

Au hasard Balthazar (Robert Bresson, 1966). Una fábula mística

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

***Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966). A mystical fable**

Abstract

Robert Bresson's film *Au hasard Balthazar* is an example of a sublimatory pathway, that therefore transforms the drive energy. It is a reading that leads upwards –*anagogic*– and that follows the text to the letter. It returns to us both the ascending journey of the donkey that gives the film its title, and that of its female protagonist. The film reveals itself as a fable about the symbolic presence of Balthazar, a name with regal and magical resonances. The donkey is the real guiding thread, the incarnate witness of an inner conscience. Balthazar's gaze neither obstructs nor retouches the real, because his eye is, to paraphrase Bresson himself, neither *too thoughtful* nor *too intelligent*.

Key words: Bresson. Balthazar. Anagogic. Energy. Sublimation. Consciousness.

Resumen

El filme de Robert Bresson *Au hasard Balthazar* constituye un ejemplo de vía sublimatoria, transformadora por tanto de la energía pulsional. Una lectura que conduzca hacia arriba –*anagógica*– y que siga el texto al pie de la letra, nos devuelve tanto el recorrido ascensional del asno que da título al filme como el de su protagonista femenina. El filme se revela como una fábula sobre la presencia simbólica de Balthazar, nombre de resonancias regias y mágicas. El asno constituye el auténtico hilo conductor, el testigo encarnado de una conciencia interior. La de Balthazar es una mirada que no obstruye ni retoca lo real, porque su ojo no es, parafraseando al propio Bresson, ni *un ojo demasiado pensante* ni *demasiado inteligente*.

Palabras clave: Bresson. Balthazar. Anagógico. Energía. Sublimación. Conciencia.

ISSN. 1137-4802. pp. 37-71

Au hasard Balthazar

Una rima, la del título del filme, entre el azar –lo que está siempre del lado de lo real– y un nombre propio lleno de connotaciones como es Balthazar, uno de los tres reyes magos de Oriente.

Al azar Baltasar era el lema que, según Bresson, adoptaron los condes de Beaux, que decían ser descendientes del rey negro.



Adoración de los Reyes Magos (1658-59), El Greco

¹ GONZÁLEZ REQUENA, J (1989). *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Ediciones Akal, Madrid, p. 56.

Del tercero de los tres reyes magos se dice que fue quien ofreció al Niño Jesús mirra, una sustancia resinosa y aromática con propiedades curativas que, al secarse, adopta formas irregulares que poseen una tonalidad rojiza, como la que vemos en el cuadro de El Greco.

La mirra se usaba antiguamente para fabricar perfumes y embalsamar a los muertos.

Lo pulsional y lo cultural

El título del filme se escribe en minúsculas sobre un fondo terroso, matérico, en el que se hace presente lo que González Requena llama *lo radical fotográfico*: “lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado”¹.



El andante de la *Sonata para piano* de Schubert da paso, en la banda sonora, a los inesperados rebuznos de un asno constituidos por una sucesión de *hi-aaas*. Un salto, pues, de lo cultural al sonido, altamente pulsional, de una voz animal.



En primer término, la imagen oscura de un borriquillo mamando de la teta de su madre.

El cuerpo de la madre y el de su bebé forman una única *gestalt*.



Una mano humana entra en campo y acaricia la cabeza del burrito. Cuando lo hace una segunda mano, el animal deja de mamar.

Las manos juegan un papel esencial en el cine de Bresson. Su *Un condenado a muerte se ha escapado* arranca con unas manos.



Una suerte de tema, pues, con variaciones.

Las manos irrumpen en *Au hasard Balthazar* antes de que lo haga el resto del cuerpo, como si fueran ellas las que lo dirigieran o guiaran.

Parafraseando al Dalai Lama Tenzin Gyatso de *El ojo de la sabiduría*, las manos humanas, y en particular los dedos, “parecen estar hechos para dar la bienvenida a los otros, para acercar”².

² DALAI LAMA (2002). *El ojo de la sabiduría*, Kairós, Barcelona (versión Kindle).

Las manos funcionan en el filme de Bresson como sinécdoque en tanto que son una parte que representa al todo –el cuerpo–, pero también como metáfora en la medida en que condensan, por así decir, el deseo de quien las usa.



Niña: *Dénoslo.*
Niño: *Lo necesitamos.*



Ese asno representa, pues, algo que esos niños necesitan y que por eso piden: un don.

Lo que sigue es este sorprendente encadenado en el que la figura de la niña cobra un aspecto insólito, entre animal y vegetal.



Y son ahora otras manos, las del dueño del asno, las que tratan de sujetarlo cuando persigue a los niños colina abajo. Un movimiento inicial de descenso que tendrá su correspondiente ascenso o subida al final del filme con Balthazar herido ya de muerte.



En este otro encadenado la figura del donador del asno desaparece en el interior de la cabeza de éste, que ocupa el centro absoluto del plano.

Y ese será de hecho su lugar, simbólico, en lo que resta de filme. Visible o no, el de ese asno que va a ser bautizado, y que ha sido *donado*, será siempre un lugar central, como lo es ya en este plano el lugar que ocupa su cabeza, ojos y orejas incluidos.



Y asistimos entonces al bautizo, con agua, de Balthazar en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. La cifra tres, la de la Santísima Trinidad, como la más distinguida, elevada y santa, pues, de las cifras.



Un chorro de agua cae de la frente ya bautizada del borriquito. Junto a él una niña sostiene en una mano una jarra con el agua purificadora y en la otra una vela.

Y de las manos de ella pasamos a las de él, que abren la ventana de la casa que da a la escuela.



Jacques: *Marie, Marie, Marie.*

Que el siguiente nombre que oigamos pronunciar tres veces –de nuevo la cifra tres– sea el de Marie tiene resonancias bíblicas. Está la Virgen María y está, también, María Magdalena; la virgen y la prostituta, presentes ambas en el momento de la muerte de Jesús.

El padre de Marie es un hombre de letras, o eso al menos parece indicar la frase escrita en la pizarra a la altura de su cabeza. *Lo he aprendido todo en los libros*, le dirá más adelante este padre a su hija.



Marie pasa junto a una niña enferma y toma la vela encendida que le entrega Jacques.

Baltasar recibe de manos de este *la sal de la sabiduría*.

¿Por qué sal? Antiguamente se la consideraba un símbolo de fecundidad.



En el rito del bautismo era frecuente poner sal en la lengua del bautizado en alusión al gusto por lo elevado o espiritual.

En cuanto a la presencia de la vela, su luz ilumina la vida de quien acaba de ser bautizado.



Las puertas se abren de par en par para Baltasar.



Este plano del asno en el establo subraya lo que en su cuerpo hay también de azorosamente real.



Lo real del sexo

La imagen encadena con otra de Jacques y Marie retozando en un pajar, lugar habitual en las zonas rurales del encuentro sexual. Y ahí está también, por supuesto, Balthazar.



Y está de dos maneras: en tanto que cuerpo real al que poder abrazar y como testigo silencioso, pero atento, del ocurrir de la vida misma. De la entrada, en este caso, en la adolescencia de Jacques y de Marie.



La muchacha del inicio sube la oscura escalera que lleva al pajar. Abajo vemos pasar la camilla blanca en la que va esa otra niña, hermana de Jacques, que la enfermedad mantiene apartada de los escarceos eróticos propios de la edad.

La candidez del abrazo contrasta con la mirada de quienes se saben expulsados ya del paraíso.



Esta muchacha también tiene algo que ofrecerle a Balthazar. Algo dulce: terrones de azúcar. Y Balthazar sigue ahí: en la salud y en la enfermedad.



El lugar de las manos resulta determinante. La izquierda parece señalar dónde se localiza el foco del problema; la derecha parece ocultar el llanto que aquel provoca.

Adiós a la infancia

Ha llegado el momento de dejar atrás el objeto de amor de la infancia.



Jacques abandona el banco con el corazón grabado en el respaldo.

Su hermana ha muerto y la familia deja la casa de campo.



Tras el beso de despedida, Jacques extiende su brazo y el contraplano nos devuelve la imagen de Balthazar con las orejas levantadas. Detrás, oculta en parte por el cuerpo del asno, asoma Marie.



Un soberbio encadenado escribe el doloroso salto de la adolescencia a la madurez.



La burra de Balaam (1665-66),
Luca Giordano

Como testigo privilegiado de ello, los ojos y las orejas de Balthazar están bien abiertos, así como las fosas nasales. Se diría que el burro estuviera a punto aquí de hablar.

Una representación inspirada en el episodio bíblico *El ángel y el asna de Balaam*. Dice el texto que al ver un ángel del Señor parado en el camino, el asna se negó a obedecer a su amo,

Entonces Jehová abrió la boca al asna, la cual dijo a Balaam: ¿Qué te hecho, que me has azotado estas tres veces? (Números 22:28 -30)



Balthazar es herrado con el fin de proteger sus patas. Le vemos arrastrando una carga, como si llevase una cruz a cuestas: el madero de los años que pasan, como reza el cartel.

Huyendo de sus perseguidores, el asno regresa a su antigua casa, una propiedad ahora en venta.



Solo en el establo, sus *hi-aas* son, como diría el propio Bresson, su voz: "alma hecha carne"³.

³ BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era, México, p. 61.

Un círculo peligroso



Como sucede tantas veces en el cine de Bresson, la parte más destacada de un cuerpo –en este caso el de una Marie ya joven– son las manos, con las que la protagonista acaricia la cabeza del que será, en lo que sigue, el animal que tire de su carruaje.



En este montan Marie y su padre, quien, orgulloso, reconoce haberlo hecho todo él –*lo he hecho todo yo*, confesará–, antes de besar a su hija.



El beso del padre funde con la imagen de Gerard, el futuro novio de Marie, vertiendo una lata de aceite en la calzada. La mancha tiene forma de círculo, uno peligroso por lo que tiene de perverso –incestuoso.

La mano derecha del padre encadena en la imagen con la de Gerard –también la diestra–, que está creando la mancha que provocará la salida de la carretera de varios vehículos.



Gerard mira a Marie de manera semejante a como mirará la salida de los vehículos de la vía.

La pulsión y sus destinos



¿Qué hacer con la pulsión? Cuáles son las vías.

Uno de sus destinos posibles es, como supo ver Freud, la transformación o la sublimación. A este propósito, Jean Laplanche se hace en un seminario sobre el tema la siguiente pregunta: *¿No es la sublimación precisamente la transformación directa, y en general por el fuego, del estado sólido al estado gaseoso?*



Y añade: *¿no podríamos decir que Juana de Arco en la hoguera sería, en todos los sentidos del término, el mejor ejemplo de sublimación?*⁴

En la escena de la hoguera de *El proceso de Juana de Arco*, un filme de Robert Bresson del año 1962, del cuerpo de Juana queda sólo un resto humeante.

⁴ LAPLANCHE, J. (1983). *La sublimación. Problemáticas III*. Amorrortu editores, Buenos Aires, p. 143.



La transformación –o sublimación– habría tenido pues lugar.

El destino de Marie en *Au hasard Balthazar* es semejante al de Juana de Arco en el filme que lleva su nombre.

Pero, a diferencia de la doncella de Orleans, la Marie de Bresson conocerá el sabor del sexo. Será Gerard, al que hemos visto verter la lata de aceite, quien la inicie.

Como en la mitología

Antes, sin embargo, habremos de pasar por la experiencia del enamoramiento.



¿Marie enamorada de un burro? Como en la mitología, responderá Gerard.



La Hestia griega simbolizaba la fidelidad. Como más tarde las vestales romanas, su cometido era mantener el fuego del hogar –el del templo interior. La manera de invocarla era prendiendo una vela color anaranjado que hacía sentir su cálida presencia⁵.

Cuenta Ovidio que Príapo, borracho, intentó violar a Hestia mientras dormía. El rebuzno del asno de Sileno la despertó y Príapo huyó.

⁵ Los griegos construyeron en honor de Hestia un hogar público, llamado prítaneo, presidido por una llama eterna. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-antigua/20170317/47310797034/hestia-dulce-hogar.html>

El asno se convirtió así en el animal favorito de la diosa olímpica.



En las fiestas celebradas en su honor, dicho animal era engalanado con guirnaldas hechas con hogazas de pan⁶.

El padre de Marie, celoso de Balthazar, decide no montar con su hija en el carro tirado por el asno.

6 <https://es.wikipedia.org/wiki/Hestia>. Príapo, dios rústico de la fertilidad, era representado con un enorme falo siempre en erección como símbolo de la fuerza fecundadora de la naturaleza.



Este se convertirá en testigo silencioso del breve encuentro de Marie con Jacques, su amor de adolescencia,



al que el padre de ella rechaza.



Éste tacha ahora a Balthazar de ridículo, retrógrado, fuera de tiempo y de lugar. Lo que hace del asno un personaje atemporal, a la vez que un testigo de cuanto sucede; una presencia muda pero despierta, con la que la enunciación del filme da cuerpo a la sabiduría.



La entrega y la muerte

Expulsado de casa, Balthazar acarreará en sus alforjas las hogazas de pan que Gerard se encarga de repartir



no sin una fuerte resistencia por parte del animal.



Gerard juega a perseguir a Marie dando vueltas en torno al asno. La joven se entrega finalmente a él.



Balthazar padece las inclemencias del calor y del frío mientras aguarda paciente a que la joven pareja haga el amor.

Cuando están a punto de darle muerte, Arnold, un delincuente recién salido de la cárcel, pide llevarse al moribundo asno con él.



Arnold: El camino podía matarlo, pero lo ha curado.

Balthazar, para sorpresa del espectador, se cura.

En sus películas, declarará en una entrevista Bresson, para el que “no hay arte sin transformación”⁷, a los protagonistas el azar los hace elegir, pero ellos acaban haciendo siempre lo que debían hacer. Lo que, según su propia terminología, estaban predestinados a hacer. Por eso habla el director francés de *Provocar lo inesperado. Esperarlo*, hasta el punto de que *Filmar es, para él, ir a un encuentro*: “Nada en lo inesperado que secretamente tú no esperarás”⁸.

7 BRESSON, R. (1979). Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Era, México, p. 16.

8 BRESSON, R. (1979). Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Era, México, p. 26.

Y qué encuentro puede ser ese sino con lo inesperado o desconocido: “azares maravillosos aquellos que obran con precisión”⁹, escribirá el cineasta.

9 BRESSON, R. (1979). Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Era, México, p. 36.

El miedo, la pesadilla



Balthazar será también testigo de las pesadillas que despiertan a Arnold por las noches.

Este hombre bebe porque tiene miedo.



Camarera: ¿Tienes miedo, Arnold? ¿Miedo de qué?
Arnold: Miedo.

Un miedo que proyectará en Balthazar, al que acaba tomando por Satanás. El asno huye de su cruel amo y acaba en un circo, transportando paja.



Un ojo ni demasiado pensante ni demasiado inteligente

10 BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era, México, p. 73. Y añade Bresson: "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", ps. 73-74.

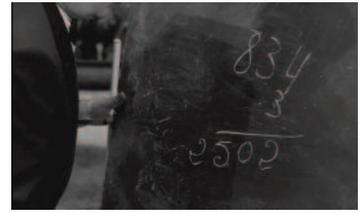
En la espléndida secuencia del circo cristaliza, a nivel de la enunciación, esa máxima bressoniana, formulada en *Notas sobre el cinematógrafo*, según la cual, *Lo real llegado a la mente ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente*¹⁰.

Entenderemos entonces por qué el director ha dado tanto protagonismo en el filme al ojo del asno.



Una sucesión de planos/contraplanos de Balthazar y de varios animales –un tigre, un oso polar, un orangután y un elefante– sirve para poner en escena la mirada a (de) Balthazar, que es también la mirada de la

cámara. El espectador es colocado así en un punto de vista, el del propio asno, refractario a una mirada, la suya, *demasiado pensante, demasiado inteligente* y para la que lo real ha dejado de ser real. Una mirada en la que la *cosa en sí* ha devenido ya en *cosa para mí*.



Convertido en atracción circense, Balthazar será presentado como *El cerebro más prodigioso del siglo*, capaz de multiplicar por tres un número de tres cifras. Serán sus patas, entonces, las que cobren todo el protagonismo.



Cuando descubre entre el público al alcohólico Arnold, Balthazar se pone alerta y se niega, como mulo que es, a abandonar la pista del circo.

Poco después Arnold, a quien hemos visto montar a lomos de Balthazar, caerá muerto a sus "pies".



Como en el caso de Jesús de Nazaret, montar en este simbólico animal constituye un augurio de pasión y muerte.



Jesús entrando en Jerusalén (1302-05), Giotto di Bondone

No se sabe por qué se quiere



Madre: *¿Qué es lo que le ves a 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.*

Cómo calificar el sentir de Marie dispuesta, según confiesa a su madre, a seguir a su amado hasta el fin del mundo, incluso a morir por él, con Balthazar siempre como testigo. ¿De un sentir profundo, abisal, oceánico?



Marie es consciente de qué tipo de padecimiento es el de su padre:

Madre: *Tu padre sufre. Solo vive para querernos. No sobrevivirá a su pena.*
 Marie: *Quiere más a su desgracia. La cultiva, la necesita.*



Ella, en cambio, lo que necesita es que la lleven lejos.

Marie: *Sálvame. Llévame lejos.*



Pero Gerard no está en condiciones de salvarla. Él lo que hace es proyectar en Arnold, al que llama "asesino", "parásito social



la rabia que no es capaz de gestionar y por eso se dedica a romper todos los espejos de un bar.

De mal en peor



Muerto su anterior amo, Balthazar es comprado en una feria por un avaro y cruel vendedor de grano que le hace dar vueltas y vueltas en torno a un molino, a la vez que lo muele a palos.



Balthazar rechaza el agua sucia, literalmente negra, que su nuevo amo le da a beber.

La *nigredo* o noche oscura

Una noche de tormenta Marie se presenta en casa del dueño de Balthazar con la intención de entregarse a él.



La joven parece dispuesta a humillarse más y más; a bajar otro escalón en el proceso de degradación. Lo hace en principio porque a sus padres no les queda ya nada; ni siquiera la casa, que ha pasado a manos de los acreedores. Su despojamiento va a ser, pues, total.

En términos de la alquimia, en tanto que proceso de transmutación de la materia, estaríamos ante la fase llamada *nigredo*, asimilada a la putrefacción, a la disolución en la materia prima bajo el signo de Saturno y del elemento plomo; una suerte, pues, de descenso a los infiernos. El negro al que hace alusión el término *nigredo* simboliza la muerte. La pasión y muerte de Cristo, por ejemplo.



Marie: *¿No cree en nada?*

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



Vendedor: *La vida no es más que una feria. Un mercado donde no hacen falta palabras; basta con billetes.*

Lo que necesita Marie, mostrada en planos que realzan su belleza física, es, en cambio, *huir, compartir penas y alegrías.*

El asno Balthazar como presencia

Llegados a este punto del filme podríamos preguntarnos, como hace Amaya Ortiz en su análisis de *Inland Empire*, de David Lynch, “si continúa actuando la función simbólica –en sus operaciones fundamentales, metáfora y metonimia”. De ser así, “deberíamos poder localizar un tercer elemento (...) un espacio de conciencia interior”¹¹ que sobreviviera al proceso de humillación por el que atraviesa Marie, y por el que habrá de pasar también el propio Balthazar, en el que la joven parece metamorfosearse.



11 ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2014). “El legado del amor cortés en la obra reciente de David Lynch”. *Transmissions textuelles, Actes du Colloque International* (20-31 mai 2013). Textos reunidos por Jeanne Raimond y Jean-Louis Brunel, Cahiers du GRES, Université de Nîmes, p. 83.

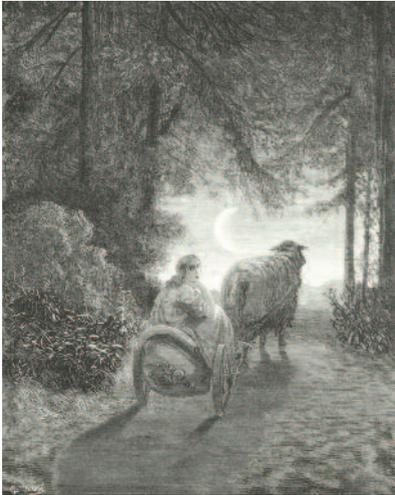
Marie se viste tras haber pasado la noche con el vendedor de grano. En la pared del fondo vemos proyectarse por un instante la cola del asno.



La joven a continuación se va y en imagen queda solo Balthazar, a quien vemos mover la cabeza y mirar con las orejas levantadas al avaro vendedor.

Momentos antes, había sucedido en el filme algo muy semejante. El vendedor, que sostenía en su mano una lámpara encendida, se retiraba y sólo entonces caíamos en la cuenta de que tras él se hallaba, vigilante, Balthazar.





Grabado de Gustavo Doré para *Piel de asno* de Perrault

Un mismo proceder enunciativo en el que la figura del asno se hace presente como tercero, como conciencia testigo o “conciencia interior” que sobrevive a la caída del yo.

A partir de ahora la figura de Marie y de Balthazar se entrelazarán en el filme, pero a la manera en la que lo hacen en *Piel de asno* (*Peau d'âne*, 1964), el popular cuento de Charles Perrault, la hija del rey y ese “señor asno” que tenía el poder de transformar todo lo que comía en escudos de oro¹².

La escena que sigue refuerza esa suerte de metamorfosis, que no confusión, que se produce entre ambos.



¹² PERRAULT, CH. (1694). *Peau d'âne*. SINABI, Biblioteca digital infantil y juvenil. Portal de Sinabi

Madre: Le ha dado cobijo y alimento.

Vendedor: ¡Come mucho!

Madre: Volverá como un hijo al que reencontramos y perdonamos.



Vendedor: Sí, se reconciliarán.

Cuando el vendedor afirma que se reconciliarán, refiriéndose a Marie y a sus padres, toca con su mano derecha el lomo de Balthazar y dice que, aunque este ya no es joven, puede ser aún de utilidad.

Él lo sabe todo



Marie: *Todo parado, malgastado, estropeado, cuando iba a producir.*

Solo le falta emplear aquí a Marie, cuando le cuenta a Jacques cuál ha sido su experiencia, el término *putrefacto*. Sin embargo, no tardará en emerger, en el discurso de la joven, la muerte:

Marie: *En tan poco tiempo, ¡cuántas cosas malogradas, muertas!*

Jacques: *Hay que reparar el daño.*

El orgullo de su padre —*el orgullo del sufrimiento*, lo llama Marie—, hace imposible reparar el daño causado. La muerte no puede ser, pues, eludida; es en ese sentido que el daño es irreparable.



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



Marie: *Ahora lo sabes todo.*

Esta afirmación se produce sobre la imagen de Balthazar pacienco en el jardín. ¿Quién es, entonces, el sujeto del enunciado de Marie?

El asno comparece así, de nuevo, como “elemento tercero”, como presencia de una conciencia testigo que sabe, en tanto que es plenamente consciente. Y que se sitúa, por ello mismo, más allá de lo *malogrado*, *malgastado*, *estropeado* o *muerto*.



Y es que Balthazar ha probado, como sabemos, “la sal de la sabiduría”, por mucho que lo que le veamos comer ahora sea solo hierba.



Aunque Jacques promete casarse con Marie, esta dice no ver nada; asegura haberse vuelto insensible, no tener ya ternura ni corazón. Las promesas de amor que se hicieron los dos en su infancia formaban parte, concluye, de un mundo imaginario.

¿No consistirá, entonces, ese nuevo saber en saber del carácter ilusorio de lo imaginario?



Marie se levanta, Jacques se gira y su imagen funde con la puerta del establo de Balthazar, por la que veremos entrar inmediatamente a Marie.



Bueno, a ella exactamente no, sino el brazado de hierba que constituye el alimento para el asno.

Marie: *Le amaré, le amaré.*

Sobre el perfil del burro oímos esta declaración de amor de la que aquel es testigo privilegiado.

Podríamos decir, citando al David Carse de *Perfecta, brillante quietud*, que el de Balthazar es “un ver que es no-ver, un ver que sucede sin intención, sin mirar”, “un ver que ocurre sin que haya alguien que mire” (*the seeing happening without there being one who looks*)¹³.

¹³ CARSE, D. (2009). *Perfecta, brillante quietud: más allá del yo individual*. Gaia Ediciones, p. 168.

La caída del yo



Marie: *¡Deprisa, quiero llegar a tiempo!*
Jacques: *No vayas. Déjales.*
Marie: *He de terminar con esto. Quiero una explicación.*

Marie cae –cae su yo– y, arrodillada, besa la mano a Jacques.

Ella necesita “terminar con esto” y para eso debe “llegar a tiempo”.

Con ese fin se dirige a la casa donde se citaba a menudo con Gerard.



Las referencias religiosas, cristianas, están presentes en el filme de manera sutil, sin énfasis ni subrayado alguno. Hay un árbol, posiblemente un olivo, y por donde pasa ahora ella hay también una cruz.



Marie se dispone a entrar en ese lugar oscuro donde conoció el sexo. La entrada tiene un aspecto sucio, degradado, lleno de restos de basura. Ella necesita entrar de nuevo ahí, porque cada entrada es distinta, nunca es la misma.



Tras pasado ese umbral de suciedad, lo que vemos es un espacio blanco lleno de puertas que la joven irá abriendo una tras otra.



La escena tiene ecos de la obra *Las moradas del castillo interior*, de Santa Teresa de Jesús.

El perfil de Marie, al volverse, se hace piedra. Nada imaginario parece sobrevivir ya en ella.

Ningún rincón desde el que poder decir yo

Hablábamos de Santa Teresa, pero podríamos traer aquí también las palabras de Simone Weil en *La gravedad y la gracia*: "En un alma colmada no queda ningún rincón disponible para decir yo"¹⁴.

¹⁴ WEIL, S. (2013). *La gravedad y la gracia*. Editorial Trotta, Madrid.

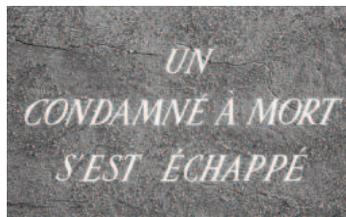
Veremos enseguida hasta qué punto es visualizado en el filme ese rincón del que habla en su libro Simone Weil.



La imagen de Marie en la pared de piedra desaparece y de la ventana oscura salen ahora varios jóvenes que se dedican a lanzar al aire las piezas de ropa que vestía la joven; tal es el grado de despojamiento o de vaciamiento por el que está pasando.



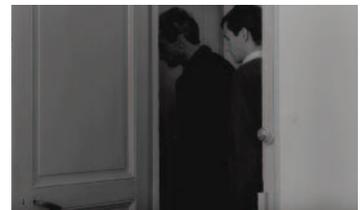
Sólo un resto en la calzada por la que oímos y vemos avanzar a Balthazar. Jacques y su padre se asoman a la ventana. A María no la vemos; de ella oímos solo sus sollozos.



Contemplamos ahora una pared áspera, desnuda. Tan áspera como la que abría la película de Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado* o *El viento sopla donde él quiere*.

Policia: *La han desnudado, pegado y encerrado con llave.*

Tal es, entonces, la situación actual de la joven.





Reencuadrada por el marco de la ventana, Marie yace desnuda y arrodillada en un rincón.

Una imagen poderosa que permite visualizar lo que Weil describía como imposibilidad, para un alma colmada, de decir yo.



La cara oscura de ese empobrecimiento radical, de esa desposesión absoluta es el peligro de desintegración, de estallido del yo del que habla Jesús González Requena en su artículo *Lo real*:

*Quien está en peligro es el yo del individuo, que se ve abocado a la desintegración según se aproxima al cuerpo real que, a partir de cierto grado de proximidad, la Imago Primordial ya no puede enmascarar más – la esquizofrenia será entonces el sino del estallido en mil pedazos del yo.*¹⁵

15 GONZÁLEZ REQUENA, J (2010). "Lo real". *Trama y fondo 29, El Relato*. Madrid, p. 24.



Sin embargo, en *Au hasard Balthazar* emerge, por obra y gracia del encadenado bressoniano, y más allá de un posible estallido yoico, el ojo de la sabiduría. La cabeza de Balthazar queda encuadrada –enmarcada– por la ventana que acaba de romper con el mango de su fusta el padre de Marie.



Jacques llama a su amada por su nombre, como al comienzo de la película. La cámara está emplazada en el interior del establo.

Un lugar vacío

La operación metafórica sigue pues en marcha. Ni Marie ni Balthazar se encuentran ahí. Únicamente un lugar vacío; un espacio sin objeto al que poder reconocer o con el que poder identificarse. No otro es el lugar que la enunciación otorga ahora a la cámara, y que es también el del espectador.



El padre de Marie guarda duelo a la entrada de la casa. Jacques entra en ella esperando encontrar dentro a Marie. El joven pronuncia de nuevo su nombre, como si se tratase casi de una invocación.

Quien desciende las escaleras no es Marie, sino su madre, que viste, como el padre, de negro, el color del rey y astrólogo Baltasar.

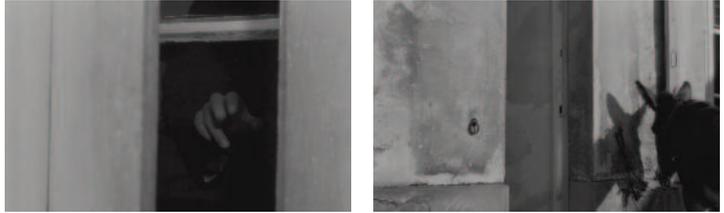


Madre: *Marie se ha ido.*
Jacques: *¿Que se ha ido?*
Madre: *No volverá nunca más.*

Junto a Jacques el pasamanos de la escalera escribe en el plano un movimiento de ascenso –subida–, pero también uno de descenso –bajada–.



Vaciado el plano de toda figura humana, la línea del pasamos se convierte por obra del encadenado en los peldaños de otra escalera, esta de piedra.



El padre de Marie está gravemente enfermo. La mano del sacerdote avisa a la esposa de su muerte. Balthazar, atado a la entrada de la casa, es testigo.

Las manos serán las protagonistas en la secuencia que sigue.



Las manos de la madre abriendo la puerta de la habitación; las manos del padre difunto, las del sacerdote dando la absolución en nombre de la Santísima Trinidad.



Gerard: *Déjenoslo. Solo un día.*

Madre: *Además, es un santo.*

A esta mujer ya sólo le queda Balthazar, al que califica de *santo*.

En el libro de entrevistas Robert Bresson describía así su película: "*Au hasard Balthazar* es nuestra agitación, nuestras pasiones, ante una criatura

viva, Balthazar, que es toda humildad, tranquilidad, serenidad e incluso santidad”¹⁶.

Y como tal santo, un plano nos lo muestra llevando las exequias, mientras es embadurnado con incienso (del latín *incensum, incendere*, encender), perfume hecho en ocasiones con mirra.

16 BRESSON, R. (2015). Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983), reunidas por Mylène Bresson. Intermedio, Ediciones SL.

Noche oscura



Lo que sigue será, para Balthazar, al que vemos y oímos rebuznar (“el alma hecha carne”), la noche más oscura. El burro va a ser usado por Gerard y su pandilla para transportar mercancía de contrabando hasta la frontera.



Perfumes. Podría tratarse de mirra, usada antiguamente para ese fin.

Medias. En francés, *les bas*¹⁷.



Y oro. Junto a la caja con las monedas de oro, hay otra en la que está escrito en negro, sobre fondo blanco, *Virginie*.

17 Literalmente, *los bajos*. También lo que está abajo, lo inferior.



Coronación de la Virgen,
Diego Velázquez

Lo virgen. La Virgen –La Virgen María.

Cajas con perfumes, con medias y con oro. Representación, pues, metafórica, vale decir también simbólica, de lo femenino.

Esa es la carga que llevará en sus alforjas el asno Balthazar.



En lo más alto de una especie de sucio altar, señalado por la luz de una bombilla, un bote en el que se puede leer RIP (*Requiescat in pace. Descanse en paz*). Siglas que es costumbre grabar en las lápidas de los muertos.

La oración suele ser ésta: *Dale, Señor, el descanso eterno. Y brille para él la luz perpetua. Descanse en paz.*



Unas manos depositan la caja con oro en una de las alforjas que va a llevar a cuestras Balthazar. Después ya solo vemos el hueco donde va oculto el dorado metal y, más allá, una mano que parece palpar en –el vacío de– la oscuridad.

Subida al monte

Balthazar va a ser conducido hacia lo alto, camino de su propio Calvario. Como Jesucristo.



Y como éste, es azotado por aquellos que le acompañan en la subida; uno de ellos es Gerard.



Gendarmes: ¡Alto! ¡Aduana! (¡Haut! ¡Douane!, en francés)

Ya en la cumbre, oímos a los gendarmes dar el alto por dos veces. En el lugar del tercer alto suenan varios disparos. Los dos jóvenes huyen monte abajo; Balthazar, imparcial, no se inmuta.

La aduana es un derecho de tránsito por el que hay que pagar un precio. “Douane” es un término que contiene *ane*, que es como se dice asno (*âne*) en francés.

El significado de “haut” es alto, altura; también “elevado”.

Un francés como Robert Bresson diría, por ejemplo, *Le soleil est haut dans le ciel*.

Lo mismo podría decirse en estos momentos de Balthazar. Él es ahora un asno elevado –*haut âne*–, subido a lo más alto, en el sentido *anagógico* del término¹⁸.

Sangrando por una herida, Balthazar asciende hasta la cumbre, donde le espera un cielo claro y abierto. Su silueta se recorta sobre un fondo rocoso que recuerda levemente a la cabeza de un asno.

¹⁸ *Anagogía* es una palabra de origen griego que hace referencia a una “subida” o “ascensión”. Javier Melloni habla de tres tipos de interpretación de los textos: el literal o de la *lectio*, el alegórico o de la *meditatio* y el anagógico o de la *contemplatio*. Este último –*anagogikós*– significa “conducir hacia arriba”: MELLONI, J. (2009). *Voces de la mística. Invitación a la contemplación*. Herder Editorial, Barcelona (versión Kindle). Jean Laplanche afirma en su seminario sobre *La sublimación* que “Freud desconfió siempre de esa manera de atraer el psicoanálisis hacia lo alto”: LAPLANCHE, J. (op. Cit.), p. 123.



Podría tratarse de él mismo transformado en algo tan real como una roca, como antes habíamos visto hacerse piedra el cuerpo de Marie.

El plano que sigue podría responder al punto de vista del asno. Mas, ¿cómo saberlo? Ningún contraplano contestará, ni afirmativa ni negativamente, a esta pregunta.



Un rebaño de ovejas rodea el cuerpo echado en tierra de Balthazar. Los perros, un poco alejados, ladran.

Los ojos del asno se van cerrando; el rebaño se aleja; la sonata para piano de Schubert comienza a sonar de nuevo.



Balthazar yace sobre la hierba cubierto con una manta. Junto a él, un carnero.



Agnus Dei (1635),
Francisco de Zurbarán

El Agnus Dei. *Hagnos*, de donde viene *Agnus*, que significa en griego sagrado, puro, santo, atributos, todos ellos, que bien podríamos reconocer en el asno que protagoniza esa sorprendente “fábula mística”¹⁹ que lleva por título *Au hasard Balthazar*.



¹⁹ *La fábula mística* es el título de un libro de Michel de Certeau en el que estudia la mística cristiana durante los siglos XVI y XVII.