

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Un original tratamiento del espacio fílmico

Autor/es:
Hernandez, Javier

Citar como:
Hernandez, J. (1992). Un original tratamiento del espacio fílmico. Nosferatu.
Revista de cine. (10):34-39.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40830>

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:



donostiakultura.com



Un original tratamiento del espacio fílmico

Javier Hernández Ruiz

Reencuentro con los "Modos de Representación Primitivos"

La revisión de la obra de Jacques Tati da pie a plantear uno de los problemas más relevantes aunque frecuentemente olvidados en los estudios cinematográficos: el tratamiento de los espacios. Dentro de esta acepción voy a considerar los aspectos

relacionados con los decorados y el uso de las arquitecturas, pero también la función fílmica que el autor les asigna dentro del concepto general de *mise en scène*. Porque lo más atractivo de las películas de Tati, desde mi punto de vista, no es catalogar el tipo de arquitecturas con las que tiene que luchar el despitado Monsieur Hulot, sino el modo de servirse de ellas dentro

de una peculiar estrategia fílmica.

La comedia cinematográfica ha tenido históricamente dos vertientes principales, una perteneciente al período silente -el *slapstick*- y otra que ha encontrado en el diálogo la base sobre la que cimentar uno de los géneros más complejos, variados y elaborados del cine parlante.

Durante la era clásica y su subsiguiente ruptura manierista, la comedia de Hollywood profundizó en esa última dirección con maestros tan consumados como Ernst Lubitsch, Mitchell Leisen, Preston Sturges, Howard Hawks o Billy Wilder. Las propuestas del *slapstick* apenas fueron advocadas, salvo honrosas excepciones como Frank Tashlin o Jerry Lewis. De ahí que películas como **Jour de fête** (1949) y **Les vacances de Monsieur Hulot** (1953), anteriores a las de estos últimos, sean en cierta medida pioneras en la reivindicación del arte de Chaplin, Lloyd, Langdon y Keaton.

Estos maestros de la pantomima cinematográfica construían a menudo sus *gags* visuales a partir de una cómica relación con los objetos que se interponían en su camino. Todos recordamos la batalla de Harold Lloyd con el reloj, la de Keaton con el tren en **El maquinista de la general** o a un Chaplin enfrentado al mobiliario en **Charlot a la**

una de la madrugada. Los objetos también han sido utilizados con intencionalidad cómica dentro de la comedia parlante, especialmente por directores como Howard Hawks (**La fiera de mi niña** y **Me siento rejuvenecer**), pero es en el *slapstick* donde constituyen una verdadera columna vertebral que hace saltar la risa.

Tati se alinea en esta dirección prescindiendo en buena medida, y en plena madurez del cine sonoro, de la seducción de la palabra. Esto se aprecia de una forma más inmediata en los dos primeros largometrajes del director francés, menos estilizados y complejos que los siguientes. **Día de fiesta** está presidido por la peculiar relación del cartero François con su bicicleta y en **Las vacaciones del señor Hulot** el trasnochado automóvil del protagonista adquiere también gran relevancia, así como su poco afortunado enfrentamiento con la parafernalia objetual que compone el paisaje de una playa estival. Tati

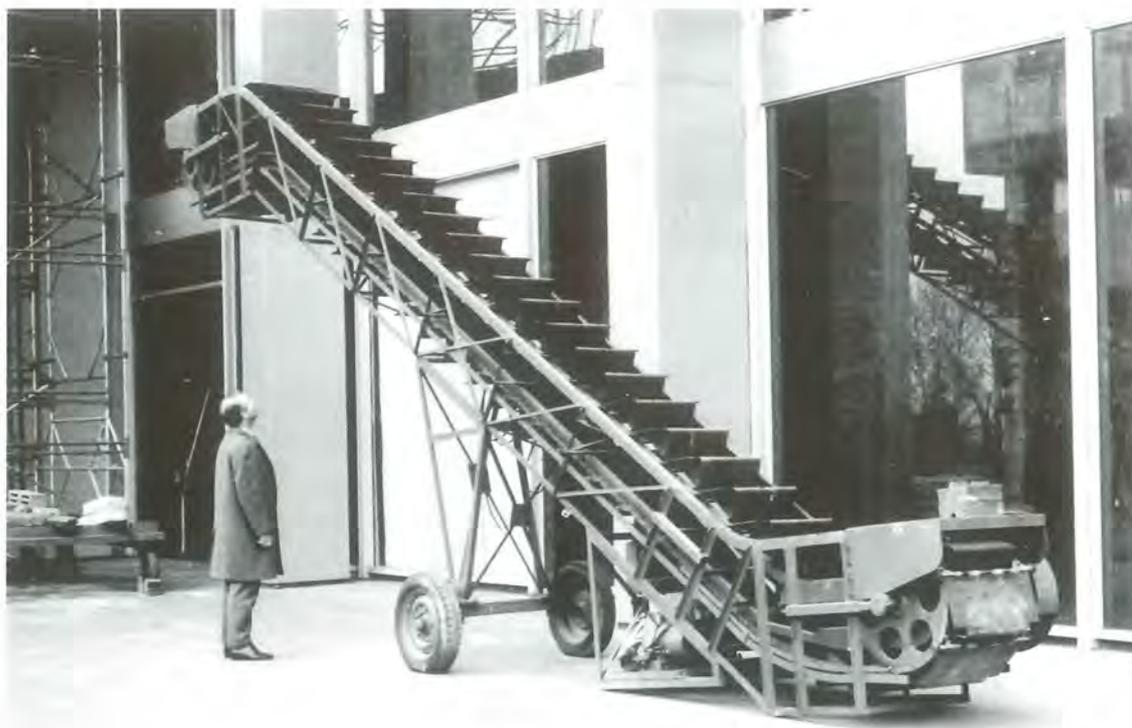
no sale siempre tan malparado como los héroes del cine cómico en su peculiar cara a cara con los objetos; más que la carcajada busca la sonrisa cómplice que brota de las situaciones absurdas, y en este sentido, además de por otras razones, con quien más sintoniza es con Buster Keaton. Ambos conducen la batalla de sus respectivos personajes con el mundo hacia una estilización casi abstracta.

Los objetos en el *slapstick* cobran sentido en un marco espacial determinado, como denotan, sin ir más lejos, los títulos españoles de las películas de Chaplin: **Charlot marinero**, **Charlot, panadero**, **Charlot en el teatro**, **Charlot bombero**, **Charlot, héroe del patín**, **Charlot en el balneario**, etc. De ahí que todos los filmes de Tati se desarrollen en un espacio acotado: el pueblecito de **Jour de fête**, la playa de **Les vacances de Monsieur Hulot**, la casa y la fábrica modernas de **Mon oncle**, la urbanización ultramoderna de **Playtime**, las carrete-

JACQUES TATI



Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)
© PANORAMIC/CEPEC



JACQUES TATI

ras holandesas en **Trafic** y el ruedo circense en **Parade**. El director francés renuncia en parte a la absoluta ubicuidad que proporciona el cine para examinar como un entomólogo determinados ambientes y descubrir sus facetas cómicas. Tati no utiliza el microscopio para seleccionar, sino que opta por una mirada generalizadora que abarque todo el "hormiguero"; por eso se sirve de los planos generales y cada vez más renuncia a los servicios del *découpage*. En esto vuelve a estar en sintonía con el cine que protagonizaron los héroes del *slapstick*, sólo que el francés realiza un viaje de vuelta -justo en el momento que el cine había alcanzado su madurez por el camino del desglose de planos- y de manera más radical.

Nuestro autor no se esclaviza a la selección de la mirada por la que ha avanzado el cine profundizando en la planificación detallada, ni se atiene a la jerarquía espacial de los planos que había consagrado la sintaxis ins-

titucional, sino que vuelve en cierto modo al *tableau vivant* con una nueva lectura de sus posibilidades expresivas. En el espacio acotado por los planos generales de Tati ocurren muchas cosas, cada vez más conforme avanzamos en su filmografía. La mirada del espectador no es conducida hacia un epicentro, sino que es invitada a pasearse por múltiples detalles que se le ofrecen en todos los términos y ángulos del encuadre. En **Playtime** es donde el cómico llevó más lejos esta estrategia, que la convirtió en una película imposible de visionar correctamente sin una actitud decididamente activa, auscultadora, por parte del espectador (1).

Estos indicios inducen a pensar que el cine de Tati se aleja de los límites del "Modo de Representación Institucional" para aproximarse a los modelos primitivos. Y no sólo porque prescinda en parte de los diálogos o del *découpage* institucionalizado, sino por su insólita actitud respecto al receptor cinemato-

gráfico. Tati reclama un espectador activo, participativo con la fiesta que él propone -investida de esa dialéctica que tanto le gusta entre orden y caos- a lo largo y ancho de sus cada vez más vastos encuadres; pero esa participación no sólo debe limitarse a la complicidad óptica, sino que tiene que manifestarse rompiendo la barrera del silencio subjetivo que agazapa al espectador. De esta manera, la campana de cristal que las propuestas institucionales habían soldado gracias a la clausura y la identificación, se rompe a favor de un espectáculo abierto y dialogante, acercándose a las proyecciones primitivas del cinematógrafo, que estaban más en sintonía con la filosofía de la cultura popular.

Nadie mejor que el propio autor para confirmar con sus palabras este análisis: "*Bueno, lo que yo había intentado (...) es abrir una ventana sobre lo que nos rodea... la gente se sienta a conversar en la terraza de un café o en una tasca, y yo pensé: me*

gustaría que la gente hablase y que se señalaran las cosas unos a otros, porque a fin de cuentas el diálogo de la película no tiene gran importancia, es sólo una especie de reunión. Por eso, de lo que estoy satisfecho es de que la gente comience hoy verdaderamente a hablar en el cine. Me parece significativo que conversen abiertamente señalándose los sitios, los objetos: ¡Mira, mira! ¿Qué? No ves, mira, el avión que baja en picado... Pero si hablas durante la proyección de otras películas, al lado siempre hay un tipo que te dice que te calles... Porque van a ver, qué sé yo, van a ver una película de cierta importancia, e incluso en la película americana de que me hablaba antes, *Retour*, es difícil imaginar a alguien charlando en la sala sin que los demás se vuelvan a decirle: eh, eh, que he pagado mi entrada, cállese de una vez" (2).

En *Parade*, filmada en torno a un espectáculo circense, el director todavía llega más lejos al involucrar de lleno al público

que acude al circo en la acción del film. Es una invitación clara a que los espectadores "del otro lado" participen sin distinción de la fiesta, como ocurría en las películas de Méliès siguiendo la tradición del espectáculo popular.

Tati ataca aquí la convención intocable del ensueño cinematográfico: la ventana que separa la ficción proyectada del receptor, al que los modelos institucionales quieren "adornecer" en un universo perfectamente clausurado y los vanguardistas aspiran a hacerlo cómplice de sus experimentaciones lingüísticas. En uno y otro caso la ventana existe, aunque sea más o menos transparente. Los "Modos de Representación Primitivos", que enraizan en la cultura popular, pretenden hacer de la ventana un espejo del recinto ferial en que se ha convertido el patio de butacas, y eso mismo desea Tati: "Así, en el caso de *Parade*: conocía bien el music hall porque trabajé en eso diez años, y cuando los suecos me hicieron aquella propuesta para

la televisión les dije: de acuerdo, a condición de que pueda quedarme con una copia en 35 milímetros. Entonces encaré el problema, quería suprimir el cristal que existe entre la pantalla y los espectadores. Si va usted a ver *Parade* en un cine lleno, eso es lo que sucede. Quiero decir que no se espera que el señor Untel haga algo divertido, es el contacto directo entre el espectador y la pantalla" (3).

Tati y la arquitectura moderna

La arquitectura vanguardista había sido punta de lanza de los aires renovadores de filmes como *L'inhumaine* (1924) o *Metropolis* (1926); incluso Hollywood se apuntó durante los años treinta a las nuevas líneas del Movimiento Moderno para otorgar un look renovador a los sets de sus comedias o musicales. Este tipo de arquitectura se alía así en el cine al concepto de modernidad, hasta el punto de que los paisajes urbanos futuros esbozados por las películas de

JACQUES TATI



Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
© CEPEC/GRAY-FILMS



ciencia-ficción recurren a esos patrones, como en **Things to come**, realizada en 1936 por el prestigioso director de arte William Cameron Menzies.

Se echaba en falta una verdadera réplica a la arquitectura moderna desde las pantallas cinematográficas -tan sólo habían existido algunas tímidas invectivas- y hubo que esperar a Tati para que ésta llegara a fines de los años cincuenta, en pleno apogeo de los edificios ortogonales de hormigón armado y cristal. El ataque del director francés era claro; en **Mi tío** (1958) Hulot se enfrenta al sinsentido de una mansión ultramoderna donde la vida se desarrolla en un "más difícil todavía", mientras que en **Playtime** (1967) los usuarios de la nueva urbanización "a la última" tienen que adaptarse a la tiranía de las líneas trazadas por arquitectos caprichosos que no han tenido en cuenta las necesidades humanas.

En general se había recurrido a las arquitecturas y decorados de línea moderna para crear un am-

biente actual, cosmopolita, habitado por una clase emergente, dinámica y vitalista. Tati fue el "aguafiestas" que mostró el otro lado de la moneda, las facetas menos atractivas y más deshumanizadoras de esos espacios celebrados por una burguesía estúpida -los Arpel, propietarios de la casa de **Mon oncle** o los Schneider con su apartamento acristalado, el colmo de la falta de intimidad, en **Playtime**-. Pero no fue éste el mayor mérito de Tati, sino su habilidad para utilizar estos espacios fílmicamente, al servicio de una burla tan sutil como despiadada.

En **Mi tío** la casa Arpel impone un orden espacial rígido que dictamina hasta por dónde se debe atravesar el césped -un ridículo camino sinuoso-; la mansión se ha convertido en un castillo tecnológico donde nada es acogedor y todo, desde el sencillo acto de abrir una puerta, requiere el aprendizaje de engendros mecánicos (4). El sinsentido de este tipo de ar-

quitectura es llevado hasta sus últimas consecuencias en **Playtime**: "Hay gente prisionera de la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada, siempre en línea recta; pero basta con abrir un club nocturno, un cabaret todavía sin terminar, para que de repente la personalidad de cada uno se imponga de nuevo" (5).

Los decorados -construidos minuciosamente en estudio sobre 15.000 metros cuadrados- hablan por sí mismos de la deshumanización de la sociedad, como ponen de manifiesto esas oficinas-celdilla que M. Hulot contempla aterrado desde la escalera; pero la crítica no sería tan efectiva si a esto no acompañaran los desplazamientos mecánicos de los personajes por las líneas ortogonales impuestas por los arquitectos.

Por eso, cuando los seres humanos se abandonan a su libre albedrío sobreviene el caos, respuesta previsible ante un orden artificial y absurdo -recuérdense en **Mon**

oncle las constantes luchas de Hulot con los ingenios mecánicos. Esa es la única salida que se ofrece al hombre contemporáneo, encerrado en viviendas mecanizadas, fábricas y oficinas supeditadas dictatorialmente a la producción en serie, bares que han dejado de ser puntos de encuentro o carreteras atiborradas de vehículos que disparan los niveles de adrenalina de los conductores (**Trafic**).

Lo que aquí importa no es valorar la lucidez de este entomólogo moralista, sino su demostrada suficiencia para hacer de los espacios de sus decorados y arquitecturas una fuente inagotable de expresividad fílmica. Con Tati la tradición cómica del *slapstick*, basada en el diálogo creativo con objetos y ambientes y en la utilización consciente de los desplazamientos de los personajes, llega a su madurez décadas después. La vena sardónica que Chaplin, Lloyd o Keaton explotaron contra las insensateces de su tiempo, la lanzará el cómico francés contra la deshumanización de nuestro mundo. Su víctima propiciatoria será una de las principales señas

de identidad de nuestra sociedad: la arquitectura moderna y la tecnificación que la acompaña.

Tan efectivo es el dominio que Tati tiene de los espacios, que a través de ellos, siguiendo su filmografía, se puede reconstruir perfectamente la historia de la Francia de la posguerra. Primero, la fascinación de la efectividad y celeridad de los métodos norteamericanos en un país todavía aldeano que mira embobado al otro lado del Atlántico (**Jour de fête**), luego la obsesión por el ocio en un territorio capitalista que empieza a desprender económicamente (**Les vacances de Monsieur Hulot**); **Mon oncle** y **Playtime** hablan de una rendición ante los atractivos de la sociedad tecnificada en plena explosión consumista a costa de los valores tradicionales (6), y, finalmente, **Trafic** es una excursión a través del infierno en el que se ha convertido nuestro entorno a causa del culto desmesurado al sagrado automóvil.

NOTAS:

1- Miguel Marías puso de relieve esto al hablar de **Playtime** en un texto lleno de interesantes sugerencias: "El proyecto Tati", en "Jacques Tati", XI Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1981, pp. 7-14.

2- Jean-Jacques Henry y Serge Le Péron, "Conversaciones con Jacques Tati", "Cahiers du Cinéma", nº 303, París, 1979. Recopilado en la edición citada del XI Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 52-53.

3- Op. cit., pp. 67-68.

4- La Maison Arpel contrasta con la que habita Hulot, destaralada y vieja, pero entrañable, íntima y situada en el viejo corazón de la ciudad.

5- Idem.

6- Tati ironiza a propósito de la invasión sin trabas de los neologismos ingleses, que la burguesía "gala" adopta para demostrar su "modernidad".



Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

JACQUES TATI