

TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD EN MOUCHETTE DE ROBERT BRESSON

ALFONSO HOYOS MORALES

Lo humano se aferra a la imitación: un hombre se hace verdaderamente hombre sólo cuando imita a otros hombres

Adorno, 2001: 154.

INTRODUCCIÓN

Enormemente conocida es la particular visión que poseía Robert Bresson de los actores cinematográficos a los que llamaba «modelos»¹. El cineasta francés elabora toda una teoría alrededor de ellos en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (2006), a la vez que vuelve insistente sobre el asunto en prácticamente todas sus entrevistas. Tema de esencial relevancia para el propio cineasta, también lo ha sido para sus comentadores en la bibliografía secundaria².

Ahora bien, la comprensión del modelo en Robert Bresson no se limita tan sólo a ser una alternativa «de mercado» (2017: 175), en palabras de Colin Burnett, al clásico actor cinematográfico. Antes bien, lo que se encuentra detrás es una concepción antropológica del ser humano que se construye a partir de una crítica a la teatralidad como una condición «moral» del individuo. La rea-

lidad antropológica de la persona «teatral» es la de «parecer» en lugar de «ser» (Bresson, 2006: 25). No obstante, la manera en la que ha explorado esta antiteatralidad Bresson en sus films dista de ser homogénea. Como veremos a través del film *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), puede reintroducirse un cierto sentido de teatralidad que no contradice los principios antiteatrales de la moral y estética de Bresson. *Mouchette*, personaje en una constante tensión en la construcción de su identidad, estará inserta en toda una red de imitación y representación que, sin embargo, constituye la propia naturaleza del personaje.

En nuestro análisis veremos cómo el análisis fílmico y gestual es inseparable de su comprensión filosófica, y cómo ambos nos permiten elevarlos a una clarificación de la noción de modelo en Robert Bresson, así como de las propias nociones tanto fílmicas como éticas de antiteatralidad.

I. TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD

I.1 El actor y el modelo

La distinción entre el actor y el modelo está constituida fundamentalmente por la dialéctica parecer-ser. El actor vive en el mundo del «parecer» y es incapaz de llegar a «ser» nunca completamente nada. «El actor: «No es a mí a quien veis, a quien escucháis, es al otro. Pero no pudiendo ser completamente ese otro, no es ese otro» (Bresson, 2006: 45). Este es siempre doble; por un lado, es el propio actor, Humphrey Bogart, por ejemplo (Shaviro, 1993: 245), con toda el aura actoral que ya posee, y, por otro, es el personaje que encarna en un film concreto: es Rick Blaine, es Philip Marlowe, es Sam Spade... y a la vez no es ninguno de ellos «completamente». Es lo que Jefferson Kline ha denominado como la intertextualidad inherente al actor (Kline, 2011: 307; Sebbag, 1989: 5), que la virginidad semiótica del modelo impediría de base.

Una de las normas capitales que se imponía Bresson era la de no utilizar nunca más de una vez un mismo modelo en sus films.³ Con ello, precisamente, pretendía, por un lado, evitar este carácter de duplicación inherente, del carácter representativo del actor de origen teatral (Bresson, 2006: 23) y, por otro, evitar el «desencantamiento» propio de toda persona que impone una disciplina a sus acciones (Bresson, 2006: 71). El actor, al estar sometido a la disciplina del ojo ajeno y del propio, existe proyectándose y vive, por lo tanto, dependiente de la mirada del espectador. Esto remite a uno una de las características fundamentales de la teatralidad, esta es, la «cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento» (Cornago, 2005: 3). Esa mirada, en el caso del cine, se convierte en el ojo de la cámara: «Para un actor, la cámara es el ojo del público» (Bresson, 2006: 76). El modelo, en cambio, está cerrado: «No entra en comunicación con el exterior más

que sin saberlo» (2006: 80). La particularidad de Bresson a este respecto es que este componente «teatral» no consiste meramente en lo propio de un arte específico, sino que trasciende a la dimensión moral del individuo. Lo peor del actor no es sólo que actúe en sus films, sino que «incluso en la vida es actor» (Bresson en Godard, Delahaye, 1966: 34). Su alternativa, el modelo, no será, pues, meramente, una alternativa de un arte respecto a otro, como el argumento «modernista» (Pipollo 2010: 11) sobre la especificidad del medio nos podía sugerir, sino una alternativa antropológica que implica una dimensión estética.

EL ACTOR, AL ESTAR SOMETIDO A LA DISCIPLINA DEL OJO AJENO Y DEL PROPIO, EXISTE PROYECTÁNDOSE Y VIVE, POR LO TANTO, DEPENDIENTE DE LA MIRADA DEL ESPECTADOR

El modelo no se caracteriza por ser meramente un actor no profesional⁴, sino que debe evitar por completo todo lo relativo a los tics de la mimesis interpretativa: «No se trata de actuar 'simple' o de actuar 'interior', sino de no actuar en absoluto» (Bresson, 2006: 77); «A tus modelos: «No hay que representar [jouer] ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar [jouer] a nadie» (2006: 54). Lejos, sin embargo, de la improvisación o «naturaleza» de la vida propia del film de tipo documental, el modelo debe repetir decenas de veces los mismos gestos, las mismas palabras, siguiendo a rajatabla las órdenes de Bresson, generalmente de tipo rítmico o tonal. El objetivo de esta repetición era buscar la ejecución automática del gesto, alejada de cualquier connotación de tipo psicológico propia de la interpretación actoral clásica (2006: 64) y así hacer de cada gesto y palabra un elemento puramente maquinal e inconsciente –dimensión esencial sobre la que insiste repetidamente en sus *Notas* (2006: 24, 37, 48, 85)–.

El automatismo y su consiguiente eliminación de intencionalidad motivacional elimina de base la «proyección» y, por lo tanto, la mirada real o virtual que constituye la teatralidad. Este, pues, no debe hablar para nadie, sino para sí mismo: «A tus modelos: "Hablad como si os estuvieseis hablando a vosotros mismos". Monólogo en lugar de diálogo» (2006: 66). Esta dimensión actoral no solo refiere a la vinculación del director con los actores/modelos sino también a la naturaleza de sus personajes ficcionales. Ellos, en su mayoría, suelen ser individuos jóvenes e ingenuos que actúan dirigidos por fuerzas que resultan misteriosas incluso para sí mismos (Hoyos, 2023).

1.2. El modelo y la tradición antiteatral

Aunque la dimensión antiteatral a la que remite Bresson puede ser directamente vinculada con los proyectos modernistas en el seno del cinematógrafo propios del cine soviético (véase nuevamente nota 1), el proyecto bressoniano cobra una mayor claridad a la luz de la exploración del gusto estético que preponderaba en lo que Michael Fried ha denominado la tradición antiteatral propia de la Francia del siglo XVIII, aunque también podemos encontrarla en el resto de Europa y prolongada en algunos autores del siglo XIX. Dicha tradición nace como reacción al rococó y se edifica sobre una cierta noción de «verdad» y «naturaleza». En esa dirección, su enfoque estético está cargado, como en Bresson, de un cierto tono moralista. Así, términos como la *naïveté*, tal y como es descrita por Diderot (1959: 824), la ingenuidad en Schiller (1985: 78), la gracia de las marionetas carentes de inteligencia alguna descritas por von Kleist (1988)⁵, o la sagaz inocencia del idiota de Dostoievski (1996) apelan tanto a una dimensión estética como a una moral, y encuentran sus opuestos en otros términos como lo amanerado, lo pomposo, lo artificial o, en definitiva, lo teatral. El cine de Bresson no solo sería un claro heredero de esta tradición estética, sino que prolongaría esas esperanzas en un arte propicio para ello, como es

el cine. El carácter mecánico y automático propio de la ontología del medio, unido a su vinculación con el automatismo de las figuras, serían idóneos para realizar el deseo de la sensibilidad antiteatral: el de mostrar «el mundo sin ser visto» (Soto, 2010: 205).

Aunque Michael Fried dirige su noción de teatralidad exclusivamente al análisis de la obra de arte, su concepción también tiene connotaciones morales (Pippin, 2005; Gough, 2013). Para Fried, similarmente a la definición que adelantábamos previamente con Cornago (2005), una obra de arte es teatral cuando la esencia de la misma depende de la relación que ella establece con el espectador. El objeto teatral posee una dependencia constitutiva que necesita de la mirada del otro para completarse, del mismo modo que el actor necesita de la mirada del público para existir. A este respecto, naturalmente, la crítica de Fried no alude a una dimensión ontológica del objeto, pues todo objeto artístico está hecho para ser mirado, sino a una dimensión estética, es decir, el objeto da la impresión de estar hecho para la mirada del otro. Dicho con otras palabras, lo teatral no es un juicio descriptivo, sino un juicio valorativo.

A esta dependencia *spectatorial*, Fried contrapone la «presenticidad» —*presentness*—⁶, que remite a una autonomía del objeto que no requiere el despliegue temporal de la contemplación *spectatorial* para erguirse como obra (Fried, 2004). La absorción, término de inspiración fenomenológica, tal y como la desarrolla en su texto *Absorption and Theatricality* (2000), es un tipo específico de esta «presenticidad», la cual Fried define como «el estado o condición de atención absorta, de estar completamente entregado, extasiado o (como yo prefiero decir) ensimismado en lo que se está haciendo, oyendo, pensando y sintiendo» (2000: 6). Esta definición, que alude a un estado psicológico, remite a un modo de representación de la expresión fisionómica de dichos estados, habitual, según Fried, en la pintura del siglo XVIII en Francia, en autores como Van Loo, Greuze y, es-



Imágenes 1, 2 y 3

pecialmente, Chardin (imágenes 1 y 2), por quien Bresson prestaba una gran admiración⁸.

Los personajes representados de estos artistas y los de Bresson tendrán en común esta absorción que se expresa, por un lado, en la íntima vinculación a una acción con la correspondiente ignorancia de su contexto inmediato, así como del espectador que les observa (imagen 3). Ambos tipos de figuras parecen existir como si no fueran mirados, como si no lo necesitasen para existir, al menos conscientemente. Sin embargo, su ignorancia no debe ser entendida como un mero secreto que ocultan a sus espectadores, sino que, debido a su ingenuidad, ellos mismos tampoco conocen el motivo de sus acciones. Son ignorantes de sí mismos, como los niños de las pinturas de Chardin, el burro de Balthazar o el idiota de Dostoievski.

La cuestión de la teatralidad tiene varias consecuencias que nos ayudarán a definir nuestro concepto. Por un lado, alude a una dimensión estética que denominaremos *exhibitiva*, es decir, a la apariencia de que el objeto necesita para existir de un tercero, que es el observador. Pero, por otro lado, a esta dimensión hemos de agregarle una segunda dimensión propiamente antropológica que será de vital importancia para comprender el desarrollo de nuestra protagonista, lo que llamaremos su dimensión *performativa*. La teatralidad, tal y como señala Fischer Lichte, es también un «instinto de metamorfosis y transformación» (2014: 11).

Es decir, lo teatral señala una fuerza creativa a ser otra cosa que lo que uno ya es. Algo que, como han señalado otros autores (Pickett, 2017: 5) formaría parte de un impulso moral inherente al ser humano. Ahora bien, esta transformación de uno mismo requiere, por lo tanto, de una salida de sí y de una autoconsciencia de las propias posibilidades de actuar. La mirada del «otro», sea este concreto o en abstracto, es a su vez el potencial que me guía para ser otra cosa de lo que ya soy. Es en ese sentido que la dimensión *performativa* se alía con la *exhibitiva*. El instinto de transformación requiere de mi conciencia como un ente observado (aunque sea por mí mismo), y que podría ser observado de diferentes maneras. El actor, al tomar un rol, reproduce estas dos dimensiones, a su vez, nuestro personaje, Mouchette, al procurar «encajar» en la sociedad performará ciertos roles con vistas a ser observada de una determinada manera.

LOS PERSONAJES REPRESENTADOS DE ESTOS ARTISTAS Y LOS DE BRESSON TENDRÁN EN COMÚN ESTA ABSORCIÓN QUE SE EXPRESA, POR UN LADO, EN LA ÍNTIMA VINCULACIÓN A UNA ACCIÓN CON LA CORRESPONDIENTE IGNORANCIA DE SU CONTEXTO INMEDIATO, ASÍ COMO DEL ESPECTADOR QUE LES OBSERVA

La autenticidad, naturaleza o ingenuidad que buscan tanto Bresson como los autores de la tradición antiteatral entronca con una concepción tanto antiexhibitiva como antiperformativa de la naturaleza humana. Es decir, la antiteatralidad es tanto un criterio estético como una antropología. La absorción es, a su vez, una ignorancia del espectador/observador como una ignorancia de la propia capacidad de salir de sí mismo y, por lo tanto, de transformarse.

Como veremos, este es un aspecto común y esencial de todos los personajes bressonianos. Por un lado, el modelo-persona —el «actor» propiamente hablando— realiza gestos y pronuncia palabras sin comprender muy bien por qué, simplemente guiado por aquello que le señala el cineasta. Pero, por otro lado, también el modelo-personaje también actúa sin comprender muy bien sus razones. Michel no sabe exactamente por qué roba, aunque él se dé razones que camuflen su auténtica ignorancia; Marie tampoco sabe que es lo que le atrae de Gerard, del mismo modo que tampoco sabemos por qué Yvon pasa de ser un padre de familia a un asesino en serie. Mucho más radical es el caso del burro Balthazar, cuya naturaleza animal impide ontológicamente cualquier clase de teatralidad en ninguno de los dos sentidos mencionados.

La consecuencia de la filosofía antiteatral, argumentamos, es un cierto estatismo antropológico. En la medida en que solo se considera auténtico o verdadero aquello que se hace «automáticamente» se descarta a la voluntad como una representante fiel de aquello que somos por considerarla «teatral» y, por lo tanto, falsa. Lo que un ser humano genuinamente es, para Bresson, es una incógnita para sí mismo y, por lo tanto, todos los intentos de transformarse no serían sino pretendidos simulacros impotentes y falaces. La interioridad no puede ser exhibida y, por lo tanto, tampoco puede ser manipulada libremente por la voluntad.

Si bien en Bresson es común su gusto por los personajes jóvenes, Mouchette es el único caso de su filmografía en que la protagonista es una niña.

Aparentemente, este caso parecería encajar a la perfección en este arquetipo moral de antiteatralidad. Sin embargo, como veremos a continuación, muchas de sus acciones y actitudes pueden catalogarse dentro de la categoría de lo «teatral», ya que implican modos de acción que suponen una proyección hacia la existencia de un tercero, llegando incluso a ser, por momentos, hiperbólicas, algo que ha sido destacado, por ejemplo, por Jean Semolué: «Algunos se han sorprendido de que un personaje de Bresson muestre tantas emociones cercanas y diversas; han considerado que, esta vez, Bresson destacaba una verdadera naturaleza de actriz» (1993: 155).

La complejidad de este personaje es inherente a la complejidad del desarrollo antropológico del ser humano en esta etapa. Si bien puede parecer una etapa particularmente «auténtica» o «genuina», la educación conlleva necesariamente un proceso de adaptación a una serie de roles sociales, lo cual, conlleva, por lo tanto, un proceso de imitación y comparación a través de diferentes roles —los compañeros, el maestro, el padre—; por lo tanto, de teatralidad. La tensión en la construcción de Mouchette, como veremos, es su incapacidad de formar parte de esta red imitativa de una forma fluida. La «auténticidad» del niño es inseparable de su «inauténticidad» es decir, de querer ser constantemente otra cosa que aún no es. Tal y como señala Adorno: «la insistencia sobre la verdad de uno mismo, siempre arroja el resultado, ya en las primeras experiencias conscientes de la infancia, de que los actos sobre los que se reflexiona no son del todo “auténticos”. Siempre contienen algo de imitación, de juego, de querer ser otro» (2001: 153).

La «absorción» a la que seremos testigo con Mouchette será el cortocircuito entre la naturaleza a la que ella quiere formar parte y su incapacidad por las circunstancias sociales. Existe teatralidad en Mouchette, pero esta es siempre una tentativa, precisamente porque su verdad está en proceso de ser realizada. Como veremos, la supuesta teatralidad de Mouchette encaja a la perfección con el



Imagen 4

ideal antiteatral, puesto que lo que retrata Bresson es un personaje absolutamente absorto en su intento de salir de sí misma sin ser capaz de hacerlo.

2. LA ANTITEATRALIDAD DE LO TEATRAL. EL CASO DE MOUCHETTE

2.1. Atrapada en el montaje

Bresson ha descrito a la perfección una de las características fundamentales del personaje principal: «El espanto de Mouchette se parece al espanto de un animal acorralado» (Bresson, 2015: 246). Este acorralamiento puede apreciarse a todos los niveles del film, tanto narrativos como formales. La primera secuencia tras los créditos se encarga de establecer la analogía que operará como retrato de Mouchette y su destino. De invención propia frente a la novela de Bernanos en la que se inspira, la película no nos introduce, a diferencia de los anteriores films de Bresson, a nuestra protagonista. Antes bien, ella es presentada en medio de dos largas secuencias en las que se nos introduce los diferentes conflictos del film. Por un lado, tenemos el de Mathieu y Arsène, el cual es doble, por un lado, Mathieu, cazador oficial del pueblo, representa la ciudad, el orden; Arsène, por otro lado, cazador furtivo, vive en una cabaña en el bosque y expresa la marginalidad. Ambos compiten también por el amor de Louisa, la camarera del bar que en el libro ocasional apenas aparece

por una alusión casual, pero que será de especial relevancia en el desarrollo de la personalidad de Mouchette como veremos. Posteriormente, se nos presenta también la profesión irregular del padre y del hermano de Mouchette que trabajan llevando alcohol de contrabando al bar del pueblo.

El personaje de Mouchette aparece en medio de ambas secuencias, con una postura enjuta, yendo al colegio a un ritmo más lento que el de sus compañeras y cuyo nombre solo aprendemos a través del grito de una niña (Imagen 4). Su figura apenas sirve como un enlace entre las secuencias que muestran los conflictos principales de la trama, puesto que, como señala Tony Pipolo, Mouchette carece de las cualidades necesarias para movilizar la narrativa (2010: 210). Como indica Annette Michelson: «Los primeros veinte minutos de *Mouchette* están compuestos [...] de tal manera que situaciones aparentemente dispares, líneas dramáticas, potenciales narrativos e identidades separadas convergen en un destino central: el de una niña» (1968: 411). La realidad de Mouchette será precisamente esa, la de estar en medio de narrativas que no le pertenecen y su intento frustrado de hacerse un lugar en alguna de ellas.

2.2. Atrapada entre la infancia y la adultez

La identidad de Mouchette queda suspendida en un mundo que la excluye, donde no puede ser completamente niña ni completamente adulta. Si

Imagen 5





Imágenes 6 y 7

bien por su edad aún va al colegio, en su segunda presentación la vemos cuidando de su madre moribunda. Una vez que su padre llega a casa, este se tumba en la cama y se pone a jugar con su gorra, haciéndola pasar por un volante [imagen 5]. Precisamente es el juego, aquello que quizás le pertenece más propiamente a Mouchette por su edad, lo que le es arrebatado y de lo que se apropió su padre, mientras a ella la vemos teniendo que sostener el cuidado tanto de su madre como del bebé.

Tampoco puede, sin embargo, pertenecer plenamente a la adultez que se le impone. Esta ambigüedad se evidencia en una escena posterior, ambientada en el bar, mediante un recurso formal. Hasta ese momento, la única camarera mostrada

en el film había sido Louisa, el objeto amoroso tanto de Mathieu como de Arsène. La secuencia comienza enfocando únicamente unas manos trabajando (imagen 6), lo que lleva al espectador a asumir que pertenecen a Louisa. Solo al final, cuando la cámara se eleva (imagen 7), descubrimos que es Mouchette quien ha estado lavando los platos. Esta labor, claramente adulta, resulta incompleta e incluso ficticia, ya que no está asociada a un sueldo propio ni a las implicaciones reales de una vida laboral. Al salir del bar, entrega las monedas ganadas a su padre, quien, a cambio, le ofrece un pequeño vaso de licor, un gesto que subraya la ambigüedad de su posición.

Poco después de la escena del bar, Mouchette va hacia una feria local, en una secuencia también

Imágenes 8 y 9



exclusiva del film frente a la novela, donde juega a los coches de choque. La escena se desarrolla a través de una música carnavelesca y el rítmico choque de los coches de choque punteando la primera y prácticamente única situación en *Mouchette* de genuina alegría infantil y juego erótico con un chaval con quien comparte diferentes miradas y sonrisas recíprocas (imágenes 8 y 9).

Cuando termina la partida, *Mouchette* sale del coche y se dirige tímidamente hacia el chico, cabizbaja. Alza la mirada y sonríe, pero en ese preciso momento su padre la agarra y le da dos bofetadas. Sobre esta escena, Charles Barr comenta: «Si [...] hay una dialéctica en Bresson entre la implicación en el mundo y la retirada de este, esta sección dramatiza de manera magnífica el impulso hacia la implicación y la aceptación» (Ayfre et al. 1969: 120). Antes de esta secuencia y a lo largo de todo el film habíamos podido ver otra cara de la agencia de *Mouchette* al margen de su faceta cuidadora. La habíamos visto restregarse los zuecos en el barro antes de entrar en la iglesia y recibiendo un golpe por detrás del padre en reprimenda; la habíamos visto negarse a cantar en clase; también la veremos lanzar bolas de barro repetidas veces a sus compañeras de clase quienes, a diferencia de ella, pueden permitirse caros perfumes y coquetear libremente con los chicos⁹.

Estas actitudes de *Mouchette*, como se evidencia en la escena de los coches de choque, no provienen de un aislamiento motivado por una fuerza interior o espiritual. Ella desea genuinamente pertenecer, jugar y participar en la dinámica erótica propia de su edad y de sus compañeras. Su rebeldía es, en realidad, una expresión de su frustración por no poder alcanzar aquello que anhela ser.

2.3. Aislamiento e identificación

El desarrollo de un personaje como *Louisa*, exclusivo del film, con quien el film realizaba una identificación formal con

la protagonista en la escena del bar, es también una manera de subrayar el componente relacional que constituirá la psicología de la niña protagonista, así como sus aspiraciones y deseos frustrados¹⁰. Justo después de la escena de los coches de choque en la que *Mouchette* es golpeada por su padre, asistimos a una de las pocas escenas en la que ella es solo una espectadora de una situación, en apariencia, completamente externa a ella. *Mouchette* se sienta en el bar, aún con lágrimas en los ojos después de las bofetadas de su padre. Mathieu, sentado frente a ella, se levanta de la silla y se acerca a la feria donde observa a *Arsène* y *Louisa* subiéndose a una atracción juntos. Mathieu los observa detenidamente mientras *Louisa* parece percatarse de su presencia. Vuelve entonces al bar y se sienta de nuevo enfrente de *Mouchette*: «Se ríe de ti» le dice un colega a Mathieu; «¿Quién?» responde; «*Arsène*»; «Acabaré con él» termina Mathieu. La cámara, sin embargo, no se centra entonces tanto en el rostro de Mathieu como en la reacción atenta de ella, que mira a los dos lados de la conversación mostrando íntima atención a este drama del cual ella ha sido excluida antes de tan siquiera participar (imagen 10). Como señala Paul Adams Sitney, *Louisa*, a diferencia de la protagonista «es capaz de disfrutar de la feria públicamente con su amante, pero *Mouchette* es brutalmente humillada y detenida antes incluso de

Imagen 10





Imágenes II y I2

hablar con un chico que se sentía atraído por ella en los coches de choque» (2011: 146). Louisa, quien no posee ninguna comunicación directa con Mouchette en todo el film —lo que acentúa, por otro lado, el carácter puramente espectatorial del personaje con respecto a su deseo— opera como un modelo de identificación e imitación. Representa la adulterez y el mundo sexual al que ella no puede aspirar. En palabras de Joseph Mai, «Bresson ha atrapado a Mouchette en una red de imitación en la que literalmente ocupa el lugar de Louisa» (2007: 38).

La atracción de Mouchette por Arsène puede que posea, como señala Sitney, una suerte de transacción de valor sexual por su éxito con Louisa (2011). Aunque también contribuye a esa atracción la identificación con el carácter marginal de Arsène. Cuando éste le confiesa que probablemente haya podido asesinar a un hombre, en lugar de escandalizar a la niña, pareciera incluso generarle una mayor simpatía y le insta a que le dé toda

la información posible para poder ayudarle: «Los odio. Les plantaré cara a todos». Después, tras el ataque epiléptico de Arsène y la nana curativa de Mouchette, ésta le llegará a decir en una hiperbólica declaración «preferiría matarme que hacerle daño». Arsène se acerca y le dice: «¿por qué tienes tanto miedo de hacerme daño?». Se acerca a su cuerpo, Mouchette le mira con la boca abierta y la cartera se le resbala de las manos, Arsène la sujetó del brazo y comienza a perseguirla por la pequeña cabaña. Mouchette se agazapa bajo una mesa, como un pequeño animal, pero Arsène la descubre y se abalanza sobre ella. Lo que en un primer momento parecen gestos de resistencia poco después se convierte en un íntimo y fuerte abrazo (imágenes 11 y 12).

Mucho se ha comentado sobre esta ambigua y polémica secuencia. Rancière, por ejemplo, la define como «un medio muy convencional de representar la transición del dolor al placer» (2012: 49); Taylor, por contra, lo comprende como un gesto de resignación ante la impotencia de la situación (Taylor, 2019); Miguel Gaggiotti (2023b), por otro lado, encuentra en el gesto de Mouchette una dimensión operativa y, citando a Elena del Río (2008: 38-39), lo concibe como un recurso que evidencia el poder de la *performance* para transformar el significado de una situación. Una escena de violación, a través del abrazo, se transformaría en un encuentro entre dos amantes.

Esta última interpretación de la escena cobra fuerza cuando más adelante escuchamos declarar a Mouchette a Mathieu y a su mujer: «El señor Arsène es mi amante». Una declaración que, por un lado, puede parecer ridícula tanto para el espectador como para quienes la escuchan, pero que también puede concebirse como la forma en la que Mouchette performativamente certifica la autenticidad de su encuentro. La atracción inicial que sentía hacia alguien tan marginado como ella misma la lleva a interpretar lo ocurrido como una escena de amor, en un intento de establecer un paralelismo con las relaciones del mundo adulto o de



Imagen 13

aquellos que «pertenecen», como Louisa. Cuando Mouchette dice que Arsène es su amante está hablando de algo que le es propio, pero esa propiedad lo que hace es darle lugar y pertenencia en el mundo, en lo común, darle un rol en la narrativa global de su pueblo. Ella se convierte, por lo tanto, en alguien digno de ser deseado, digno de poseer algo que los demás también pueden poseer: un amante y, en correspondencia, un nombre, «la amante». Poseer un nombre es sellarse dentro del mundo, hacerse lugar de la nada al ser. Los niños poseen esa nostalgia cuando imitan ser bomberos, policías, madres, padres o incluso trabajadores de oficina. El juego es quizás una nostalgia sin tristeza.

La tragedia del film es precisamente la imposibilidad de llevar a cabo de forma plena el juego de imitación propio de todo niño, como señalamos previamente con Adorno. Ahora bien, la incoherencia entre los deseos miméticos de Mouchette y la realidad se manifiesta en las lágrimas que proceden la escena de la violación. La protagonista ha vivido algo trágico, pero no lo sabe del todo, no posee el lenguaje como para calificarlo e impotentemente trata de darle un significado positivo que le dé una posición en el mundo. La incapacidad de comunión entre ambos flujos —el *en-sí* y el *para-sí* podríamos decir utilizando la terminología hegeliana— genera el cortocircuito que traspasa le traspasa de parte a

parte: el cortocircuito entre adultez y niñez; civilización y bosque; comunicación y silencio. El cortocircuito, en definitiva, de su propia identidad. Si Mouchette es alguien o, más bien, es algo, no es más que la contradicción misma del mundo a través de ella.

2.4. La hipérbole gestual como resistencia

Godard, en una entrevista con Bresson, le preguntaba sobre la posibilidad de rescatar a un actor si de lo que se tratase fuera de representar, efectivamente, a un actor en tanto que tal: «Lo mismo que usted toma a un herrero por lo que puede hacer, y no para interpretar a un notario o a un policía, lo mismo puede usted escoger un actor, en rigor, al menos para interpretar a un actor» (1966: 34). Apenas un año después de dicha entrevista, pareciera que Bresson le tomaba en consideración al pensar en el personaje de Mouchette.

Como decíamos, si Mouchette es teatral es porque su realidad le conduce a ello como una forma de reappropriarse de un mundo que se aleja a un ritmo mayor con el que ella puede acercarse. Es a su vez un modo de resistencia al representar una identidad sólida que intente proteger su vulnerable realidad. A lo largo del film podemos encontrar múltiples ejemplos de un tipo de interpretación mucho más expresiva e, incluso hiperbólica, de lo que Bresson nos tiene acostumbrados. Podemos encontrar un primer ejemplo en una de las primeras escenas en la que Mouchette se encuentra con unos chavales, probablemente compañeros del colegio, que la intentan provocar bajándose los pantalones. Ella mira de reojo y esquiva la cabeza con un aire altivo y señorial, como procurando otorgarse con ese gesto alguna clase de sofisticación (Imagen 13).

La relación con Arsène, a su vez, alterna momentos de teatralidad con otros de obediencia infantil. Cuando se encuentran por primera vez en el bosque, Arsène le pregunta qué hace ahí a lo que



Imágenes 14 y 15

ella responde: «Perdu, je me suis perdu!» con un tono grandilocuente parecido al que emplea más adelante cuando le declara que preferiría morirse antes que hacerle daño, como si imitara el histriónismo de las actrices del melodrama. Algo que contrasta, por ejemplo, con la manera automática en la que, cuando se seca las manos en el fuego, atiende a las órdenes que le indica el cazador furtivo. Más explícita aún podemos constatar esta impostación del tono cuando Mouchette regresa a casa de Mathieu dispuesta a ser interrogada y defender a Arsène. Cabizbaja y tímida, la postura tensa y los ojos alicaidos se modifican inmediatamente en cuanto ha de tomar el rol de testigo (imágenes 14 y 15); alza el cuello y el rostro y declara: «C'est vrai oui, monsieur» con seguridad fingida.

Toda la escena está constituida bajo esa incómoda tensión entre una aparente seguridad en sus declaraciones y una postura corporal insegura, incómoda, con los ojos gachos como buscando las respuestas exactas, como una niña que intenta recordar la lección para su examen (véase nuevamente imágenes 1, 2 y 3). Que las declaraciones tienen algo de impostado se aprecia especialmente en la manera que utiliza la palabra «ciclón», un concepto técnico, que ni siquiera Mathieu comprende, que le enseñó Arsène el día anterior y que repite aquí de forma mecánica. Cuando se le pregunta por el concepto, consciente de que no lo

domina y que lo ha ejecutado de manera automática, sube y baja los ojos repetidas veces antes de definirlo meramente como «la lluvia». Mucho menos segura se encuentra ante la mujer de Mathieu, quien aprecia el olor a alcohol de la niña y amenaza con descubrir su secreto. La teatralidad aquí es, también, un penoso intento de resistencia frente a la hostilidad perpetua de su entorno.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: ENTRE EL JUEGO Y LA MUERTE

El final se dedica a acentuar constantemente la posición ambivalente de Mouchette entre aquello que realmente es y aquello que interpreta. Nada de esto contradice los principios profundos del modelo bressoniano. En efecto, una de las características fundamentales de los modelos es que aquello más relevante en ellos es «lo que no sospechan que está en ellos» (Bresson, 2006: 16) y Mouchette es incapaz de ver completamente la contradicción que se expresa a su través. El carácter que hemos descrito como «teatral» no deja de ser una respuesta automática de protección a las agresiones de su entorno para otorgarse a sí misma la posibilidad de habitarlo. Sin embargo, el verdadero motivo que guía dichas acciones no es ni tan siquiera sospechado por la protagonista. Mouchette interpreta de forma ingenua, como ingenuamente imita todo niño.



Imágenes 16, 17 y 18

Esa contradicción constitutiva de su ser es la que, en último término, se expresa en la celeberrima secuencia final que opera, de nuevo, por una serie de gestos contradictorios que culminan en su muerte. En un principio, Mouchette se tumba encima del vestido que le había regalado previamente la llamada «centinela de los muertos» (imagen 16). Mira entonces al lago y se lanza haciendo la croqueta hacia él. En ese momento escucha un

ruido que le llama la atención, se levanta y alza la mano a un tractor que pasa, cuya gestualidad se confunde entre la llamada de auxilio y el saludo (imagen 17 y 18). Sin insistir demasiado en ese intento, ni alzar la voz, agacha la cabeza y vuelve a lanzarse al lago, interrumpida esta vez por un matojo de ramas al borde de éste. Finalmente, a la tercera logra hundirse en el lago y el film se acaba con la música de Monteverdi y un extraño bucle que mantiene el agua del lago en movimiento.

Varios autores, como Barr (1969: 118) y Sitney (2011: 146), han señalado la ausencia de un vaticinio psicológico en esta escena. Esta ambigüedad se refleja en la conjugación de dos elementos aparentemente opuestos: la muerte y el juego, que comparten un mismo escenario. El paralelismo entre ambos reside en la misma inocencia: la inocencia con la que Mouchette rueda por el monte es la misma con la que acaba hundiéndose en el agua, así como aquella con la que realiza de forma incompleta el gesto de saludar al hombre del tractor. Sin embargo, esta inocencia no implica una falta de complejidad, sino que alude únicamente a la conciencia inmediata de sus actos. A través de ellos, emerge su condición existencial: la de un rehén atrapado en conflictos que no ha elegido.

Esta contradicción que hemos ido repasando durante todo el texto sería, en último término, lo que acabaría definiendo la mayor parte de los personajes de Bresson¹¹ y es, precisamente ahí, donde permanece el compromiso antiteatral. Mouchette imita, representa, pero en último término lo que vemos no es la representación, sino aquello que se oculta detrás de ella. Si la teatralidad de Mouchette mantiene una verdad es porque a través de ella se expresa su propia verdad como contradicción ya no sólo de sí misma, sino del mundo a su través.

Nuestro análisis de Mouchette no solo aporta matices a la aparentemente rígida visión de Robert Bresson sobre los modelos, sino que también abre la puerta a un enfoque transdisciplinar más amplio. Este análisis se conecta con debates contemporáneos sobre la autenticidad, la performati-

vidad y la representación, temas centrales en los estudios culturales que trascienden el ámbito exclusivamente fílmico¹². ¿Qué nos enseña Bresson sobre estos temas? ¿Qué relevancia tienen hoy sus aportaciones ético-estéticas en una época en la que estos conceptos están en crisis o son reformulados de manera inquietante, como sugiere Lipovetsky (2024) en su último libro? ¿Qué implicaciones éticas tienen la teatralidad y la antiteatralidad en la construcción de la identidad? Aunque estas preguntas exceden la ambición de este artículo, consideramos que están implícitas en la vigencia que aún conserva el pensamiento y los films de Robert Bresson. ■

NOTAS

- 1 Esta noción no la utilizaría Bresson hasta bastante adentrada su carrera fílmica, en 1967 (Mylene Bresson, 2015: 256). Previamente a ella Bresson se refiere a ellos de maneras diversas como actor-criatura viviente (en M. Bresson, 2015: 58) o «protagonistas» (Weyergans: 1965). Lev Kuleshov (1990, 1994) fue el primero en profundizar sobre la noción de «modelo» y luego le seguirían otros autores soviéticos como Kazanski (1998). Son, a su vez, de relevancia los estudios de Yamkolski (1991) y Albera (1990, 1994). Sin embargo, a pesar de que estos autores ubicaban en el «modelo» una especificidad de lo cinematográfico, esta no la consiguieron sino inspirándose mismamente en autores teatrales como Delsarte, Dalcroze o Meyerhold. Como señala Yamkolski «La concepción que Kuleshov tiene del actor no se distingue por una gran originalidad, sino que está tomada casi en su totalidad de la teoría teatral de los años 1910 y principios de los años 1920» (1991: 31). Todas las traducciones son propias del autor.
- 2 Extensísima para hacerle justicia aquí, me remito a la revisión bibliográfica que hace Colin Burnett para la Oxford Bibliographies (2018).
- 3 Sólo habría a esta norma una sola excepción a este respecto. Arsène en *Au hazard Balthazar* y Arnold en *Mouchette* son encarnados ambos por la misma persona, Jean-Claude Guibert.
- 4 Sobre la compleja variedad y las distintas discusiones sobre el denominado no-actor véase el texto *Nonprofessional Film Performance* de Miguel Gaggiotti (2023).
- 5 Texto, «Sobre el teatro de marionetas», al que de hecho haría referencia Bresson y al que parafrasear de la siguiente manera: «cuánto más hay de mecánico, más la gracia se apodera de la cosa» (All about cinema, 2022).
- 6 Se utiliza el neologismo para evitar la confusión con el término «presence» (presencia) que funciona como contraposición a *presentness*.
- 7 Véase Gough (2013).
- 8 «Un pintor que admiro mucho es Chardin. Chardin es, sin duda, alguien que parece tomar las cosas de manera natural. No da la impresión de componer. Sus mesas están siempre frente a usted. Sus objetos tienen una plenitud y una naturalidad extraordinarias» (Bresson en Weyergans, 1965).
- 9 Sobre estas escenas véase Brian Price «Lo que importa no son los rostros de las chicas, sino su pertenencia colectiva al orden social, su identidad colectiva como chicas jóvenes y el barro que viola esa identidad y la define por su obvia diferencia» (2011: 74-75).
- 10 Interpretación de la lectura de P. Adams Sitney «El espectador naturalmente asume que está mirando a Louisa, porque ella es la única persona que hemos visto detrás de la barra antes de esto. [...] Ahora me parece que esa toma compleja y emocionante encarna una sutil visión de la psicología de Mouchette» (2011: 145).
- 11 «Antes pude decir que los escogía por su semejanza moral, pero eso ya no es cierto, porque creo que el hombre, o la mujer, por supuesto, es demasiado extraño, demasiado contradictorio, demasiado... para que yo pueda saber de antemano lo que saldrá de él. Cuanto más contradictorio parece ser interiormente, más me interesa» (en CITYofEGG, 2021).
- 12 Véase Egginton (2003), Ackerman & Puchner (2006), Gough (2013), Fischer-Lichte & Arjomand (2014), Pickett (2017) y Quick & Rushton (2019, 2024).

REFERENCIAS

- Ackerman, A., & Puchner, M. (Eds.). (2006). *Against theatre: Creative destructions on the modernist stage*. Palgrave Macmillan.
- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.
- Albera, F. (Ed.). (1990). *Kouléchov et les siens*. Locarno: Festival International du Film de Locarno.
- Albera, F. (1994). *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'âge d'homme.
- All about Cinema. (2 de agosto de 2022). *Robert Bresson interview* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sg20W1fsZ_0&ab_channel=AllaboutCinema
- Ayfre, A., Barr, C., Bazin, A., Durnat, R., Hardy, P., Millar, D., & Murray, L. (1969). *The films of Robert Bresson*. Nueva York: Praeger Film Library.
- Bernanos, G. (n.d.). *Nouvelle histoire de Mouchette* (Ed. digital). La Bibliothèque électronique du Québec.
- Bresson, R. (1967). *Mouchette* [Film]. Argos Films, Parc Film.
- Bresson, R. (2006). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora.
- Bresson, M. (Ed.). (2015). *Bresson por Bresson: Entrevistas 1943-1983*. Madrid: Intermedio.
- Burnett, C. (2017). *The Invention of Robert Bresson*. Bloomington: Indiana University Press.
- Burnett, C. (2018). *Robert Bresson*. En K. Gabbard (Ed.), *Oxford Bibliographies in Cinema and Media Studies*. Oxford University Press. <https://www.oxfordbibliographies.com/abstract/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0303.xml>
- del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Diderot, D. (1959). *Oeuvres esthétiques*. París: Classiques Garnier.
- Dostoevski, F. M. (1996). *El idiota*. Madrid: Alianza.
- Egginton, W. (2003). *How the world became a stage: Presence, theatricality, and the question of modernity*. State University of New York Press.
- Fischer-Lichte, E., & Arjomand, S. I. M. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Routledge.
- Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A Machado Libros.
- Fried, M. (2003). *El realismo de Courbet*. Madrid: A Machado Libros.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros.
- Gaggiotti, M. (2023a). *Nonprofessional Film Performance*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Gaggiotti, M. (2023b). Adapting gestures: Performance and repetition in Mouchette. En *School of Arts, Language and Culture, Notes on Bresson Conference, 30/31 March 2023* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/YeL0Wa8qaDk?si=-Yk3DTkgmke46tic>
- Godard, J.-L., & Delahaye, M. (1966). Entretien avec Robert Bresson. *Cahiers du cinéma*, 178, 6
- Gough, T. (2013). Theatricality and sincerity. *View: Theories and Practices of Visual Culture*, 15. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2016/15-theatricality-theatricality-and-sincerity>
- Hanlon, L. (2011). Sound as Symbol in Mouchette. En J. Quandt (Ed.), *Robert Bresson* (revised ed.). (pp: 393-413) Toronto: Cinematheque Ontario.
- Kazanski, B. (1998). La naturaleza del cine. En F. Albera (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine* (pp. XX-XX). Barcelona: Paidós.
- Kleist, H. von. (1988). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión.
- Kuleshov, L. V. (1990). La bannière du cinématographe. En F. Albera (Ed.), *Kouléchov et les siens* (pp. 73-104). Festival International du Film de Locarno.
- Kuleshov, L. V. (1994). Notice sur le modèle. En *Écrits, 1917-1934* (pp. 34-36). Lausanne: L'Age d'Homme.
- Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad*. Anagrama.
- Mai, J. (2007). New(er) stories: Narration and de-figuration in Robert Bresson's *Mouchette* (1967). *Studies in French Cinema*, 7(1), 31-42.
- Pickett, H. (2017). *Rethinking sincerity and authenticity: The ethics of theatricality in Kant, Kierkegaard, and Levinas*. University of Virginia Press.
- Pipolo, T. (2010). *Robert Bresson: A passion for film*. Oxford: Oxford University Press.

- Pippin, R. (2005). Authenticity in painting: Remarks on Michael Fried's art history. *Critical Inquiry*, 31(3), 510-523.
- Price, B. (2011). *Neither god nor master: Robert Bresson and radical politics*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Quick, A., & Rushton, R. (Eds.). (2019). *On Theatricality* [Special issue]. *Performance Research*, 24(4). <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1633290>
- Quick, A., & Rushton, R. (Eds.). (2024). *Theatricality and the arts: Film, theatre, art*. Edinburgh University Press.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago.
- Schiller, F. (1985). *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria.
- Sémolué, J. (1993). *Robert Bresson: Ou l'acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion.
- Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sitney, P. A. (2011). Cinematography vs. the cinema: Bresson's figures. In J. Quandt (Ed.), *Robert Bresson (revised)* (pp. 143-162). Toronto: Cinematheque Ontario.
- Taylor, M. (27 de octubre de 2019). *A woman escaped? The female automaton in Robert Bresson's 'Mouchette'. Another Gaze*. <https://www.anothergaze.com/woman-escaped-female-automaton-robert-bressons-mouchette/>
- Weyergans, F. (Director). (1965). *Cinéastes de notre temps: Robert Bresson - Ni vu, ni connu* [Film]. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). <https://www.youtube.com/watch?v=mbOHb76m8Y8&t=1152s&pp=ygUWbmkgdnUgbmkgY29ubnUgYnJlc29zbg%-3D%3D>
- Yamkolsky, M. (1991). Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the Film Factory* (pp. 31-50). London and New York: Routledge.

TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD EN MOUCHETTE DE ROBERT BRESSON

Resumen

El concepto de “modelo” se presenta en Bresson como una reacción al clásico actor teatral. Esto opera en Bresson no sólo como una cuestión estética, sino también antropológica. En su visión, lo teatral se define por el carácter imitativo y proyectivo de una persona en relación a un tercero que la observa. Sin embargo, en *Mouchette*, la protagonista habita un constante juego de imitación y proyección, donde su teatralidad no contradice, sino que complementa, la compleja construcción de su identidad. Esta teatralidad refleja, por un lado, la imitación propia de la infancia, marcada por la ausencia de una personalidad plenamente formada, y, por otro, se presenta como un acto de resistencia frente a un entorno hostil que constantemente la amenaza. A través de su film, Bresson explora la tensión entre esta imitación y la frustración de *Mouchette* en un mundo que le niega la posibilidad de afirmar su identidad.

Palabras clave

Robert Bresson; *Mouchette*; teatralidad; antiteatralidad; modelo; actor.

Autor

Alfonso Hoyos Morales (Sevilla, 1995) es doctor en filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la fenomenología, la estética y el cine. Ha impartido clases en la Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona y actualmente en la Universitat de Girona sobre Estética, Filosofía del cine Teoría crítica, etcétera. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, *Enrahonar* y *ESPES*. Próximamente (2026) publicará su tesis doctoral en la editorial Palgrave Macmillan que versa sobre la noción de modelo en Robert Bresson desde una perspectiva fenomenológica.

Referencia de este artículo

Hoyos Morales, A. (2026). Teatralidad y antiteatralidad en *Mouchette* de Robert Bresson. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 218-233. <https://doi.org/10.63700/1272>

THEATRICALITY AND ANTITHEATRICALITY IN ROBERT BRESSON'S *MOUCHETTE*

Abstract

Bresson's concept of the “model” emerges as a reaction against the actor in classical theatre. In Bresson's work, this operates as both an aesthetic and an anthropological question. In his view, theatricality is defined by a person's imitative and projective nature in relation to an observing third party. However, in *Mouchette*, the protagonist engages in a constant game of imitation and projection, whereby her theatricality complements rather than contradicts the complex construction of her identity. This theatricality reflects the imitation characteristic of childhood, marked by the absence of a fully formed personality, while at the same time acting as a form of resistance against a hostile environment that constantly threatens her. Through this film, Bresson explores the tension between *Mouchette*'s imitation and her frustration in a world that denies her the possibility of affirming her identity.

Key words

Robert Bresson; *Mouchette*; theatricality; antitheatricality; model; actor.

Author

Alfonso Hoyos Morales holds a PhD in Philosophy from Universitat Autònoma de Barcelona. His lines of research focus on phenomenology, aesthetics, and film. He has taught at Universitat de Barcelona and Universitat Autònoma de Barcelona, and is currently teaching at the Universitat de Girona, offering courses in Aesthetics, Film Philosophy and Critical Theory, among others. He is the author of several articles published in academic journals such as the *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, *Enrahonar* and *ESPES*. His doctoral thesis, which explores the notion of the model in Robert Bresson's work from a phenomenological perspective, will be published by Palgrave Macmillan in 2026.

Article reference

Hoyos Morales, A. (2026). Theatricality and Antitheatricality in Robert Bresson's *Mouchette*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 218-233. <https://doi.org/10.63700/1272>

recibido/received: 27.01.2025 | aceptado/accepted: 23.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com