

5. *Una mujer dulce* de Bresson: Dostoyevski en el cine y los desgarros de la Modernidad

Fernando Huesca Ramón

Resumen

Una mujer dulce de Bresson es una adaptación cinematográfica de la novela corta *La dulce* de Dostoyevski. La estética del joven Georg Lukács ofrece un marco óptimo de lectura de ambas fuentes en la medida en que, en textos como *Teoría de la novela*, el joven Lukács pondera la pobreza existencial y fragmentación subjetiva e intersubjetiva del ser humano en la modernidad capitalista. Las obras de Dostoyevski y Bresson, así, contarían como documentos de denuncia de la inhumanidad del modo capitalista de producción y la civilización occidental. *Una mujer dulce* y *La dulce* ofrecen una ventana estética a la violencia patriarcal que acompaña a estos modos culturales. La obra general de Lukács ofrece un marco óptimo de lectura del arte en clave ética y política.

Palabras clave: civilización, capitalismo, violencia, reflejo, Dostoyevski.

Abstract

A gentle woman from Bresson is a cinema adaptation of Dostoevsky's short novel *A gentle creature*. The young Lukács' Aesthetics offers an optimal frame of interpretation for both sources, in so far as in texts such as *Theory of the novel*, the young Lukács reflects upon the existential poverty and subjective and intersubjective fragmentation of human beings within capitalist

modernity. Dostoevsky's and Bresson's works, so, would count as documents of denunciation of the inhumanity of the capitalist mode of production and Western civilization. *A gentle woman* and *A gentle creature*, offer an Aesthetic window to patriarchal violence, which accompanies this cultural modes. Lukács general intellectual production offers an optimal frame of interpretation of art in an ethical and political framework.

Keywords: civilization, capitalism, violence, reflection, Dostoevsky.

La mayoría de sus comentadores reconoce en la literatura rusa dos personalidades dominantes: la de Tolstoy y la de Dostoevsky. Un crítico de la nueva Rusia, Ilya Ehrenburg, ha escrito que, en las nuevas generaciones, el ascendiente de Tolstoy es, ciertamente, mayor que el de Dostoevsky, contra lo que se entretienen en suponer, en sus arbitrarias conjeturas sobre el fenómeno bolchevique, gentes incapaces de concebir sino una Rusia más o menos neurótica. La literatura de estirpe dostoevskiana refleja, en mi opinión, la neurosis de una burguesía retardada, que no llegó a encontrar su equilibrio en el poder político. La literatura de Tolstoy tiene un espíritu diverso. Dostoevsky decía que las obras de Turgueniev y Tolstoy, por bellas que fueran, eran una literatura de pomietschik; esto es, de terratenientes.

José Carlos Mariátegui

“El centenario de Tolstoy”

Variedades, Lima, 15 de septiembre de 1928

Dostoyevski es un enigma y un laberinto literario, en el sentido de que la riqueza de las formas y los contenidos de su literatura han fascinado a generaciones de receptores desde el joven Lukács, Nietzsche, Lévinas, Camus y Hesse hasta José Revueltas, quien a diferencia de los primeros detenta profundos intereses en el papel social del arte, en comunidades y territorios concretos y en su posibilidad de constituir una contribución para la transformación de la realidad en un sentido comunista.¹ Cineastas como Kurosawa, Tarkovsky, y

¹A partir de los estudios biográficos de López Soria se puede concluir que Lukács, antes de su giro al marxismo y al Partido Comunista de Hungría, ya se interesaba por influir en su sociedad por medios artísticos; estos esfuerzos fueron aplastados por el conservadurismo político húngaro, marcando el abandono de parte de Lukács del camino de

en este caso Robert Bresson, igualmente han saludado y retratado en el cine las inquietudes existencialistas y críticas hacia la sociedad moderna del autor ruso. En el caso de la exposición de la que me ocupó en esta ocasión, se trata del examen de una novela corta, *La dulce* (2019), y de su reflejo estético en el filme *Una mujer dulce* de Bresson.

¿Cómo acercarse a Dostoyevski desde la filosofía o la teoría literaria? De entre las recepciones arriba apuntadas, opto por recuperar la del joven Lukács, mencionando, en su momento, someramente, cómo el viejo Lukács, es decir, el filósofo marxista y militante comunista, comprometido autor de *Historia y conciencia de clase* y de una *Estética* marxista, regresa al caso Dostoyevski, en una óptica distinta a la del existencialismo y el utopismo, en un modo que, de alguna manera, puede entroncar con los intereses estéticos y políticos de autores igualmente marxistas como José Revueltas, Herbert Marcuse y Angela Davis. Al final de *Teoría de la novela* Lukács declara:

Pertenece ya al mundo nuevo. Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoyevski es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad: si es el cimiento o es ya una plenitud. Y sería pura mántica histórico-filosófica el resolver si estamos realmente a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo, indicios de un futuro todavía tan débil que el estéril poder del ente mero puede aplastarlo cuando quiera, como en juego. (1975, p. 420)

El joven Lukács concibió inicialmente su *Teoría de la novela* como un ensayo sobre Dostoyevski, proyecto que nunca se concluyó (se atraviesa aquí el giro al marxismo de Lukács en 1918 y su adherencia comunista militante de por vida):

Con miedo escribo aquí –como el único acorde de conclusión posible a lo dicho hasta aquí [falta de vitalidad y compromiso existencial en el mundo moderno y su literatura– F.H.R.] –el hombre de nuestro poeta épico más grande, en quien he

la literatura y la crítica literaria, para pasar al de la ciencia y la praxis marxista: “Cuando Lukács en 1904 intente participar directivamente en este ambiente de renovación y funde junto con otros tres amigos la Compañía Thália de teatro, se esforzará por meter en los ambientes escénicos budapestinos las obras más sobresalientes del teatro contemporáneo.” (López, 2021, p 52).

pensado constantemente al escribir esto, el nombre santificado de Dostoyevski. (1998, p. 378)

Se buscaría en vano una definición de la obra de Dostoyevski como novela en el gran texto clásico de juventud de Lukács,² así como una consideración clara, distinta y conceptualizada del autor ruso como el gran Homero o poeta épico de la época moderna. Lo que es sorprendente a la fecha es que, solamente dos semanas antes de su adherencia al Partido Comunista Húngaro, Dostoyevski constituya una orientación ético-política, una suerte de límite trascendental, con el cual el todavía protoexistencialista y crítico literario se mantiene a raya, al igual que Weber, Freud y otros, del entusiasmo bolchevique:³

El bolchevismo se basa en aquella asunción metafísica de que el bien puede surgir del mal, de que es posible, como dice Razumikhin en *Crimen y castigo*, mentir nuestro camino hacia la verdad. El autor de estas líneas no es capaz de

² Antes de la cita referida, Lukács señala en su *Teoría de la novela*: “En las obras de Dostoyevski se dibuja finalmente este nuevo mundo, lejos de toda lucha contra lo existente, como realidad simplemente contemplada. Por eso él mismo y su forma están fuera de estas consideraciones: Dostoyevski no ha escrito novelas, y el ánimo configurador visible en sus obras no tiene nada que ver, ni afirmativa ni negativamente, con el romanticismo europeo del siglo diecinueve ni con las múltiples reacciones, no menos románticas, contra él.” (p. 420).

³ Bolívar Echeverría, en su marxismo abierto desde Latinoamérica, considera igualmente en esta línea de pensamiento que el bolchevismo fue un fracaso político: “Sin posibilidades reales de constituirse en un orden social realmente diferente y alternativo frente al orden capitalista y su civilización; sin posibilidades efectivas de desarrollar una estructura técnica acorde con una reconstitución revolucionaria de semejante alcance –hecho que se manifestó temprana y dramáticamente en la historia de la revolución bolchevique–, ‘el mundo socialista’ no pasó de ser una *recomposición* deformada, una versión o repetición deficiente de ese mismo orden social y de esa misma civilización: una recomposición que, si bien, lo separó definitivamente de él, lo mantuvo sin embargo irremediablemente en su dependencia. Lo distintivo del *comunismo soviético* y su modernidad no estuvo –paradójicamente– en ninguna erradicación, parcial o total, del capitalismo. Lo característico de él consistió en verdad en lo periférico de su europeidad y en lo dependiente de su economía y en el carácter estatal de la acumulación capitalista que lo sustentaba” (2018, p. 196). El viejo Lukács se opone tajantemente a este entendido del bolchevismo y de la historia de la Unión Soviética: “Si se me permite la siguiente formulación: desde mi punto de vista, aun el peor socialismo es preferible antes que el mejor capitalismo. Estoy profundamente convencido de esto, y viví esos tiempos con esta convicción. Esos tiempos tenían su lado positivo, igualmente, puesto que el socialismo entonces estaba edificándose. Nunca he tenido dudas sobre ello. En la Unión Soviética fue creada una industria moderna que hizo posible la resistencia a Hitler” (2003, p. 121).

refutar esta fe, y por lo tanto, ve en la raíz de la posición bolchevique un dilema moral irresoluble, en la medida –en que de acuerdo a su convicción– la democracia exige nada menos que una inhumana abnegación y autosacrificio, de parte de aquellos que la quieren impulsar consciente y honestamente. (Lukács, 1918, p. 232)

Esto es contrastante con el Lukács de *Significación actual del realismo crítico*, donde Dostoyevski es criticado precisamente por no considerar al socialismo como una alternativa viable a la sociedad capitalista, y por recaer en una mística cristiana, como parte de su *ethos* literario y político.⁴ De manera importante, Kracauer (2006), desde el frente de la Teoría crítica alrededor de la Escuela de Frankfurt, considera este mismo motivo de análisis fuera del frente de la militancia comunista, trazando, en su caso, interesantes vínculos entre el autor de *Crimen y castigo* y Nietzsche en torno a la crítica a la sociedad occidental moderna.⁵ Cabe aquí señalar someramente que para Gorki y los revolucionarios rusos, así como para neuropsicólogos soviéticos hegelianos y leninistas, es Tolstói y no Dostoyevski un modelo metodológico de reflejo literario, una inspiración moral para la praxis social y una cantera de ejemplos bien certeros sobre los modos y maneras específicos de la comunicación humana por medio de signos;⁶ pero eso es motivo de otra investigación.

⁴ “El héroe del relato de Dostoyevski sufre antes que nada por la inhumanidad del capitalismo naciente, del capitalismo que acuña todas estas relaciones de los hombres entre sí. En medio de ese mundo, contra el cual se rebela con todas las fibras de su ser, rechaza asimismo, o al menos con igual pasión, la perspectiva de una solución socialista (palacio de cristal, hormiguero, etc.). La protesta contra la inhumanidad del capitalismo vira ya aquí hacia una crítica sofisticado-igualitaria, anticapitalista-romántica del socialismo y la democracia. El miedo al socialismo transforma al hombre en la sociedad capitalista en un ser perdido; en el caso de Dostoyevski, su adhesión a una religiosidad y una mística paneslavista encubre esta tendencia, aunque sólo parcialmente y, en gran medida, de un modo aparente.” (Lukács, 1984, p. 80).

⁵ “Es preciso llevar en sí a Cristo, como Nietzsche, para poder elegirlo como guía, y hay que haber recorrido todos los grados de la concepción individualista de la vida para poder hacerse partidario de Dostoyevski.” (Kracauer, 2006, p. 129).

⁶ “En las novelas de Tolstói, quien a menudo se ocupó de la psicología del entendimiento, se encuentran muy buenos ejemplos de la condensación del habla externa y de su reducción a predicados: ‘Nadie oyó claramente lo que dijo, pero Kiti le entendió. Ella le entendía porque su mente estaba continuamente atenta a sus necesidades.’ (*Ana Karenina*, parte V, capítulo 18). Podríamos decir que los pensamientos de ella, siguiendo los pensamientos del hombre moribundo, contenían el sujeto al que se refería la palabra de él, que nadie más entendió. Pero quizás el ejemplo más llamativo es la declaración de

En lo que respecta a la propia novela corta de Dostoyevski, no es poca cosa resaltar el motivo del silencio como praxis rebelde frente a un presente descarnado, el de la opción del *gesto*,⁷ en lugar del acoplamiento lingüístico de los unos entre los otros y, a final de cuentas, del suicidio como acto de libertad, frente una sociedad (moderna, capitalista, civilizada, tecnológica, etcétera) que es impasible ante el sufrimiento humano y ante el dolor de los extranjeros y marginados. De nuevo, Dostoyevski, luego del exilio en Siberia, es un cristiano obstinado, un revolucionario de las formas que ha tendido tentáculos insospechados hasta el presente, en una praxis de divulgación radical del Nuevo Testamento; la recuperación de Lévinas de su legado es un testimonio relevante de esta línea religiosa en clave hebrea.⁸ Tal vez es el caso que el joven Lukács, no lejano del todo al cristianismo por su adherencia a Kierkegaard, a Meister Eckhart y a San Francisco de Asís, pero jamás un mártir, como puede serlo Tarkovsky como cineasta,⁹ no ha podido o no ha querido ver esta vertiente de la recepción de Dostoyevski. En él no es

amor entre Kiti y Levin por medio de letras iniciales (*Ana Karenina*, parte IV, capítulo 13)” (Vigotsky, 2020, p. 192).

⁷ “Tal vez porque el gesto es una necesidad vital de fuerza primigenia; tal vez porque el hombre que quiere ser ‘sincero’ (una de las palabras más frecuentes de Kierkegaard) ha de conseguir de la vida inequívocidad, ha de aferrar tan fuertemente a ese Proteo en eterno cambio de forma que no pueda ya moverse una vez que le haya revelado la sentencia. El gesto es tal vez –por servirme de la dialéctica de Kierkegaard– la paradoja, el punto en el que se cruzan realidad y posibilidad, la materia y el aire, lo finito y lo ilimitado, la forma y la vida. O más precisamente y más cerca del léxico de Kierkegaard: el gesto es el trampolín con el cual el alma pasa de lo uno a lo otro, el salto con el que abandona los hechos siempre relativos de la realidad para alcanzar la eterna certeza de las formas. El gesto es, dicho con una palabra, el salto único con el que lo absoluto se transforma en posible en la vida. El gesto es la gran paradoja de la vida, pues sólo en su rígida eternidad tiene lugar todo instante fugaz de la vida y se convierte en verdadera realidad.” (Lukács, en “La forma se rompe al chocar con la vida (Sören Kierkegaard y Regina Olsen)”, 1975, p. 58).

⁸ “Creo que fueron, antes que nada, todas mis lecturas en ruso, específicamente: Pushkin, Liermontov y Dostoyevski, sobre todo Dostoyevski. La novela rusa, la novela de Dostoyevski y Tólstoi me parecían sumamente preocupadas por cuestiones fundamentales. Libros transidos de ansiedad –con una esencial y religiosa ansiedad–, más aptos para ser leídos buscando el sentido de la vida. El sentido de la vida era una frase común en el *lycée*, referida a los héroes de Turguénev. Muy esencial, en efecto. Éstas son novelas en las que las dimensiones trascendentes del amor son reveladas en sus modestias, antes de que aparezca nada erótico; en las que una expresión como ‘hacer el amor’ se torna una escandalosa profanación y no tanto una indecencia. Los sentimientos de amor, tal como eran retratados en estos libros, fueron, ciertamente, la fuente de mis empresas filosóficas” (Lévinas, citado por Medina, 2014, p. 28).

⁹ Véase Tarkovsky (2005) para los testimonios de vida y perspectiva ético-estética del cineasta soviético.

la comunidad cristiana primitiva el paraíso perdido que solamente puede anhelar melancólicamente el sufriente del presente, sino el mundo redondo, colorido y jovial de los antiguos griegos. Adelanto uno de los motivos interpretativos de Bresson en su adaptación cinematográfica de *La dulce*: la cerrazón patriarcal del usurero ante la mujer dulce, su obsesión con convertirla en una muñeca de escaparate y por someterla a las rígidas convenciones de la sociedad burguesa, su amor por el dinero y su apego al orden social establecido, hacen comprensible la vía suicida; tal vez son los recursos estéticos propios del cine los que hacen resaltar el dominio despótico sobre la mujer, de una manera que hace innecesario acentuar el monólogo interior y la inconcebible crueldad del varón hacia la mujer que se aprecia en el original novelístico:

Estas palabras, “por usted” las recalqué *en un sentido determinado*. Cruel. Ella enrojeció otra vez por ese “por usted”, pero no dijo nada. No tiró el dinero, lo cogió. ¡Así es la miseria! ¡Y qué roja se puso! La había herido. Cuando ella ya había salido, me pregunté si merecía la pena darle dos rublos a cambio de humillarla. ¡Ja, ja, ja! Recuerdo que lo pensé dos veces: ¿merece la pena? ¿De verdad? Y, riendo, pensé que sí. Me alegré mucho. No era maldad: detrás había una idea, una intención. Yo quería ponerla a prueba, porque sentía curiosidad por ella. (Dostoyevski, 2019, p. 19)

Bresson, fiel a su parsimonia cinematográfica, traza la tragedia de la sociedad patriarcal occidental con apenas unos encuadres y diálogos mínimos. Que algo de las vanguardias decimonónicas apuntaban ya a los recursos cinematográficos es parte de la estética de Walter Benjamin.¹⁰

“Aquí tienen el relato. Lo he denominado ‘fantástico’, aunque, según mi opinión, es completamente real. Aun así, tiene formalmente un elemento fantástico, y creo que debo explicar esto desde el principio” (Dostoyevski, 2019, p. 9), se lee en las “Notas del autor” al arranque de la novela corta. Se sabe ya bien que un sello esencial de las vanguardias artísticas, incluyendo la literaria, es el rechazo a la poética de Aristóteles y a su fundamental distinción entre realidad y ficción, así como al concomitante concepto de mimesis. ¿Qué realidad objetiva representa Dostoyevski? El viejo Lukács, y tal vez nadie más, se atreva a lanzar esta sencilla pregunta. De nuevo, las formas

¹⁰ Véase Benjamin (2003).

esenciales de Dostoyevski como el monólogo interior, el devenir frenético de un torbellino de pasiones sin armonía y la polifonía identificada por Bajtín, no parecen apuntar realmente a un retrato mimético o periodístico del presente, sino más bien a una intervención en lo real mismo, a partir de un exceso de negatividad y crueldad en la narrativa, del que hacen eco Adorno y Marcuse en sus teorías estéticas críticas.¹¹ ¿Se ganaría algo proyectando una supuesta psicopatología en el autor de *Crimen y castigo*, como para encontrar en su obra una mera proyección de estados mentales propios de los extremos más extremos dentro de los manuales psiquiátricos contemporáneos? Como en el caso de *El doble* del autor ruso, la escritura, tomada como indicio de procesos mentales en los personajes, es atropellada, entrecortada, frenética y por momentos delirante. De aquí que el propio Adorno resguarde a autores y artistas, como Baudelaire, de reducciones psicopatológicas de su obra.¹² Hacia la conclusión del folleto de Dostoyevski se lee: “Todo está muerto, hay cadáveres por todas partes. Alrededor de ellos sólo hombres, el silencio, ¡eso es la Tierra! ‘Hombres, amaos los unos a los otros.’ ¿Quién dijo eso? ¿De quién son esas palabras?” (2019, p. 116). El cristianismo primitivo no le es ajeno a Bresson,¹³ como demuestran *Diario de un cura de campaña* y *Al azar de Baltazar*. Resulta curioso que a la par de la suavización de la crueldad estética de Dostoyevski en el reflejo cinematográfico, Bresson incluye una concepción darwiniana del mundo, como acompañamiento de la narrativa fílmica en la escena del Museo de Paleontología y Anatomía Comparada:

¹¹ Véase Adorno (2010), Marcuse (2007).

¹² “El psicoanálisis ve las obras de arte esencialmente como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los materiales; transfiere (por decirlo así) la banalidad de unos médicos exquisitos al objeto más inapropiado, a Leonardo o a Baudelaire. Hay que desenmascarar lo filisteo pese a todo el énfasis en el sexo, de estos trabajos (herederos, en muchos sentidos, de la moda biográfica) que presentan como neuróticos a artistas cuya obra expone la negatividad de lo existente sin censura” (Adorno, 2010, p. 18).

¹³ “Me gustaría reconsiderar aquí lo que considero que es el filme a partir de una fuente literaria, más subestimado de Bresson: *Une femme douce* (1969), o *Una mujer dulce*, su primera obra a color y su noveno filme, a partir de la novela de 1976 de Dostoyevski. Bresson consideraba a Dostoyevski como el novelista más grande del mundo, indudablemente por su veta espiritual, puesto que Bresson evade la preocupación del ruso por la verdad y su exploración de la psicología humana. Puesto de otro modo, este de lo más católico de los cineastas siempre impide que la superficie y la profundidad del naturalismo nos distraiga de los momentos místicos en sus filmes, que no pueden ser explorados o revelados de ninguna manera positivista” (Cardullo, 2017, p. 46).

“Tenías razón: la misma materia prima para todos los animales. Es extraordinario” (Bresson, *Una mujer dulce*).

¡Ah, escuchen, escuchen...! Ya me he lanzado, y me estoy haciendo un lío, como siempre... Lo que pasa es que quiero acordarme de todo, hasta el más mínimo detalle. Quiero poner las ideas en orden y no lo consigo, quiero todos los detalles, las minucias... (Dostoyevski, 2019, p. 22)

Lo anterior se lee en el primer capítulo. En el texto no hay un ordenamiento usual (inicio- nudo–desenlace), imbuido de caracteres que enuncian sus modos de pensamiento y que actúan en el mundo literario, obedeciendo a algún tipo de lógica dramática como en *Antígona* o *El rey Lear*. Un comentarador del texto apunta que “*La dulce* tiene como narrador a un usurero que parece dirigirse a un auditorio, o a un juez, cuando no a sí mismo” (Gómez, 2019, p. 122). Agrego aquí solamente el recurso literario de la inclusión del lector –¿tal vez una innovación de género explorada ya en las *Confesiones* de San Agustín?– como parte de las estrategias comunicativas de Dostoyevski: “Si no tengo nada que perder, ¿no será mejor elegir al peor, o sea, al tendero rico, y que me mate en una de sus borracheras? ¿Qué dicen? ¿Hubiera podido pensar esto ella?” (2019, p. 36), declara el usurero del texto. La exclusión de la mujer obtiene un reflejo negativo intenso en el texto dostoyevskiano; en el caso del filme, los diversos planos y los mapas emocionales de los personajes son los que muestran la asimetría histórica de los géneros sexuales. Es cierto que la reflexividad interior está igualmente colocada en el varón en la versión cinematográfica, pero vemos las respuestas y resistencias de la dulce en viva voz y color. “Íbamos y volvíamos en silencio. ¿Por qué hubo silencio desde el principio?... Y yo tenía razón, y al día siguiente de cada arrebato discutíamos” (Dostoyevski, 2019, p. 47). La vida matrimonial no es nada idílica igualmente en el filme: “Después, todo fue una excusa para pelear. Si no hubieran sido las flores, habría sido otra cosa. —Pensé que no te gustaban las flores. ¿Quién te las dio?, —Nadie. —Alguien lo hizo, mientes. ¡Dime, dime! —¡Déjame!”

En la era de la crítica decolonial y de género no sorprende del todo ver el filme de Bresson como un documento de la violencia doméstica que no cae en los melodramas de mercado de Hollywood o de la industria cultural mexicana; Dostoyevski evangelista no es un catequista de púlpito o un moralizador del arte como Schiller. Sabemos bien cómo Hollywood y la industria

cultural del cine explotan las emociones del espectador para obtener ganancias; siguiendo a Adorno y Marcuse, las formas negativas en el arte generan una disonancia en el espectador, antes bien que una identificación positiva –esta me parece una pauta de lectura adecuada para la mostración en la literatura y en el cine del tema de los celos de pareja, en una clave distinta del arquetipo *Otello* (heredero del drama clásico):

Resumiendo. El asunto, con todo incluido, me costó unos trescientos rublos. En dos días me las arreglé para colarme en la habitación contigua, tras una puerta cerrada, y espiar el primer *rendez-vous* de Efimovich con mi mujer. Justo el día antes habíamos tenido un encuentro breve pero muy importante para mí. (Dostoyevski, 2019, p. 56)

En el filme, el usurero sale a buscar a la mujer dulce, encontrándola en compañía de un varón en un auto: “De repente se levantó y habló. —Sal, vamos. —Yo había concebido unas palabras, eran a favor suyo. Ella pudo haberme visto desde el retrovisor y pensar de inmediato”. La negación de la autonomía de la mujer en la sociedad contemporánea obtiene un retrato cinematográfico crítico.

Se podría decir que hasta la inocencia de los idiotas y mujeres fatales en Dostoyevski es autculpable, es decir, la opresión patriarcal del usurero no se ejerce sobre una blanda materia sin forma y sin alma, meramente pasiva y contemplativa. La dulce es una mujer igualmente temible, y de nuevo, son los recursos cinematográficos los que parecen darle carne y hueso a un personaje que en momentos difícilmente hace evocar alguna catarsis por la contemplación. El episodio de la pistola es revelador y bien manifiesto en la versión cinematográfica, al igual que en la novelística:

Creo que eran más de las siete de la mañana cuando me desperté, ya era casi de día en la habitación. Me desperté muy despejado, plenamente consciente y abrí los ojos de golpe. Ella estaba delante de la mesa y tenía el revólver en las manos. No se dio cuenta de que me había despertado y que la veía. De repente, se acercó a mí con el revólver. Cerré los ojos e hice como que dormía profundamente... . Ella me miraba directamente a los ojos, el revólver estaba ya en mi sien. Nuestras miradas se cruzaron. No nos miramos más de un segundo. (Dostoyevski, 2019, p. 66)

¿Por qué se ha suicidado la dulce? La intensiva autorreflexividad del usurero en la novela responde: “Es un claro malentendido, tienen ustedes razón. Todavía podía vivir conmigo. O, si no, ¿sería anemia? ¿La anemia simplemente, el agotamiento de la energía vital? Ella se cansó durante el invierno, es eso... ¡Mi retraso!” (Dostoyevski, 2019, p. 114). En el filme cinco minutos habrían sido suficientes para evitar el desenlace fatal (ella está acompañada constantemente por la sirvienta Anna y por su propio marido, pero basta un instante para que se ejecute la decisión fatal). Tal vez. No hay *epos* o drama clásico sin víctimas sacrificiales, pero como expone Hegel en su estética de madurez, Antígona, Agamenón, son héroes con causa; por más atroces que sean sus actos y sacrificios, la *polis* los requiere y los dioses los santifican.¹⁴ Para el joven Lukács ya el drama shakespeariano y la novela de Dostoyevski beben de la muerte de Dios.¹⁵ “No, de verdad, cuando se la lleven mañana, ¿qué será de mí?” (Dostoyevski, 2019, p. 117), concluye la novela. Un cierre de clavos en el ataúd, y sin más termina el filme.

En la apropiación cinematográfica Bresson incluye innovaciones, como la escena de Hamlet en lugar de *La búsqueda de la felicidad* y *Aves canoras* en la novela corta –podría ser que el “¡Da igual! ¿A quién le interesa esto?” (Dostoyevski, 2019, p. 47) encuentra su eco fílmico en la “incorrecta” representación teatral contemplada por el usurero y la mujer dulce, luego cotejada en el original shakespeariano por ésta. ¿Puede ser un ser humano coherente consigo mismo? ¿Se gana algo buscando la corrección estética en cada representación teatral de los clásicos? De hecho, otra innovación fílmica interesante de Bresson es una inserción de la discusión sobre el estatuto y límite de las artes y de la comparación entre el arte cinético y la pintura, lo que en vanguardistas, así como en Hegel, Adorno, Marcuse y otros, ha llevado a la reflexión sobre la esencia y fin del arte. Finalmente, la inclusión de las guerras contemporáneas, un recurso fílmico de Bresson igualmente empleado en *El diablo*, probablemente puede dar cuenta de un alejamiento de la forma política dostoyevskiana, donde la exposición del interior de los personajes y de los entornos que los oprimen y marran su comunicación, obtiene el

¹⁴ Véase Hegel (2006).

¹⁵ “El abandono de dios en que se encuentra el mundo se manifiesta en la inadecuación de alma y obra, interioridad y aventura; en la falta de coordinación trascendental para los esfuerzos humanos. Esa inadecuación tiene, dicho groseramente, dos tipos: el alma puede ser más estrecha o más ancha que el mundo externo que se le da como escenario y sustrato de sus acciones” (Lukács, 1975, p. 363).

enfoque en detrimento del retrato periodístico de factores como la historia efectiva de Rusia, o los procesos coloniales europeos de finales del siglo XIX.

“Así es como es” es el lema con el que Adorno defiende la literatura de vanguardia de Kafka y Dostoyevski:

Al impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente. La fuerza de Kafka ya es la de un sentimiento de realidad negativo; lo que en él le parece fantástico a quienes no entienden nada es el *comment c'est*. (Adorno, 2010, p. 33)

¿No hay vía de salida de la sociedad asfixiante que lleva a personajes como Charles de *El diablo, probablemente* y a la mujer dulce al suicidio como último suspiro de libertad en el Valle de Lágrimas de la Tierra? El joven Lukács, a lo mucho, responde con la utopía dostoyevskiana de nuevos mundos apuntada al inicio de esta presentación. El viejo Lukács responde con una estética del realismo, inspirada en Aristóteles, Hegel y Marx, y que abre terrenos en la forma y el contenido para explorar nuevas maneras de relación entre seres humanos y con las tecnologías del arte, que hablen intensivamente de una *humanización* progresiva y consciente, como parte de una teleología materialista, algo que está fuera tanto del horizonte del joven Lukács, como de la Teoría crítica en general; el concepto de comunismo de Marx insufla otro modo de pensamiento estético en el filósofo húngaro.¹⁶ Concluyo con una cita de Bresson en relación con su concepción particular del cine:

Un filme no puede ser una escenificación, puesto que una escenificación requiere presencia de carne y hueso. Pero puede ser, como lo es el teatro fotografiado CINE, la reproducción fotográfica de una escenificación. La reproducción fotográfica de una escenificación es comparable a la reproducción fotográfica de una pintura o una escultura. Pero una reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello, o la *Muchacha del collar de perlas* de Vermeer, no tiene el poder, el valor o el precio de aquella escultura o aquella pintura. No la crea. No crea nada. (Bresson, 1979, p. 17)

¹⁶ Véase Lukács (1963).

Referencias

- Adorno, T. (2010). *Teoría estética*. Akal.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Bresson, Robert, director (1969). *Une femme douce* [película]. Marianne Productions
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Era.
- Cardullo, B. (2017). Fiction into film: Bresson's *Une femme douce* and its Russian source. *Contemporary French and Francophone Studies*, 16(1), pp. 79-86.
- Dostoyevski, F. (2019). *La dulce*. Funambulista.
- Echeverría, B. (2018). *Las ilusiones de la modernidad*. Alacena Bolsillo.
- Gómez Montoro, G. (2019). La amarga historia de *La dulce* en *La dulce*. Funambulista.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Abada.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Fundación Cajamurcia.
- López Soria, J. I. (2021). *El joven Lukács*. Ande.
- Lukács, G. (1998). Aesthetic Culture. *The Yale Journal of Criticism*, 11(2), 365-379.
- _____ (1918). Der Bolschewismus als moralishes Problem. *Freigedanke*, 228-232.
- _____ (1963). *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band I, Band II. Luhcterhand.
- _____ (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Grijalbo.
- _____ (2003). Entrevista: En casa, con György Lukács, en A. Infranca y M. Vedda, *Gyorgy Lukács, Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*. Herramienta.
- _____ (1984). *Significación actual del realismo crítico*. Era.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética*. Biblioteca Nueva.
- Medina Delgadillo, J. (2014). La influencia de Dostoyevski en la filosofía de Emmanuel Lévinas. *Acta Universitaria*, 24(2), 27-40.
- Tarkovsky, A. (2005). *Esculpir el tiempo* (2ª ed.). UNAM.
- Vigotsky, L. (2020). *Pensamiento y lenguaje*. Paidós.