

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Bresson y Tati. Dos solitarios en compañía

Autor/es:

Cuéllar, Carlos A.

Citar como:

Cuéllar, CA. (1997). Bresson y Tati. Dos solitarios en compañía. Banda aparte. (6):27-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42201>

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:



BRESSON Y TATI. DOS SOLITARIOS EN COMPAÑÍA

Carlos A. Cuellar Alejandro



Foto: Yo Carr

PROEMIO

"... J'adore ce que fait Bresson. Eh bien! ça m'embête qu'il ne tourne pas plus."¹

Esta declaración del cineasta francés Jacques Tati muestra la atención prestada y la pasión reconocida hacia la obra de su colega. Ambos realizadores han sido generalmente calificados como creadores inclasificables ajenos a cualquier corriente cinematográfica existente y carentes de escuela que prosiguiera sus tendencias. No obstante, el presente artículo tiene como humilde pretensión la de señalar la relación existente entre ambos artistas para plantear la hipótesis de que sus ras-

gos compartidos y sus características histórico-artísticas conforman una base suficiente como para enmarcarlos en un movimiento estético común que mantendrían durante toda su carrera y del que ambos serían pioneros. Para dicho objetivo se hace necesaria la eliminación del velo intelectual impuesto por los prejuicios de una historiografía "oficial" por fortuna cada vez más ausente, responsable parcial de etiquetaciones artísticas tan poco sólidas como la de "Nouvelle Vague", en cuya lista de componentes se incluyen nombres mal justificados y da la espalda a otros que deberían estar presentes. ¿Por qué seguir citando a realizadores como Edoard Molinaro o Roger Vadim? Dotar de apariencia de modernidad a las películas convencionales no las convierte automáticamente en películas modernas. ¿Qué sentido tiene seguir relegando a Robert Bresson o Jacques Tati?. El empeño por parte de algunos estudiosos del tema por imponer unos límites concretos, cronológicos y estilísticos, a cualquier corriente estética desemboca siempre, por exceso o por defecto, en la injusticia. Al igual que el siglo XIX no es la cuna del Romanticismo, tampoco 1959 es la fecha de nacimiento de la "Nouvelle Vague", que no es un periodo sino una corriente cinematográfica que pertenece a otra de mayor extensión internacional: la del cine moderno, iniciada en la década de los cuarenta y que todavía se mantiene en la actualidad en la

bresson

creación de los medios audiovisuales en toda su variedad, incluyendo la publicidad, sin limitarse al campo del largometraje.

El actor, realizador y humorista Jacques Tati resucitó el género cómico francés a finales de la década de los cuarenta, iniciándose con algunas referencias a la comicidad norteamericana del "slapstick" en **Jour de fête** (1947), corriente que abandonó inmediatamente para adoptar un sentido cómico autónomo y propio, presente ya en su primer largometraje. Pero la naturaleza de su humor no fue la única aportación de Tati. Su estética, como la de Bresson, es la de un hombre de su tiempo, sensible a la *necesidad de innovación* que requería el arte cinematográfico, necesidad denunciada en 1948 por el célebre ensayista y cineasta francés Alexandre Astruc en su artículo **Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo** aparecido en **L'Écran français**. La labor del equipo de **Cahiers du Cinéma** y de los directores "oficiales" de la "Nueva Ola", no fue sino la toma de conciencia definitiva de un fenómeno que llevaba vivo varios años en Europa y en la propia Francia. El cine tenía que dejar de ser una actividad industrial de encargo, debía independizarse del modelo clásico, debía potencializarse la personalidad creadora en la figura de su autor.

El que se haya decidido reunir en este artículo a dos directores como Robert Bresson y Jacques Tati no es fruto del capricho. Consideradas por Adré Bazin como "*... les plus originaux et les plus inclassables du cinéma français d'après-guerre.*"², Tati y Bresson han sido continuamente emparejados por sus semejanzas, divididas éstas en dos grupos que serán tratados a continuación.

Similitudes históricas

Por mucho que insistan los biógrafos mal informados en afirmar lo contrario, lo cierto es que Robert Bresson y Jacques Tati llegaron al mundo el mismo año: 1907. Comparten biográficamente un periodo histórico común y su producción cinematográfica ronda también fechas similares. Su introducción en el mundo del cine fue tardía si se la compara con la de otros realizadores. La carrera de Bresson se extiende desde 1933 (como coguionista de **C'était un musicien**) a 1983 (con **L'Argent**). La de Tati aparece entre 1932 (en calidad de guionista e intérprete de **Oscar champion de tennis**) y 1973 (**Parade**). El deseo de Tati en 1982 impidió el rodaje de su último guión³. Los dos cineastas se iniciaron en la realización de largometrajes en los años cuarenta y disfrutaron de su periodo más álgido en las décadas de los cincuenta y sesenta.

A pesar del éxito comercial de los tres primeros filmes de Tati, ni éste ni Bresson se han caracterizado a nivel general por una gran acogida a nivel de taquilla. Sus producciones no consiguieron el favor mayoritario del público, en parte por lo innovador de su naturaleza y en parte por que ninguno de los dos realizadores sometió su *libertad artística* para satisfacer el gusto del rasgo personal reconocido como loable cualidad por el grupo crítico de **Cahiers du Cinéma** al afirmar de ambos:

*"... vous êtes les deux metteurs en scène français à faire exactement ce que vous avez envie de faire, et à avoir l'obstination suffisante pour tenir le coup très longtemps, entre le moment de la préparation du filme et celui de sa sortie."*⁴

Similitudes estéticas

Son las que realmente permiten proponer una clasificación común, no por obsesión positivista, sino por voluntad de abandonar la cómoda actitud de quien quiere ver

en Bresson y Tati dos excepciones desligadas de su época. Dichas similitudes se agrupan atendiendo a las siguientes categorías:

a) Procedimientos de trabajo:

André Bazin, padre espiritual de la "Nouvelle Vague", escribió: "... *on peut (...) signaler chez Tati et chez Bresson la même conception de l'esprit aussi méditative que pour l'écrivain le roman ou le poème dont il modèle ses personnages et cisèle le style.*"⁵. En efecto, el primer nexo a destacar entre ambos cineastas con referencia a sus procedimientos laborales es su calificación como *autores* de los filmes que realizan, y así fue entendido por el equipo de la revista **Cahiers du Cinéma**. Sus obras ofrecen un punto de vista personal sobre la temática tratada, y éllo es posible por que el control que Tati y Bresson han ejercido de principio a fin sobre sus filmes ha sido total. Su participación directa en los procesos de preproducción, producción y postproducción, así como la férrea y dictatorial dirección sobre el equipo técnico y los actores durante el rodaje, permiten con toda propiedad atribuirles la autoría sin temor a cometer injusticias con el equipo humano que hizo posible la confección de sus películas.

El espíritu perfeccionista que guía la actividad de ambos cineastas; la adopción de medidas puestas de moda a partir del Neorrealismo italiano, pero que ya habían tenido dignos antecedentes en el propio cine francés⁶ tales como la localización en escenarios naturales, la producción de bajo presupuesto, el empleo de actores no profesionales o la eliminación de la "vedette" en el reparto; el ritmo de trabajo que espacia mucho los filmes conformando filmografías poco abundantes en beneficio de la calidad de las obras, son otra de las características compartidas.

b) Estética sonora:

La comunión en la aplicación filmica del sonido ha sido señalador diversos autores⁷. La práctica de una "*democracia sonora*" que elimina el vococentrismo prescindiendo del valor semántico de las palabras y potenciando la fisicidad de los sonidos como elemento signifiante. Por fisicidad entendemos características como la duración, el timbre, la altura (tono) y la intensidad (volumen). El concepto "sonido" incluye la voz humana, los ruidos y la música. Este efecto es conseguido mediante un arduo trabajo de postsincronización, colocando en una misma línea creativa a Robert Bresson y Jacques Tati. La palabra deja de disfrutar del privilegio de la prioridad. La perceptibilidad de los diálogos disminuye por su equivalencia con el volumen aplicado al resto de sonidos. A ello contribuye también la inclusión de lenguas extranjeras habladas por determinados personajes. Los ruidos, acusmáticos o no, proporcionan una información necesaria para la comprensión del plano. Para André, protagonista de **Un condamné a mort s'est échappé** (Bresson, 1956) y para los espectadores del filme, los ruidos son fundamentales fuentes de información sobre lo que acontece al otro lado de la puerta de su celda. El sonido, pues, se convierte en referente de gran importancia, diegética y extradiegéticamente. ¿Y qué sería de las películas de Tati o de Bresson si carecieran del tratamiento sonoro que les caracteriza?. La prueba es sencilla, basta con visionar obras de cualquiera de estos dos autores en versión original y compararlas con su versión doblada, por ejemplo, al castellano. El resultado no distaría mucho, en cuanto que falso y desastroso, al de un Muñoz Degrain para cuya exhibición se le hubieran cambiado los colores con una capa superpuesta de pintura, o ver a Plácido Domingo cantando en "play-back" mientras se escucha a María Callas. Si la materialización de estos dos ejemplos puede parecer absurda, igual lo es el resultado de doblar el sonido a una película, sobre todo si se trata de filmes reali-

bresson

zados por Bresson o Tati (lo mismo podría decirse en los casos de Ozu o de Fellini).⁸

c) Sobriedad de la puesta en escena:

Es decir, la *eliminación de lo superfluo* en el plano. Todos sus elementos se revelan necesarios. La búsqueda de un realismo visual desde el punto de vista plástico es patente en sus filmes. Bresson lo anuncia claramente en la frase impresa sobre el primer plano de **Un condamné a mort s'est échappé** (1956): "*Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements.*"

La puesta en escena practicada por Bresson y Tati carecen de abigarramiento visual. La interpretación carece de teatralidad y se naturaliza al ser realizada por actores no profesionales o al no hacer uso de "vedettes", figura propia del "Star-System". Por los mismos motivos el maquillaje y vestuario prescinde del barroquismo y artificialidad de otras estéticas y se ajustan a una funcionalidad fotográfica. La iluminación huye del expresionismo. La poca frecuentación del estudio favorece el empleo de fuentes de luz naturales. En suma, en el plano no aparecen elementos que puedan distraer la atención del espectador hacia lo que es importante en cada momento.

d) Relación con el espectador:

Las peculiaridades narrativas de los filmes de Tati y Bresson, obligan a que el espectador abandone la tradicional actitud pasiva de mero receptor estético y participe activamente en la comprensión de la obra. Como afirma Pierre Marcabru sobre ambos autores: "*C'est au spectateur de déchiffrer ces signes et d'en reconnaître le langage.*"⁹ La sugestión en la estética de Bresson y Tati es fundamental para excitar la imaginación del espectador (co-creador de la obra) que contempla el filme con su *visión participativa creadora*. Este ha sido uno de los objetivos en la filmografía de Tati, bien al liberar la visión del receptor fílmico para que eligiera libremente sus puntos de atención dentro del plano bien al incluir al propio espectador como personaje del filme, con la identificación entre espectador circense y espectador cinematográfico en **Parade**, su última película. Tati y Bresson no conciben al espectador como mero ente receptor de imágenes y sonidos. Para ellos el espectador es un ser pensante que trabaja mentalmente con la visión de sus películas. Bresson afirma con respecto a **Le procès de Jeanne d'Arc** (1962) "*Mi idea es sugerir las cosas y también los sentimientos.*"¹⁰ Ambos cineastas alimentan intelectualmente al espectador pero no le privan de hacer por sí mismo la digestión.

e) Oposición a la praxis fílmica del cine clásico y del "cinéma de qualité" francés:

Por su pertenencia al cine moderno, Bresson y Tati se desvinculan del cine narrativo clásico y del perteneciente a la tradición de la "qualité" francesa de inspiración teatral, vococentrista, que potencia las superproducciones de adaptaciones literarias, rodado generalmente en estudio, apoyado por diálogos de calidad y que es arropado por prestigiosas figuras de la interpretación. Al alejarse de la ortodoxia, Bresson y Tati se anticipan y prefiguran al mismo tiempo a la "Nouvelle Vague" (cuya lista de componentes debería sufrir una seria revisión para que dicho término cobrara un valor real). Bordwell y Thompson incluyen a ambos cineastas en lo que denominan "*modernist cinema*"¹¹ oponiéndolos al cine clásico por la pérdida de importancia de la narrativa en la estructuración de los filmes. Según estos autores el modelo narrativo de Tati y Bresson se corresponde con lo que denominan modelo "paramétrico". En efecto, las películas de Bresson y Tati no condicionan el relato a la transmisión de la fábula, y en ellas el estilo personal del autor cobra un valor especial, pues a través del estilo la técnica utilizada se equipara en importancia al sistema formal (narrativo o no narrativo)

del filme.

François Truffaut en su famoso artículo "**Une certaine tendance du cinéma français**", aparecido en **Cahiers du Cinéma** en 1954, destacaba a Bresson y Tati entre el grupo de cineastas que suponían una renovación por su implicación directa en el guión y por sus diferencias con los guionistas (especialmente Jean Aurenche y Pierre Bost) que habían consolidado la tendencia que Truffaut denominaba "realismo psicológico" y de los que criticaba su sistema de "equivalencias" en las adaptaciones literarias por su "infidelidad" a la obra original.

Artistas de su tiempo, sus primeras obras guardan todavía cierta relación con el cine clásico que, en el caso de Tati, lega su influencia en sus cortometrajes y parcialmente en **Jour de fête** (1947) y, en el caso de Bresson, lo hace en su filmografía anterior a **Le journal d'un curé de campagne** (1951) filme por el que va introduciendo el estilo personal que le caracterizará y que, para muchos, verá su máxima expresión en **Pickpocket** (1959) con su neutralidad moral en el tratamiento de los personajes y la actividad creadora, de la cámara cinematográfica. En palabras del propio Bresson: "*Lo que yo pretendo no es tanto la expresión mediante el gesto, la palabra o la mímica como a través del ritmo y la combinación de imágenes; mediante su posición, relación y número.*"¹² El ritmo también es fundamental en las milimétricamente medidas películas de Tati. A pesar del valor microcósmico de muchos de sus "gags" como exponente a menor escala del mensaje del filme, el valor comunicativo de su obra reside en la totalidad de sus elementos, en su relación dentro del plano y en la interconexión de planos mediante el montaje. El valor de las películas de ambos directores no descansa en el virtuosismo de un elemento determinado, sino en el conjunto de sus componentes.

f) La naturaleza de sus películas posibilitan un acercamiento *hermeneútico* que descifra su mensaje metafísico:

Así aflora su sentido espiritual, su dimensión interior: Por un lado, el cristianismo jansenista de Bresson que denuncia el dolor humano y el valor salvífico de la gracia. Por otro, el optimismo insuflado por Tati en sus filmes al ofrecer el humor cotidiano como solución a la problemática que afecta al hombre occidental del siglo XX por mediación del personaje de Hulot, que dista muy poco de ser un mensajero divino portador de una posibilidad salvífica mediante el humor, en filmes como **Les vacances de M. Hulot** y **Mon oncle**. Si la religiosidad se halla implícita en los filmes de Tati, es explícita en los de Bresson (especialmente en **Les Anges du Peché**, **Le journal d'un curé de campagne** y **Le procès de Jeanne d'Arc**). De todos modos, como afirma Guy Bedouelle: "*...ce n'est pas l'illustration religieuse qui est le meilleur support du théologique.*"¹³ Las obras de uno y otro legan un mensaje optimista en la que se posibilita la redención humana, independientemente de que la religión esté tratada o no directamente en sus films¹⁴.

g) La unidad de su obra:

El último rasgo común a señalar sería la coherencia temático-estilística de su obra. Dejando a parte las variaciones accidentales, la diferencia entre sus argumentos y la natural evolución interna, las obras de Bresson y Tati no presentan modificaciones significativas en su esencia temática y estilística. Tan Bressoniana es **Lancelot du Lac** (1974) como **Au hazard, Balthazar** (1966). Tan tatianas son **Parade** (1973) como **Playtime** (1967). El contenido temático convencional (los temas abordados en el argumento) pueden variar de una película a otra, pero no existe contradicción en el

significado intrínseco de sus diferentes obras. La coherencia interna de la obra general obedece a la claridad con la que ambos autores tenían planteados sus presupuestos estéticos así como a la independencia mantenida hacia la industria cinematográfica. Y, sin embargo, dicha regularidad estética no perjudica el carácter individualizado de cada uno de sus filmes.

Conclusión

Resumiendo, ni las similitudes señaladas entre Tati y Bresson son mera coincidencia ni sus obras son inclasificables. Los aspectos comentados y la atenta visión de su filmografía conducen a la conclusión de que ambos cineastas, lejos de ser creadores aislados e inconexos con la producción fílmica de su tiempo, se erigen como directores precedentes del cine moderno en general y de la "Nouvelle Vague"¹⁵ francesa en particular. Como pioneros de esta corriente se destacan por su lucha solitaria al inicio de sus respectivas carreras. Al emplear las innovaciones popularizadas por el Neorrealismo italiano no hacen sino adoptar una serie de características que ya habían estado presentes, aisladamente, en la cinematografía francesa. Como hemos visto, las similitudes entre Bresson y Tati no se reducen al ámbito biográfico, se extienden sobre todo al procedimiento de trabajo y a los resultados estéticos obtenidos que les desvinculan de lo que se ha dado en llamar "cine clásico". Si el género es lo que diferencia de forma más sensible la praxis fílmica de estos autores, la modernidad de su puesta en escena les vincula al nuevo cine surgido a mediados de la década de los cuarenta, potenciando en los sesenta y que todavía se presenta como una de las alternativas posibles al cine narrativo clásico, dominante todavía en el mercado actual. Las estéticas de Bresson y Tati se imponen indirectamente como modelo a seguir por parte de los medios audiovisuales en cuanto que pertenecen a una praxis moderna de hacer cine. Su herencia seguirá encontrando legatarios en el futuro.

NOTAS.

1. Entrevista a Jacques Tati realizada por A. Bazin y F. Truffaut con el título de **Entretien avec Jacques Tati** aparecida en el nº 83 de **Cahiers du Cinéma** en 1958. La cita está tomada de la página 11.
2. Bazin, A., **Le Cinéma Français de la libération a la Nouvelle Vague** (1945-1958, París, Éditions de l'Étoile. Cahiers du Cinéma, 1983, p.27.
3. Nos referimos a *Confusión* escrito con la colaboración de Jacques Lagrange. Su futura realización es uno de los proyectos de la cineasta Sophie Tatischeff, hija de Tati.
4. A. Bazin y F. Truffaut **Entretien avec Jacques Tati**, Op.Cit.,p.11.
5. Bazin, A., Op.Cit.,p.27.
6. La lista es demasiado larga para reflejarla en esta nota. Justificaría, por sí sola, un estudio monográfico dedicado al tema. Baste citar, a modo de ejemplo, **Travail** (A.Antoine, 1919) o **Finis Terrae** (J.Epstein, 1929).
7. Los ejemplos más significativos son: Marc Dondey en **Tati**, París, Éditions Ramsay, 1989; Michel Chion en **Le son au cinéma** (1985) y **Jacques Tati** (1987) ambos editados por Cahiers de Cinéma; A.J. Cauliez en **Jacques Tati**, París, Éditions Seghers, 1968.
8. Para profundizar en la heterodoxia de la estética sonora de Bresson, Tati, y su relación con los directores mencionados, remito a la lectura de dos obras de Michel Chion: **La voix au cinéma** y **Le son au cinéma** publicadas en Éditions de l'Étoile.
9. Citado en Cauliez, A.J., **Jacques Tati**, París, Éditions Seghers, 1968,p.163.
10. Declaración de Bresson en una entrevista aparecida en Sarris, A., **Entrevistas con directores de cine**, volumen I, Madrid, Editorial Magisterio Español, S.A., 1969,p.59.
11. Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K., **The Classical Hollywood Cinema. Filme Style & Mode of Production to 1960**, London, Routledge, 1988.
12. Citado en AA.VV., **Historia Universal del Cine**, Tomo XV, Madrid, E.Planeta, S.A., 1982,p.1914.
13. Bedouelle, G., **Du spirituel dans le cinéma**, París, Les Éditions du Cerf, 1985,p.14.
14. En el caso de Tati baste recordar la naturaleza angelical de Hulot, sugerentemente abordada por Genevieve Agel en **Hulot parmi nous**, París, Les Éditions du Cerf, 1955.
15. Término útil a nivel didáctico, pero cuya utilidad desde un punto de vista científico es cada vez más dudosa.