

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Cuatro cosas que sé de Robert Bresson

Autor/es:

Recha, Marc

Citar como:

Recha, M. (1997). Cuatro cosas que sé de Robert Bresson. Banda aparte. (6):3-4.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42195>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CUATRO COSAS QUE SÉ DE ROBERT BRESSON

Marc Recha

Yo he conocido a Robert Bresson, y aún recuerdo su mirada, sus manos, los ojos, y el cabello blanco.

En París no había muchas cosas que hacer. Trabajaba con Marcel Hanoun en una película que concluía en el INA. Cuando podía, me escapaba a la orilla del Sena a vagar entre los turistas de junio. Sentarse por los "quais" del río a escuchar el bullicio de las gabarras es una de las cosas más satisfactorias que se pueden hacer en el mes de junio en París. Cuando digo esto se entiende que tenía un apartamento minúsculo y claustrofóbico, y que antes de aguantar los cotilleos de los vecinos era preferible acercarse a los espacios abiertos.

En uno de aquellos paseos por el río, fui a parar delante del edificio donde vivía Robert Bresson; hacía medio año que había ido a verle a su casa, y desde entonces no había tenido tiempo para saludarle. La cuestión es que me acerqué expresamente, con la intención de llamar a su puerta y charlar con él. ¡¿Pero hablar de qué?! No lo sabía, me daba absolutamente igual. En aquellos tiempos, para mí, Bresson quería decir cine; cine en su estado puro, limpio de todo aquello que yo odiaba en las películas convencionales, la depuración expresiva más audaz. Y por tanto, lo más importante, era verlo, hablar con él.

Me recibió en el amplio comedor de su casa, parecía no acordarse de mi anterior visita. Le expliqué quién era yo y que medio año antes me había regalado su libro **Notes sur le cinémathographe**. Había llegado tarde, el hombre empezaba a perder la memoria, en el transcurso del encuentro me preguntó cuatro veces quién era yo. Al salir, aún me miró con ojos dudosos, desconfiando de mi visita.

En las sucesivas escapadas que hacía de la sala de montaje del INA, aproveché para volver a visitar a la persona que hasta entonces más me había deslumbrado del cine europeo. Quería seguir viendo la imagen brutal de aquel monstruo del cine de la sugerencia y los sonidos. Ya no era tan sólo importantísimo ver sus películas, sino también hablar con él personalmente. Esta idea atolondrada y juvenil provocó que el viejo director hiciera borrar su nombre del timbre electrónico. Eso sucedió el año 1989, cuando justo en ese momento digería los poemas de Gil de Biedma, y aún tenía todo el tiempo del mundo parra bailar Hip Hop. No había cumplido los diecinueve, y me colaba en el metro convencido de la injusticia de tener que pagar un transporte público.

Recuerdo la visita de un viejo amigo y las discusiones inacabables en los jardines de Luxemburgo, mis manías en querer justificar una visión del mundo —del cine—, excesivamente dogmática e intransigente, en colocar el método bressoniano delante de cualquier agresión del cine convencional. Tres años más tarde me pasó una cosa parecida con el Noucentisme y Eugeni d'Ors.

Caminaba por París como si fuera el personaje de **Cuatro noches de un soñador** subiendo al autobús para seguir a una muchacha, o entraba en el metro mirando a los

pasajeros como el carterista de **Pickpocket**. Supongo que si algún conocido me hubiera visto pasar por el Boulevard Saint Michael caminando de aquella manera, habría pensado que estaba apenado por la muerte de mi perro. Aquella comedia se fue acentuando hasta el punto de llegar a un estado de contradicción ridículo; había pasado a ser un personaje suicida, de carácter existencial, que no tenía nada que ver con aquella visión cinematográfica bressoniana que todos llamaban jansenista. Sin darme cuenta, fui cruzando el río hasta llegar al otro extremo, y aunque esto parezca una barbaridad, sirvió para apaciguar mis ínfulas de pureza cinematográfica.

Puede ser que el hecho de seguir al lado de Marcel Hanoun y vivir en directo los problemas reales en la producción de una película, me ayudaron a relativizar la cuestión.

Ya no se trataba tan sólo de aplicar una economía de medios expresivos, sino también técnicos. La depuración tenía que comenzar en el despliegue exagerado que normalmente se impone a las producciones cinematográficas, y después la propia dinámica de trabajo nos llevaría a la economía de medios expresivos. Porque se ha de decir una cosa: las películas de Bresson, justo al contrario de lo que piensa la gente, no son nada baratas. Los presupuestos de este tipo de producciones son elevadísimos y a menudo excesivos para los productos. Un cineasta como Robert Bresson no habría podido financiar ninguna película en el Estado español. Nadie se hubiera atrevido a poner un duro en una aventura de estas características. Y eso es bueno recordarlo de vez en cuando, por si alguien de aquí tiene la tentación de hacer algún disparate semejante.

Mejor concentrar las energías en otros ámbitos de producción, mucho más sencillos —económicamente, está claro— que los del cineasta francés.

Por lo que hace referencia a la utilidad de conocer personalmente a un cineasta, queda claro que en mi caso sirvió para alejarme de cualquier petulancia artística, y aprender una cosa tan obvia como es la economía de medios técnicos y expresivos aplicada a las posibilidades reales de la escritura cinematográfica.

Barcelona, invierno de 1996.



Foto: Mateo Gamón