

# La dialéctica Realidad/ Verdad en las Notas sobre el cinematógrafo de Robert Bresson.

Dialectics Reality/Truth in Robert  
Bresson's *Notes on Cinematographer*

**Alfonso Hoyos Morales<sup>1</sup>**

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Recibido 28 febrero 2023 · Aceptado 28 diciembre 2023

## Resumen

El presente texto procura esclarecer la noción de verdad en las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson. El análisis nos llevará a establecer una separación entre los conceptos de “realidad” y “verdad”, a pesar de estar vinculados. La noción de “realidad” estará conectada, fundamentalmente, a la noción de la indexicalidad. La “verdad” consistirá, por otro lado, en la apertura o posibilidad del sentido de eso “real” que no se ofrece. Esta tensión entre “verdad” y “realidad” integra, en sí mismo otras dos dialécticas: entre la immanencia y la trascendencia y entre la actividad y la pasividad de eso “real”.

*Palabras clave:* Robert Bresson, modelo, real, verdad, fenomenología.

## Abstract

This text seeks to clarify the notion of truth in Robert Bresson's *Notes on the cinematographer*. The analysis will lead us to establish a separation between the concepts of “reality” and “truth”, despite being linked. The notion of “reality” will be fundamentally connected to the notion of indexicality. The “truth” will consist, on the other hand, in the opening or possibility of the meaning of that “real” that is not offered. This tension between “truth” and “reality” integrates, in itself, two other dialectics: between immanence and transcendence and between the activity and passivity of that “real”.

*Keywords:* Robert Bresson, model, real, truth, phenomenology.

1. alfonso.hoyos@uab.cat

## 0 · Introducción

Robert Bresson, cineasta de gran renombre cuya obra se desarrolló entre los años 40 y 80 del siglo pasado y de enorme influencia en el cine de autor francés e internacional, fue una figura particularmente reconocida por su método de trabajo, del que presumía y sobre el que se le interrogaba a menudo. Extraordinariamente minucioso e insistente en sus convicciones, desplegó sus inquietudes estéticas en un libro de casi igual repercusión que sus películas, *Notas sobre el cinematógrafo* (1997). Libro breve construido en base a aforismos en los que se abordan diversas cuestiones relativas al denominado séptimo arte: la interpretación, el sonido, el montaje... en un tono más poético y sugestivo que didáctico o argumentativo. Es por ello que su lectura da lugar a múltiples interpretaciones y que el abordaje filosófico del mismo resulta de gran interés.

Entre los múltiples conceptos que merodean y se repiten a lo largo de todo el libro, el de *verdad* constituye uno de los pivotes esenciales de su poética. La centralidad de dicho concepto la podemos comprender cuando señala en una de sus notas, por ejemplo “En tu pasión por lo verdadero puede que solo vean manías” (Bresson 93). Algo a lo que también se referiría en diversas entrevistas “Lo que intento encontrar en mis films es una especie de verdad. Soy, quizás, un maniático de lo verdadero” (Mylene Bresson: 200).

En qué consiste dicho concepto de verdad y cómo podemos vincularlo con otras teorías cinematográficas será uno de los propósitos del siguiente texto. Para ello nos centraremos fundamentalmente en el análisis específico del texto, focalizando, mayormente, las referencias secundarias en las notas a pie de página. Consideramos pues que, a pesar de lo vago, impreciso y desordenado del texto original, éste posee la suficiente complejidad y coherencia global como para desplegar un pensamiento propio sobre la noción de verdad artística.

El análisis nos llevará a establecer una separación entre los conceptos de “realidad” y “verdad”, a pesar de estar vinculados. La noción de “realidad” estará conectada, fundamentalmente, a la clásica noción, dentro de la teoría fílmica, de la indexicalidad, ilustrada fundamentalmente por André Bazin o Siegfried Kracauer. Esta noción apelará a una dimensión ontológica del material utilizado, mientras que la “verdad” referirá a una dimensión

fenomenológica del objeto estético. La “verdad” consistirá, en último término, en hacer devenir a lo “real” expresivo, algo en lo que la obra de arte es privilegiada. La recuperación de la expresividad de lo real se comprenderá como la renovación de las relaciones en la que éste es establecido con el resto del mundo fílmico (con el resto de real<sup>1</sup>). ¿En qué se convierte entonces la verdad? En el efecto estético de renovación de una porción de mundo que se nos aparecía anestesiada a unos ojos ya demasiado acostumbrados. No hablamos, sin embargo, de la mera yuxtaposición excéntrica de elementos distantes en el sentido surrealista, sino de la construcción de relaciones que difieran la inteligibilidad de sus elementos en un todo. Esta noción de verdad integra, en sí misma, dos dialécticas que mencionaremos brevemente a lo largo del texto: aquella del objeto considerado como pura materialidad (lo real), y el montaje que le introduce un conato de intencionalidad, esto es, una dialéctica entre inmanencia y trascendencia; y la dialéctica entre el objeto aparentemente pasivo y sin voluntad de lo real, y la actividad impuesta por la mano del cineasta.

## 1. Verdad... un concepto resbaladizo

Como señalábamos, el concepto de *verdad* aparece en las *Notas sobre el cinematógrafo* en multitud de ocasiones y expresado de diferentes formas, lo que la convierte en una noción algo vaga y equívoca por momentos. Mantiene una conexión ambigua con diversos conceptos que parecen serles vecinos tales como “autenticidad”, “naturaleza” o “realidad”, y sus acercamientos están rodeados de un aura de misticismo y misterio<sup>2</sup>: “Se diría que hay dos VERDADEROS: uno insulso, plano, aburrido, por lo menos a ojos de quien lo tiñe de falso; el otro... (Bresson 76)” Habitual es también encontrar una perpetua relación dialéctica entre lo verdadero y lo falso, con aroma platónico entre las esencias y las meras apariencias, en la que lo verdadero sólo adquiere una definición negativa a través de lo que “no es”: “Lo verdadero es inimitable,

1 Retoca lo real con lo real (Bresson 45).

2 Esta imprecisión conceptual ha sido indicada, por ejemplo, por Morari “Aquí, como en gran parte del discurso autoral, estos términos se dan por sentados como significantes de profundidad o profundidad sin ser claramente definidos o cuidadosamente cuestionados. ¿Qué es, después de todo, la verdad o la autenticidad?” (12; mi trad.)

lo falso, intransformable” (65), “La mezcla de lo verdadero y de lo falso da como resultado algo falso (teatro fotografiado o CINE). Lo falso cuando es homogéneo, puede dar como resultado algo verdadero (teatro) (27), “Ser escrupuloso. Rechazar todo lo que, de lo real, *no se vuelve verdadero*. (La horrible realidad de lo falso)” (103), “A falta de lo verdadero, el público se apega a lo falso. La manera expresionista con que la señorita Falconetti elevaba sus ojos al cielo, en la película de Dreyer, arrancaba lágrimas” (96), o “En la mezcla de lo verdadero y de lo falso, lo verdadero resalta lo falso, lo falso impide creer en lo verdadero. Cuando un actor simula el miedo al naufragio, sobre el puente de un barco verdadero azotado por una tempestad verdadera, no creemos ni en el actor, ni en el barco ni en la tempestad” (27).

En los aforismos anteriores podemos encontrar dos denominadores comunes. Por un lado, una cierta homogeneidad estilística como condición *sine qua non* de lo verdadero<sup>3</sup>; por otro, lo verdadero pareciera comprenderse por una relación antonímica con el teatro. Desde esta perspectiva podríamos considerar que el cinematógrafo, para Bresson, posee una verdad propia, cuya mezcla con otras artes produciría un arte heterogéneo y por lo tanto, imperfecto. En esta dirección podríamos encaminar a Bresson dentro de una constelación de teóricos y cineastas de corte modernista<sup>4</sup> que consideraban fundamental encontrar la esencia de este nuevo arte que lo independizara de sus hermanos más próximos. La aproximación del cine a los medios dramático-túrgicos sería, en esa línea, una falta a la verdad propia de este arte.

A este respecto podemos encontrar una enorme cantidad de aforismos que parecerían conducir por este camino. El cinematógrafo, como vemos en una nota previa, es vinculado con lo “verdadero”, lo falso, por contra, cobra el nombre de Cine (Cinéma en el texto original) con el que compendia las obras del cine industrial, que es comprendido como un “teatro foto-

3 “Imposibilidad de expresar algo con fuerza a través de los medios conjugados de dos artes. Es o todo uno o todo el otro” (Bresson 40).

4 Esta es la relación que establece, por ejemplo, Tony Pipolo, quien cita la definición del máximo representante de esta corriente, Clement Greenberg, a propósito del proyecto bressoniano: “La esencia del modernismo reside, a mi modo de ver, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma, no para subvertirla, sino para atrincherarla más firmemente en su área de competencia” (citado en Pipolo 11; mi trad.). Encuentra también un característico modernismo en la utilización de medios eminentemente exteriores y plásticos, no representativos (12).

grafiado”. Noción habitual ésta última dentro de las poéticas del cine propias de la primera mitad del siglo XX que anhelaban desembarazarse de su “hermano mayor” en las artes con el que constantemente se comparaba y el cual tuvo una enorme influencia en su desarrollo en sus primeros años<sup>5</sup>. Una herencia agradecida primero pero que acabó identificándose por muchos como una esclavitud<sup>6</sup>. Robert Bresson sería un radical heredero de estos discursos “independentistas” del cinematógrafo, idea sobre la cual insiste hasta la saciedad tanto en sus *Notas* como en sus entrevistas: “La terrible costumbre del teatro” (17), “Ningún maridaje del teatro con el cinematógrafo sin el exterminio de ambos” (19), “Aplausos durante la película de X. La impresión “teatro”, irresistible” (23), “Oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo (19)”, “El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo demasiado desconocido hasta ahora” (72), por citar solo algunos ejemplos. Bresson atenúa sus críticas al teatro afirmando que no se trata de una crítica a dicho arte *per se*, sino al teatro fotografiado que es el cine, siendo el teatro un arte perfectamente noble y justo en sus propios términos, los cuales no puede satisfacer el cine al carecer del considerado elemento esencial de aquél: la presencia física de los actores y el escenario:

**Una película no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso. Sin embargo, puede**

5 Algo que ha sido señalado, por ejemplo, por André Bazin en sus reflexiones sobre el teatro recogidas en *¿Qué es el cine?* “La mayor parte de los grandes cómicos franceses y americanos salen del music-hall y del boulevard. Basta mirar a Max Linder para comprender todo lo que debe a su experiencia teatral. Como la mayor parte de los cómicos de esta época, actúa deliberadamente para el público, guiña el ojo a la sala, la toma como testigo en sus momentos difíciles, no duda en hacer un aparte.” (155) y que ha sido estudiado por diversos teóricos. Véase, por ejemplo Nicholas A. Vardach (1968) o Ben Brewster y Lea Jacobs, (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997).

6 Por ejemplo Riccioto Canudo escribiría en 1921: “Ponemos de manifiesto nuestra esclavitud teatral hasta el punto de inscribir en los programas, con letras de oro, el teatro desde el cual se han trasladado a la pantalla, entre dos obras habladas, tal actor o tal actriz, de este o de aquel teatro, acostumbrados como estamos a hablar para expresar el drama, sin ser capaces de comprender que referir el nombre de un actor seguido del de su teatro supone justamente verter un descrédito sobre su propia concepción de la actuación cinematográfica” (citado en Nacache 29).

**ser, como en el teatro fotografiado o CINE, la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o de una escultura. Pero la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de este lienzo. No los crea. No crea nada.** <sup>7</sup>

Sin embargo, más allá de las justificaciones esencialistas en su desprecio del “teatro fotografiado”, estas se superponen sobre una crítica global a la dramaturgia con la que su noción de verdad no parece encajar. Ésta comprende al teatro como un arte de la “representación” y por lo tanto de una necesaria duplicación entre ser y apariencia, mientras que el cinematógrafo está vinculado con la captura prístina de lo real en su estado más virginal<sup>8</sup>. Esta diferencia medial resuena especialmente en la figura del actor que recibe la mayor parte de los enjuiciamientos de Bresson. Su alternativa al mismo constituirá,

<sup>7</sup> Algo que podríamos conectar con la imposibilidad del cine de captar el aura del actor teatral en el sentido de Benjamin, el cual exige esta presencia “aquí y ahora” que las artes de reproducción técnica son incapaces de transcribir. También Henri Gouhier en *l'Essence du Théâtre* señala la presencia física como un elemento inexpugnable del teatro: “Lo específicamente teatral es la imposibilidad de separar la acción del actor [...]. La escena admite todas las ilusiones excepto la de la presencia; el comediante se nos aparece bajo su disfraz, con otra alma y una voz distinta, pero está allí y, al instante, el espacio recobra sus exigencias y la duración su espesor” (citado por Bazin 172). Para una crítica de esta noción de presencia como lo esencial del teatro véase, por ejemplo, el capítulo de André Bazin dedicado a esto (Bazin 173 y ss).

<sup>8</sup> En palabras de Sontag retomando una idea de Siegfried Kracauer “El teatro despliega el artificio mientras que el cine se compromete con la realidad, más aún, con una realidad física en última instancia que es “redimida”[...] por la cámara” (1966 26). Pérez Bowie señala el realismo como una de las invocaciones habituales a la hora de establecer la especificidad de cada medio: “un concepto tan debatido como el de realismo ha sido invocado a menudo en tales debates hasta el punto de convertirse en un recurrente caballo de batalla” (578). Entre cuyos ejemplos menciona a Peter Brook o a André Helbo “el cine escoge más a menudo el efecto-verdad y enmascara el cartón piedra para insertarlo en la verosimilitud; al contrario de lo que sucede en el teatro, la imitación debe ser siempre perfecta, inscribirse –señala citando a Bazin– en una relación de conformidad con lo real” (citado en Pérez Bowie 585).

por lo tanto, el centro de sus consideraciones sobre lo “verdadero”, esto es, su célebre noción de “modelo”. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente el actor y por qué es necesario constituir una alternativa estética al mismo?

## 2 · Actor y modelo

El actor es para Bresson, ante todo, un ente cuya naturaleza consiste en tener una doble naturaleza. En la medida en que es su naturaleza, pues, como señala él “su hábito es demasiado grande” (Godard y Delahaye 33), no puede evitar un constitutivo desdoblamiento entre él mismo y el personaje al que encarna: “El actor: ‘No es a mí a quien veis, a quien escucháis, es al otro’ Pero no pudiendo ser completamente ese otro, no es ese otro” (Bresson, 45). Para Bresson la idea de actor no consiste en ser una profesión ni una acción que se realiza, sino una realidad ontológica, un actor “no cesa jamás de interpretar” (en Godard y Delahaye 33). El actor, pues, no podrá evitar impregnar con su naturaleza cualquier acción que realice: toda palabra, todo gesto y toda emoción estarán empapados con el carácter de la mímica: “X imita a Napoleón, cuya naturaleza no era imitar” (Bresson 31). Ontológicamente farsante, Bresson lo emparenta con el ilusionista, ya que perpetuamente saca cosas de sí que no le pertenecen genuinamente.

Frente al actor, Bresson construye su alternativa: el “modelo”<sup>9</sup>. Este se caracteriza, por un lado, por no ser un actor profesional. Sin embargo, lo

<sup>9</sup> Noción relativamente tardía, no obstante, en la poética bressoniana. Apenas mencionado entre vacilaciones en una entrevista en 1951 (Mylène Bresson 58) sólo es finalmente apropiado en 1967 en una entrevista con George Sadoul en torno a Mouchette. “R.B. - [...] En mi película no he empleado actores, ni siquiera no profesionales, sino *modelos*, en el mismo sentido del modelo de un pintor o un escultor. Cuando la elección del modelo es la precisa, la psicología viene por sí sola” A esto, George Sadoul, el entrevistador, le responde:

G.S. - ¿Modelos? ¿Sabe usted que ha encontrado la misma palabra que mi amigo Kuleshov, el maestro de Pudovkin y de Barnet? También él rechazaba a los actores de teatro y sistemáticamente empleaba modelos vivientes (naturchiki), a decir verdad con una extrema teatralidad. Pero desde luego, usted lo ignora” (en Mylene Bresson 256) Bresson a este respecto no vuelve a responder directamente a la apreciación de Sadoul.

En efecto, Kuleshov popularizó la noción de modelo cinematográfico mu-

que caracteriza al modelo no es una cuestión empírica (aunque necesaria) como la falta de experiencia dramatúrgica<sup>10</sup>, sino una dimensión ontológica y estética. El modelo no debe ser simplemente un actor no-profesional, sino que debe evitar por completo todo lo relativo a los tics de la mimesis interpretativa: “No se trata de actuar “simple” o de actuar “interior” sino de no actuar en absoluto” (77). Lejos, sin embargo, de la improvisación o “naturalidad” de la vida propia del film de tipo documental, el modelo ha de seguir una disciplina estricta y no salirse en lo más mínimo del guión establecido. Éste debe repetir decenas de veces los mismos gestos, las mismas palabras, siguiendo a rajatabla las órdenes de Bresson, generalmente de tipo rítmico o tonales. El objetivo de esta repetición era buscar la ejecución automática del gesto, alejada de cualquier connotación de tipo psicológico propia de la interpretación del actor<sup>11</sup>, y así hacer de cada gesto y palabra un elemento puramente maquinal e inconsciente<sup>12</sup>.

cho antes que Robert Bresson en textos como “Noticia sobre el modelo” (Kuleshov 1994) e incluso creó un taller dedicado al perfeccionamiento de sus técnicas denominado “Taller de cine experimental del colectivo de profesores de la clase de modelos”. Aunque tampoco fue él quien utilizó por primera vez el concepto ya que Wladimir Gardin aparentemente lo utilizó por primera vez en 1913. La noción se popularizó en la Rusia soviética, siendo utilizada por muy diferentes autores de diferentes maneras, como Boris Kazanski, Pudovkin o Eisenstein.

Para un repaso de esta noción de modelo previa a Robert Bresson véase “Kuleshov’s experiments and the new anthropology of the actor” de Mikhail Yampolsky (1994) o la tesis doctoral de Miguel Gaggioti (2019) que se publicará próximamente en Palgrave Macmillan, “Nonprofessional Performance in Fiction Film: Historical Perspectives and Contemporary Approaches”

**10** La falta de profesionalidad no elimina los tics del actor que reside, fundamentalmente en la acción de imitar y proyectar: “Piensa bien a qué te obliga este trabajo minucioso y que un actor (profesional o no profesional) sigue siendo un actor, incluso en medio del desierto” (Bresson 93).

**11** “Nada de psicología (de esa que sólo descubre lo que puede explicar)” (Bresson 65).

**12** Esta filosofía actoral que, como veíamos en una nota anterior, ya había sido ejecutada de diferentes maneras en el cine soviético, tiene sus raíces en el propio teatro, aunque nunca señalado por el propio Bresson. Volkonski, dramaturgo ruso quien en diversos textos divulgó las teorías sobre la expresividad del cuerpo de Delsarte y Dalcroze, concebía el cuerpo como una máquina rítmica. Se alejaba así, por lo tanto, de las teorías de tipo psicológico de Stanislavski, para quien lo más importante era la exteriorización de una motivación interior que debía mostrarse en pantalla. El actor, para Volkonski,

En sus *Notas* Bresson insiste a menudo sobre este aspecto: “Suprime radicalmente las intenciones en tus modelos” (24), “A tus modelos ‘No penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis’ Y también: ‘No penséis en lo que decís, no penséis en lo que hacéis’” (Ibid), “Modelo. Reducir al mínimo la parte de su conciencia” (48), “Modelo. Devenido automático, protegido de todo pensamiento” (85), “Ninguna mecánica intelectual o cerebral. Simplemente una mecánica” (37).

La razón de esta búsqueda puede ser comprendida como un elemento lógico más dentro de una obra enmarcada dentro del “cine de autor”<sup>13</sup>. Para los intereses de la expresión de una obra singular el actor de cine es demasiado creativo, su expresividad impediría, por tanto, la neutralidad necesaria de la imagen para que pudiera entrar en contacto con las demás. El modelo, neutralizado, se situaría en el mismo nivel ontológico que cualquiera de los otros elementos en pantalla, el equivalente de la pintura en el pintor o el mármol en el escultor: materia prima inexpressiva dispuesta a cobrar sentido artístico a través de la mediación del genio creador. Una opinión como ésta es la que pareciera tener Roland Monod, uno de los modelos de Bresson que ejecutó el rol del cura en *Un condenado a muerte se ha escapado*. Monod afirma que todos los movimientos realizados en la película, así como el tono y la modulación de las voces estaban absolutamente orquestados y medidos por la dirección de Bresson, cada movimiento de las manos, cada mirada hacia el suelo, cada ritmo o entonación con el que se pronunciaba una frase... hasta el punto de que llega a afirmar, no sin ironía que: “si un día a cualquier jurado se le ocurriera la bizarra idea de otorgar un premio de interpretación a un personaje de esta película, tendría que dárselo a Bresson” (Monod 19; mi trad.). Algo que señalaría, de manera similar Louis Malle, quien también trabajó con él

debía asimilar el ritmo hasta ser realizado como un mero mecanismo inconsciente: “La conciencia sólo juega su papel propio cuando se transforma en inconsciencia, es decir, cuando todo lo que ha sido adquirido a través de la conciencia se transforma en la imposibilidad mecánica de hacerlo de otra manera.” (Volkonski citado en Iampolski 127; mi trad.). También podríamos encontrar un antecedente de estas poéticas “mecanicistas” en la biomecánica de Meyerhold.

Para un despliegue de estas ideas véase el texto comentado en una nota anterior de Mikhail Yampolsky (1994).

**13** Sobre Robert Bresson como paradigma del autor cinematográfico véase *The Bressonians* (2017) de Codruța Morari.

en *Un condenado a muerte se ha escapado*, en 1959: “[Los actores/modelos] no actuaban justamente. Es Bresson quien actúa por ellos” (citado en Esteve 80; Mi traducción) o Pierre Lhomme, director de fotografía en *Quatre nuits d'un reveur*: “Vuelve a los modelos átonos porque no pueden hablar tan bien como él” (Los modelos de *Pickpocket* 25:18; mi trad). El trabajo de Bresson, sería el del artista solitario, “genial” que apenas se acerca a sus colaboradores que en su dimensión instrumental, sometidos a su imperativo final<sup>14</sup>.

Si leemos algunas de las declaraciones del propio Bresson pareciera que podríamos corroborar esta idea. En una entrevista, señala, por ejemplo: “Cuando me encuentro frente a un intérprete, cuanto más aumenta su poder de expresión, más disminuye el mío. Pero lo que me importa es expresarme, y no que él se exprese” (citado en Morari 52; mi trad.). En otra de las notas se subraya, de la misma manera, la relevancia de su figura como autor en la construcción de un film: “Hace falta mucha gente para hacer una película, pero solo uno hace, deshace, rehace sus imágenes y sus sonidos, volviendo a cada instante a la impresión a la sensación inicial, incomprensible para los demás, que los hizo nacer” (Bresson 72)

¿Qué resulta, entonces, del modelo, más que el de constituir una materia prima para que el artista las “eleve a categoría artística”? Esta idea parece cobrar fuerza cuando leemos, en otras notas como el modelo parece ser comprendido como una mera cosa, una superficie sensible bruta, sin poseer necesariamente un valor superior al de los otros objetos del film: “Modelo. Dos ojos móviles en una cabeza móvil, ella misma sobre un cuerpo móvil”

**14** A este respecto hay mucha diversidad en las diferentes declaraciones de los diversos modelos. Pierre Klossowski, Dominique Sanda, Marika Green o particularmente Martin Lasalle siempre defendieron al maestro; François Letierrier tuvo una relación ambigua con él. En primer lugar le maldijo por haberse sentido utilizado “Salí maldiciendo a Bresson a pesar de admirar los films, por haberme tratado como a un simple peón en su juego, de haberme utilizado para sus propios fines, por muy nobles que estos fueran” (citado en Bittar 21; mi trad). Años después sin embargo, llegó a considerar que se había arrepentido por haber comprendido demasiado tarde lo que buscaba Bresson “Cuando entiendes cuán profundamente ha sido todo pensado, medido, preparado, premeditado, solo puedes lamentarte de no haber sido lo suficientemente dócil. Pero obviamente ya es demasiado tarde” (Letierrier. mi trad). Otros, como Maria Casares, una de las pocas actrices profesionales que llegó a trabajar con él tuvo una relación mucho más compleja hasta el punto de llegar a declarar que “nunca había odiado más a nadie que a Robert Bresson” acusándolo de que la trataba como meras “marionetas” (Coldefy 1958).

(34), “Igualdad de todas las cosas. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma un frutero, su hijo, la montaña de Saint-Victoire” (101), “Es preciso que las personas y los objetos de tu película *anden al mismo paso, como compañeros*” (63).

Vemos, por lo tanto, que la diferencia fundamental a la que se remite Bresson respecto al actor reside en esta constitución del modelo como una entidad puramente exterior. Éste no debe buscar ninguna emoción a representar, de la misma manera, no se le dicta que deba aparentar tristeza o alegría, ni tan siquiera se le indican las motivaciones o emociones detrás de las acciones que debe realizar. Las únicas indicaciones son del tipo “más alto, más bajo” o “más lento, más rápido”, más similares a la musicalidad de las acciones que a su psicología interna. Esta diferencia es resumida por Bresson de la siguiente manera. “Modelos: Movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior) (12). El actor propio del Actor ‘s Studio, en su forma particular de asumir el método Stanislavski, debe comprender la psicología del personaje que debe encarnar e identificarse con él. Se ha de dar, por lo tanto, una interioridad previa, la propia de la psicología del personaje, la cual posteriormente es exteriorizada en la pantalla<sup>15</sup>. El movimiento, como veíamos, es completamente diferente al del modelo, que ha de permanecer en la superficie sin que, en ningún momento, esta superficie deba ser la expresividad de una interioridad estudiada previamente<sup>16</sup>.

Ahora bien, sin embargo, señala Bresson, esta exterioridad señala a su vez hacia una interioridad. Interioridad, la cual, solo puede nacer en la

<sup>15</sup> “Lo que le interesa al espectador no son tanto vuestros movimientos como aquello que pasa dentro de vosotros. Es vuestra vida interior adaptada al personaje que interpretáis, la que debe animar la obra... Cualquier demostración exterior resulta convencional y sin interés sino obedece a una razón interior.... Es el proceso normal y lógico: la experiencia interior se produce en primer lugar, y a continuación adopta una forma exterior” (Stanislavski citado en Nacache 43).

<sup>16</sup> Habiendo sido Bresson un autor fundamentalmente considerado “espiritual” en sus primeros años (Una lectura sustentada sobre la temática religiosa de sus primeros films y sobre las interpretaciones realizadas por autores como Paul Schrader, Susan Sontag, Henri Agel o Amédée Ayfre entre otros) esta dimensión material y externa del modelo dio pie, posteriormente, a interpretaciones completamente opuestas, leyéndole ya no como un director de la trascendencia sino de la inmanencia. A este respecto algunos textos en esa dirección son los de Steven Shaviro, Vincent Amiel, Erika Blossom, Brian Price o Laura McMahon.

propia exterioridad y no en una interioridad previa que el modelo esconda, pues “no existe”<sup>17</sup>. Se trata, por lo tanto, de una interioridad que procede de la exterioridad. El automatismo que aparentemente consistía en un método de alienación<sup>18</sup>, deriva, finalmente, en un método para desvelar una interioridad a la que también se la identifica como “verdadera naturaleza”: “Modelo. Lanzado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adopta automáticamente las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza” (Bresson 26),

**Una vez soltados en la acción de tu película, tus modelos harán suyos los gestos que repitieron maquinalmente veinte veces. Las palabras que aprendieron sin convencimiento encontrarán, sin que intervenga su consciencia, las inflexiones y la canción propias de su verdadera naturaleza. Manera de encontrar el automatismo de la vida real. (Bresson 53)**

La “verdadera naturaleza” se expresa como un contrapunto a la primacía de lo exterior que veíamos antes, puesto que esta es comprendida como algo esencialmente invisible. La “verdadera naturaleza” se comprende como las “leyes secretas en cuyo seno se siente a tus modelos moverse” (Bresson 61). Exigiendo de los modelos una estricta exteriorización, lo que acaba manifestándose en ellos es, sin embargo una radical interioridad<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> “El actor que estudia su papel supone un “yo” ya conocido (que no existe)” (Bresson 72).

<sup>18</sup> En palabras de Philippe Arnaud: “El automatismo del modelo es una técnica que comunica con la inmersión del modelo en un fuera de sí mismo” (34).

<sup>19</sup> Esta aparente contradicción es señalada por multitud de comentaristas que mentan a Bresson como un cineasta de la paradoja. James Quandt, por ejemplo: “La visión y el estilo obstinados de Bresson produjeron un cine de paradoja, en el que [...] La interioridad se manifiesta en un “lenguaje de las cosas”, un materialismo intenso transforma objetos y gestos en significantes de lo trascendente, y el naturalismo documental se convierte en formalismo abstracto.” (7; mi trad); André Bazin: “El sistema estético que lo sostiene y lo justifica es por lo menos el más paradójico, sino el más complejo que el cine sonoro nos ha proporcionado” (129), Laura McMahon “Surge entre estos dos marcos críticos una tensión que refleja lo que muchos afirmarían que existe en el propio cine de Bresson: una tensión entre lo espiritual y lo corpóreo, entre lo inefable y lo ma-

“Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos (12)”, “Modelo. Bello por todos los movimientos que no hace (que podría hacer)”, (68) “Es lo que no alcanzo a saber de F y de G (modelos) lo que los hace tan interesantes para mí” (98).

### 3. La sabiduría del cuerpo

¿En qué consiste, por lo tanto, esta interioridad de la exterioridad? Para aproximarse a ello es necesario vincular la “dramaturgia” del automatismo con una filosofía del cuerpo de la que Bresson se apropia. El cuerpo, entiende Bresson, es portador de una sabiduría pre-consciente y ante-predicativa que se situaría en una conexión más cercana con el ser íntimo que lo que la conciencia pudiera llegar a aspirar. La referencia principal sobre la cual Bresson construye estos pensamientos es Michel de Montaigne, al que cita frecuentemente en sus entrevistas y al que refiere en sus *Notas* en varias ocasiones. Tres de sus aforismos están directamente tomados de algunos de los ensayos del pensador del XVI, los cuales son todos escogidos para sustentar sus nociones sobre el automatismo del modelo y su constitutiva expresividad inconsciente. *Todo movimiento nos descubre*<sup>20</sup> (Montaigne). Pero sólo nos descubre si es automático (no gobernado, no deliberado” (79), “A propósito del automatismo, esto también de Montaigne. *No ordenamos a nuestros cabellos que se ericen, ni a nuestra piel que se estremezca de deseo o de temor; la mano va a menudo donde no la enviamos*”<sup>21</sup> (99) (La fuerza de la imaginación), “Montaigne : *Los movimientos del alma nacían a la par que los del cuerpo*”<sup>22</sup> (38) (Del ejercitamiento).

Estas citas sacadas de contexto de sus respectivos ensayos son significativas de varios de los elementos de la filosofía sobre el cuerpo de Montaigne. Por un lado se acentúa la independencia del cuerpo respecto a nuestra voluntad y conciencia; por otro se subraya, sin embargo, que pese a esa aparente independencia, cada uno de sus movimientos “nos descubre”. Es

terial.” (36); Rancière “Bresson [...] encarna una forma radical de la paradoja cinematográfica” (143), entre muchos otros.

**20** Fragmento del ensayo “Demócrito y Heráclito”

**21** Fragmento del ensayo “La fuerza de la imaginación”

**22** Fragmento del ensayo “Del ejercitamiento”

decir, el cuerpo posee una expresividad pre-consciente y ante-predicativa de nuestra interioridad que, sin embargo, sólo puede mostrarse a través de la pura exterioridad<sup>23</sup>. Independencia, por lo tanto, relativa, puesto que existiría una comunicación secreta entre nuestra actividad y nuestra pasividad más allá de la conciencia que permitiría, finalmente, que nuestra “naturaleza individual” solo pudiera mostrarse exteriormente, a través de un cuerpo que se convierte en un signo material de nuestra alma<sup>24</sup>. Esta expresividad del cuerpo posee también la característica de que si bien el cuerpo la expresa, pasa inadvertido para uno mismo, puesto que la costumbre sedimenta silenciosamente sus hábitos en el cuerpo, convirtiéndolo en estilo antes de localizarlo como tal. La inconciencia sería, a su vez, condición necesaria para dicha revelación, puesto que la autoconciencia sobre la misma impediría la comunicación entre alma y cuerpo<sup>25</sup>.

**23** Así lo expresa Montaigne en otro ensayo:

Me sucede a menudo que veo y distingo con mayor exactitud las cualidades de mis amigos que ellos mismos. He asombrado a alguno por la pertinencia de mi descripción, y le he dado a conocer a sí mismo. Como me he habituado desde la niñez a mirar mi vida en la ajena, he adquirido una disposición estudiosa en la materia. [...]. Así, a mis amigos, les descubro sus tendencias internas por sus manifestaciones» (1495)

**24** En palabras de E. Ferrari sobre Montaigne:

El cuerpo se convierte en una ‘superficie’ significativa, un cuerpo moral, y los sentidos revelan al individuo, su naturalidad y su espiritualidad. La voz, el rostro, los gestos, pero en última instancia toda la vida corporal, dan a la moralidad una dimensión performativa, una encarnación que revela y actualiza los motivos internos. (205; mi trad)

Más adelante señala cómo, del mismo modo, en Montaigne como superficie significante es capaz de revelar lo “natural individual”:

En la superficie de nuestro cuerpo y en sus pliegues se manifiesta una parte de nosotros que no podemos “sentir y reconocer”, una profundidad que se nos oculta. ¿Pero nuestro cuerpo, en sus pliegues exteriores, manifiesta una opacidad similar? Montaigne vuelve varias veces, en los Ensayos, a la idea de que el cuerpo “para los demás”, el cuerpo mirado y escuchado, comporta un exceso de claridad que puede revelar la naturaleza individual. (207)

**25** “Así pues, recuerdo que, desde mi más tierna infancia, señalaban en mí no sé qué disposición del cuerpo y los gestos que atestiguaba cierto vano y necio orgullo. Sobre ello quiero decir, en primer lugar, que no es inoportuno poseer características e inclinaciones tan

Esta naturaleza interior propia del hábito, que en otros autores se la ha comprendido como la “segunda naturaleza”<sup>26</sup>, parece acercarse a la interioridad de la exterioridad de la que habla Bresson y que comprendería, de igual modo, lo que él concibe como “verdadera naturaleza” nacida del automatismo y la repetición mecánica de palabras y gestos.

La noción de hábito comprende diversas complejidades y nociones en las que no podemos adentrarnos aquí<sup>27</sup>. No obstante, un aspecto que complica la analogía temprana reside en la asignación de la agencia respecto a los gestos realizados automáticamente. Como señalábamos más arriba, los gestos realizados no nacen de la voluntad de los mismos modelos, sino que cada movimiento está completamente orquestado por el realizador así como atenuados y medidos. La acción que realiza el modelo carece de un sentido

incorporadas a nosotros que no tengamos manera de sentir las y reconocerlas. Y de tales tendencias naturales el cuerpo suele retener algún carácter sin nuestro conocimiento y acuerdo. Era cierta afectación acorde con su belleza lo que hacía que Alejandro ladeara un poco la cabeza, y lo que volvía el habla de Alcibíades blanda y grasa.” (Montaigne 896) Similarmente Bresson: “Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos (12) o “Al aplomo de los actores opón el encanto de los modelos que no saben lo que son” (75)

**26** La noción proviene de Aristóteles, aunque es quizás en Félix Ravaisson, maestro de Bergson y gran influencia en fenomenólogos como Merleau-Ponty o Paul Ricoeur, quien realizó la conexión más clara entre dicha noción y el hábito:

El hábito puede ser considerado como un método, como el único método real, por una “serie convergente infinita” para la aproximación a la relación real en sí, pero incommensurable en el entendimiento, de la Naturaleza y la Voluntad. Descendiendo por grafos desde las más claras regiones de la conciencia, el hábito lleva en sí la luz de las profundidades y a la sombra nocturna de la Naturaleza. Es una Naturaleza adquirida, una seconde nature que tiene su razón última en la Naturaleza primitiva” (Ravaisson 53)

**27** C. Romano, por ejemplo, advierte del “equivoco” del hábito, intentando establecer una distinción analítica entre nuestras diferentes nociones sobre el mismo. En su texto distingue tres sentidos principales del “hábito” entre los que oscilarían los análisis de múltiples filósofos: el acostumbramiento (e.g. el estar habituado al frío), la rutina (e.g. el tener determinados hábitos alimenticios) y la aptitud (e.g. las destrezas deportivas o artísticas). (Romano 2011). Las tres involucran diferentes maneras de comprender las dimensiones de pasividad y actividad o de comprender el componente de lo maquinal que opera en ellas.

Por otro lado, Xavier Barandiaran y Ezequiel A. Di Paolo (2014) realizan un repaso genealógico de mucha utilidad respecto a la noción de hábito.

interno dentro de su esquema práctico, antes bien son acciones abstractas, realiza movimientos individuales antes que actúa en conjunto, pronuncia palabras antes que elabora un discurso. La causa y el sentido que le hace moverse y pronunciar las palabras no están en ellos, por lo que no pueden adquirir la clase de sentido interno que es capaz de construir el hábito: “Modelo. La causa que le hace decir esta frase, hacer este gesto, no está en él, sino en ti. Las causas no están en tus modelos sobre el escenario y en las películas de CINE, el actor debe hacernos creer que la causa está en él” (52).

Del hábito, el modelo sólo retiene uno de los elementos que lo constituyen, la repetición automática o maquinal, aspirando, a través de ella, la consecución de una falta de conciencia del gesto. Los movimientos son, en ese sentido, completamente autónomos a sus proyectos individuales y no poseen un significado que se adhiera a un sentido global. Se da una alienación absoluta entre el movimiento y la conciencia. El modelo mueve hacia arriba la mano no porque esto esté integrado en ningún sistema práctico que quiera filmar Bresson; antes bien, los esquemas prácticos, y el sentido, no se configuran sino a posteriori, en el montaje. El modelo está descontextualizado de las intenciones reales del personaje y más aún de las suyas propias. Podríamos decir, retomando la expresión de Pirandello que cita Benjamin en su texto sobre la obra de arte, que se encuentra exiliado de su propia persona<sup>28</sup>. Se produce una suerte de abstracción de los gestos con respecto a su sentido los cuales solo acaban cobrando un sentido global posteriormente, en la sala de montaje, a espaldas de la voluntad de los modelos.

Volvemos de nuevo al problema de antes. ¿Acaso el automatismo no es una forma de transformar a los modelos en cosas, como si fuesen marionetas<sup>29</sup>, para que sea finalmente el autor el que, a través del montaje ge-

<sup>28</sup> «El actor de cine se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona” (Benjamin 34).

<sup>29</sup> Esta analogía sobre el modelo y la marioneta la realiza el propio Bresson en una entrevista alrededor de 1967 (Robert Bresson interview 2022 15:10). En él hace alusión al texto “Sobre el teatro de marionetas” de Von Kleist el cual habla sobre la extraordinaria gracia que existe en las marionetas en proporción a su falta de voluntad e intención. “Vemos que; en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana” (Von Kleist 36). Esta conexión ha sido realizada también por Trevor Mowchun en su reciente texto *Metaphysics and the Moving Image* (2023).

nerase el sentido? Paul Ricoeur ya señalaba al automatismo como uno de los peligros del hábito por su potencial alienante “Como si el hábito fuera también un punto de debilidad ofrecido a la más pérdida acaso de las pasiones, a la pasión de convertirse en cosa. Se diseña así una alienación naciente” (Ricoeur 323). En el modelo de Bresson pareciera que asistimos antes a un autómatas que a una persona, a una máquina antes que a un ser vivo.

Lo que está en juego es, de manera similar a como ocurre en el hábito, un encuentro entre una voluntad y una pasividad. Sin embargo, este encuentro resulta de la relación de dos individuos diferentes. La actividad de Bresson, quien exige la repetición de gestos y palabras de forma rigurosa, y la pasividad del modelo que simplemente repite los gestos sin agregar, aparentemente, nada de sí activamente. El film será, por lo tanto, la “segunda naturaleza” propia del encuentro de estos dos agentes “Tu película comienza cuando tus deseos secretos pasan directamente a tus modelos (69)<sup>30</sup>. Bresson expresa esto como una relación de pregunta y respuesta, en la que los gestos que les haría él hacer a sus modelos, serían las preguntas que estos responderían inconscientemente e involuntariamente y cuyo sentido no sabría ver, en primer lugar, el realizador, sino un tercer agente que se situará entre ellos: la cámara.

**Modelo. Interrogado (por los gestos que le haces hacer, por las palabras que le haces decir). Respuesta (aunque no sea más que el negarse a responder) que a menudo no percibes pero que tu cámara registra. Sometida a continuación a tu estudio (29).<sup>31</sup>**

<sup>30</sup> “Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación” (16), “Modelo. Entre tú y él, no sólo reducir o suprimir la distancia. Exploración profunda” (53), “Modelo. Tú lo iluminas y él te ilumina. La luz que tú recibes de él se suma a la que él recibe de ti” (67).

<sup>31</sup> Idea que reformula en otra nota:

“Los gestos y las palabras no pueden constituir la sustancia de una película como constituyen la sustancia de una obra de teatro. Pero la sustancia de una película puede ser esa... cosa o cosas que provocan los gestos y las palabras y que se producen de manera oscura en tus modelos. Tu cámara las ve y las registra. Así se escapa a la reproducción fotográfica de actores que representan la comedia, y el cinematógrafo, escritura nueva, se convierte a la par en método de descubrimiento. (55)

## 4 · La cámara y lo real

Esa respuesta será llamada la “sustancia” que la cámara es capaz de registrar más hábilmente que el ojo humano: “Modelo. Tú le dictas unos gestos y unas palabras. A cambio, él te devuelve (tu cámara registra) una *substancia*” (Bresson 34). La inconsciencia de la cámara es condecorada con similares halagos a los del modelo y por razones similares: su ingenuidad, su falta de conciencia, su “especie de indiferencia, de estupidez de la mecánica de la máquina” (Mylene Bresson 58). Si el modelo es el resultado de una compleja relación entre modelo y autor, solo la inocencia de la cámara es la que puede ser, finalmente, un testigo fiel de ese encuentro: “Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina” (Bresson 32).

La cámara realiza entonces, con Bresson, una similar exigencia de falta de intencionalidad que la que éste realizaba con sus modelos: “DIVINACIÓN, ¿cómo no asociar esta palabra a las dos máquinas sublimes de las que me sirvo para trabajar? Cámara y magnetófono, llevadme lejos de la inteligencia que todo lo complica” (104). En la medida en que la cámara es capaz de observar de manera diferente, de ponerse en contacto con una alteridad allende las pretensiones del artista creador, el cine se convierte, para el propio autor, en un “método de descubrimiento. Eso porque una mecánica hace surgir lo desconocido y no porque hayamos encontrado de antemano eso desconocido” (Bresson 56).

Eso desconocido al que la cámara posee un acceso privilegiado respecto al ojo humano es lo que comprenderá Bresson como lo “real”. El ojo “desprejuiciado” de la cámara estaría ontológicamente más preparado para acercarse de manera más neutra, frente al ojo “demasiado pensativo” <sup>32</sup> del

**32** Esta noción del “ojo demasiado pensativo” en relación al ojo neutro de la cámara parece provenir (aunque no esté citado como tal, Bresson era lector de Proust) de un fragmento de *El mundo de Guermantes* en el que Proust refiere a una dialéctica muy similar a la indicada por Bresson entre el ojo humano y el ojo de la cámara:

¿cómo no había de haber omitido yo en su semblante lo que en mi abuela había podido envejecer y cambiar, cuando, aun en los espectáculos más indiferentes de la vida, nuestro ojo, cargado de pensamiento, desdeña, como pudiera hacer una

autor. En palabras de Bresson: “Lo real llegado a la consciencia ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente. Dos tipos de real: 1º Lo real bruto, registrado tal cual por la cámara; 2º lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos” (62).

Esta noción de lo real hereda muchas de las consideraciones en torno a la estética del realismo fílmico que podemos encontrar en sus principales referentes, André Bazin y Siegfried Kracauer. Ambos edifican una estética realista sobre una valoración ontológica del medio técnico en cuestión, la fotografía y el magnetófono. La objetividad inherente a dichos medios harían que tuvieran una marcada afinidad por el mundo visible. Por ello se convertiría en “el único arte que deja más o menos intacta su materia prima” (Kracauer 15).

Sin embargo, sus teorías no se edificaban tanto en un positivismo del medio técnico, como en una estética de la indeterminación de lo real. En la medida en que lo real se constituye por aquello que no nos pertenece y que nos es ajeno, el cine, como medio privilegiado en el acceso al mismo, debe explorar esta dimensión de indeterminación y no reducirse a ser un medio de expresión subjetiva. Lo real se presentará así, ya no solo como un estatuto ontológico *per se*, sino como una categoría estética que apela a la ambigüedad de un mundo que nos trasciende. Cómo señalaría Paul Valéry “Cualquier visión de algo que no sea extraña es falsa. Si algo es real, solo puede perder su realidad al volverse familiar” (489; mi trad.). La extranjería propia del modelo bressoniano, con su interpretación monocorde, gélida e inexpressiva, opera como un elemento estético de lo real en la medida en que no puede ser fácilmente asumido a nuestras operaciones fenomenológicas habituales de identificación. La empatía y la identificación con los personajes propios del cine clásico buscarían la familiaridad con ellos, convirtiéndolos en “alter egos”, sacrificando su alteridad y su misterio. La forma distante propia de

tragedia clásica, todas las imágenes que no concurren a la acción y retiene exclusivamente aquellas que pueden hacer inteligible el fin de la misma? Simplemente con que, en lugar de nuestro ojo, sea un objetivo puramente material, una placa fotográfica, lo que haya mirado, entonces lo que veremos en el patio del Instituto, por ejemplo, será en lugar de la salida de un académico que quiere llamar un coche de punto, sus titubeos, sus precauciones para no quedarse atrás, la parábola de su caída como si estuviese ebrio o el suelo estuviera cubierto de escarcha (158)

la interpretación bressoniana sería, pues, una forma de mantener y respetar su inherente alteridad<sup>33</sup>.

Esta noción de lo real, vinculado ya no a su acepción positivista que derivaría en la noción de index fotográfico, sino a su dimensión estética como alteridad, era frecuente en los teóricos de Cahiers post Bazin. En su monográfico sobre Robert Bresson, Philippe Arnaud señala: “Lo real, en la realidad, es aquello que no ha sido aún asimilado y, en la pantalla, lo real, es aquello que no es inmediata o directamente figurable. Es lo que ocurre entre las cosas” (18). Lo real se comprende así como el elemento del mundo que aún no ha devenido inteligible, “los elementos no son naturalizados por anticipación, sino introducidos con un avance sobre su identificación y su uso futuro. Esta desincronización que restituye a los elementos una integridad que excede su valor ficcional” (Arnaud 55). Scheffer, también, apuntaría a una idea similar: “lo real es justamente inestable, volátil: aquello que nunca cesamos de significar”(48)<sup>34</sup> o Provoyeur, que identificaría lo real bresso-

**33** Susan Sontag, respecto al distanciamiento propio de lo que ella denomina las artes “reflectivas” diferencia la estrategia utilizada por Bresson respecto a la utilizada por Brecht haciendo alusión a esto que comentamos:

Brecht aboga estrategias de escenificación (como el narrador, músicos sobre el escenario, interposición de escenas filmadas) y una técnica de actuación tales que permitan al público librarse de una aceptación conformista respecto a la trama y el destino de los personajes. También Bresson busca el distanciamiento. Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías emociones cálidas de forma que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir, por una razón diferente: porque toda identificación con los personajes profundamente concebida es impertinente, una afrenta a ese misterio que es la acción y el corazón humanos” (Sontag 1969 213)

**34** Estas lecturas realizadas en la Francia de los años 60 en el ambiente cahierista, deben mucho a la fenomenología presente de forma latente en la cultura intelectual de la época. Leamos, por ejemplo, este fragmento de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty (1945) en el capítulo titulado “La cosa o lo real”:

No lo advertimos, de ordinario, porque nuestra percepción, en el contexto de nuestras ocupaciones, se posa en las cosas nada más que lo suficiente para reencontrar su presencia familiar, pero no lo bastante para redescubrir lo que de inhumano se oculta en ellas. Ahora bien, la cosa nos ignora, reposa en sí. Lo veremos si ponemos nuestras ocupaciones en suspenso y dirigimos a la cosa una atención metafísica y desinteresada. Luego, es hostil y extraña, no es ya para nosotros un interlocutor,

niano con el efecto de real barthesiano el cual apelaría, de la misma manera, al componente insignificante, externo al despliegue diegético de la inteligibilidad de la trama:

**Lo ininteligible, lo no pensado, lo no narrativo, lo no deseado, constituyen lo real en la imagen cinematográfica: para encontrar lo real es necesario, pues, sustraer a la imagen su inteligibilidad. [...] El efecto de realidad así concebida depende pues de lo que vemos y no de lo que entendemos para integrarlo en el relato. Asume la prioridad de lo sensible (la cámara) sobre lo inteligible (el ojo). (Provoyeur 231)**

La teoría del modelo, conjunto a su defensa de los medios mecánicos de reproducción parecerían introducir a Bresson en una constelación propia de la estética realista de Kracauer o Bazin tal y como hemos señalado sucintamente. No obstante, una lectura en profundidad de las *Notas* nos hace entrar en una dialéctica más compleja.

## 5 • Montaje

Un aspecto común en los teóricos realistas que no será compartido por Bresson será su temor por el montaje. Kracauer señalaba el peligro de éste por “reducir la indeterminación” (100) de la imagen fílmica, aunque sería André Bazin, en uno de sus textos más influyentes “La evolución del lenguaje cinematográfico” quien haría canónicas las sospechas frente a este recurso. En este texto, Bazin postula una escisión entre dos tipos de cineastas: aquellos que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad, posicionándose claramente por el segundo tipo (82). Por imagen, Bazin comprendía “todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla” (82),

sino un Otro decididamente silencioso, un Sí (soi) que se nos escapa tanto como la intimidad de una conciencia extraña (336)

Jean-Luc Godard, de forma aún más explícita, realizó un comentario de *Au hazard Bal-tazar* utilizando exclusivamente fragmentos del capítulo “El otro y el mundo humano” del mismo libro. (Merleau Ponty y Godard 1966)

a lo que especificaba, en estos ámbitos, a los recursos plásticos (propios del expresionismo alemán) y los de montaje (Griffith, Eisenstein o Abel Gance entre otros). Ambos recursos se caracterizarían por su carácter expresionista y, por lo tanto, por la intención autoral de construir un discurso a través de la materia prima de las imágenes. El montaje, aspecto en el que más se centrará, lo definirá como “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (Bazin 83). En este sentido el efecto Kuleshov se convertiría en un ejemplo visual paradigmático: un mismo rostro colocado ante diferentes imágenes cobraría sucesivamente y de forma excluyente un sentido diferente:

**La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mojuskin sonriente + niño muerto = piedad), es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos. (84)**

El sentido inmanente de la imagen perdería su valor cualitativo para centrarse en su “valor de cambio” (Aumont 57) como señalaría Jacques Aumont. La crítica fundamental, sin embargo, que realizaría Bazin sobre el cine de montaje, no consistiría tanto, en que el montaje desvinculara al cine, per sé, de la representación de la realidad. Antes bien, la crítica se focalizaba sobre cómo un cierto uso del montaje, especialmente propio de la escuela soviética, eliminaba la ambigüedad propia de lo real para encauzar al espectador a una sola lectura posible. “Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza, atribuye un único sentido al acontecimiento dramático” (92) a lo que concluiría:

**En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechov lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza estas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas. (95)**

Bresson, pese a compartir el mismo objetivo en su captura de la realidad, la necesidad de que esta se presente en su indeterminación y ambigüedad intrínsecas, no compartía este temor y acusación sobre el montaje. Antes bien, consideraba a éste como la única manera posible de hacer de lo “real” algo “verdadero”: “Montaje. Pasar de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo” (70), “Película de cinematógrafo en la que las imágenes, como palabras de diccionario, no tienen poder y valor más que por su posición y relación.” (20), “Una imagen no tiene valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso al que los destines” (29)

Contrariamente a la inmanencia de la imagen que demandaba el realismo fílmico, en el que una imagen valía por aquello que se presentaba en ella y no tanto por el enlace a posteriori que de él se realizara en la sala de montaje, estos otros aforismos parecen relativizar el potencial ontológico de la imagen que antes se reverenciada por su captura de la “verdad de real”. La forma, de hecho, en la que se expresa Bresson en ellos está muy vinculada a una escuela aparentemente en las antípodas del realismo: el formalismo soviético. Pudovkin, por ejemplo, consideraba, de manera análoga a Bresson, a la imagen como un elemento muerto, carente de vida artística, como una palabra aislada fuera de la composición del escritor<sup>35</sup>.

**35** La concepción de la imagen como una palabra en la secuencia es algo que ha sido estudiado por la semiótica fílmica, siendo Christian Metz su mayor referente, pero que tiene sus antecedentes en la poética de Alexander Astruc, quien establecía una equivalencia entre las imágenes que utiliza un director y las palabras de las que se sirve un novelista: “Un director es un señor que cuenta una historia con imágenes, igual que un novelista escribe con palabras” (Citado en Aumont 59). Aunque quizás, como señalamos, sea la escuela soviética la más ejemplar a este respecto. Pudovkin en su texto “El montaje en el film” describía como sigue la analogía entre cine y literatura

Séame lícito recurrir, por claridad, a otra forma artística, la literatura, para exponer a la atención del lector con mayor evidencia la importancia del montaje y sus futuras posibilidades. Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística terminada. Análogamente, para el director cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística, él crea las «frases de montaje», de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film. (168)

## 6 · Verdad

La inherente tensión en Bresson entre los aforismos de corte realista y los de corte formalista<sup>36</sup> constituye, en último término, la expresión de las diferencias dialécticas que constituyen la poética bressoniana: Una mutua tensión de relaciones entre inmanencia y trascendencia, así como entre actividad y pasividad. Rancière lee esta aparente contradicción como una “identidad de contrarios” entre el régimen representativo del arte y el régimen estético.

**En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada. El poder de la obra se identificará en adelante con una identidad de contrarios: identidad entre lo activo y lo pasivo, pensamiento y no-pensamiento, lo intencional y lo inintencional. (140)**

El cine de Bresson, que reivindicaría a la vez la actividad propia del montaje y la pasividad propia de la cámara encarnaría, para Rancière “la dialéctica constitutiva del cine, entendido como el arte que cumple esa identidad primordial entre pensamiento y no-pensamiento definitoria de la imagen moderna del arte y el pensamiento” (146). Será esta dialéctica la propia del encuentro cinematográfico que veíamos antes entre el modelo y el autor: “Modelo. Entre tú y él, no sólo reducir o suprimir la distancia. Exploración profunda” (53), “Modelo. Tú lo iluminas y él te ilumina. La luz que tú recibes de él se suma a la que él recibe de ti” (67), “Conducirás tus modelos a tus reglas, ellos te dejarán obrar sobre sí y tú les dejarás obrar sobre ti” (24), “Modelos. Es a ti, y no al público, a quien ellos dan esas cosas que éste quizá

<sup>36</sup> Sobre esta ambigua relación entre cine de montaje y cine realista en Robert Bresson, véase, de nuevo, Morari: “A primera vista, la concepción de Bresson sobre el poder creativo del cineasta parece ambigua. Por un lado, requiere del juicio perspicaz del artista para crear un mundo a partir de imágenes y sonidos; por el otro, celebra la feliz invención de la máquina” (30; mi trad).

no vería (que tú apenas entrevés). Depósito secreto y sagrado” (76), “Modelo. Él mismo hace su propio retrato con lo que tú le dictas (gestos, palabras), y su parecido, casi como si se tratase de un lienzo de pintor, tiene tanto de ti como de sí mismo” (84).

La verdad a la que se refiere Bresson, por lo tanto, ya no puede identificarse con la simple realidad en bruto captada por la cámara y como si fuera “un ojo desinfectado de conciencia” (Chiaramonte citado en Kracauer 352). Esta alteridad es una parte constitutiva de aquello que Bresson llama verdad, conforma el elemento de resistencia, el vacío de la mirada, el excedente perpetuo de las expectativas, su horizonte de indeterminación. Sin embargo dicha realidad solo cobra dicha carga excedentaria puesta en una constelación de sentido que anuncia tal alteridad. Es por ello, por lo que Bresson declara “Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero” (82) a la vez que se exige “Ser escrupuloso. Rechazar todo lo que de lo real no se convierte en verdadero (La terrible realidad de lo falso)” (103). En otra entrevista específica “Para mí el realismo no es un fin, sino un medio” (Mylene Bresson 75). Ahora bien, si lo real no es (todavía) lo verdadero, ¿qué es entonces lo verdadero? A este respecto, sólo en un par de notas del texto parece Bresson aproximarse a una cierta definición, estableciendo a la verdad como una conclusión dialéctica entre la pasividad del modelo (su realidad) y las nuevas relaciones en las que son situados en la sala de montaje.

**Lo verdadero no está incrustado en las personas vivas ni en los objetos reales que empleas. Es un aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden. Y a la inversa, el aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden confiere a esas personas y a esos objetos una realidad. (64)**

La verdad es un “aire de verdad”, esto es, la verdad no pareciera remitir tanto a una cosa en sí, verificable, sino a un particular efecto estético. Esta idea cobra mayor coherencia si la ponemos en relación con la nota que reza “Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia” (25). Lo verdadero posee, por lo tanto, una dimensión fundamentalmente fenomenológica. No estamos, sin embargo, ante un naturalismo estético, en el que las cosas

aunque no sean propiamente verdaderas, se muestran en la obra artística con verosimilitud<sup>37</sup>. Bresson ataca la noción de verosimilitud a través de la idea de “naturalismo”, que, para él, no constituye más que una convención formal irrelevante, y que nada tiene que ver con lo que él se refiere por “naturaleza” o por “verdad”: “... *sin carecer de naturalidad, carecen de naturaleza. Chateau-briand*” (18), “Naturaleza: lo que el arte dramático suprime en beneficio de una naturalidad aprendida y mantenida mediante ejercicios” (Ibid), “Nada es más falso en una película que ese tono natural del teatro que remeda la vida y calca sentimientos estudiados” (19), “Encontrar más natural que un gesto se haga, que una frase se diga de tal manera y no de tal otra, es absurdo, no tiene sentido en el cinematógrafo” (Ibid).

A este respecto la idea de naturaleza se opone a la de lo natural de la misma manera que lo verdadero se opone a lo verosímil. Si bien ambas nociones remiten a una forma fenomenológica, la noción que defiende Bresson procura alejarse de las convenciones teatrales y naturalistas que lo que hacen es imitar una naturaleza demasiado conocida y que no deja de ser igualmente convencional<sup>38</sup>.

Ahora bien, si la verdad no es lo real ni lo verosímil ¿qué es? Como veíamos antes la respuesta está en el montaje o, más bien, en la relación que posee el montaje con la realidad de la que parte. Montar un film es definido como: “enlazar a las personas las unas con las otras y con los objetos a través de las miradas” (22), idea que se complementa con la afirmación de que “Crear no es deformar o inventar a personas y a cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas” (24). A este respecto el montaje parecería cobrar una dimensión diferente de aquella

**37** Provoyeur respecto a la diferencia del “efecto de real” que él conecta con Bresson y lo verosímil expresa lo siguiente: “La impresión de realidad [frente al efecto de lo real] está por tanto ligada al relato y a todos los procesos de verosimilitud narrativa basados en una lógica de lo real. Sin embargo, nada es más cultural e histórico que la verosimilitud: la verosimilitud es lo que no contradice el conocimiento o la experiencia del espectador.” (238)

**38** A este respecto señala Jacqueline Nacache: “Al igual que en todos los ámbitos estéticos, la naturalidad es, si se mira bien, la cumbre del arte; se trata de un estilo, sin duda, fundado en habilidades técnicas, gestuales, vocales, que exigen la mayor precisión” (70).

que criticaba Bazin, antes mencionado. Esto es, el montaje, en Bresson, no crea un sentido abstracto en el que las imágenes solo sirvan de signo o referencia, antes bien, establece relaciones nuevas entre las cosas “tal y como son”. O en palabras de Rancière, la mano que conecta los objetos es una mano infectada de pasividad, una “mano de paralítico”. “Debe sufrir la parálisis de la mirada que sólo puede tocar las cosas a distancia, sin tomarlas jamás” (Rancière 143). En ese sentido el montaje bressoniano, en pos de mantener la independencia de los objetos se sirve de la fragmentación, esto es, de la separación de los objetos y las personas de sus contextos habituales para así “descloroformizar” una presencia que se ha vuelto demasiado habitual y aprender a verlos en su singularidad, en su extrañeza que es la que constituye, en último término, su “verdad”: “Sacar las cosas de la costumbre, descloroformizarlas” (Bresson 101). Cuando el elemento “real” es puesto en constelaciones de imágenes diferentes y alejadas, estos devienen de nuevo expresivos: “El vínculo imperceptible que liga tus imágenes más distantes y más distintas, es tu visión” (Bresson 33). Como bien señala Erika Balsom:

**Bresson otorga una gran importancia a los elementos individuales en su separación, ya sean sonidos, tomas u objetos dentro del marco, y sugiere que esta transformación no es una resolución de un conflicto superado entre dos fragmentos, sino que se transforman mutuamente mientras conservan su soberanía, sin llegar nunca al momento de la síntesis. Se relacionan mientras persisten en su independencia, casi como una dialéctica estancada, figurando el espacio incierto entre la tesis y la antítesis. (25; mi trad.)**

No existen los objetos neutros puesto que todos están siempre localizados en constelaciones de sentido a través de la cual son absorbidos semánticamente. El montaje es, por lo tanto, parte inherente de la imagen aunque no sea explícito, en la medida en que se introduce a la imagen en un conjunto significativo u otro. Ahora bien, el montaje puede ser utilizado de maneras muy diversas. El efecto Kuleshov apenas nos mostraba su potencialidad más semántica y psicologizante, en la que los elementos individuales de la imagen desaparecían en pos de un sentido que podía *leerse* a través de ellas.

El montaje bressoniano, en cambio, saca a los modelos de su zona de confort semiótica y los introduce en contextos en los que su presencia deviene problemática, misteriosa. La verdad indicada por Bresson remite, por lo tanto, a la potencia en la que los objetos del mundo afectan a la experiencia y, para ello, dichos objetos deben transformar su lugar común, ya que no pueden aspirar a una mostración genuina y neutra, solo a una mostración nueva y rejuvenecida. Quizás así pueda entenderse a lo que se refiere Bresson cuando señala “No sería ridículo decirle a tus modelos ‘Os invento como sois’”(33). Una invención que no conlleva una deformación, sino la renovación de un misterio que pertenece a las cosas mismas. A esto se remite Bresson cuando señala a través de Montesquieu: “Montesquieu dice, a propósito del humor, que ‘su dificultad consiste en haceros descubrir en cada cosa un sentimiento nuevo, que sin embargo proviene de la cosa misma’” (102). El enlace establecido por Bresson permite la apertura de la cosa a un otro de sí, genera una conexión intencional con el entorno sin que necesariamente dicha conexión esté estipulada psicológicamente. El enlace es, tan solo, la posibilidad de la intención, la apertura del modelo, en apariencia completamente cerrado en sí mismo, con un sentido que lo trasciende, aunque dicho sentido no sea un sentido expreso, sino la mera posibilidad del sentido, su pura apertura. El montaje no valdría, entonces, tanto por lo que las imágenes significarían en su suma, sino por lo que excedería en su intervalo, en la imposibilidad de una ecuación completa: “No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las junturas (elipsis)” (33). Esta pequeña anécdota apenas mentada a pie de página otorga luz a la poética bressoniana:

**Un día, atravieso los jardines de Notre-Dame y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de mí algo que yo no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si yo hubiese visto al mismo tiempo que el hombre a la joven y al niño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me habría impresionado tanto; tal vez ni siquiera habría reparado en él (85).<sup>39</sup>**

**39** Esta anécdota resume la vocación por el misterio de Robert Bresson a través de su llamado a mostrar el efecto antes de las causas precisamente para dotar a la imagen de un margen, aunque sea temporal, de misterio. Con ello, la imagen se observa en su momento puramente expresivo (en ese caso la iluminación de la mirada) sin una expli-

Es ese momento de apertura de sentido y no la resolución psicologizante lo que proporciona en último término, la “verdad” propia del hombre y la luz de su mirada. La verdad, de nuevo, no ha de ser comprendida como la asimilación de un contenido proposicional sobre ese hombre en concreto, sino a la posibilidad del sentido experimentada fenomenológicamente.

La tensión entre montaje y realidad que identificábamos a través de Rancière como una tensión entre actividad y pasividad es la clave para la resolución, que esbozamos anteriormente, entre inmanencia y trascendencia. El modelo, señalábamos, constituía una inmanencia material, no debía mostrar ninguna interioridad ni ninguna clase de expresión subjetiva. Sin embargo, indicaba Bresson, lo que en último término se haría relevante en él no sería lo que le muestran sino lo que ocultaban, esto era “su esencia pura” o las “leyes secretas a través de las cuales se mueven”. Esa invisibilidad, que correspondería al elemento de trascendencia respecto a la figura, es precisamente la que permite la interiorización que desprende las miradas enlazadas a través del montaje. Dialéctica que podemos ver expresada ejemplarmente, en el siguiente aforismo: “Los transeúntes con quienes me cruzo en la avenida de los Campos Elíseos me parecen figuras de mármol que avanzan a golpe de resorte. Pero basta que sus ojos encuentren los míos e inmediatamente esas estatuas andantes y mirantes se vuelven humanas” (91).

Con esta idea de montaje se resuelven varias de las dialécticas y aparentes contradicciones intrínsecas al sistema de Bresson y proporcionan a la noción de verdad bressoniana un aire de cariz fenomenológico entre lo activo y lo pasivo, lo inmanente y lo trascendente. El modelo es, en último término, una figura eminentemente exterior, todo superficie “todo cara”. Dicha exterioridad no transmite, a primera vista, ningún rasgo de interioridad. Sin embargo, cuando las imágenes brutas de los modelos registrados por la cámara se ponen en relación, dicha exterioridad deviene interior y se cuela, entre las imágenes, un atisbo de sentido. No nos encontramos, sin embargo, ante el célebre efecto Kuleshov, en el que las imágenes eran reducidas a signos a través de las cuales se filtraba el sentido inteligible del cómputo global. Antes bien, la relación de las imágenes hacen que estas cobren una “inminencia de sentido”<sup>40</sup> una latencia que permite que éstas adquieran un

cación psicológica que definiera esa apertura primigenia.

**40** La definición de Borges del fenómeno estético es una perfecta ilustración de la bús-

misterio y una apertura que constituye, en último término, la idea de “verdad” a la que Bresson quiere hacer justicia.

## 7 • Conclusiones

En el conjunto del texto hemos intentado desplegar respetando la inmanencia del texto, una dialéctica de la noción de verdad. Con ello queda un texto eminentemente interpretativo de las *Notas sobre el cinematógrafo* quedando, para posteriores escritos, algunas conclusiones ulteriores que pudieran derivar de lo que hemos mencionado previamente. La noción de la verdad como “posibilidad de la verdad” o como “apertura de sentido”, que hemos interpretado como la propia de Robert Bresson, podría ser perfectamente puesta en paralelo con la noción heideggeriana de la *aletheia* o el desocultamiento. Es con Merleau-Ponty, sin embargo, con quien se establecerían analogías más precisas. Comenzando por su concepción del cuerpo como una inteligencia ante-predicativa, pasando por su concepción del arte como una creación necesaria para la expresión del ser y acabando por su noción quiasmática de lo visible y lo invisible en la que el mundo visible contiene en sí mismo una expresividad que constituye una invisibilidad propia de lo visible y no una invisibilidad aparte, en una relación dualista con la visibilidad. La complejidad de dichas relaciones hace necesario postergarlas para otras investigaciones. Considero, sin embargo, que el pensamiento de Bresson en su autonomía ya muestra un campo abonado a la reflexión sobre el ser del arte y del objeto estético en general el cual hemos procurado sintetizar en las páginas anteriores.

## 8 • Bibliografía

- Arnaud, Philippe. Robert Bresson. Paris: Cahiers du cinema. 1986  
Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós. 1998  
Balsom, Erika. “One Single Mystery of Persons and Objects” The Erotics of Fragmentation in Au Hasard Balthazar” *Revue Canadienne d'Études*

queda bressoniana a este respecto. “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético” (635)

- cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* Vol. 19, No. 1 (2010): 20-40
- Barandiaran Xavier E and Di Paolo Ezequiel A. "A genealogical map of the concept of habit." *Frontiers in Human Neuroscience*. 8. 2014 :522. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00522/full>
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. traducción de Andres E. Weikert. Colonia del Mar: Mexico. 2003
- Bittar, Xavier. "Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier", *Double Jeu*, nº15. 2018: 13-23
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 1974
- Bresson, Mylene. (ed) *Bresson por Bresson : entrevistas 1943-1983*. Barcelona: Intermedio. 2015
- Bresson, Robert,. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora. 1997
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997
- Coldefy, Jean Marie. "Maria Casarès sur "Les dames du bois de Boulogne"". 1958. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/100014702/maria-casares-sur-les-dames-du-bois-de-boulogne>
- Esteve, Michel. *Robert Bresson*. Paris: Seghers. 1962
- Ferrari, Emiliano. "Corps et passivité chez Montaigne : quelques réflexions" *Champ psy*, vol. 57, no. 1, 2010: 197-208.
- Gaggiotti, Miguel. *Nonprofessional Performance in Fiction Film: Historical Perspectives and Contemporary Approaches* [Tesis doctoral no publicada]. University of Bristol. 2019
- Godard, Jean Luc y Delahaye Michel. "La Question. Entretien avec Robert Bresson", *Cahiers du cinema* nº 178. 1966: 26 - 36; 67 - 71
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós. 1989
- Kuleshov, Lev. *Écrits 1917-1934*. Lausanne : L'Age d'Homme. 1994
- Les modèles de 'Pickpocket'*. Dirigido por Babette Mangolte, Regarde Nomade. 2003. Youtube, subido por Criterion Extras, 5 Feb 2022 [https://www.youtube.com/watch?v=xJ1dJzYiRKM&t=681s&ab\\_channel=CriterionExtras](https://www.youtube.com/watch?v=xJ1dJzYiRKM&t=681s&ab_channel=CriterionExtras)
- Leterrier, François. "Working with Bresson", *Enthusiasm*, nº2, 2000.

- McMahon, Laura. *Cinema and Contact The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. London: Routledge. 2012
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península. 1994
- Merleau-Ponty, Maurice y Godard, Jean Luc. "Le testament de Balthazar," *Cahiers du cinéma*, 177, 1966, pp. 58–59.
- Monod, Roland. "En travaillant avec Robert Bresson", *Cahiers du cinéma* n° 64 (1956): 16–20
- de Montaigne, Michel. *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: El acantilado. 2007
- Morari, Codruța. *The Bressonians. French Cinema and the Culture of Authorship*. New York. Berghahn Books. 2017
- Mowchun, Trevor. *Metaphysics and the Moving Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2023
- Nacache, Jacqueline. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós. 2006
- Cinéastes de notre temps: Robert Bresson – Ni vu, ni connu*. Dirigido por François Weyergans. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). 1965. Youtube, subido por joucy, 5 may 2021.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004) "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", *Arbor* CLXXVII, 699–700 (2004): 573–594
- Pipolo, Tony. *Robert Bresson: A passion for Film*. New York: Oxford University Press USA. 2010
- Provoyeur, Jean-Louis. *Le cinema de Robert Bresson. De l'effet du réel à l'effet du sublime*. Paris: L'harmattan. 2003
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza Editorial. 1995
- Pudovkin, Vsévolod. *Argumento y montaje : bases de un film*. Buenos Aires : Futuro. 1958
- Quandt, James. *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival. 1998
- Rancière, Jacques. *La fabula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós: 2005
- Ravaisson, Felix. *El Hábito*. Madrid: Aguilar. 1964

- Robert Bresson interview*. Youtube, subido por All about Cinema, 2 ago 2022.  
[https://www.youtube.com/watch?v=sg20W1fsZ\\_0&t=915s&ab\\_channel=AllaboutCinema](https://www.youtube.com/watch?v=sg20W1fsZ_0&t=915s&ab_channel=AllaboutCinema)
- Ricoeur, Paul. *Lo voluntario y lo involuntario*. Buenos Aires: Docencia. 1986-1988
- Romano, C., "L'équivoque de l'habitude" en *Revue germanique internationale*, N° 13, 2011: 187-204.
- Scheffer, Jean Louis. "Au hasard Balthazar" en *Robert Bresson: éloge*. Paris: Cinémathèque. Française. Musée du Cinéma. 1997
- Sontag, Susan. "Film and Theatre", *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1 (1966): 24
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. 1969
- Valery, Paul (1960) *Oeuvres Tome 2*. Bibliotheque De La Pleiade. Online version.
- Vardach, Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Origin of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith* New York and London: Benjamin Blom. 1968
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (Traducción Jorge Reinchman). Madrid: Hiperión. 1988
- Yampolsky, Mikhail. "Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor" en Taylor, Richie y Christie, Ian (Eds) *Inside the Film Factory*. London and New York: Routledge. 1991