pies, puertas, ventanas, rejas, botellas; los extraños y lúgubres fondos de planos e incluso el uso del sonido, enmarcan momentos esenciales que, si bien derivan de lo cotidiano, representan en este caso espacios que se distinguen por haber sido separados del espacio circundante. Consecuentemente, la relación de esta imagen con las que le suceden, queda liberada de las reglas de continuidad en el montaje, pudiendo ser cualquier espacio, cualquier lugar, cualquier suceso. Nuevamente, estamos en presencia de la «*estilización*» y la «*disparidad de lo cotidiano*» (Schrader 1972). Lo que sucede es que, al fragmentar el objeto filmado, yuxtaponiéndolo con otras imágenes, y luego volver a armar la cadena significativa, surge un nuevo sentido. De este modo, podemos decir que el cine hace visible lo invisible, que termina de ser recompuesto por el espectador.

Ver lo seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia. Mostrarlo todo condena al cine al cliché, le obliga a mostrar las cosas como todo el mundo está acostumbrado a verlas. (Bresson, 1975 (2002):73).

Análisis

Primera secuencia del film. Poética de la brevedad

Aumont y Marie hacen referencia a la riqueza semántica de los principios de los films (1988 (1990):118). En muchos directores, y Bresson es uno de ellos, los inicios de las películas ofrecen una serie de elementos que nos permiten conocer

el estilo del autor y los temas que estarán presentes en el largometraje. En el caso bajo estudio, el fragmento del inicio de la película prácticamente representa al film entero, funcionando como «puesta en abismo».

Si se analiza con detenimiento la primera secuencia de esta película (Bresson 1951, 02:13 y ss.), puede advertirse que describe acabadamente en qué consistirá el largometraje y a la vez presenta los principales rasgos estilísticos de Robert Bresson —lo que Santos Zunzunegui (2001) dio en llamar el «Sistema Bresson»—. La película abre con el siguiente plano: un cuaderno cerrado; una mano que lo abre y quita el papel secante que separa las páginas; la cámara se acerca y nos permite leer las palabras que contiene el cuaderno, una leyenda en francés cuya traducción es: «No creo hacer mal anotando aquí, día a día, con franqueza absoluta, los modestos e insignificantes secretos de una vida sin misterio» (figura 1). Simultáneamente, la voz interior del protagonista, un sacerdote recién ordenado de quien nunca conoceremos el nombre, pronuncia en *off* las mismas palabras. Luego de un fundido encadenado vemos un cartel de ruta (y escuchamos el ruido de los automóviles que pasan) que indica el nombre de una localidad: Ambricourt. Otro fundido encadenado nos lleva a un primer plano del sacerdote, que se seca el sudor de su fatigado rostro (figura 2). Se escuchan fuera de campo los ladridos de un perro. Plano general del sacerdote, visto a través de una reja sosteniendo una bicicleta mientras su vista se dirige al otro lado del enrejado (figura 3). Por corte directo, pasamos a un plano cercano de una pareja abrazada (figura 4) que repentinamente se separa y se aleja al fondo del plano, como si hubiera sido descubierta. Nuevo plano del sacerdote con la bicicleta que se aleja hacia una casa que está al fondo del plano. Nueva imagen de la pareja a la que vemos en un plano general alejarse por un gran parque en dirección a una importante mansión. Nuevo plano: *travelling* lateral próximo, y vemos al cura apoyando la bicicleta contra una pared (figura 5) y desatando un paquete que traía en la parte de atrás. Primer plano del cura en la acción de desempacar, interrumpida por dos sonidos en *off* (un silbido y el ruido de una carreta) que distraen su atención. Luego se acerca a la puerta de la casa, la abre sin entrar, y desde el umbral se da vuelta y dirige su mirada al fuera de campo. Simultáneamente escuchamos su voz interior, que dice, traducido al español: «Mi parroquia, mi primera parroquia».¹

Como señala Zunzunegui (2001:112 y ss.), en la escena descrita merecen destacarse tres elementos: por un lado la yuxtaposición de imágenes cuyo

¹ Descripción tomada de Zunzunegui (2001:109 y ss.).

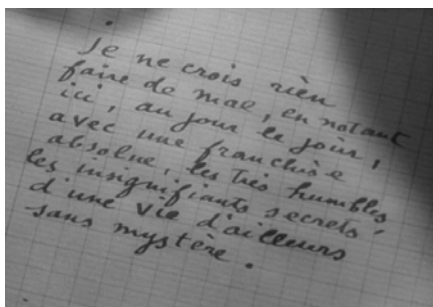


Figura 1. Imagen del diario (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 2. Un rostro fatigado (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 3. El sacerdote tras la reja (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 4. Amores furtivos (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 5. Llegada a la casa parroquial (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 6. Primeros pasos como párroco (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 7. Las huellas de la fatigosa tarea (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 8. La muerte del sacerdote (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)

sentido será revelado más adelante en el film (por ejemplo, el plano de la llegada del sacerdote a la casa parroquial y aquel que insinúa la existencia de una relación entre el Conde y Lousie, la institutriz); por otro, la relación entre el diario del sacerdote y su voz interior (lo objetivo de la imagen que se dobla con lo subjetivo del comentario) y finalmente el peso narrativo otorgado al primer plano del rostro del protagonista, soporte de esa voz en *off*. Cuaderno y rostro —continúa este autor— son dos superficies tratadas de manera idéntica, con *travellings* hacia adelante como si quisieran arrancarle a la imagen un secreto que permanece oculto tras la apariencia y que pugna por salir a la superficie. Superficies que son huella del deterioro que experimenta el cura a lo largo del film: la escritura firme y el rostro despejado del inicio del film (figura 6) en nada se parecen a la letra ilegible y el rostro del cura moribundo al final del film (figura 7).

Para Bazin (1958-1962 (2004):142) ambas superficies (la del rostro y la del cuaderno en el que escribe), si bien ontológicamente diferentes, cuando son presentadas de manera concurrente en la pantalla ponen en evidencia que constituyen expresiones del alma. Dicen lo mismo pero de forma diferente, bajo otra materia, con otro estilo. La indiferencia con la que se dice el texto, la discordancia entre la palabra y los rostros nos confirma que ese lenguaje no puede provenir de los labios sino del alma.

La importancia de las superficies también fue puesta de relieve por Bachelard, quien desarrolla en la obra antes citada una fenomenología del ser, a través de la observación de las superficies. Sostiene que el arte poético (y el cine de Bresson, agregaríamos nosotros) permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro. Una región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse. (Bachelard 1957 (2000):193).

Elipsis y ausencia de clímax

Andre Gaudreault y François Jost definen a la elipsis como el silencio narrativo acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar; una supresión temporal que interviene entre dos acciones distintas (1990 (1995):128).

Robert Bresson hace un uso singular de la elipsis, ya que en este caso el encadenamiento de sucesos está gobernado por el azar, sin que los personajes tengan control sobre las repercusiones de sus actos. Esto afecta la narrativa tradicional, por cuanto los espectadores ya no reciben pasivamente el relato, sino que se les requiere «llenar los blancos» con su propia interpretación.

No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis) (Bresson 1975 (2002]:33).

En el cine de Bresson la labor del espectador es esencialmente activa. Como sostienen Bazin (1958-1962) y Susan Sontag (1966), la «escritura» bressoniana no está en las imágenes, sino en el espíritu del espectador. Sus filmes son una constante invitación a reconstruir la historia que se ofrece en pantalla. Indica Jean-Pierre Oudart (citado en Aumont y Marie (1988 (1990):242) que en las películas de este director francés es el sujeto espectador quien sutura (quien clau-sura el enunciado fílmico). En este sistema cinematográfico la articulación entre dos imágenes sucesivas, se desarrolla en el nivel de la relación campo/campo ausente: primero se rompe la cotidianeidad, se produce una abertura con la aparición de una carencia (el campo ausente), y luego esa carencia es abolida (saturada) por medio de la aparición de algo que proviene del campo ausente, generalmente un sonido

Pero a veces ese «algo» es sobrenatural. En diferentes momentos del film que se analiza, el espectador puede experimentar la sensación de haber perdido algo o de no haber dado suficiente relevancia a lo sucedido. Por ejemplo en la súbita, sorpresiva y «milagrosa» convicción de la condesa para resignarse ante su situación, clave en la narración (Bresson 48:41). La única forma en que esas escenas cobran sentido es si se tiene presente ese «algo más»: la ocurrencia del milagro, acontecimiento sobrenatural también sugerido en la escena de Chantal, la hija de los condes y la carta, en la que el sacerdote intuye que esta joven ha traído consigo una carta que no le quiere mostrar (Bresson, 40:15).

Antes que exhibir los eventos dramáticos propiamente dichos, Bresson prefiere presentar sus consecuencias proponiendo una reflexión sobre tales sucesos. Los eventos importantes, los momentos de clímax propios de la narrativa clásica, tales como las muertes, son meramente informados u ocurren fuera de campo. Así sucede con la muerte de la condesa, del Dr. Delbende o del propio cura. Las transiciones entre escenas son constantemente omitidas. Esta aproximación compromete totalmente al espectador en lo que está sucediendo, generando un genuino impacto de shock.

La secuencia de la noche oscura: un ejemplo de elipsis

Luego de la escena de la nota anónima recibida por el sacerdote, se ubica la escena de la noche oscura (Bresson, 28:06), que constituye un ejemplo de la relación entre la imagen, el texto escrito y la voz en *off*.

La escena abre con la voz en *off* del cura: «Otra noche espantosa. Llovía con tanta fuerza que no me atreví a acercarme a la iglesia». Primer plano en escorzo del cura junto a la ventana de su habitación que se abre sobre la negra noche de tormenta, mientras la lluvia golpea los vidrios. *Travelling* hacia atrás y vemos al cura mirar a cámara con la mirada perdida. Baja los ojos y el *raccord* sobre ese gesto nos lleva por corte directo al plano siguiente: uno general de la habitación donde el cura se acerca a su escritorio sobre el que hay una lámpara encendida; se arrodilla junto al escritorio y se cubre la cabeza con sus manos, a la vez que escuchamos nuevamente la voz en *off*: «No podía rezar». *Travelling* hacia adelante para un primer plano del rostro del cura en penumbras y la voz en *off* que dice: «Sé bien que el deseo de rezar es ya una oración [...] La oración me era tan indispensable en ese momento como el aire para mis pulmones, como el oxígeno para mi sangre». Luego abre los ojos, mira hacia arriba y la voz en *off* que dice: «Tras de mí ya no estaba la vida cotidiana, familiar de la que uno escapa con un impulso. Tras de mí, no había nada. Y ante mí, un muro, un muro negro», y escuchamos el sonido del viento. Mientras tanto vemos al cura que nuevamente esconde su cabeza entre sus puños cerrados. Fundido encadenado y nuevo plano de una página abierta del diario en el momento en que escribe la palabra *poitrine* («pecho», en francés), que se corresponde con lo que oímos en *off*: «De pronto algo ha parecido romperse en mí, en mi pecho, y me ha sacudido un temblor que ha durado más de una hora». Plano siguiente del cura que escribe sobre el escritorio bajo la luz tenue de una lámpara de aceite mientras afuera continúa la tormenta, oímos el viento y los golpes que provoca. Vuelve a escucharse la voz interior del cura: «¿Si esto no fuese más que una ilusión?» Nuevo plano del diario en el que se ve escrita la frase anterior y a la mano del cura escribir otra frase que también se escucha: «Los santos han conocido estos desfallecimientos». Fundido encadenado y nuevo plano que se abre con las manos del sacerdote aferradas a los barrotes de su cama. *Travelling* hacia atrás y lo vemos incorporarse del suelo y la voz interior dice: «Me había extendido en el suelo al pie de mi cama, con el rostro en tierra. Quería únicamente hacer el gesto de la aceptación total, del abandono». Mientras el cura se dirige hacia la mesa donde está el diario, la voz dice: «Idéntica soledad, idéntico silencio. Y esta vez ninguna esperanza de sobrepasar el obstáculo. No hay ningún obstáculo, nada». Luego de lo cual el cura moja la pluma en el tintero y, con la mirada perdida, se pone a escribir. Nuevo fundido encadenado que nos lleva a un plano general de unas escaleras por las que desciende (se escuchan pasos y la música de Grunenwald), portando en su mano izquierda la

lámpara de aceite de su escritorio. Al llegar al final de la escalera tenemos un primer plano de su rostro en el momento en que apaga la lámpara de un soplo y que escuchamos nuevamente la voz en *off* que dice: «Dios me ha abandonado. De eso estoy seguro». La escena termina con un fundido en negro mientras el sacerdote coloca la lámpara fuera de campo.² La cámara se acerca al rostro. Lo encuadra en primer término. Y, cuando parece que ya no puede avanzar más, diluye el plano con un fundido suave en negro. Es una forma de decir al espectador que la imagen no puede ir más allá y, por otro, de señalarle el camino para que sea él quien continúe la tarea. Volveremos más adelante sobre esta idea, cuando nos refiramos al sentido metafórico del umbral.

Como acertadamente señala Zunzunegui (2001:117 y ss.), los tres fundidos encadenados suponen enormes elipsis que ponen en evidencia el largo transcurrir de la noche física. Presenta así un juego sutil entre la temporalidad de la imagen —el tiempo real de la proyección— y la temporalidad virtual que se crea por la relación que surge de los distintos desplazamientos entre la voz interior y su plasmación escrita. La coexistencia de la voz interior y la escritura del texto, sumada a los momentos en los que vemos al cura escribir en el diario, instauran dos temporalidades que se superponen sin interferirse: las imágenes son convocadas, retrospectivamente, por el texto del diario. Sin embargo, como el director no elige para activarlo la lectura del diario sino el momento físico de su escritura (ya que vemos al sacerdote en el acto de escribir), el efecto físico que provoca es de lejanía (temporal) y de cercanía (física), aun cuando exista la máxima contigüidad entre el hecho físico mostrado en la imagen (la escritura), la voz interior que lo describe y la escritura que lo encarna.

En la escena descrita también se verifica una elipsis de los grandes movimientos físicos de la escena (el temblor del cura que duró más de una hora y el gesto de postrarse en el suelo en oración). Esa depuración narrativa le permite al largometraje concentrarse en la superficie del rostro para ubicar al espectador frente a la agonía interior del personaje.

Planos vacíos

Nöel Burch (1970 (1985):33-38) y Zunzunegui (2001:63) opinan que la exagerada dilatación temporal del campo vacío —es decir el mantenimiento de los planos unos instantes antes y después de que la acción que se desarrolla en su interior haya comenzado o terminado o de que un personaje entre o salga de cuadro—

² Descripción tomada de Zunzunegui (2001:114 y ss.).

nos hace pensar en el fuera de campo por el que ese personaje acaba de salir o debe entrar. Esa imagen vacía de personajes y de acciones, «desnarrativizada», nos remite a aquello que ocurre fuera de la imagen. En realidad el «campo vacío espacio» detiene al unísono relato y film en una imagen a la vez vacía y densa en cuanto el espectador tiene tiempo excedente para recorrerla por completo en todos los sentidos. El campo vacío invita a la reflexión.

Esta detención contemplativa sobre un espacio vacío —dice Zunzunegui (2001:63)— presenta un ritmo que se contrapone al del relato, situando al espectador ante una cámara que, antes que recoger un acontecimiento, produce un fragmento visible que espera ser puesto en relación con otros. Por ello en este film proliferan esos espacios intermedios, lugares de paso como puertas, ventanas, pasillos, en los que los cuerpos aparecen y desaparecen, se inscriben para borrarse a continuación. En estos casos la manera en que el director pone en relación una escena con otra es a través de una novedosa utilización del sonido. Un ejemplo de ello es el uso del sonido de los ladridos de perros para unir planos yuxtapuestos sin aparente conexión entre ellos. En la primera escena de la película (Bresson, 02:37), previamente descrita, hay cuatro planos yuxtapuestos unidos por ese sonido: el primer plano del rostro del cura, el primer plano del Conde y Louise, el plano general del cura tras las rejas de la mansión y el plano general de la pareja que se aleja hacia el fondo del campo. En cambio, en el plano general siguiente del cura estacionando su bicicleta en la puerta de su parroquia ya no se escuchan los ladridos. Es porque se cambió de espacio.

Si bien no abundan los campos vacíos en esta película, pueden mencionarse algunas escenas con claros ejemplos de ellos. Luego de transcurrida la escena de la nota anónima, el sacerdote descubre que está escrita con la misma letra que tiene la propietaria de un misal abandonado en un reclinatorio de la capilla. El plano siguiente es un campo vacío al que luego de unos instantes vemos ingresar a la dueña del misal: la institutriz Louise (Bresson, 27:20). Algo parecido sucede en la escena de la muerte de la Condesa (Bresson, 54:43). La escena abre con un primer plano del cuaderno donde está escrita la siguiente leyenda en francés: «La Condesa ha muerto esta noche». Mientras la imagen se detiene en ese primer plano del cuaderno escuchamos en *off* los pasos del sacerdote que baja las escaleras con dirección a la mansión de la Condesa. El plano siguiente muestra al sacerdote ingresando a la mansión.

El tercer ejemplo propuesto, quizás el más significativo, es la escena del plano

de la cruz al final del film (Bresson, 01:54:09). Luego de un fundido en negro de la imagen del sacerdote, el plano siguiente abre proyectando la sombra de una cruz negra sobre un fondo blanco (figura 8). Esa imagen corresponde al relato de la muerte del sacerdote (que no vemos físicamente). El plano nos invita a la reflexión sobre el desenlace del combate que libró el sacerdote entre su cuerpo y su espíritu. Bresson parece indicar al espectador que en ese momento se abre la puerta que conduce a nuestro personaje a la liberación del mal, no sólo físico, sino también espiritual y moral. La voz interior del cura se silencia antes de la última escena de la película. Es gracias al relato del Sr. Dufrety que nos enteramos de las últimas palabras del cura: «¡Qué más da! ¡Todo es ya gracia!». La película termina con esta frase: «Creo que murió inmediatamente después». Así, abruptamente, se cierra el film.

El sonido y los silencios

El papel preponderante del silencio, la ausencia de música y el uso de los ruidos o «sonidos territorio» (de autos, perros, cantos de gallo, silbidos, carretas, pasos de personas, disparos, ladridos, campanas, trenes, pájaros, risas) son en este director francés formadores de emoción en un sentido opuesto al del cine clásico, ya que producen emoción por una especie de resistencia a la misma.

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio (Bresson 1975 (2002):28).

De tal manera, el sonido empieza a desempeñar otras funciones además de las usuales. La primera es la de ser relevo de la imagen visual, más importante que ésta.

Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que está destinado al oído. (...) Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen o neutralizarla. (...) Sonido e imagen no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su vez, en una especie de relevo (Bresson 1975 (2002):50-51).

El sonido casi nunca duplica una imagen visual, muchas veces la sustituye. Según Bresson el oído proporciona, en comparación con la vista, una percepción más profunda de la realidad.

El ojo es superficial, el oído, profundo e inventivo (Bresson 1975 (2002):64).

Michel Chion —citado en Aumont y Marie (1988 (1990):207)— señala que el sonido fílmico es vehículo de un sentido o indicio de una fuente que el espectador tiende instintivamente a buscar. Cuando se trata de una voz *over*, consecuentemente, el espectador tiende a encontrarle una fuente visual en campo, a «des-acusmatizarla» tarea sencilla en el cine, porque es fácilmente reconocible el timbre de la voz del actor-narrador en la del actor-personaje. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

En diferentes pasajes de la película se escuchan estos sonidos antes mencionados de pasos, ladridos de perros, motores de autos, disparos, pájaros, trenes, carretas, sin que nos sea repuesta en el plano siguiente la fuente de donde proviene ese sonido, lo que genera una tensión en el espectador, que permanece latente durante todo el film.

En las películas de Bresson podemos encontrar un tratamiento particular del sonido. Más que un bloque de sonidos asociado a una imagen, la banda sonora se presenta como una yuxtaposición de informaciones y sensaciones que encuentran su sentido y su dinámica en la manera en que se distribuyen según los espacios imaginarios del campo fílmico, algunos en campo y otros fuera de campo (Aumont y Marie (1988 (1990):208).

En segundo lugar, el sonido remite al campo vacío. Como señala Zunzunegui (2001:69), la banda sonora no solamente sirve para reponer el espacio fuera de campo, sino que también es un elemento conformador del mundo posible que el film construye delante de nuestros sentidos. Cuando escuchamos esos sonidos, imaginamos la fuente sonora que los produce.

El uso de la voz en off

En materia de punto de vista, de focalización del saber, es decir, las relaciones de conocimiento entre el narrador y el personaje, podría sostenerse que en este film existe un narrador omnisciente que organiza el discurso, que manipula el conjunto de la red audiovisual «hablando» con imágenes y sonidos. Se trata, como señala Marie-Claire Ropars —citada en Aumont y Marie (1988 (1990):160)— de una voz no fonética, solo perceptible en la organización del montaje, de un narrador abstracto, implícito, extradiégetico e invisible, también denominado el «gran imaginador fílmico» (Gaudreault y Jost (1990 (1995):56). Pero junto a esa voz impersonal también puede advertirse la voz del locutor, emisor de las palabras que se oyen realmente en la banda sonora, narrador verbal explícito, intradiegetico y visualizado, como ilustraremos enseguida.

De acuerdo con lo que indican Gaudreault y Jost (1990 (1995):143 y ss.), en esta película la focalización es oscilante: se pasa de la focalización interna fija (cuando se dan a conocer los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia del sacerdote) a la focalización cero (en los pasajes en que hay un narrador omnisciente, que dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes). Si bien no es objetable la aplicación del término focalización a la teoría del relato cinematográfico, debe aclararse —como apuntan estos autores— que en este terreno es más pertinente hablar de ocularización (relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve), teniendo en cuenta la índole del dispositivo. En esa línea, puede decirse en términos generales que en esta película hay una ocularización cero, ya que ningún personaje ve la imagen que muestra la cámara.

En *Diario de un cura rural* el personaje principal describe de manera inexpresiva la acción que vemos en la pantalla, acción que generalmente es reiteración en palabras de lo que ya hemos visto. Bresson propone un uso distinto de la voz en *off*. Este recurso filmico se utiliza habitualmente para ampliar el conocimiento o los sentimientos del espectador respecto de un hecho. En cambio, como señala Schrader (1972 (1999):96), en las películas de Bresson el espectador recibe, en lugar de nueva información, un frío refuerzo de lo cotidiano, duplicando su percepción del hecho. Esta circunstancia genera una reacción esquizoide, ya que al principio contribuye al mejor entendimiento del detalle meticuloso en la presentación de lo cotidiano, y después genera rechazo emocional porque ese detalle se ha duplicado, con lo que se empieza a sospechar de la racionalidad aparentemente realista de lo cotidiano. La voz en *off* redundante lo que ya puede ser visto en su doble apariencia de escritura o imagen, a la vez que hace visible (o audible) el mundo interior del protagonista. De esa manera le da corporeidad a lo invisible y convierte lo interior en exterior, en tangible para el espectador. La escritura y el rostro son así índices de lo invisible.

A través de la técnica de la duplicación, el director brinda al espectador varias percepciones de un mismo hecho. Por ejemplo, en este film el cura escribe algunos pensamientos en su diario, luego la cámara construye la secuencia que los describe y a su vez, para acentuar su estado de preocupación, esta secuencia es relatada en *off*. La voz en *off* permite brindar información respecto de un hecho o de los sentimientos de quién relata y a la vez distancia al espectador para que pueda reflexionar y no busque la empatía con el personaje.

Luis Alonso García (1997:21) ha analizado la incidencia que tiene en esta película

la voz en *off* sobre la narración. Al respecto, ha señalado que la continua voz en *off* que va puntuando los pensamientos y actos del sacerdote marca una distancia entre narración (determinada por la acción del montaje) y mostración (que funciona al nivel del plano aislado), de acuerdo con la terminología propuesta por Gaudreault (1988:119 y ss. cit. en García 1997:21). De tal manera se muestra quién se hace responsable de lo que se cuenta (a través de la palabra) pero no quién se hace responsable de lo que se muestra (a través de la imagen y el sonido).

Pero antes de continuar utilizando el término voz en *off* correspondería determinar si en este largometraje es más pertinente de hablar de voz en *off* o de voz *over*.

De acuerdo con la definición que aportan Gaudreault y Jost (1990 (1995):82), la voz en *off* designa a la voz del personaje fuera de encuadre que se halla en el espacio contiguo; en la voz *over*, en cambio, hay ciertos enunciados orales, vehículos de cualquier porción del relato, que son pronunciados por un locutor invisible situado en un espacio y un tiempo diferente de las imágenes que vemos en la pantalla. En este largometraje, en algunos pasajes es más propio hablar de voz *over* (cuando lo que relata la voz es duplicado por lo que se muestra en pantalla) y en otros es más pertinente hablar de voz en *off* (cuando se muestra al cura en el acto de escribir en el Diario, mientras que simultáneamente la voz —fuera de campo— duplica la acción de escritura).

Con respecto al tratamiento dispensado en la película a la voz en *off*, merecen ser ilustradas diferentes situaciones: en algunas escenas podemos detectar la presencia de la imagen y de la voz. Así, por ejemplo, luego de la primera secuencia de la película encontramos una escena que abre con un plano medio del sacerdote en su habitación, la voz en *off* dice en francés: «He suprimido la carne y las verduras. Solo tomo un poco de pan mojado en vino cuando me siento mal». Mientras tanto vemos al sacerdote que sumerge unos pedazos de pan en un vaso de vino, los apisona y luego bebe el vaso (Bresson 1951, 04:25). En el segundo ejemplo, a la imagen y la voz se le agrega también la escritura. La escena siguiente abre con un primer plano de la mano del cura, que escribe en francés en el cuaderno la siguiente frase: «Esta mañana vino Fabregars a la sacristía», mientras la voz en *off* duplica lo que la mano escribe. En el plano siguiente vemos desplegada la escena de la visita del Sr. Fabregars (*Ibíd.* 04:56). En el tercer ejemplo solo se oye la voz en *off*. Luego de la escena en que el sacerdote camina solo de noche por el bosque y cae al suelo, vemos un primer

plano de la cara del sacerdote tendido en el suelo que cierra con un fundido a negro. Sobre ese fondo negro, se escucha la voz interior del sacerdote que dice en francés: «También era un rostro de niño pero sin brillo» (Bresson 1951, 01:22:15). Finalmente, en el cuarto caso, vemos la imagen y la escritura, pero sin que aparezca la voz interior. Casi al final de la película, la escena abre con un primer plano de la mano del sacerdote que escribe lo siguiente, refiriéndose a Dufrety: «Acepta ver al Sr. Cura de Torcy, mi viejo maestro». Esta imagen no es acompañada por ningún sonido (Bresson 1951, 01:51:39), aquí ya la voz se ha retirado de la escena, lo físico es desplazado completamente por lo espiritual.

Pero si en esta película se habla de ocularización cero a pesar de la importante presencia de la voz en *off*, es porque en ciertos pasajes pueden advertirse divergencias entre lo que relata el personaje y lo que vemos: lo dicho entra en contradicción con lo mostrado. El largometraje parece ilustrar más de lo que anota periódicamente el cura en su diario. Cuando la voz en *off* va comentando la acción, la focalización interna está asociada a una ocularización cero retransmitida por ocularizaciones internas secundarias (generalmente, la mirada del sacerdote, a veces la de Chantal o del Conde). Así, por ejemplo, cuando detrás del cura, que supuestamente no relata más de lo que sabe, vemos a la hija de la condesa que lo observa por la ventana conversar con su madre, el relato no sufre ya la restricción de la focalización interna (Bresson 1951, 50:48). En la diégesis el cura no tiene conocimiento de esta indiscreción hasta el momento en que, mucho más tarde, se lo indica el cura Torcy (Bresson, 01:12:30) y luego se lo ratifica la propia Chantal (*Ibid.* 01:31:38) (*cfr.* Gaudreault y Jost (1990 (1995):149). Hay otras escenas de la película en que algunos personajes observan al cura sin que éste lo advierta: lo ve Chantal caminar por el parque de la mansión (Bresson 1951, 13:42 y 01:01:57), lo ve el Conde alejarse de su casa (*Ibid.* 14:10), lo ven el Conde y Louise acercarse a su casa (*Ibid.* 17:38).

Estas miradas inquisidoras muestran la presencia de lo «completamente Otro» dentro del entorno estático y frío de lo cotidiano, presencia que es percibida por el personaje principal y que lo desinstala, lo aleja de su situación de seguridad dentro del contexto de lo cotidiano. Son señales de la alienación que experimenta el sacerdote. El sacerdote es un ser triplemente alienado, como sostiene Jean Sémolué (citado en Schrader 1972 (1999):98 y ss.), que no puede relacionarse con los elementos de su entorno. Está alienado por su enfermedad, sufre de soledad social y de soledad sagrada.

Para Bazin (1958-1962 (2004:144) *Diario de un cura rural* es un film mudo con

subtítulos hablados. No todo lo que se dice es mostrado, pero todo lo que se muestra es dicho. El sonido refuerza y multiplica el acontecimiento visto a través de su desplazamiento, que produce una ruptura (a la manera del distanciamiento Brechtiano) y permite que se revele su significación. En esa tensión entre imagen y texto, al final prevalece el texto y la imagen se retira de la pantalla en los últimos segundos del film.

Algunas metáforas: la prisión y las puertas

Como se indicara precedentemente, Bachelard se interroga cómo desentrañar el ser del hombre, puesto que el ser no se ve ni se dibuja y que solo tal vez se escucha. La poética de Bresson propone recorrer esta espiral del ser del hombre, hasta llegar al centro. Sin embargo, dice Bachelard, no estamos seguros de estar más cerca del ser llegando a su centro. Con frecuencia el ser experimenta consistencias fuera de sí, en tanto que en el corazón del ser es donde el ser es errabundo. A veces, está encerrado en el exterior (Bachelard, 1957 (2000):188). Este carácter vacilante del ser (unas veces abierto, otras cerrado) lleva a este autor a concluir que el hombre es un «ser entreabierto» (Bachelard 1957 (2000): 193).

En los films de Bresson es una constante la presencia de puertas, muchas de ellas abiertas o entreabiertas, como ha indicado Hilario Rodríguez Gil (1997:14). Sus personajes viven en una celda y podrían salir si quisieran, pero generalmente no salen, lo que constituye un signo de la incapacidad del personaje para salir de sí.

Gastón Bachelard analiza la puerta como recurso literario metafórico, y señala que es símbolo de lo entreabierto, «en ella se acumula la tentación de abrir el ser en su trasfondo, y el deseo de conquistara todos los seres reticentes». Las puertas están a veces abiertas de par en par y otras cerradas, pero también —en ocasiones— apenas entreabiertas (Bachelard 1957 (2000): 193); solo basta acercarse al umbral y empujar.

Podemos ilustrar estas reflexiones de Bachelard retomando la descripción del último plano que contiene la primera secuencia de este largometraje, cuando el cura se acerca a la puerta de la casa, la abre sin entrar y desde el umbral se da vuelta y dirige su mirada al fuera de campo, mientras escuchamos su voz interior que dice: «Mi parroquia, mi primera parroquia». El cura se ubica en el umbral, ese lugar cargado de significado, y podría decirse que desde allí nos interpela cuando mira fuera de campo. El espectador es invitado por el

sacerdote a traspasar el umbral de la casa parroquial junto con él, para bucear en la interioridad de su ser. Si la secuencia no se interrumpiera y viéramos al cura atravesar el umbral, la libertad del espectador quedaría cercenada.

En esta película el cura es prisionero de la Santa Agonía, como manifiesta en una parte del film, agonía que culmina cuando logra escapar de la otra celda, la del cuerpo; cuando con la ayuda de la Gracia escoge libremente la predestinada Voluntad de Dios. Protagonista y espectador se sienten presos y libres al mismo tiempo. Es el hombre quien decide si recibe o no la Gracia, si escoge aquello que le ha sido predestinado.

Como señala Schrader (1972 (1999):115) el cuerpo del sacerdote es identificado con una prisión, para liberarse de la cual se auto mortifica. El cura renuncia a su vida, pero no se la quita. En vez de adaptarse al medio que lo rodea, el sacerdote responde a algo totalmente distinto: a lo sagrado. Lucha por liberarse de su entorno diario, por encontrar una metáfora adecuada a su pasión: en este caso, el martirio. Estas sensaciones que experimenta el sacerdote se trasladan al espectador, que encuentra retratado con un realismo documental el contexto que rodea al cura, pero advierte que el personaje que vive en ese ambiente se caracteriza por su pasión espiritual. Eso le provoca una tensión emocional: quiere identificarse con el protagonista, pero la estructura de lo cotidiano le advierte que sus sentimientos serán encendidos en vano. De esa manera Bresson crea el espacio vacío necesario en el espectador y en la pantalla. Deja la puerta entreabierta para la reflexión. En esa línea podríamos considerar a la cruz del último plano como la puerta de la cárcel en la que vive el cura de Ambricourt. Una cárcel más interna que exterior. A través de su dispositivo cinematográfico, en el que evita los subrayados, Bresson invita al espectador a que sea él quien termine el trabajo, empuje la puerta y se sumerja en la interioridad del ser, resignifique y suture.

Por eso, el motivo de las rejas es recurrente en la película. Significativamente, ya en la primera escena del film, después de un plano en el que el Conde y una mujer (la institutriz) se abrazan, vemos al cura de Ambricourt tras las rejas del jardín (Bresson, 02:33). Lo más usual en el cine convencional sería que se

muestre tras las rejas a los que se encuentran en la mansión; Bresson, por el contrario, nos muestra tras las rejas al que está afuera —al cura—. Se advierte entonces en esta escena, de manera anticipatoria, el uso metafórico que hará de las rejas (como prisión del cuerpo), para referirse alegóricamente a la prisión del alma.

Otras metáforas: la luz y las sombras

Bresson utiliza las luces y sombras (exteriores) como recurso expresivo para connotar las luces y sombras interiores. Así, por ejemplo, en el final de la secuencia ya descrita de la noche oscura (Bresson 1951, 28:06) vemos al sacerdote en primer plano mientras la cámara, acercándose hacia él en un *travelling* lento y pausado, va apagando poco a poco la iluminación sobre él hasta cerrar el encuadre en un fundido en negro. Con este recurso cinematográfico el director nos muestra la disposición anímica del personaje al que podemos acercarnos sólo hasta un cierto punto; hay una especie de barrera, de puerta que sólo la Gracia puede traspasar. En ese sentido, vemos por ejemplo, al cura de Torcy retratado con una iluminación mucho más clara que la del sacerdote de Ambricourt, siempre en penumbra y claroscuros (figura 9).

El tedio, la monotonía de la vida y la rutina diaria del pueblo de la campiña francesa al que llega el sacerdote dominan la escena, lo que agudiza el sentimiento de soledad. Hay planos de la película que representan esos estados emocionales, como el encuadre de ramas retorcidas y quemadas de árboles bajo los que camina el protagonista (figura 10) o el plano de sobre encuadre del sacerdote a través de la ventana de su dormitorio, mientras escribe, en tanto que en primer plano vemos caer los copos de nieve (figura 11).

Si bien es una película en clave pesimista, quizás por la influencia que el Jansenismo ha tenido sobre el cineasta, deja un lugar a la esperanza en el final. Al fin y al cabo todo es «Gracia», es Dios quien empuja a los hombres por la senda de la Salvación llamando a las almas hacia Sí.

A modo de conclusión

En este trabajo hemos analizado la película *Diario de un cura rural* como un exponente del estilo trascendental, que permite representar en el cine lo invisible.

El método Bresson es dividido por Schrader en tres etapas: estilización de lo cotidiano-disparidad-estasis (tesis-antítesis-síntesis), tres momentos de un proceso vivido tanto por el sacerdote como por el espectador.

El sacerdote es «puesto» en una cotidianeidad hostil, o cuanto menos indiferente, tanto respecto de sus parroquianos —lo advertimos en las miradas inquisidoras que le dedican algunos personajes— como de su precario estado



Figura 9 **Con el cura de Torcy** (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 10. **En el bosque** (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)



Figura 11. **El sacerdote en su habitación** (captura de *Diario de un cura rural*, Bresson 1951)

de salud. Lucha sin claudicar por la salvación del prójimo y por liberarse de sus padecimientos físicos. Su rostro y su cuaderno, expresiones de su alma, son las superficies donde se van imprimiendo las huellas de esa lucha. La vía de liberación que encuentra es la del propio martirio (la Estasis).

El espectador acompaña activamente este *Vía Crucis*. También él es sometido al proceso antes descrito. Aquí Bresson depura lo cotidiano retratando con una verosimilitud casi documental al contexto que rodea al cura (de esa manera alarga y retarda las emociones y prepara al espectador para el momento siguiente), también rompe con lo cotidiano (con lo que sostiene las emociones del espectador) a través de la fragmentación de los objetos filmados, la yuxtaposición de planos sin aparente relación entre sí, la utilización semiótica del sonido fuera de campo y de los «campos vacíos», y la duplicación de la información a través del uso de la voz en *off*. Esta confrontación que vivencia el

espectador por la ruptura de lo cotidiano le provoca una tensión emocional, ya que quiere identificarse con el personaje, pero sabe que va a padecer con él. La tensión deja abierto el significado fílmico, crea el espacio vacío entre el espectador y en la pantalla, necesario para la reflexión, que lo ayuda a resignificar lo que está viendo, a clausurar el sentido. Cuando advierte que la lógica terrenal no es suficiente, el espectador termina rindiéndose ante lo sobrenatural. ¡Al final, todo es Gracia! 🍷

REFERENCIAS

- AUMONT Jacques y MARIE Michel
1988 *L'analyse des films*, Paris: Nathan; (trad. esp.: *Análisis del film*, Barcelona: Paidós 1990).
- BACHELARD Gaston
1957 *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France; (trad. esp.: *La poética del espacio*, Buenos Aires: FCE, 2000).
- BAZIN André
1958-62 *Qu'est-ce que le Cinéma?* (4 volumes), Paris: Les Éditions du CERF; (trad. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones RIALP, 2004).
- BRESSON Robert
1975 *Notes sur le cinématographe*, Paris: Éditions Gallimard; (trad. esp.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Ardora, 2002).
- BURCH Noel
1970 *Praxis du Cinéma*, Paris: Gallimard; (trad. esp.: *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1985).
- GARCÍA Luis Alonso
1997 «El extraño camino que nos lleva al cinematógrafo. Garsinas y feilas en Pickpocket (Bresson, 1959)», *Banda Aparte*, 6: 19-26.
- GAUDREAU André y JOST François
1990 *Le récit cinématographique*, Paris: Nathan; (trad. esp.: *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995).
- RODRÍGUEZ GIL Hilario J.
1997 «Entre la celda y la muerte», *Banda Aparte*, 6: 10-16
- SANCHEZ NORIEGA José Luis
2000 *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SCHRADER Paul
1972 *Transcendental style in film (Ozu, Bresson, Dreyer)*, Berkeley: University of California Press; (trad. esp.: *El estilo trascendental del cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid: Ediciones JC, 1999).

SONTAG Susan

1966 Spiritual Style in the films of Robert Bresson" in *Against interpretation and other essays*, New York: Macmillan; (trad. esp.: «El estilo espiritual en las películas de Robert Bresson», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 199-218).

ZUNZUNEGUI Santos

2001 *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra.

FUENTES

BERNANOS George

1936 [1975] *Journal d'un curé de champagne*, Paris: Plon; (trad. esp.: *Diario de un cura rural*, Barcelona: Socitra, 1953).

BRESSON Robert (Director)

1951 *Journal d'un curé de champagne [film]* con Claude Laydu, Marie-Monique Arkell, André Guibert, Jean Riveyre, Nicole Ladmiral, Nicole Maurey; UGC (Francia): Marion's Films/FR3, 117 minutos.