

Balthazar, el ojo (cinematográfico) de Bresson

Basilio Casanova Varela¹

Recibido: 30/05/2024
Aceptado por pares: 30/09/2024

Enviado a pares: 08/09/2024
Aprobado: 03/10/2024

DOI: 10.5294/pacla.2025.28.s2.7

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Casanova Varela, B. (2025). Balthazar, el ojo (cinematográfico) de Bresson. *Palabra Clave*, 28(Suplemento 2), e28s27. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.s2.7>

Resumen

Inspirada en la novela *El idiota* de Fiódor Dostoievski, *Au hasard Balthazar* (1966) es la película central de la filmografía del director Robert Bresson. Este filme constituye un salto cualitativo en la medida en que en él emerge por primera vez y, explícitamente, el tema del suicidio en la obra del cineasta francés. En este artículo, indagaremos el porqué de la centralidad de *Au hasard Balthazar*, así como la importancia que en ella posee el personaje protagonista, un asno. Investigaremos también de qué es metáfora este animal y qué representa. Intentaremos responder a la pregunta de qué tipo de suicidio se trata, quién o qué se suicida realmente en esta y en sus siguientes películas. Propondremos, a modo de conclusión, que el de Balthazar es el ojo cinematográfico del propio cineasta, uno que en realidad no mira, sino que contempla cuanto sucede a su alrededor, un ojo más interno que externo y próximo, por tanto, a lo que en mitología se llama el tercer ojo. Al final, llegaremos a la conclusión de que el de Balthazar es un ojo que sabe que, en el fondo, es decir, más allá de lo que hace figura, no hay nada que ver.

Palabras clave

Cinematógrafo; Bresson; Balthazar; suicidio; fábula mística.

1 [✉https://orcid.org/0000-0003-2466-8913](https://orcid.org/0000-0003-2466-8913). Universidad Complutense de Madrid (España).
jbasiliocasanova@gmail.com

Balthazar, Bresson's (Cinematographic) Eye

Abstract

Inspired by Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot*, *Au hasard Balthazar* (1966) stands as the central film in director Robert Bresson's body of work. This film marks a qualitative leap in his career, as it is the first time the theme of suicide emerges explicitly in the French filmmaker's oeuvre. In this article, we explore why *Au hasard Balthazar* holds such a central place, as well as the significance of its protagonist --a donkey. We also examine what this animal symbolizes and what it represents. We aim to answer the question of what kind of suicide is depicted here, and who or what commits suicide in this and in Bresson's subsequent films. In conclusion, we propose that Balthazar embodies the filmmaker's own cinematographic eye --an eye that doesn't merely look but rather contemplates everything that unfolds around it; an eye that is more internal than external, and therefore akin to what mythology refers to as the "third eye." Ultimately, we arrive at the conclusion that Balthazar's eye understands that, at the deepest level --beyond what takes form --there is nothing to see.

Keywords

Cinematograph; Bresson; Balthazar; suicide; mystical fable.

Balthazar, o olho (cinematográfico) de Bresson

Resumo

Inspirado no romance *O idiota*, de Fiódor Dostoiévski, *Au hasard Balthazar* (1966) é o filme central da filmografia do diretor Robert Bresson. Essa obra constitui um salto qualitativo, pois é a primeira vez que o tema do suicídio surge explicitamente na filmografia do cineasta francês. Neste artigo, investigamos as razões que tornam *Au hasard Balthazar* tão central, bem como a importância do protagonista, um burro. Também analisamos a que metáfora esse animal remete e o que ele representa. Buscamos responder à pergunta sobre que tipo de suicídio está em questão, quem ou o que realmente se suicida nesse e em seus filmes seguintes. Propomos, como conclusão, que o olho de Balthazar corresponde ao olho cinematográfico do próprio cineasta: um olho que não apenas observa, mas também contempla o que está acontecendo ao seu redor; um olho mais interno do que externo e, portanto, próximo do que, na mitologia, é chamado de terceiro olho. Ao final, concluímos que o olho de Balthazar é um olho que sabe que, no fundo, ou seja, além daquilo que compõe a imagem, não há nada a ser visto.

Palavras-chave

Cinematógrafo; Bresson; Balthazar; suicídio; fábula mística.

Introducción

Nuestro análisis se centrará casi en exclusiva en *Au hasard Balthazar* (1966), película número siete de las trece que componen la filmografía del director francés Robert Bresson. Es, por tanto, la que ocupa el centro de su obra, la película que está justo en el medio.

El centro, como demostró en su día Rudolf Arnheim, es un lugar siempre poderoso en el arte. Sostiene Arnheim (2001) que “un centro es un foco de energía desde el que los vectores irradian hacia afuera” (p. 21). También, y esto podría ser aplicado tal cual al caso que nos ocupa, que la palabra “centro podrá estar refiriéndose a aquello que tiene su lugar en el medio” (p. 21). En términos energéticos, “cualquier estado de equilibrio en el que los vectores de un campo se compensen mutuamente implica el establecimiento de un centro” (p. 22).

El protagonista de *Au hasard Balthazar* es un asno. Lo que quiere decir que es un asno, Balthazar, el personaje central de la filmografía de Bresson; aquel que tiene su lugar en el medio y aquel, si seguimos lo afirmado por Arnheim, en el que los vectores cinematográficos en la obra del director se compensan mutuamente, y así alcanzan un estado de equilibrio.

Así lo quiso el cineasta, fuera consciente o no de ello y, por eso, creemos que se le debe conceder a este personaje central la importancia que realmente merece. En lo que sigue trataremos de argumentarlo.

Metodología

Además del método de análisis de la composición visual expuesto por Arnheim (2001), pondremos en práctica el análisis textual desarrollado a lo largo de los últimos años por Jesús González Requena (www.gonzalezrequena.com). Este análisis se basa en leer al pie de la letra, deletreándolos, todo tipo de textos. En nuestro caso, aplicaremos esta metodología de análisis a la obra fílmica bressoniana y, muy especialmente, a *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), nuestro principal objeto de estudio. Nos apoyaremos también en el estudio de la mitología que han realizado autores como Gustav Jung, Mircea Eliade, Joseph Campbell o Claude Lévi-Strauss.

Otra de nuestras referencias metodológicas es la obra de Byron Katie, especialmente *Amar lo que es* (Katie, 2012), *Mil nombres para el gozo* (Katie, 2013) y *Una mente en paz consigo misma* (Katie, 2018). Las dos últimas obras son, respectivamente, una lectura del *Tao te ching* de Lao-Tse y del *Sutra del diamante*.

Por último, tomamos también como referencia para nuestro análisis de la obra bressoniana la obra de Chögyal Namkhai Norbu *El espejo: Sobre la presencia y la consciencia* (2018).

El objetivo principal es demostrar, a través del análisis exhaustivo del filme *Au hasard Balthazar*, hasta qué punto el asno que lo protagoniza constituye una representación de la visión cinematográfica de Robert Bresson, la visión de un ojo ni *demasiado pensante ni demasiado inteligente*, próxima a lo que en la mitología se llama el tercer ojo u ojo de la sabiduría, es decir, uno que mira hacia adentro y que refleja, como si de un espejo se tratase, cuanto sucede a su alrededor sin perturbarse ni alterarse.

El otro objetivo es ver cómo funciona la muerte por suicidio en el cine del cineasta francés y cuáles son sus consecuencias.

La sal de la sabiduría

Avanzado el filme, Marie y Jacques, dos de sus protagonistas, hablan en su reencuentro, lo hace sobre todo Marie, de la culpa y de la locura:

Marie: Cuántas veces he soñado con un chico como tú, honesto y un poco inocente que viniera y me dijera: “¡Sé mía! ¡No temas nada, no es culpa tuya!”.

Jacques: ¿Qué es lo que no es culpa tuya?

Marie: Y luego, ¡qué despertar! ¡Es para volverse loca!

Este diálogo que, como es habitual en el cine de Bresson, tiene algo de recitado, da paso a una música de piano con Balthazar comiendo hierba en el jardín. Sobre la imagen del asno oímos a Marie decir: “Ahora lo sabes todo” (figura 1).

Si nos atenemos a la imagen y al sonido, es decir, a lo que vemos y oímos, quien lo sabe todo, entonces, no es otro que el asno que da título al filme y que lleva nombre de rey mago y sabio: Balthazar.

Figura 1. Balthazar comiendo hierba.



Fuente: Bresson (1966).

Hay suficientes datos en el texto de Bresson que avalan esta hipótesis.

Uno de ellos es que Balthazar probó, nada más venir al mundo, la sal de la sabiduría. Tras una improvisada ceremonia, Jacques introduce un puñado de sal en la boca del recién bautizado Balthazar, a la vez que pronuncia las siguientes palabras: “Recibe la sal de la sabiduría”.

El gusto por lo espiritual del que es indicio este rito de iniciación constituye uno de los puntos de arranque de la película.

El idiota

Au hasard Balthazar es un filme inspirado en la novela de Fiódor Dostoievski *El idiota*. Más concretamente, el pasaje en el que el príncipe Michkin, un joven que sufre ataques de epilepsia, describe la impresión que le produjo ver y oír rebuznar a un asno:

El asno me impresionó extremadamente; su vista me causó, no sé por qué, un placer extraordinario. Y mi cerebro recobró en el acto su lucidez. (Dostoievski, 2015, p. 36)

Figura 2. Primera página de la versión rusa de *El idiota* de Fiódor Dostoievski.

И Д И О Т Ъ.

РОМАНЪ

ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ЧАСТЯХЪ.

Федора Достоевскаго.

ТОМЪ I.

ЧАСТИ I и II.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія К. Замысловаго. Каменноя ул., д. № 33.
1874.

Fuente: Wikipedia (s. f.).

En la célebre novela de Dostoievski, se pueden leer más comentarios a propósito de estos animales. Así, será el propio Michkin el que afirme que “el jumento es un animal bueno y útil” (p. 36), además de calificar de “laboriosos, robustos, pacientes y económicos” (Dostoievski, 2015, p. 36) a todos los asnos (figura 2).

Bresson llegó más lejos en su definición del asno que protagoniza la película central de su filmografía al asegurar que aquel es todo humildad, serenidad y santidad.

Se está hablando, pues, de cualidades propias de los seres humanos, lo que nos da una idea de en qué plano debemos situar realmente la figura del asno Balthazar. No debemos olvidar tampoco la sentencia de Bresson con respecto al filme: “El asno soy yo”, declaró en una ocasión el cineasta.

Notas sobre el cinematógrafo

En *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson (1979) escribe que “lo real llegado a la mente ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente” (p. 73).

Para Bresson, la mente ordinaria distorsiona lo real. Es el ojo de la mente, el del pensamiento, el que contribuye precisamente a esa deformación. Habla a continuación el director de dos clases de realidad:

1º. Lo real en bruto registrado tal cual por la cámara.

2º. Lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos. (Bresson, 1979. pp. 73, 74)

Podríamos resumir lo que sostiene Bresson en un tono siempre cercano a lo aforístico, en los términos en los que se expresa Katie (2018) en *Una mente en paz consigo misma*: “cuando cambiamos nuestra percepción, cambiamos el mundo que percibimos” (p. 40). O, yendo incluso más allá, podríamos afirmar con esta autora que, si dejamos de imponer el pensamiento a la realidad, podemos “experimentar todo como realmente es: pura gracia” (p. 82).

La pregunta, entonces, parece inevitable: ¿cómo es el ojo de Balthazar y qué clase de realidad es la que ve, la que percibe o la que experimenta? El de este asno es un ojo presente de principio a fin, ya que son muchos los planos en los que aquel se convierte en el protagonista absoluto del filme.

Todo apunta, pues, a que el de este burro que lo sabe todo no es otro que el ojo de la sabiduría, asociado en muchas culturas a la experiencia espiritual.

El de Balthazar es un ojo que siempre está ahí, viéndolo, contemplándolo todo.

Balthazar y la mitología: Hestia (Vesta)

En *El idiota*, se puede leer algo más a propósito de los asnos: “Muchas personas sienten cariño hacia los asnos. Eso se veía ya en los tiempos mitológicos” (Dostoievski, 2015, p. 36).

En el Balthazar de Bresson, se da cita también todo un universo mitológico; son abundantes las referencias a la mitología en el filme.

Balthazar es engalanado como eran engalanados los asnos en las fiestas celebradas en honor a Hestia, diosa griega del hogar y la fidelidad.

El filme abundará en ese parecido, y lo hará siempre de una manera sutil, nada efectista, forma habitual de trabajar de Bresson, en la que nada chirría y todo sucede silenciosamente y como por casualidad.

Figura 3. Marie se lleva la mano al corazón.



Fuente: Bresson (1966).

Sin embargo, basta reparar en cómo muestra el director a Marie después de haber engalanado esta el asno del que, como dice uno de los muchachos que contempla la escena, parece estar enamorada, es decir, como lo estaba también Hestia del asno de Sileno, cuyos rebuznos evitaron que Príapo la violase.

El aspecto de Marie recuerda, en un momento dado, al de una vestal (figura 3). Con su mirada puesta en Balthazar, la joven se lleva la mano al corazón, su *sancta sanctorum*.

Quizá sea conveniente recordar que, en las vestalías, fiestas celebradas en honor a Vesta, era costumbre abrir el primer día el *sancta sanctorum* del templo consagrado a esta diosa del hogar en cuyo interior ardía siempre una llama.

Balthazar y la mitología: Sileno

Sobre sus lomos Balthazar cargará con Arnold, una versión moderna de Sileno, sátiro y padre adoptivo de Dioniso, que iba en burro a todas partes. Su permanente estado de ebriedad le impedía andar por su propio pie (figura 4).

Figura 4. Un Arnold ebrio es ayudado por Gerard a subir a lomos de Balthazar.



Fuente: Bresson (1966).

Balthazar será testigo de la muerte de este dionisiaco personaje que bebe, dice, porque tiene miedo. Nuestro asno también será testigo de su particular caída, así como de la pasión de Arnold por el alcohol.

Y hablando de pasión y de resonancias mitológicas, Cristo, recordemos, entró en Jerusalén montado en un asno.

Balthazar y el arte moderno

Balthazar será también testigo privilegiado de sesudas conversaciones sobre arte moderno:

Pintor: Y después, surgen en mi lienzo multitud de estructuras, cada una con su dialéctica. No me centro en la cascada, sino en lo que sugerirá, sin una relación lógica con ella. Su caída me pondrá en movimiento.

Personaje: ¿Es una pintura cerebral, de pensamiento?

Pintor: Es una pintura de acción: *action painting*. (Bresson, 1966)

Serán las orejas de un asno las que veamos asomarse por la parte inferior del plano, en la escena en la que un pintor confiesa que la suya no es una pintura, como tampoco lo es el cine de Bresson, ni “cerebral” ni de “pensamiento”. Se diría, pues, que ese asno fuera aquí todo él oídos (figura 5).

Figura 5. Un practicante de la *action painting* dando un paseo montado a lomos de un asno.



Fuente: Bresson (1966).

Patti Smith (1996), gran admiradora de la película de Bresson, que reconoció haber visto cientos de veces, reflexiona en *Un fuego de origen desconocido* sobre la presencia en el filme de la técnica de la *action painting*, debida a Jackson Pollock.

La secuencia que da pie al comentario de la cantante y artista visual estadounidense es aquella en la que Gerard vierte una lata de aceite en la calzada con el perverso propósito de provocar la salida, si no directamente el vuelco, de los vehículos que circulan por ella. Estaríamos, en el caso de Gerard, viene a decir Smith, ante la *action painting* particular del personaje (figura 6).

Figura 6. Gerard vierte aceite sobre la calzada.



Fuente: Bresson (1966).

Balthazar y el sexo

Balthazar estará presente en los encuentros amorosos, siempre en *off*, nunca mostrados directamente, de Marie y Gerard (figura 7).

También lo estará en el oscuro encuentro entre Marie y el vendedor de grano, un hombre que carece totalmente de escrúpulos (figura 8).

Marie: ¿No cree en nada?

Vendedor de grano: Creo en lo que poseo. Me gusta el dinero. Odio la muerte.

Figura 7. Marie y Gerard observan a Balthazar temblar de frío.



Fuente: Bresson (1966).

Figura 8. Balthazar presencia una escena de seducción.



Fuente: Bresson (1966).

Balthazar presencia todo cuanto sucede a su alrededor, todas las pasiones y miserias humanas: el orgullo, la avaricia, la lujuria, la necesidad de causar sufrimiento, etc. Hay quien ha hablado, incluso, de la presencia en el filme de los siete pecados capitales.

El asno protagonista de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) es siempre testigo, pero nunca juez, porque nunca señala a nadie, aunque él sí sea a veces señalado.

En una escena del filme, un campesino que acude acompañado de otros campesinos, apunta con el dedo índice directamente al asno y afirma, señalándolo: “Es él”.

Balthazar, sin embargo, no señala, está simplemente ahí.

En ocasiones, su actitud quietista, como cuando es golpeado por Gerard, hace pensar en el quietismo del que fue precursor en España en el siglo XVI el místico Miguel de Molinos, y que tuvo amplia difusión en países como Italia y Francia. El título de la obra más destacada de este autor nos da una pista acerca de la trayectoria en el filme de Bresson del propio Balthazar. El libro de Miguel de Molinos lleva por título *Guía espiritual: Que desembaraza al alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz* (figura 9).

Es más que probable que Bresson conociera y, en cierta medida practicara (su ascetismo cinematográfico es un buen ejemplo de ello) este movimiento conocido también como molinosismo.

¿No podría ser Balthazar, retomando el título del libro de Miguel de Molinos, una suerte de “guía espiritual”?

Como escribe Marcos Azzam Gómez en su libro *De la música, los ruidos y el silencio en el cine de Robert Bresson*, Balthazar “solo observa” (2021, p. 170). Él es, añadiríamos nosotros, pura observación. Y esto es así porque ni tan siquiera podemos hablar en este caso de alguien, un sujeto, que

esté en la posición de observador, ni que posea un punto de vista determinado sobre las cosas. Ello supondría atribuirle al asno un rasgo humano, como es el juicio.

Figura 9. Balthazar recibiendo golpes en actitud quietista o molinosista.



Fuente: Bresson (1966).

El ojo de Balthazar, su presencia, es algo más abstracto y sutil que todo eso: es, como diría Namkhai Norbu (2018), un espejo que todo lo refleja. El de este asno es un ojo siempre abierto a lo que sucede, que ve las cosas tal como son, sin querer corregirlas ni modificarlas y, por supuesto, sin someterlas jamás a juicio alguno.

La expresión popular que dice que “Los ojos son el espejo del alma” debe ser tomada, en el filme de Bresson, al pie de la letra. El ojo de Balthazar es como un espejo, el del alma, que refleja, sin juzgarlo, todo lo que se coloca delante de él.

¿No será esa, precisamente, nuestra verdadera naturaleza, es decir, esa misma que aspira a mostrar Bresson cuando decide tomar como

modelo (“guía espiritual”) a Balthazar? ¿Y no posee esa naturaleza, como dice la enseñanza *dzogchen*, la potencialidad misma de un espejo? Es decir, la potencialidad de reflejar sin juzgar (Namkhai Norbu, 2018).

Mora Zahonero (2017) lo resume así: “La vacuidad —o el hecho de que los fenómenos externos e internos, incluido el yo, carezcan de una existencia sólida e independiente— es comparable a la limpidez y pureza fundamental del espejo, el cual no juzga los reflejos, más o menos agradables, que puedan proyectarse en él” (p. 29). Lo mismo sucede con la verdadera naturaleza de la mente, que “tampoco se ve modificada por las diversas experiencias, positivas o negativas, que pueda acoger” (p. 29).

En nuestra opinión, el aliento místico que anima la obra del director francés radica en esa conexión profunda con algunas de las enseñanzas espirituales más elevadas. Una conexión basada no en el conocimiento intelectual, sino en la experiencia y en su sabor.

El sentido de la vacuidad

En su libro sobre Bresson, Santos Zunzunegui-Díez (2001) escribe lo siguiente:

La escena que describe el encuentro del asno con los animales en cautividad, mientras a estos se los provee de su correspondiente ración de comida, es una de las más sorprendentes de este filme ejemplar. (p. 152)

Comparecerán en ella, como objeto de la mirada de Balthazar, y por este orden, un tigre, un oso, un chimpancé y un elefante. Zunzunegui-Díez (2001) se interroga, en el capítulo que dedica a *Au hasard Balthazar*, sobre el sentido de esta escena de “punto-de-vista” regida por la lógica del plano del que ve y el contraplano de lo que es visto (figura 10).

Como señala Zunzunegui-Díez (2001), en el cine de Bresson las cosas no son nunca lo que aparentan. Así, la escena comentada: “viene a mostrar con abrupta claridad que, en sí mismo, ningún conocimiento, más allá del quién-ve-qué, puede obtenerse de esta configuración visual” (p. 154). De manera que, para este autor, Bresson muestra, en esta escena, “la vacui-

dad de sentido de la estructura movilizada”(p. 154). Será, pues, tarea del espectador “rellenar de sentido lo que ve sin que nada en la imagen le dicte la dirección a seguir” (p. 155).

Figura 10. Balthazar contempla a los animales cautivos del circo.



Fuente: Bresson (1966).

En nuestra opinión, lo que Bresson hace es colocar al espectador en un lugar vacío de toda intencionalidad y vacío, por tanto, de pensamiento; en definitiva, vacío de yo. O, dicho de otra manera, el espectador es colocado en un lugar desde el que el yo es percibido como algo, en sí mismo, vacío y, en el fondo, ilusorio, irreal. En el lugar de un espejo.

El que el espectador rellene *a posteriori* esa experiencia primera es algo que sucede solo porque la mente necesita imperiosamente llenar ese vacío cuya visión provoca angustia. Pero, en un primer momento, la del espectador es una experiencia bruta, inmediata, de la “vacuidad” que subyace en todo “punto-de-vista”.

Con Balthazar, Bresson consigue, además, esa neutralidad perfecta que el director esperaba de sus actores modelos. Como es sabido, no bus-

caba en ellos profesionalidad, ni interpretación, sino ausencia de interpretación (no actuación) y ausencia de profesionalidad. Así, podemos leer en *Notas sobre el cinematógrafo* (Bresson, 1979) lo siguiente:

Nada de actores.

(Nada de dirección de actores)

Nada de papeles.

(Nada de estudio de papeles)

Nada de puesta en escena.

Sino el empleo de modelos, tomados de la vida.

SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). (p. 10)

Bresson consigue crear moldes vacíos que pueden dar la sensación de carecer de sentimientos y de emociones.

¿Quiere esto decir que no hay lugar para la emoción en el cine de Bresson? Sí, pero este dato solo cobra su verdadero sentido si consideramos que ese “SER” del que habla el director en sus *Notas* trasciende, va más allá del “PARECER” de los afectos y las emociones. Y si esto es así, es porque tanto los primeros como las segundas son, para Bresson, formas de apego que nos atrapan y que nos impiden ser lo que realmente somos. En el origen de toda emoción, hay siempre un pensamiento no cuestionado, en el que creemos ciegamente, y al que tomamos por real (sólido, realmente existente). “Los pensamientos no cuestionados que atacan tu cuerpo imaginado solo apoyan al yo imaginario que crees ser” (p. 246), escribe Byron Katie (2018) en *Una mente en paz consigo misma*, una sorprendente lectura del *Sutra del diamante*, el libro impreso más antiguo conocido.

En ese sentido, los sentimientos y las emociones no son sino redes que nos capturan, nudos que nos atan y que impiden que seamos lo que realmente somos. Son, desde el punto de vista de la física actual, energía colapsada, solidificada, que ha dejado temporalmente de fluir. También son, literalmente, como un “nudo en la garganta”, es decir, en el órgano de la fonación (de la voz) y de manifestación de la energía.

En ocasiones, Bresson (1966) da forma, en *Au hasard Balthazar*, a estos nudos emocionales. Sucede en aquellos momentos en los que nuestro asno no puede evitar rebuznar porque una fuerte emoción lo embarga (figura 11). Esto mismo nos ocurre a los humanos, solo que nosotros, en vez de rebuznar, gritamos o lloramos.

Figura 11. Balthazar, presa de una fuerte emoción, rebuzna.



Fuente: Bresson (1966).

La visión del asno entonces se empaña, y el ojo deja de ser por un instante ese espejo límpido que solo refleja, como lo hace un espejo, lo que tiene ante sí. Su capacidad reflectante parece ocultarse transitoriamente, a pesar de estar siempre ahí, pues esa, la de reflejar, es su verdadera condición. La del espejo, como la de la naturaleza humana.

La no actuación en el cine de Robert Bresson

Los actores en el cine de Bresson son modelos que, más que hablar, son hablados, más que actuar, son actuados, de ahí esa sensación de automatismo o ausencia de sentimiento. Balthazar sería, en este sentido, el actor-modelo ejemplar.

El caso quizá más radical de este modelo bressoniano de no actuación sea el de *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974). En este sorprendente filme, el cineasta francés se detiene en mostrar las armaduras de lata que visten los caballeros. A este propósito, habla Azzam Gómez (2021) de “la bella y persistente ‘sinfonía’ de ruidos metálicos en las armaduras de los caballeros de la Tabla Redonda” (p. 108). Al final, cuando el caballero Lancelot muere en combate, no es su cuerpo lo que se nos muestra, sino su armadura, una carcasa vacía, una defensa que, junto con las de otros compañeros muertos en una emboscada, se desploma mientras pronuncia el nombre de Ginebra, su amada (figura 12).

Figura 12. Lancelot cae muerto sobre un montón de armaduras.



Fuente: Bresson (1966).

Podríamos decir que lo que finalmente cae (muere) aquí son el yo y sus defensas. Quizá por eso lo que sigue a ese derrumbe es un movimiento ascendente de la cámara que muestra un ave surcando el cielo (figura 13).

En *El proceso de Juana de Arco* (Bresson, 1962), sucede algo semejante cuando, quemado en la hoguera el cuerpo de la doncella de Orleans, la cámara

ra se sitúa en el interior de un receptáculo vacío mientras en el exterior unas palomas, metáforas probablemente del espíritu, alzan el vuelo (figura 14).

Figura 13. Un ave sobrevuela el bosque donde yacen caballos y caballeros.



Fuente: Bresson (1966).

Figura 14. Palomas a punto de emprender el vuelo



Fuente: Bresson (1962).

O cuando en *Un condenado a muerte se ha escapado* (Bresson, 1956) el protagonista consigue liberarse al fin de la prisión donde se hallaba encerrado.

Figura 15. El condenado a muerte escapa de su prisión.



Fuente: Bresson (1956).

Algo es siempre finalmente liberado en los filmes de Bresson, incluso en aquellos casos en los que parece que no hay liberación posible. Claros ejemplos de esto serían los de los personajes protagonistas de *Mouchette* (1967), *El diablo probablemente* (1977) o el de su última película *El dinero* (1983).

El suicidio como apocalipsis en el cine de Bresson

En un momento dado, Marie, el personaje que comparte protagonismo en el filme con Balthazar, es despojada de sus ropas por cuatro muchachos, a los que vemos alejarse corriendo por el campo.

Figura 16. Los cuatros jóvenes corren después de lanzar al aire las ropas que vestía Marie.



Fuente: Bresson (1966).

Marie yace de rodillas, desnuda, en el rincón de una casa tan deshabitada y abandonada como ella misma (figura 17). Estamos, sin duda, ante uno de los “puntos de ignición” del filme (González Requena, 2015).

Figura 17. Así es vista Marie por su padre y por Gerard.



Fuente: Bresson (1966).

Los cuatro jóvenes no montan a caballo (la única montura que vemos en la película es la del propio Balthazar); sin embargo, ellos mismos parecen constituir una alegoría de la gloria (Zelo), la guerra (Ares), el hambre (Limos) y la muerte (Tánatos), los cuatro jinetes del Apocalipsis. Estos cuatro caballeros sin caballo serían, entonces, y según la versión cristiana, los auténticos emisarios del juicio final. En el caso de la película de Bresson, quizá estemos, más bien, ante el final de todo juicio.

De Marie no volveremos a saber nada más.

Jacques: Marie.

Madre de Marie: Marie se fue.

Jacques: ¿Se fue?

Madre: Y no volverá nunca. (Bresson, 1966)

Sabemos que ella no volverá, que se ha ido y que este ha sido, con juicio o sin él, su final. Su tiempo narrativo se ha agotado. Su despojamiento, su desnudez ha sido total y absoluta. Como también lo han sido su entrega y abandono.

La pregunta, pues, parece inevitable: ¿qué se ha ido realmente con Marie? Una pregunta que podríamos hacer extensiva a todos los personajes que en el cine de Bresson mueren o se suicidan. Porque el personaje suicida será, a partir de *Au hasard Balthazar*, la película central de la filmografía de Bresson, el personaje protagónico de su obra cinematográfica.

Basta recordar a Mouchette, la protagonista del filme del mismo nombre (Bresson, 1967); a Elle, la protagonista femenina de *Una mujer dulce* (1969); a Marthe, la protagonista de *Cuatro noches de un soñador* (1971), o a Charles, el protagonista de *El diablo probablemente* (1977), suicidas los cuatro. Únicamente Marthe será rescatada *in extremis* de la muerte física.

Podríamos añadir a esta lista de personajes suicidas la conducta, abiertamente suicida también, de Lancelot en *Lancelot du Lac* (1974), así como la de Yvon en *El dinero* (1983), la película final de Bresson.

¿Qué es lo que muere finalmente con estos personajes? ¿Qué se libera, si es que se libera algo, con esas muertes?

Nuestra propuesta es que lo que muere finalmente con ellos es la identificación con el cuerpo que habitan, mientras lo que se libera (lo que queda finalmente libre) con esa muerte es el alma o el espíritu. Esto resulta evidente en *Los ángeles del pecado* (Bresson, 1943), el primer largometraje de Bresson, en el que el personaje de Anne-Marie da la vida para que otra persona, Thérèse, pueda salvar la suya, entregándose en este caso a la justicia; también lo es en el caso de Agnes, en *Las damas del bosque de Bolonia* (Bresson, 1945), en el del cura protagonista de *El diario de un cura rural* (Bresson, 1951), en el del teniente Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado* (Bresson, 1956), en el del ladrón Michel en *Pickpocket* (Bresson, 1959), y también, por supuesto, en el de la doncella de Orleans en *El proceso de Juana de Arco* (Bresson, 1962).

Si el teniente Fontaine y el ladrón Michel no mueren, algo en ellos, no obstante, es liberado: el primero al escapar de esa prisión donde permanecía encerrado y el segundo, paradójicamente, al entregarse a la justicia.

Y es que toda auténtica liberación pasa por una entrega: la del yo.

O dicho en los términos con los que abríamos este capítulo: la liberación final pasa por el apocalipsis, en griego, literalmente, “revelación de Juan”.

Sí, revelación entendida como acceso a una verdad que la identificación ilusoria, imaginaria del yo con el cuerpo, impedía ver y que, por eso mismo, permanecía secreta u oculta.

El monte de perfección

Si algo se puede decir del asno Balthazar es que está presente en todos los momentos decisivos de la película que lleva su nombre. Él es el testigo mudo de cuanto en ella sucede. Por ejemplo, su presencia es determinante en la dramática escena en la que Marie confiesa a su madre que estaría dispuesta a hacer lo que fuera por Gerard.

Madre: ¿Qué es lo que ves en ese chico?

Marie: Le quiero. ¿Se sabe por qué se quiere? Me dice “ven”, y voy. “Haz esto”, y lo hago.

Madre: ¡Pobre niña!

Marie: ¡Lo seguiría hasta el fin del mundo! Y si me pidiera que me matara, me mataría por él. (Bresson, 1966)

Figura 18. Balthazar escucha y contempla la conversación que mantienen Marie y su madre.



Fuente: Bresson (1966).

El ojo de Balthazar irrumpe en la escena como testigo silencioso de este diálogo entre madre e hija (figura 18).

Ese estar siempre presente, ser como un espejo que todo lo refleja, sin rechazar ni aceptar nada, es decir, ese estar siempre a las duras y a las maduras, acaba haciendo del asno protagonista de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) un auténtico santo, además de una metáfora de la consciencia que no juzga ni valora, sino que lo integra todo, sin rechazar nada (figura 19):

Gerard: Déjenoslo.

Madre de Marie: Ya ha trabajado bastante. Es viejo y solo me queda él.

Gerard: Solo un día.

Madre: Además, es un santo. (Bresson, 1966)

Figura 19. El plano de la madre de Marie encadena con el de Balthazar flanqueado, en olor de santidad, por dos incensarios.



Fuente: Bresson (1966).

En su particular noche oscura, cargadas sus alforjas de perfumes, medias y oro, Balthazar es conducido a lo alto de un monte, en una clara alusión a la subida de Cristo al monte Calvario (figura 20).

Figura 20. Balthazar es cargado con perfumes, medias y oro.



Fuente: Bresson (1966).

El de Balthazar es, de hecho, un camino de perfección; un camino, podríamos llamarlo también así, *anagógico*, palabra de origen griego que se refiere a una subida o ascensión.

Por eso, consideramos oportuno traer algunos versos que san Juan de la Cruz escribiera a los pies del *Monte de perfección*:

Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
(San Juan de la Cruz, 1996, p. 162)

Así, la sabiduría de Balthazar no sería, pues, la de alguien que quiere saber algo, sino la de quien no quiere “saber algo en nada”, ni “poseer algo en nada”. Y en eso consistiría la perfección misma.

El tercer ojo

Como resultado de nuestra labor de investigación (lectura) del texto bressoniano, sostendremos que la visión de Balthazar no es ni la del ojo de la razón, ni la del pensamiento, demasiado inteligentes ambas en opinión del propio Bresson, sino la del ojo, interno, de la sabiduría.

Por qué no llamarlo, eso, al menos, es lo que proponemos en este artículo, el tercer ojo. Uno que no mira hacia fuera, sino hacia dentro. Un ojo siempre abierto a la novedad y al descubrimiento, es decir, a la contemplación. Y abierto, por supuesto, al interior de uno mismo, que es lo que realmente hace Bresson en este filme.

Si aplicamos la metodología de análisis puesta en práctica desde hace ya unos cuantos años por González Requena (2015), lo del tercer ojo es literalmente así, es decir, ese ojo está puesto en imagen en *Au hasard Balthazar*.

En el instante en el que Jacques y el padre de Marie la descubren desnuda y arrinconada a través de los cristales rotos de una ventana, emerge

en pantalla la cabeza de Balthazar. Su ojo izquierdo se sitúa justo a la altura de la frente del padre de Marie, y así da forma a lo que en mitología se denomina el tercer ojo, u ojo del espíritu (figura 21).

Figura 21. El ojo de Balthazar cobra la forma de el tercer ojo en la frente del padre de Marie.



Fuente: Bresson (1966).

Un ojo interno que sabe, recordemos que Balthazar ha saboreado la sal de la sabiduría, que, en el fondo, todo lo que vemos es ilusorio, irreal.

También podríamos llamar a ese tercer ojo, el ojo del espíritu.

El de Balthazar es también, cómo no, el ojo del desapego, entendiendo por tal el hecho de no creer nada de lo que uno piensa (Katie, 2018). O de no creer(se) que uno es lo que piensa. Ya sabemos cuál era la opinión de Bresson acerca de ese ojo (demasiado) pensante.

 l mismo ha sostenido en alguna ocasión que lo ideal sería no mostrar nada. Eso explica la importancia que en su cine posee el silencio.

El cine de Bresson se halla siempre, por tanto, al borde de lo no dicho y de lo no mostrado.

Conclusión: en el fondo no hay nada que ver

La caída definitiva del yo que supone en *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) la muerte (suicidio) de Marie puede ser leída, entonces, como un auténtico apocalipsis, es decir, como la revelación de lo que aguarda tras la caída de toda identidad imaginaria, que es como decir de lo que uno no es.

La muerte por suicidio constituye en el cine de Bresson un vehículo para saber del más allá de esa caída del yo.

En el caso de *Au hasard Balthazar*, la película central de la filmografía de Bresson, el vehículo de esa revelación de la que hablamos lo constituye la insólita presencia de su protagonista, el asno Balthazar (figura 22) y, muy especialmente, de los planos (sin contraplano) en los que el protagonista es solo uno de sus ojos.

Figura 22. Balthazar, de noche, en lo alto de un monte.



Fuente: Bresson (1966).

Llegamos a la conclusión de que el de Balthazar es el ojo del cinematógrafo (de Bresson) en lo que este tiene de revelación de la realidad tal como es. Una realidad no corregida y no modificada. Así, al menos, lo en-

tiende el propio Bresson, un amante de lo que es. En más de una ocasión, él mismo ha declarado ser un director del ahora, es decir, del momento presente, inmediato.

Las consecuencias de esa manera de ver la realidad tal como es, sin modificarla ni corregirla, parecen claras. Ver significa, en el cine del cineasta francés, saber que, en el fondo, es decir, cuando ya nada hace figura ni objeto para la mirada, no hay nada que ver. En ese sentido, Balthazar representa el hecho mismo de ver.

Solo nos queda descubrirlo.

Referencias

Arnheim, R. (2001). *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Akal.

Azzam Gómez, M. (2021). *De la música, los ruidos y el silencio en el cine de Robert Bresson*. Amarante.

Bresson, R. (dir.) (1956). *Un condenado a muerte se ha escapado* [película]. Gaumont.

Bresson, R. (dir.) (1962). *El proceso de Juana de Arco* [película]. Agnes Delahaie Productions.

Bresson, R. (dir.) (1943). *Los ángeles del pecado* [película]. Synops.

Bresson, R. (dir.) (1945). *Las damas del bosque de Bolonia* [película]. Les Films Raoul Ploquin.

Bresson, R. (dir.) (1951). *El diario de un cura rural* [película]. UGC Images.

Bresson, R. (dir.) (1966). *Au hasard Balthazar* [película]. Argos Films.

Bresson, R. (dir.) (1967). *Mouchette* [película]. Argos Films.

- Bresson, R. (dir.) (1969). *Una mujer dulce* [película]. Marianne Productions.
- Bresson, R. (dir.) (1971). *Cuatro noches de un soñador* [película]. Albina Productions.
- Bresson, R. (dir.) (1974). *Lancelot du Lac* [película]. Mara Films.
- Bresson, R. (dir.) (1977). *El diablo probablemente* [película]. Gaumont.
- Bresson, R. (dir.) (1983). *El dinero* [película]. Eos Films.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Era.
- Dostoievski, F. (2015). *El idiota*. E-Artnow.
- González Requena, J. (2015). El punto de ignición. *Sociocriticism*, 30, 385-412. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/3456/3464>
- Katie, B. (2012). *Amar lo que es: Cuatro preguntas que pueden cambiar tu vida*. Urano.
- Katie, B. (2013). *Mil nombres para el gozo: Vivir en armonía con las cosas tal como son*. Urano.
- Katie, B. (2018). *Una mente en paz consigo misma: Cuatro preguntas para liberar tu mente, abrir tu corazón y transformar por completo tu realidad*. Urano.
- Namkhai Norbu, C. (2018). *El espejo: Sobre la presencia y la consciencia*. Kairós.
- Rodríguez Chico, J. (2011). Imágenes y pensamientos esenciales sobre la Doncella de Orléans: Dreyer y Bresson. En *La biografía fílmica: Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*

(pp. 646-676). T&B. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/93c43f88-791f-4ab3-aa02-27983feedf21/content>

San Juan de la Cruz. (1996). *Obra completa 2*. Alianza.

Smith, P. (1996). *Un fuego de origen desconocido*. Celeste.

Wikipedia. (s. f.). *El idiota*. [https://es.wikipedia.org/wiki/El_idiota#:~:text=El%20idiota%20\(en%20ruso%3A%20%D0%98%D0%B4%D1%96%D0%BE%D1%82%D1%8A,ruso%20entre%201868%20y%201869.](https://es.wikipedia.org/wiki/El_idiota#:~:text=El%20idiota%20(en%20ruso%3A%20%D0%98%D0%B4%D1%96%D0%BE%D1%82%D1%8A,ruso%20entre%201868%20y%201869.)

Zahonero, F. M. (2017). Metáfora no-duales en el budismo y el sufismo. *El Azufre Rojo*, 4, 22-35. <https://doi.org/10.6018/azufre.313511>

Zunzunegui-Díez, S. (2001). *Robert Bresson*. Cátedra.