

IV. LOS ENSAYOS

24 DE ABRIL

Hoy los ensayos tienen lugar en los Estudios de Saint-Maurice, Chateau de Vincennes. El autobús 110, con élitros de abejorro, está lleno de gas porque ya no hay gasolina. Avanza balanceándose a través del pelado Bosque de Vincennes. Los turistas vuelven de sus compras en carros de pasajeros para bodas y banquetes. Me bajo en la parada *Estación de Joinville*.

Sigo el camino junto a un muro de contención. Asciendo por una pequeña pendiente. En la calle de los Réservoirs, los Estudios de Saint-Maurice: edificios de ladrillo muy bajos.

Parece una fábrica de conservas: las conservas Rodel o Estival, con guisantes preparados en Villeneuve-sur-Lot. Me parece percibir ese mismo olor agrio. Bajo un hangar, cubetas negras. ¿Cubetas de guisantes o *sunlights*?

Le digo mi nombre a un conserje un tanto quisquilloso. La puerta de hierro se abre y se cierra electrónicamente. Un cazador me indica el plató F. Un edificio aislado. Pasillos. Por todas partes se lee «Silencio» escrito en letras rojas. En una puerta, un rótulo: «*Con la luz roja encendida, prohibido entrar*». Después de entrar, un maquinista vestido con un mono de trabajo cierra rápidamente la puerta acolchada.

Advierto a cierta distancia un espacio brillantemente iluminado, delimitado por un cordón de maquinistas. Imposible franquear ese obstáculo. En el centro, bajo una luz deslum-

brante, entreveo un hombro con una chaqueta llamativa. A lo mejor es Bresson.

Los maquinistas del plató están en torno. Así no veré nada. Pregunto. «¿La película del señor Bresson?» «Plató C.»

Pasillos oscuros con algunas luces aquí y allá. «*Salón de maquillaje.*» Para los primeros ensayos, hay que maquillar: Elina Labourdette, que será Agnès, y María Casares, que será Hélène. Luz violenta. Un cartel azul: «*Para facilitar el paso, se ruega a los señores Artistas que se desmaquillen en sus camerinos. La Dirección.*»

Reconozco a Elina Labourdette, sentada ante un espejo, con un vestido negro. Ya se parece a un ídolo polinesio con el rostro pintado con jugo de hierbas. Sentada ante otro espejo, otro ídolo, María Casares. Bresson va lentamente de la una a la otra, con el cuello estirado, la voz quebrada.

Bresson (a María Casares): Un moño bajo. El cabello levantado, pero muy suavemente. El moño muy bajo.

El peluquero obedece.

Elina Labourdette: La pinza está mal puesta. ¡Oye, que me has tirado del pelo!...

Le han puesto pelo postizo: inmensa cabellera como una mujer fauno.

Las dos mujeres son rígidas como diosas bárbaras, brutalmente coloreadas, con ojos infinitos. Las están preparando para una ceremonia ritual, asesinato o sacrificio. El peluquero está adornando a los ídolos, con mucho respeto.

El peluquero: Entonces, ¿dejo todo esto suelto?

Elina (a Bresson): Robert, lo importante es la parte de arriba...

El peluquero: ¿No quiere rizos por arriba?

Elina: Así es bonito... queda más libre... pero no alrededor del pelo, no... Hay que dar volumen.

Bresson (moviendo la mano derecha, con la mirada perdida): Así queda muy bien.

El peluquero: Aquí ya hay mucho volumen.

Bresson: Una punta hacia dentro en la parte de arriba.

Elina: Así es muy vulgar (el peluquero lo modifica). Y esto es horrible. Parece una cresta.

Bresson: ¿Una cresta?

Elina: Una cresta de gallo.

El peluquero peina los cabellos sueltos, informes. Por sugestión o magnetismo, los persuade finalmente a que olviden su naturaleza melnuda y se plieguen como la hoja del sauce, a que se vaporicen como un cúmulo de nubes.

El plató C. Un gran hangar de fábrica. Bajo el techo, galerías de madera con claraboyas, como por las que se pasean los equilibristas de circo, sobre la red, cuando enganchan sus trapecios. Por todas partes hay tablas de madera cubiertas de polvo, corrientes de aire que levantan los papeles. Por el suelo, cables negros enredados. En una esquina, entre dos montones de tablas, un panel blanco para los ensayos.

Bresson: Haremos dos planos. Empezaremos con un plano medio de Elina y Casares. Luego un plano figura de Elina. Que María camine.

Por todos lados hay maquinistas mirando con su mono azul de trabajo. Muchos llevan pequeñas gorras parisinas.

Entre dos corrientes de aire, un grupo de hombres galantes con abrigos de entretiempo charlan en voz baja, asintiendo con la cabeza. Oigo un nombre acabado en *in*: el señor Ploquin, el productor. Nariz un poco rota, con gestos y aspecto de buen chico elegante. Admiro el corte de su abrigo marrón claro y su americana que cruza delicadamente dos largas solapas. Me acepta amablemente con mi lápiz de punta mordida y mis notas, tomadas para ahorrar en las hojas ya utilizadas de mi tío (el Doctor A... Especialista en enfermedades de mujer).

Traen la cámara. La bestia no tiene el aspecto que me esperaba. Aunque siempre se habla de «rodar», no tiene ninguna

manivela. Es una caja con un pie de apoyo. Un fuelle negro le da un hocico de cámara fotográfica. Es una caja con hocico, con un ojo y una pata parecida a los sillones de dentista, que puede pivotar en todos los sentidos.

Encima de la caja, una lámpara en forma de cucurucho, «un cucurucho de patatas fritas», dice un maquinista:

—La manía del director de fotografía. Cada uno tiene sus manías.

Bresson: Una foto difusa, muy cerrada. Con efectos, pero muy suaves. Ir del blanco puro al negro puro a través de una gama muy amplia de grises.

Se limita el espacio con paneles negros: como un agorero que delimita en el cielo, con su bastón, un rectángulo en el que observa el vuelo de los pájaros. Aquí, los paneles negros delimitan el espacio de la luz. Se lee escrito con tiza: «No tocar las luces».

Las luces están pintadas de negro. Las iré conociendo poco a poco por su tamaño, por su potencia. Nadie las llama *sunlights*, palabra más bien de periodistas. Oigo: «un quinientos», «un mil», una «caja cuadrada». Aquí se utilizan palabras como «tres quinientos» (tres luces de quinientos vatios) y una «caja cuadrada». En el plató utilizan tres «quinientos» (tres luces de quinientos vatios) y una «caja cuadrada».

Elina ya está sentada en su silla. Vestido negro adornado con una cadena trenzada. Parece una colegial que se ha vestido de domingo para gustar a su primo. Rodilla y buena parte de la pierna según la moda del momento.

Todos los hombres se sitúan alrededor, en semicírculo, para asistir al sacrificio de esta Ifigenia. No se espera el encuentro del viento y los navíos, como en la época de la heroína griega, sino el primer encuentro entre la luz y un rostro. ¿Enfangará la luz esa carne? ¿Proyectará en ella arrugas y muecas? ¿O bien, distribuida con gracia en los ángulos de la nariz, de las mejillas y de las órbitas, hará emerger su alma?

El señor Thirard, director de fotografía, personaje huesudo, dientes de oro, traje inglés, va paseando su «cucurucho de patatas» ante el rostro de Elina. Va señalando los huecos, las prominencias, esos relieves que se ven en la piel cuando se mira con lupa y que toman el aspecto de una cadena montañosa. Así también, en el día del juicio, el ángel paseará su «cucurucho de patatas» por nuestra alma y nuestra carne. Fuera, en las ciudades y los pueblos, millones de «imbéciles que pagan» esperan, como yo, el resultado de la observación de Thirard para su sesión de cine semanal. Prepara para ellos el cuerpo glorioso de Elina, ese cuerpo único que revela el amor a medias y resucitará de entre los muertos.

Louis Née, el primer ayudante de fotografía, con jersey de marinero ceñido, pantalón azul, pañuelo negro y alpargatas, parece estar interpretando al chico de Ménilmuche con Mistinguett en una revista del Casino de París³. Va tomando fotografías.

Bresson se pasea alrededor de la cámara, en círculos cada vez más pequeños, como el cóndor de los Andes. Se aleja, vigila a sus colaboradores de lejos, con la boquilla entre los labios. Se queda inmóvil, sueña, intenta representarse lo que hará la luz, se acerca con un lento giro de ala, entre una nube de humo.

Empiezan los ensayos.

Née: La tomaré desde muy abajo. (La fotografía tiene el lenguaje del amor.)

Bresson: Ves girando desde abajo para mostrar largura, elegancia.

Née (religioso): Estoy a la altura de sus cabellos.

Bresson (a Elina): Bajarás la cabeza y los ojos suavemente... Ahora levanta los ojos... Perfil completo... en tres cuartos...

3. El autor se refiere aquí a Maurice Chevalier, que actuó con Mistinguett (nombre artístico de Jeanne Bourgeois), en el Casino de París. [N. del T.]

(Con una voz que desciende a las regiones de la calma más tranquilizadora:) Sonríe.

El hombre de la claqueta tiende ante la cámara su «clap» de madera, que hace un ruido semejante a las claquetas de niños de una coral.

En la claqueta se lee: «*La opinión pública* [*L'Opinion publique*] (título provisional de la película). Films Ploquin. Ensayo Labourdette». El aparato filmará estas inscripciones con las que se clasificarán las imágenes.

Née: Venga, compañeros, vamos a rodar.

Bresson: ¡Silencio!

Para mí, es el primer silencio del cine. Pienso en todos los otros tipos de silencio: privados, públicos, espectaculares, que vuelven las miradas de los hombres hacia el interior; los silencios de la iglesia, los silencios de terror, «el minuto de silencio» inventado por el siglo del ruido. El cine, purificado cada vez justo antes de empezar a rodar, va saltando de silencio en silencio, de soledad en soledad. Sus tumultos, sus muchedumbres, sus luces: sombras de un sueño.

Bresson (a Elina): Vuélvete... sonríe... con el rostro tenso... sin dientes.

La guerra se calla en torno hasta el final del mundo. La luz reina sobre la carne. Moldea los suaves acordeones de sus párpados, los bloques de mejillas, los finos cartílagos de la nariz. Todo queda triturado en una sonrisa. Las mallas de la carne quedan disueltas. El alma bajo el sol de la muerte.

Detrás de mí, un maquinista murmura: «Ya no se dibuja el perfil. Rompe demasiado». Se refiere a los labios. Ya no se pintan los labios como un acento circunflejo, como los botines de botones. El cine ha creado nuevas bocas, bocas terribles, bocas de Gorgona para tanques y aviones.

«Tiene unos ojos preciosos, pero una boca muy grande», sentencia un maquinista que lleva una tabla en el hombro. Como en Shakespeare, el pueblo se pasea, con su rostro pálido

y las manos en los bolsillos, entre reyes y dioses. Estos tienen sus figuras envueltas en luces. Pero el pueblo juzga la forma de su nariz.

Née: Silencio, ahora... que es una película sonora.

Claqueta: «*La opinión pública*. Films Ploquin. Ensayo Casares. Sonoro».

María Casares, la española, vestida de terciopelo negro, está sentada en el sillón de rejilla. Con ojos «para la perdición del alma», huidos para no volver jamás, verdosos, grises, ambarinos como el agua de las cavernas submarinas por debajo de las rocas más sombrías. Cabellos del *Cántico de los cánticos*, negros, anillados, hechos para envolver hasta los pies y embalsamar. Infanta, evidentemente, heroína salvaje que prepara danza, fuga o leyenda. Sentada como una estatua de ciudad.

Bresson (a María): Hablarás de frente.

María tose.

Née (al hombre de la claqueta): Yo te diré «¡clap!»... ¡Clap!

Bresson: ¡Rodando!

María: No sé, Jean, ha sucedido poco a poco, a mi pesar, sin que apenas pudiera darme cuenta...



29 DE ABRIL

Telefoneo a Bresson. Mientras voy marcando las letras O-D-E de su número, me asaltan las dudas. Tengo la impresión de que le irrito profundamente y de que hago temblar esa inmensa trama de la película que implica a decenas de maquinistas con mono azul, escenógrafos con abrigo grande y camisas canadienses, decorados de calles en estuco y madera, vestidos de Schiaparelli y de Grès, luces, maquillaje, los rostros de Elina y de María emergiendo a través de un Diderot transformado por Bresson y hablado por Cocteau, entre cables eléctricos enredados y el zumbido de los aparatos que registran.

Bresson no está contento con los ensayos: «Sería muy largo explicarle por qué. Nos vemos el miércoles 3 de mayo».

