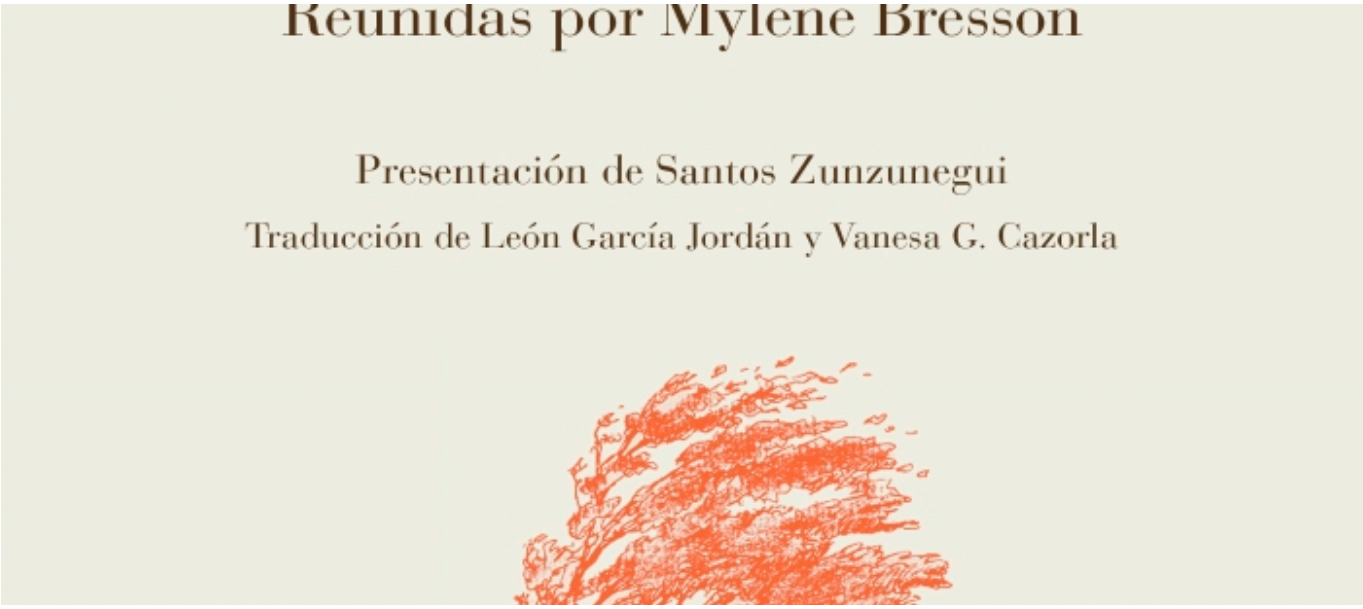


Habla el cinematógrafo

Posted on 22 de agosto de 2016 by Jaime Natche

Asistir hoy en día a la proyección de una película de Robert Bresson (Puy-de-Dôme [Auvernia], 1901-París, 1999), por mucho que se haya visto anteriormente, supone la constatación de una singularidad extrema, fruto de una soledad y un rigor artístico sin parangón en la historia del cine. Si, además, la proyección se efectúa no usando la tecnología digital actualmente impuesta en la práctica totalidad de las salas comerciales, sino el soporte fílmico de 35mm en que Bresson concibió sus obras, el afortunado espectador podrá sentirse testigo casi de un vestigio de otra época, pero, al mismo tiempo, del fulgor de un cine futuro no consumado. Así ha ocurrido en la retrospectiva completa que dedicó al realizador francés la Filmoteca Española, en su sede de Madrid, hasta el mes de marzo. Cuando nunca antes ha sido tan fácil ceder a la proliferación de pantallas de todos los tamaños y para todos los usos, a la banalización del espectáculo y los canales de comunicación, el cine de Bresson se presenta como un ejercicio de depuración expresiva mediante una insólita mezcla de severidad y ligereza, reflejo del pensamiento de alguien para quien –como el jansenista que muchas veces se quiso ver en él– la vida estaba hecha igualmente de predestinación y azar.

Bresson, que inició su carrera artística como pintor, se servía del aislamiento y la oposición para definir su lugar en el cine: no por afán de marginalidad, sino por una voluntad de búsqueda personal de lo que era sustantivo en el desempeño de su profesión. Frente al *cine*

practicado por la mayoría, devenido en comercio y mero entretenimiento de masas, el realizador francés se consagra al *cinematógrafo*, que debía desprenderse de todo aquello que no era intrínseco al invento de los hermanos Lumière y supuestamente lo convertía en un compendio de las artes: literatura, teatro, música, pintura… Muy al contrario, esa consideración bastarda impedía que el cine revelara su especificidad como arte, que emergiera aquello que lo hacía diferente a cualquier otra disciplina y que, según reconoce Bresson en una de las primeras entrevistas de su carrera, motivó su interés en el joven medio de expresión (como también –dicen– atrapó la atención del ilusionista Georges Méliès al contemplar las escenas cotidianas de las películas de los Lumière): la capacidad para capturar el movimiento, y, más concretamente, el movimiento de las hojas de un árbol mecidas por el viento; es decir, la presencia de lo invisible hecha visible a través de su registro mecánico.

Así que el cine podía reproducir el movimiento de lo real, pero también sugerir lo no mostrado. En el único libro que publicó, *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson define el cinematógrafo como «una escritura con imágenes en movimiento y sonidos»Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. de Daniel Aragó, Madrid, Árdora, 1997, p. 17 (la edición original es *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975).. Es, de esa forma, una técnica cuya razón de ser reside en aquello que generan la cámara y la grabadora de sonido, y no tanto en lo que se dispone para estos instrumentos mediante la preparación de un rodaje con actores. Si la materia prima de la que se sirve el artista es resultado de la reproducción de un aparato que opera con autonomía del hombre, ¿cómo se manifiesta, entonces, la creatividad del realizador? Por un lado, en su receptividad ante el estímulo de lo real; por otro, en su capacidad para aislarlo y fragmentarlo con vistas a la posterior ordenación de imágenes y sonidos durante el proceso de montaje, donde se concretará su *escritura*. Lo específicamente cinematográfico prescinde, de este modo, del teatro, la literatura o la escenografía en busca de algo intangible que sólo el dispositivo de una máquina puede capturar y reconstruir: un automatismo no regido por la voluntad o la razón que, pese a todo, el artista puede dominar para comunicar un mundo –llamémoslo espiritual– apenas entrevisto.

El ciclo de Robert Bresson en la Filmoteca ha coincidido en el tiempo con un auténtico acontecimiento editorial: la aparición en España de *Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983)*, una recopilación de las conversaciones con el cineasta reunidas por la viuda del realizador francés, Mylène Bresson, y publicada originalmente en Francia en 2014 por la editorial Flammarion. Las entrevistas compiladas provienen principalmente de la prensa diaria y las revistas que se hacen eco, durante cuatro décadas, de los estrenos de sus películas, aunque también de programas de radio o mesas redondas. No es la primera vez

que el libro se vierte al castellano, puesto que el mismo año de su publicación ya vio la luz en Argentina a través de la editorial El Cuenco de Plata; pero esta nueva traducción incorpora interesantes suplementos respecto al original francés y a la edición argentina: una concisa presentación de Santos Zunzunegui (cuya monografía sobre este director sigue siendo uno de más fiables pórticos para penetrar en las claves de su cineSantos Zunzunegui, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.) y dos entrevistas aparecidas en las revistas españolas *Film Ideal* y *Destino*, en 1969 y 1979, respectivamente. Además, se añaden unas oportunas notas al texto por parte de los traductores y el editor español que, sumadas a las del editor francés, demuestran una labor extremadamente atenta por parte de Intermedio.

Las conversaciones se agrupan en capítulos que recorren cronológicamente toda la filmografía de Bresson –desde el cortometraje *Affaires publiques* (1934) hasta *El dinero* (*L'Argent*, 1983)–, entre los cuales se intercalan otros de carácter temático sobre la adaptación de la obra literaria o la banda sonora. Visto en su conjunto, el libro es un pormenorizado desarrollo de las ideas del director sobre el cine y el arte. El diálogo se convierte en el vehículo idóneo para la plasmación de su filosofía a través de respuestas precisas y desnudas –con frecuencia lindando el laconismo–, que unas veces se formulan a partir de ejemplos prácticos encontrados en la realización de sus películas y, otras, son la cristalización de convicciones más arraigadas. Por ejemplo, una pregunta sobre la aparición de unas palomas levantando el vuelo al ser quemada Juana en la hoguera de *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) es aprovechada por Bresson para desmentir el simbolismo que el entrevistador atribuye a ese plano, y afirmar, de paso, su rechazo a toda intención esotérica en el cine, que no debería disfrazar la vida de significados ocultos al verterla en la pantalla sino, al contrario, esforzarse en desnudarla para revelar la interioridad de personas y objetos.

Algunas entrevistas se realizan durante la pausa de un rodaje; otras, en la intimidad de su austero apartamento de la parisiense Île Saint-Louis. Bresson pronto se vuelve célebre entre los periodistas por su amabilidad en el trato, pero también por su introversión y perfeccionismo. No es raro que el cineasta revise y edite él mismo una entrevista antes de que sea publicada, ajustando un pensamiento que ha podido desvirtuarse en su paso de la mente a la oralidad y luego a la palabra escrita, podando y reordenando el ramaje de la lengua para que aflore lo auténticamente sustancial de una expresión. «La gente ignora que crear significa, en primer lugar, podar, suprimir» (p. 107), dice al inicio de una entrevista sobre *Pickpocket* (1959). Sus respuestas, de una claridad y rotundidad casi mineral, no tienen, en todo caso, vocación de erigirse en dogmas o sentencias indiscutibles, sino de determinar las conclusiones de una práctica en particular: la suya.

En estas conversaciones apenas hay referencias a la obra de otros directores. Bresson

confiesa repetidas veces haber perdido el hábito de ir al cine, porque le aburre el espectáculo artificioso que se ha generalizado en la pantalla. Tan sólo el danés Carl Theodor Dreyer es mencionado en más de una ocasión a raíz de la película en que trabaja Bresson sobre el proceso de Juana de Arco, cuya adaptación al cine mudo por Dreyer (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) no merece una gran estima por parte del francés. Y en diferentes momentos surge el nombre de Jean-Luc Godard, que participa además como interlocutor en el encuentro más largo de este libro.

En el curso de sus reflexiones, pues, el director de *Lancelot du Lac* (1974) no se remite al trabajo de sus colegas o a lo que popularmente se asocia al mundo del cine y su tradición, sino que, de manera más elemental y, al mismo tiempo, más abstracta, indaga en los propios recursos del medio, como el artesano que expone humildemente su método. Más que del cine, se sirve de la música o la pintura con el fin de demostrar la capacidad de un arte para dominar su expresión a partir de sus limitadas herramientas («Cézanne llegó hasta el límite de lo que se podía hacer», p. 383). A lo largo de estas entrevistas, Bresson insistirá una y otra vez sobre las piedras angulares de su concepción del cine. Conforme a lo dicho anteriormente sobre su estética, es esencial la premisa de que imágenes y sonidos son útiles no por lo que expresan o significan por sí mismos, sino por lo que son capaces de sugerir al entrar en contacto unas con otras (en el montaje). Mejor, por tanto, cuanto más insignificantes. En consonancia con ello, para encarnar a los personajes de sus películas el cineasta se sirve de lo que él denomina *modelos*, que, a diferencia de los actores profesionales, manifiestan su naturaleza *vaciándose* de intención psicológica. Este método comporta relegar a un segundo plano el tema y lo narrativo en favor de una *composición* conducida por el ritmo y la necesidad interna de los elementos formales, que, dejando la mayor libertad posible a la imaginación del espectador, le permitan a éste sentir –más que entender– una determinada verdad y, como consecuencia, experimentar la emoción.

Con independencia del interlocutor y el propósito de la entrevista, las respuestas de Bresson al referirse a su modo de trabajo alcanzan cotas de un gran lirismo. No es infrecuente el deslumbramiento por un detalle circunstancial sacado a colación y transmutado en imagen esclarecedora. Este es también, de algún modo, un libro de poesía. Igual que lo será *Notas sobre el cinematógrafo* (colección de aforismos, breves observaciones, consejos prácticos), que no es sino una destilación de las respuestas ofrecidas en estas entrevistas. Algunas contestaciones son incluso recuperadas y citadas de modo literal en las *Notas* para convertirse automáticamente en aforismos. Una de las más bellas nace de la paradoja: «El cine sonoro inventó sobre todo el silencio» (p. 39), dice a propósito de *Las damas del bosque de Bolonia* (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945). Continuamente comprobamos cómo, en el testimonio de Bresson, el discurrir de la pulsión lírica confluye certeramente con el asalto

de la observación contingente. No por casualidad, los autores más citados en las conversaciones son los clásicos de la prosa introspectiva: Montaigne, Pascal, Proust.

De los trece largometrajes del realizador francés, sólo cuatro se basan en guiones originales; es decir, no son adaptaciones de obras literarias o textos preexistentes, algunas con siglos de antigüedad: de Diderot a Bernanos; de las actas del proceso de Juana de Arco a Dostoievski; de la mitología artúrica a Tolstói. Prácticamente no hay juicios sobre la actualidad que lo rodea en los más de cuarenta años que transcurren entre la primera y la última entrevista. Bresson podría parecer alguien ensimismado, insensible a la urgencia de lo contemporáneo. Sin embargo, lo que puede interpretarse como desinterés hacia su entorno es una forma de compromiso vital con el presente. El argumento de la película o su tema es siempre un pretexto para profundizar en la vivencia más perentoria de su época y en la manera de comunicarla a través del lenguaje del cine, investigando sus posibilidades. Dice Bresson: «El cinematógrafo aprehende lo que *es* en el momento mismo de ser. Sería ridículo pretender que he situado mi cámara cinco siglos atrás» (p. 137). Aunque se lo proponga, el cineasta no puede engañar sobre la naturaleza de lo que coloca ante su cámara, pero tampoco sobre su posición tras ella. Únicamente mediante la coherencia y la fidelidad a su propia búsqueda –nos da a entender Bresson en sus respuestas–, el artista puede convertirse en una fuerza de resistencia que garantice la creación de espacios de libertad y, de esta forma, ser útil a la sociedad en que vive. Si quiere buscarse alguna, esta sería la gran lección moral del cine y de la palabra de Robert Bresson.

Jaime Natche es licenciado en Comunicación Audiovisual, estudió montaje cinematográfico en la EICTV de Cuba y es realizador de cine. Ha dirigido el largometraje palestino *Dos metros de esta tierra* (*Two Meters of This Land,* 2012).

Autor: Robert Bresson

Edicion: Barcelona, Intermedio, 2015

Paginas: 395 pp. 23 €

Titulo: Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983)