



Playtime¹

1967, Francia

D: Jacques Tati; **G:** Jacques Tati, Jacques Lagrange, Art Buchwald; **Pr :** Bernard Maurice, René Silvera, Specta Films, Jolly Film; **F:** Jean Badal, Andréas Winding **M:** Francis Lemarque; **A:** Barbara Dennek, Jacques Tati, Rita Maiden, France Rumilly, France Delahalle, Valérie Camille, Erika Dentzler, Nicole Ray, Yvette Ducreux, **C, 124 min. DCP**

“Cada película de Jacques Tati supone al mismo tiempo: a) un momento en la obra de Jacques Tati; b) un momento en la historia del cine y la sociedad francesa; c) un momento en la historia del cine. Desde 1948, los seis filmes que ha realizado son los que escandén nuestra historia². Tati no es solo un cineasta raro, autor de pocas obras (por otra parte, todas buenas), es un punto de referencia. Todos nosotros pertenecemos a un periodo del cine de Tati: el autor de estas líneas pertenece al que va desde *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958: un año antes de la *Nouvelle Vague*) a *Playtime* (1967: un año anterior a los acontecimientos de Mayo del 68). Solo Chaplin, a partir de la introducción del sonoro, ha gozado de este privilegio, de esta soberanía: estar presente, incluso cuando no filmaba y cuando lo hacía, hacerlo en el momento exacto, es decir con un pequeño adelanto. Tati: sobre todo, un testigo”

Difícil encontrar un mejor resumen que el que abre el artículo de Serge Daney titulado con justicia “Elogio de Tati”³ para poner de manifiesto la importancia de un cineasta cuyos filmes, continua precisando el crítico, han señalado desde que realizó en 1947 *Jour de fête* la línea de fuga que traza el itinerario del cine francés de la posguerra. Un cine que oscila “entre populismo y arte moderno” y en el que Tati hace visible, primero, la euforia que sigue al final de la Segunda Guerra mundial, afirma, después, con *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953) y *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958) la persistencia de ese género tan francés que es la sátira social, hasta desembocar en un filme-faro de la modernidad más aguda, ese *Playtime* que hace gala (de nuevo son palabras de Daney) de una construcción tan abstracta como pueden ser las de los cuadros de Piet Mondrian.

Antes de seguir adelante conviene despejar dos temas que se dibujan en filigrana en las líneas precedentes. El primero tiene que ver con una serie de elementos que ya fueron puestos sobre el tapete en el artículo que André Bazin escribió en 1953 para saludar el estreno de *Las vacaciones de Monsieur Hulot*.⁴ Película en la que el crítico veía en el cineasta antes que su intención de hacernos reír, la voluntad de “crear un universo”. Universo en el que pudiera manifestarse una “concepción de lo cómico” que permitiera al cine francés “reencontrar” el impulso que, dejando de lado el “vodevil de los *Boulevards*”, reintegrara su cine cómico a la evolución general del cine de humor tal y como había sido definido por los grandes clásicos del cine americano encarnados en autores como Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy o los Hermanos Marx.⁵

De hecho, el propio Tati fue siempre muy consciente de su dimensión de “eslabón” en una línea de creación artística bien definida. En la gran entrevista –sin duda la más interesante de todas las que concedió a lo largo de su carrera– mantenida con los *Cahiers du cinéma* con motivo del estreno de *Playtime* en 1967⁶, ya dejó claro cómo veía las cosas al sostener que su evolución como creador no era distinta de la que había tenido el cine cómico en general: de inicio, el espectador se encuentra ante obras en las que la totalidad de los

28.01.2022

Historias de cine (III)

gags se concentran en un solo personaje (en su caso Hulot); en filmes posteriores estos *gags* se “reparten” entre diferentes personajes, hasta que en un momento determinado de la evolución del arte cómico, el personaje inicialmente concebido como centro del relato se ve desplazado progresivamente hacia los bordes exteriores del mismo. Por eso, insistirá (volveremos sobre ello), en *Playtime* Hulot es meramente un personaje más. Y, añadiré, que soñaba con que en futuros filmes (incluso, por qué no, realizados por otros cineastas,) aparezca como un mero figurante perdido en historias que podría atravesar sin apenas rozarlas.

Esta evolución, que alcanzará su cénit en *Playtime*, ya fue intuida por Bazin cuando señaló que en el cine de Tati (está hablando de sus dos primeros largometrajes, pero su reflexión puede extenderse, sin problemas, a *Mi tío*) “todo se ordena a partir de su personaje [Hulot], cristaliza como la solución sobresaturada alrededor del grano de sal”. El talento crítico de Bazin le permite apuntar la dirección que tomará en el futuro la evolución del personaje (y, en el fondo, el cine de su autor) en la medida en que estamos ante la “encarnación metafísica de un desorden que *se prolonga mucho tiempo después de su paso*” [la cursiva es mía], dado que es alguien que “no se atreve casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser”, en el límite es imposible que exista un “guion para M. Hulot”. Porque “*Hulot sale del tiempo*” [de nuevo, la cursiva es mía]. De donde se desprende que la obra de Tati está habitada por una irresistible tendencia a abandonar poco a poco el terreno de las historias (que es el del sentido, la orientación del tiempo, el de la causa y el efecto, el comienzo y el fin) para convertirse en una mera “sucesión de acontecimientos dramáticamente independientes”.

Lo anterior nos lleva de forma directa, al otro aspecto que se desprende de las afirmaciones de Daney, cuando sostiene que *Playtime* es un “filme-faro de la modernidad más aguda”. Conviene preguntarse sobre lo que quiere decir con esto.

De hecho, desde mucho tiempo antes de la aparición del aerolito *Playtime* la crítica había ido acumulando referencias sobre la obra de Tati para tratar de explicar su novedad y situarla en un espacio de control. La táctica seguida no es nueva: acumular nombres de autores y obras para, supuestamente, crear una red de referencias útiles para la comprensión de su trabajo. Como pasa tantas veces, lo amplio de las remisiones, lo heterogéneo de las mismas, la ausencia de explicaciones detrás de las elecciones sometidas a consideración del lector, ocultan más que alumbran, ciegan más que iluminan, confunden más que aclaran. Baste considerar, a efectos de memoria, el listado (por supuesto incompleto) de referencias que se han solido presentar a la consideración de los boquiabiertos espectadores. En el aspecto visual se ha traído a colación para dar sentido a las imágenes de Tati nada menos que la pintura impresionista de un Claude Renoir e, incluso, la de un Raoul Dufy o un Georges Braque y hasta el pop-art, Andy Warhol o Jason Pollock. Cuando se ha querido emparentar su trabajo con otros cineastas se ha recurrido a convocar no solo el cine de Jean Renoir sino, incluso, el neorrealismo italiano, mientras algunos lo han considerado un antecedente de la *Nouvelle Vague* y, ya puestos, ciertos críticos le han hecho un hueco en su nómina. Por si no bastara, este listado se incrementa con alusiones mejor o peor traídas a Buñuel (volveremos sobre esta alusión) o Max Ophuls y, a menudo a Bresson (lo que sí parece más pertinente). Como es lógico, se ha intentando añadir a sus cartas de naturaleza la literatura, convocando a este efecto nombres como Franz Kafka, Nikolai Gogol, Robert Desnos, el “nouveau roman” o Samuel Beckett. El efecto conseguido: producir un batiburrillo de remisiones, pocas veces justificadas con argumentos solventes, cuyo efecto final lanza sobre la obra de Tati (y *Playtime* en particular) una espesa cortina de humo.⁷

Dicho lo cual conviene intentar alumbrar cuál pueda ser el *contexto pertinente* para ubicar, sin irnos por las ramas, los logros de Tati y, de manera concreta, los de su obra maestra *Playtime*. Para llevar a cabo este desbroce

aclaratorio nada mejor que elegir un guía adecuado (que serán dos). Pese a ser justamente criticado por Zumalde por sus audaces afirmaciones que buscan poner en relación la obra de Tati con los “tableaux vivants” del cine primitivo, corresponderá a Noël Burch⁸ y, en paralelo, a Jean-André Fieschi, el haber apuntado de forma directa al corazón del problema que nos interesa ahora en sendos textos publicados con motivo del estreno parisino de *Playtime*.⁹ Ambos insistían en el hecho de que el arte de Tati se fundamenta más en la “observación” que en la “invención” (algo que matizaremos más abajo), pero supieron ver el núcleo duro del problema cuando pusieron el acento en que en este filme no son los *gags* los que son divertidos sino la *estructura* que los reúne. Que el espectador no es convocado para reírse con los acontecimientos particulares que se suceden en la película (o al menos se le pide que comprenda que esto no es lo principal en juego), sino para captar su “lógica de funcionamiento”. Es decir (y vuelve a aparecer la palabra clave) su “dimensión *estructural*” (Fieschi). Burch lo formula de la siguiente manera:

“Sin negar que Tati se considera a si mismo como un comentarista de las costumbres de su tiempo, no es menos cierto que las estructuras profundas de su obra, las que la hacen verdaderamente grande, son el desarrollo moderno de la ‘matemática del gag’ del viejo *burlesque*. Los *gags*-estructura que se encuentran encastrados en los filmes de Keaton, de Langdon y sobre todo de Laurel y Hardy prefiguran la organización formal de Tati. Su genio consiste en haber extendido al conjunto de su película los principios de organización que solo funcionaban en el nivel del *gag* en Sennet y sus discípulos. En Tati, un *gag* puede ser insinuado en una primera secuencia, completado en otra, desarrollado en una tercera, repetido íntegramente en una cuarta, rehusado en una quinta, etc. Estamos ante uno de los medios mediante los que alcanza una unidad formal a través de la discontinuidad del discurso, conquista sin precedentes en el cine cómico”.

Aquí es donde quería llegar. *Playtime* es un filme de su tiempo. Que no es otro que el del descubrimiento del fenómeno de las “estructuras” y su funcionamiento.¹⁰ El “aire del tiempo” afectaba tanto a la comprensión de la manera en que las formas artísticas funcionaban como al interés de los artistas para utilizar esta conciencia como forma de llevar un paso más adelante la dimensión creativa de su trabajo. Por eso Burch podrá afirmar que “la obra de Tati se inscribe en las grandes líneas de investigaciones actuales (oposición dialéctica entre unidad formal y discontinuidad de los discursos, nuevas funciones asignadas al tema y al relato, etc.) con independencia del lugar que ocupa en el cine de hoy”.

Si queremos encontrar un ejemplo similar en la obra de otro gran cineasta clásico habría que hacer referencia nada menos que a Howard Hawks, cuyo *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, 1965) supone en el interior del cine americano la aparición de una obra concebida también bajo la idea de volver visible la trama estructural de las narraciones, mediante un relato pensado ex profeso, para producir este efecto.¹¹ Ambos cineastas se encontraban en un momento de sus carreras en las que se produjo el chispazo entre lo que parece ser una voluntad de hacer patente la dimensión más profunda de sus trabajos con la emergencia de una crisis de ruptura en el mundo del arte que puede vincularse con lo que se denominó, en su día, “Segundas Vanguardias” (aquí podría justificarse la alusión a un cierto parentesco entre un filme como *Playtime* y el cine de un Warhol). Hawks, a un lado del Atlántico y Tati, al otro son los dos grandes cineastas veteranos que mejor conectan con el impulso que subyace al cine del momento tras la irrupción de los “nuevos cines”: la comprensión por toda una generación de artistas que eso que venía llamándose “tema” o “contenido” (la “aventura” o la “amistad viril” en Hawks; la calidad descriptiva de los distintos estadios de la sociedad francesa en Tati) solo existía si se encarnaba en unas “formas” precisas. Lo que exigía, de manera urgente, la existencia de una crítica capaz de describir estas últimas. Susan Sontag lo puso en negro sobre blanco en 1965: “En el arte, el ‘contenido’, es por así decir el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente formales”.¹²

Pero hay otro aspecto de la evolución del cine sobre cuyo fondo también se recorta la figura de *Playtime*. Si por una parte conviene recordar que los años sesenta son los de la impugnación de todos y cada uno de los parámetros que han venido fundamentando el lenguaje del cine hasta ese momento, no se debe dejar de lado que también son los de crecimiento, auge y posterior derrumbe del intento por parte de los sectores más tradicionales de la cinematografía mundial del postrer movimiento para detener la inexorable crisis de una taquilla asediada por las transformaciones sociales que estaban afectando de manera profunda a las formas de vida de los países más avanzados. Crisis de la que sirve de ejemplo central el irresistible empuje con que la televisión estaba cuestionando la hegemonía de la imagen cinematográfica. Y que produjo un movimiento de resistencia vinculado a lo que no se conocía aún con el nombre de *Blockbusters*. De hecho la década de los sesenta ven la consolidación de un movimiento (iniciado en la década anterior) consistente en grandes superproducciones que intentan combatir lo “pequeño” (la televisión) con lo “grande” (los “grandes formatos” de pantalla, las películas cada vez más espectaculares y de una duración desbordada, los presupuestos cada vez más hinchados), sin entender que la mutación no era de tamaño sino conceptual, que no era solo el cine lo que estaba cambiando sino el mundo del que este se suponía ser un reflejo.

Por eso es relevante recordar que *Playtime* es estrictamente contemporáneo de obras que supusieron los estertores de un cierto cine-espectáculo (cito solo un par de obvios ejemplos crepusculares: *La caída del imperio romano*, 1963; *Cleopatra*, 1965) con el que comparte algunos parámetros. Y no le hace ascos a recoger el guante lanzado por este tipo de cine intentando aprovechar algunos de sus aspectos positivos sin caer en los negativos. *Playtime* es, en este aspecto, un filme-Jano una de cuyas caras mira hacia cierto pasado del cine, situándose su autor en la estela de algunos nombres tan trascendentales como D. W. Griffith (*Intolerancia*, 1916), Erich von Stroheim (*Esposas frívolas*, 1921), F. W. Murnau (*Amanecer*, 1927) que en sus respectivas obras fueron capaces de re-inventar el mundo (llámese este Babilonia, Mónaco o, simplemente, la “ciudad”) para mejor servir a sus intereses creativos¹³. La otra cara se confronta, en una crítica de facto de las mismas, con las banales superproducciones americanas (muchas de las cuales se ruedan por aquellos años en Europa –España, Italia– para abaratar costos), obras que relegan la invención cinematográfica a un segundo plano en beneficio de una noción romana de “espectáculo”.¹⁴

Para conseguir sus objetivos Tati, invirtió prácticamente tres años de rodaje (venía acariciando la idea del filme desde 1958), acondicionó un “estudio” de más de 15.000 metros cuadrados de extensión en las afueras de París¹⁵ para poner en pie algo parecido a esa “barriada” que pocos años después acabaría elevándose en las afueras de París con el nombre de La Defense¹⁶, utilizó 50.000 metros cúbicos de hormigón, 4.000 metros cuadrados de plástico, 3.200 metros cuadrados de carpintería y 1.200 metros cuadrados de cristalería. A lo que habría que añadir una elección que en un primer momento puede parecer desmesurada para un filme que se presenta como cómico: el uso del formato de 70 mm, con un negativo cuatro veces mayor que el de 35 mm y debidamente “retocado” en sus lados para asemejarse al VistaVision. Con el fin de obtener, en palabras del propio cineasta, “una imagen un poco más cuadrada que la del 70 mm” (de hecho, una ratio final 1.85:1), lo que permitía a Tati la realización de planos muy generales dotados de una alta definición visual.¹⁷ Todo ello envuelto en una sofisticada banda sonora estereofónica de seis pistas que recogía, junto a unos ruidos muy seleccionados, unos diálogos de una extrema banalidad en los que cuenta mucho más su estricta dimensión sonora que el sentido que vehiculan. De tal manera que las tres bandas convencionales de sonido (ruidos, diálogos¹⁸, música¹⁹) acaban funcionando como una sola que convierte en niveles no diferenciados los que en una película convencional se hace indispensable distinguir con nitidez en aras de la “legibilidad” de su universo sonoro (de nuevo, el “parentesco Bresson”).

Como puede verse lo que vincula el “exceso” de Tati con los pioneros antes citados y lo aleja, en el mismo gesto, de la banalización del cine-espectáculo

coetáneo de su trabajo es que este esfuerzo (que acabó sepultando al artista en sus escombros, dado que el público le volvió la espalda de manera radical), está al servicio de una manera de entender el cine que le colocaba en la punta de lanza de las renovaciones que estaban trastocando el rostro artístico del séptimo arte en la década de los sesenta, momento en que el cine mundial vivía una auténtica transformación estética de la mano de los llamados “nuevos cines” y la reflexión teórica sobre el Séptimo Arte que subyacía a este movimiento.

Lamentablemente, también como pasó en casi todos los casos aludidos arriba, este “proyecto faraónico” (como despectivamente lo calificó cierta crítica miope) se reveló imposible de amortizar en los mercados europeos (su costo subió de los dos millones de francos del momento hasta la cifra récord de quince millones; su estreno en USA en 1973 no funcionó de forma adecuada), limitando de forma definitiva el futuro del cineasta.

Ahora estamos en condiciones de volver, para matizarla, sobre la idea en la que he insistido de la mano de una serie de críticos, de que el cine de Tati bebe directamente de la “observación” y no de la “invención”. En la medida en que lo señalado en los párrafos anteriores parece indicar la voluntad por parte del cineasta no tanto de “copiar el mundo, sino de inventarlo” (en palabras, por ejemplo, de Jean-André Fieschi). Afirmación con la que podríamos estar de acuerdo si convenimos que lo que se pone en pie en lo que algunos han llamado “Tativille”, es menos el “mundo” (si se me permite la expresión) que un particular “espacio de observación” donde determinados personajes, sus acciones y los efectos de las mismas pueden ser observados con una mirada de corte entomológica. Lo que, ahora la alusión parece útil, puede emparentar *Playtime* con el cine de un cineasta tan alejado de Tati, en un principio, como pueda ser Luis Buñuel.

A la manera de muchos creadores, el artista francés siente la necesidad de crear, primero, y “organizar”, después, un territorio despojado de cualquier ganga (empezando por la que supone el “relato”) que impida una “observación” de lo que suceda en su interior realizada bajo garantías de control absoluto. Este sería otro de las dimensiones que sitúan el filme en el terreno de la vanguardia más radical. El cine como un laboratorio en el que, bajo determinadas condiciones de control, se puede proyectar sobre las obras nada menos que una “mirada microscópica” sobre sus propios mecanismos para mejor depurarlos y hacerlos funcionar a pleno rendimiento.

El artefacto resultante fue un filme de 153 minutos de duración estrenado a mediados de Diciembre de 1967 con una muy fría acogida por parte del público²⁰, desconcertado por la “negatividad” (otro síntoma inequívoco de “modernidad”) del proyecto: papel muy reducido y prácticamente secundario para el personaje de Hulot, una peripecia que parecía no acabar nunca de resolverse en un relato reconocible, *gags* que requerían una atención capaz de mantener la conexión mental entre momentos alejados del filme, renuncia en no pocos momentos al “cromatismo” que se espera de una película en color, una “textura fílmica” (la expresión es de Jean-André Fieschi) cuya riqueza se construye sobre la dilatación y la ruptura en lugar de hacerlo sobre el encadenamiento y la continuidad.

El resultado de este rechazo: Los distribuidores impusieron a Tati “aligerar” el filme. Primero, con la inclusión de un entreacto en la proyección y después, en Febrero de 1968, mediante una reducción de su metraje que acabó siendo reconducido a 135 minutos. Cuando el filme se reestrenó en 1978, lo hizo en 35 mm y en una versión aún más expurgada de solo 119 minutos de duración. Años más tarde en 2002, François Ede (responsable de la “resurrección” en 1995 de la versión en colores de *Jour de fête*) llevó a cabo la restauración en 70 mm de *Playtime* y logró preparar, con los materiales

disponibles, una versión de 124 minutos (118 minutos en DVD) que es la que circula actualmente.

La estructura del filme se articula en grandes bloques yuxtapuestos y apenas relacionados entre sí por algunos personajes que parecen pasar de uno a otro de manera casi aleatoria. Este hecho afecta incluso al personaje de Hulot que Tati construye de manera evasiva, multiplicando sus dobles (incluso uno de color), despojándolo de actividad (Hulot no necesita sino estar presente para que en su entorno se asiente el caos) y al de la joven turista americana que hace de contrapartida negativa del no-héroe de la historia. Historia que, de hecho, no existe más allá de unos espacios artificiales que son atravesados por unos figurantes de los que lo ignoramos prácticamente todo.

Las peripecias del filme (si no fuera porque esa expresión les viene ancha a los acontecimientos que acaecen) comienzan en lo que entonces no se llamaba aún un “no-lugar” (por aludir a la noción creada por Marc Augé): un aeropuerto, en el que entre múltiples personas nos topamos con un grupo de turistas americanos del que forma parte una joven de la que lo único que conoceremos es que se llama Barbara. Conducidos cual rebaño, emprenden un viaje en autobús hacia París en el que atraviesan una moderna ciudad de oficinas y exposiciones. Sin solución de continuidad, un autobús urbano sustituye en la imagen al vehículo turístico y del mismo desciende Hulot que comenzará así su deambular por un laberinto de acero y cristal. Su infructuoso intento de encontrarse con un elusivo personaje acabará arrojándole en medio de una exposición de modernos artefactos en la que se cruzará con los turistas americanos. Terminada la jornada laboral, Hulot acabará perdido en un barrio de modernos apartamentos donde se dará de bruces con un viejo colega del ejército que le invita a su casa. Huyendo de esta trampa, Hulot se encontrará, por fin, con la persona que buscaba en los hipermodernos edificios de oficinas y se introducirá, de la mano de otro compañero del ejército en la inauguración de un restaurante de postín que abre sus puertas por primera vez, el Royal Garden donde volverá a cruzarse con el grupo de turistas americanos. Tras una noche en la que suceden todos los desastres posibles hasta que el Royal Garden queda reducido a las ruinas de un campo de batalla, Hulot amanece en un drugstore en el que recalcan los obreros para su café matutino. Cuando se reanuda la vida en la ciudad, los turistas americanos parten de nuevo en dirección al aeropuerto. La joven Barbara abrirá el regalo que Hulot ha conseguido hacerle llegar a duras penas: un pañuelo con dibujos alusivos a París y un sencillo ramillete de muguet.

Pocas veces una sinopsis es tan poco explicativa como en este caso. Uno de los aspectos más radicales de *Playtime* tiene que ver con que el filme depende de forma absoluta no de lo que sucede sino de la manera en que sucede y de la manera en que estos hechos son tomados a su cargo por la imagen cinematográfica. Intentemos explicar esta característica (que, como es lógico, Tati comparte con todos los grandes artistas) en su formalización específica. Para lo cual recurriré a los planos que abren el filme. Pondré de inmediato mis cartas sobre la mesa: si el cine de Tati mantiene una relación directa con alguna de las artes tradicionales, esta relación habría que buscarla con el ballet. Su director de fotografía, Jean Badal, lo explicó con notable didactismo:

“Tati deseaba simplemente ver realizado sobre la pantalla lo que había imaginado. Se comportaba como un coreógrafo que hubiera definido sobre el papel todos los movimientos de sus bailarines (...) Me dijo que la cámara no debería acercarse nunca a los actores, que no era el eje de la acción lo que debía modificarse sino la *acción*. (...) El papel del cineasta es comparable al del director de orquesta que debe, para realizar su propia concepción de la obra (que, además en este caso, era suya propia) comunicar su emulación, sus ideas a los músicos con el fin de que el trabajo de cada uno de ellos participe de la vibración general, sin perder la suya particular. Una vez fijado el encuadre Tati, que muchas veces estaba presente en su interior como actor, vigilaba sobre todo el ‘timing’

de la escena, a menudo compuesta por variaciones rítmicas extraordinariamente complejas. (...) Su idea abstracta era tan fuerte que que podía consagrar todo el cuidado, toda su vigilancia a los detalles incluso a los más ínfimos".²¹

Playtime se abre con una escena ubicada en el hall de un moderno aeropuerto, tras tres planos que, a la manera tradicional, nos sumergen progresivamente en el escenario de las primeras secuencias: uno inicial, en el que el nombre del cineasta y el título de la película aparecen y desaparecen sobre una panorámica realizada sobre un cielo con nubes. Otro que nos coloca ante una moderna mole de cristal y acero que se recorta sobre ese mismo cielo, acercándonos a lo que va ser el escenario de buena parte del filme. Un tercero, en fin, que nos hace descender hasta una cristalera que nos permite atisbar en el interior del edificio, una pareja de monjas que se mueven mientras sus grandes tocas blancas se balancean rítmicamente (imagen de la que Fellini se acordará, apenas cuatro años después, en el gran desfile de moda eclesiástica de su *Roma*).²²

Y llegamos a los dos planos que quiero tomar como ilustración de mi tesis: se trata de dos encuadres, opuestos entre sí 180º, que muestran el espacio de uno de los amplios pasillos de espera de un gélido aeropuerto. En el primero de ellos, en primer término a la izquierda de la imagen sentados en sendas butacas una pareja con un capazo que parece contener un bebé (un llanto procedente del mismo lo ratificará poco después). Mientras la mujer intenta tranquilizar (en inglés) al atribulado varón (que apenas es capaz de articular, en francés, alguna palabra de asentimiento) por su próxima partida (descubriremos, después, que el nerviosismo del hombre no se debe a su viaje sino al hecho de que es su mujer la que se ausenta abandonándolo a sus escasas fuerzas quién sabe por cuanto tiempo), el pasillo que se abre tras ellos en la profundidad del plano comienza a llenarse de personajes de lo más variopinto. Por supuesto, las monjas lo atravesarán seguidas, de inmediato, por un joven cocinero que empuja un carrito. Al fondo, tras la cristalera que parece abrirse sobre una terraza podemos atisbar a unas hieráticas figuras que más parecen maniqués que personas. Por ese fondo aparece un hombrecillo con un portafolio bajo el brazo. Un limpiador, debidamente ataviado con su buzo azul parece entregarse a la caza (imposible, todo está impoluto en el resplandeciente suelo) de algún papel perdido. El taconeo nos anuncia la entrada en campo de un militar que pasará impaciente arriba y abajo del pasillo, consultando su reloj. Una empleada debidamente uniformada y portando varios rollos de papel penetra en uno de los cubículos que se abren a la derecha de la mirada del espectador no sin antes despertar al bebé del matrimonio con su decidido y ruidoso caminar. Una mujer se introduce de forma apresurada en uno de los cubículos que se abren a la derecha de la imagen. Tendremos que esperar al cambio de plano que, desde una nueva perspectiva, se nos permita visualizar que esos cubículos albergan los WC de caballeros y señoras.

Cambio de plano con la cámara situada en lo que antes era el fondo de la imagen anterior: el mismo pasillo en el que la pareja que antes fijó por primera vez nuestra atención apenas es visible al fondo del encuadre a la derecha. De los cubículos que albergan los baños públicos va saliendo y entrando una fauna variopinta que parece, en algunos casos, haberse instalado en ese no-lugar. Un hombre con aspecto de chófer, otro con un grueso ramo de flores en brazos hacen su aparición en escena, lo mismo que varias damas que hablan en un idioma que parece inglés, un sacerdote, un fotógrafo con prisas y, finalmente, coincidiendo con que los altavoces anuncian la llegada de un vuelo procedente de Frankfurt, el fondo del plano se llena con una excursión de escolares a los que, sin duda, se les ha llevado a visitar el último grito de la frígida arquitectura moderna.

Lo interesante de estos dos planos es que en ellos se concentran en apenas dos bloques de un minuto y veinte segundos el primero y de cuarenta y cinco segundos el siguiente, toda una serie de acciones individualizadas que, aunque algunas tendrán un seguimiento en las secuencias que vienen a continuación (la llegada al aeropuerto de una personalidad, el embarque para un vuelo de la dama con el capazo, sin ir más lejos), la mayor parte se corresponde con

lo que podríamos denominar una exhibición de “precisión coreográfica” (la expresión es del restaurador del filme, el citado François Ede) a la hora de hacer de cada plano un contenedor de ritmos diversos articulados de manera similar a cómo los bailarines (sin que se trace, por supuesto, una línea de demarcación entre protagonistas y figurantes) de un ballet evolucionan sobre un escenario.

De esta manera Tati pone sus cartas sobre la mesa: el cine es un arte del tiempo que tiene lugar en el espacio. Mientras el primero fluye, el segundo condiciona su desarrollo de forma obvia. Esta es una de las apuestas de Tati, lo que el llamará su “pequeña construcción personal”:

“Este es el comienzo de la película, primero pedí a los actores que siguieran líneas rectas; nunca circunferencias ni semicircunferencias, sino que todo el mundo tenía que seguir las líneas de la arquitectura moderna. Y todo construido así, siempre en ángulos rectos en esas oficinas laberintos con sus compartimentos (...). Entrás y vas y vienes sin poder describir una curva nunca. Luego la sala de fiestas (...), el anuncio luminoso que todavía no funciona, que aún no puede dar indicaciones precisas (...). Entonces comienzan a dar vueltas alrededor del decorado (...). En un segundo momento, la gente baila. Tercer momento: giran y giran, incluso giran abiertamente (...) Esto se está convirtiendo en un cuadro moderno. A final nos encontramos con un tióvivo que ya no se para y con que la gente ha asumido su modo de vida en ese decorado, lo que prefieren. ¿Queda claro?”²³

Pero quizás las cosas nunca hayan estado tan claras como en ese plano en el que en un inmenso edificio de oficinas Hulot-Tati acompañado por un conserje que ha intentado manejar, con más voluntad que acierto, un complejo panel de comunicaciones espera sentado en un rincón la llegada de la persona que tiene que atender a nuestro personaje. El dispositivo visual recuerda al de los dos planos arriba aludidos: a la izquierda de la imagen, Hulot sentado y atendido por el conserje espera la llegada del funcionario de turno. A la derecha se abre, en profundidad de campo, un amplio pasillo en perspectiva²⁴. Mientras Hulot aguarda incómodamente sentado comenzamos a escuchar unos pasos fuera de campo. De pronto, al fondo de la imagen una mínima silueta se hace visible. Poco a poco, avanza hacia el primer plano, observada por el conserje que insiste en que Hulot permanezca sentado mientras le conmina a esperar. El plano se limita a recoger durante una duración de más de un minuto el avance interminable del personaje que viene al encuentro de Hulot. La campana de vacío ha actuado hasta su límite. La escena se clausura con un banal intercambio de tarjetas. Ni siquiera existe un *gag* que justifique nuestra espera y acabe recompensando retroactivamente nuestra atención.

Ahora podemos cerrar el bucle abierto en los inicios de este texto cuando aludimos a las intuiciones de Bazin en torno a la relación del cine de Tati con el tiempo. Terminemos nuestro alegato con una idea que viene como anillo al dedo para anunciar la cualidad visionaria y radical de un filme que, cuando Bazin escribe, está todavía a quince años de distancia: “Jamás sin duda, el tiempo no había sido hasta ese extremo la materia prima, casi el objeto mismo del film. Mucho mejor y mucho más profundamente que esos films experimentales que duran el tiempo de la acción, M. Hulot arroja claridad sobre la dimensión temporal de nuestros movimientos”.²⁵ No se puede decir mejor.

NOTAS

- 1 En la inmensa mayoría de textos sobre la película el título del filme aparece escrito tal y como lo utilizamos a lo largo del que el lector está comenzando a leer. Curiosamente, en sus títulos de crédito aparece en forma de dos palabras diferentes, *Play Time*. Por si esto fuera poco, cada una de estas palabras se señala con un color diferente, azul y rojo.
- 2 Si descontamos media docena de cortometrajes primerizos, la escueta obra cinematográfica de Tati (1907-1982) está integrada únicamente por seis largometrajes realizados entre 1947 y 1974. A los cuatro a los que aludiremos en el párrafo siguiente, hay que añadir dos obras adicionales, dotadas de características singulares: *Tráfico* (Trafic, 1971) en el que su pesar se vio obligado a devolver al primer plano de la escena a su característico personaje de Hulot, tras el monumental fracaso de *Playtime*, y la terminal *Zafarrancho en el circo* (Parade, 1974), rodada para la televisión sueca en video con una compañía de circo con la que el cómico solía colaborar esporádicamente. Según relata Michel Chion (ver Bibliografía) en sus últimos años trabajó en un proyecto denominado *Confusion* muy avanzado, al parecer, en el momento de su muerte.
- 3 Serge Daney: “Éloge de Tati”, *Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979, pp. 5-7 (también incluido en *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, París, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, pp. 113-118).
- 4 André Bazin, “M. Hulot y el tiempo” (1953), en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 102-109.
- 5 Recordemos de pasada el elogio del trabajo de Tati que Buster Keaton realizó en 1962 con motivo de la retrospectiva de su obra en la Cinemateca Francesa: “Hoy en día no veo a otro cómico que haya sabido enriquecer el campo del cine cómico: Ha sabido crear un personaje divertido en relación con la situación en la que se encuentra implicado y enlaza con el punto en que nos quedamos hace cuarenta años” (Buster Keaton, “À quatre temps”, *Cahiers du cinéma*, n.º 130, 1962, p. 33).
- 6 Jean-André Fieschi y Jean Narboni, “Le champ large. Entretien avec Jacques Tati” [sobre *Playtime*], *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 6-20. Salvo error u omisión por mi parte, nunca traducida al español.
- 7 Un listado aún más completo de este “juego de las referencias” puede encontrarse en el texto de Imanol Zumalde “Hulot evanescente. Jacques Tati en el espejo de Charles Chaplin”, en *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 65-117. Al margen de estas consideraciones, el lector atento encontrará aquí una aguda lectura del cine del maestro francés que tiene la virtud de aproximar su objetivo al terreno de sus opciones estilísticas. Para mostrar, partiendo de una intuición fundadora de E. H. Gombrich, que Tati trabaja, nada más y nada menos, que “en la misma zona de problemas (esos que genéricamente tendrían que ver con la formalización humorística del mundo renunciando al concurso sonoro de la palabra) con los que se enfrentó el *burlesque* de los albores; desafío que tras ser clausurado en falso por el pujante sonoro, fue transitoriamente asumido en solitario por Chaplin” (p. 113).
- 8 Una pequeña nota de filología de andar por casa: Zumalde (ver nota 5) se refiere en su texto a la idea de Burch de que *Playtime* “es, probablemente, el primer film realmente abierto”, en la medida en que “para apreciar realmente la obra, habría que verla no solo muchas veces sino desde muchas distancias distintas”. Esta afirmación, luego utilizada en *El tragaluz del infinito* para acercar la obra de Tati al “topologismo” del cine de los orígenes, aparece por primera vez como nota al pie en la edición en forma de libro de *Praxis du cinéma* (Gallimard, 1969) y está ausente de la primera redacción de su capítulo 3 (“Plástica del montaje”) publicado en mayo de 1967 en el n.º 190 de *Cahiers du cinéma*. Cuando en el número de marzo de 1968, se ocupe por primera vez del filme sus preocupaciones, como veremos de inmediato, irán en otra dirección más pregnante.
- 9 Noël Burch, “Note sur la forme chez Tati”, *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 26-27. Jean-André Fieschi, “Le carrefour Tati”, *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 24-26.
- 10 Me temo que dado el curso de los tiempos convenga recordar que el *estructuralismo* es una actitud científica que sostiene que tras cualquier obra (de arte, en lo que ahora nos concierne) subyace una entidad autónoma (a la que llamaremos “estructura”) de relaciones internas, constituidas en jerarquías. Tal concepción implica la prioridad otorgada a las relaciones en detrimento de los elementos. Una estructura es, en principio, una red jerarquizada, una magnitud descomponible en partes que, al estar relacionadas entre sí, mantienen relaciones con el todo que ellas constituyen.
- 11 Sobre el caso concreto del filme de Hawks puede leerse Santos Zunzunegui, “Peligro... Línea 7000 (Red Line 7000, Howard Hawks, 1965)”, en *Profundidad de campo. Mis Historias de Cine II*, Shangrila, en prensa.
- 12 “Sobre el estilo” (1965), en Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix-Barral, 1969, p. 37.
- 13 Fieschi ha quién debemos todas estas referencias (ver artículo aludido en nota 8) recordaba que Stroheim exigía que se colocaran en los decorados del casino de Montecarlo timbres que sonaran, pese a que rodaba un filme mudo.
- 14 Tati contará a sus entrevistadores en 1968 que “los americanos se quedaron estupefactos por la calidad del 70 mm obtenida. Se debe simplemente a que lo que se paga a los actores en las superproducciones, aquí se ha consagrado íntegramente a la técnica”. En J.-A. Fieschi y J. Narboni, “Le champ large. Entretien avec Jacques Tati” [sobre *Playtime*], *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, p. 15.
- 15 Un París que el filme renuncia a mostrar en sus aspectos más conocidos si no es de manera evanescente y como mero guiño de complicidad a un espectador que tampoco supo apreciar esta “renuncia” a las convenciones turísticas.
- 16 Se trata de uno de los distritos de negocios más grandes de Europa. Iniciado su desarrollo a finales de la década de los años cincuenta, los primeros grandes “rascacielos” que lo configuran son estrictamente coetáneos del rodaje y estreno de *Playtime*. Esta coincidencia ha hecho que muchos críticos, pese a las insistentes negativas de Tati, hayan querido ver en el filme una impugnación de la moderna arquitectura.

- 17 En J.-A. Fieschi y J. Narboni, "Le champ large. Entretien avec Jacques Tati" [sobre *Playtime*], *Op.cit.*, pp. 6-20.
- 18 Michel Chion (*La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 90) ha explicado la particularidad del uso de los diálogos en *Playtime* mediante lo que denomina "voces-silueta": "la voz en Tati es siempre más pequeña que el conjunto del plano que ocupa; procura no invadir la imagen y se mantiene modestamente en su lugar, circunscrita al cuerpo que se le ha asignado como emisor. Tati emplea incluso, para evitar que no sobresalga demasiado, que no se la escuche demasiado por el sentido de las palabras, algunos trucos personales de post-sincronización y de mezcla (ya sabemos que en él todo está post-sincronizado). (...) De este modo, la voz humana que no cierra todo el espacio acústico, se desprende del terreno sonoro, para que los ruidos, que habitualmente se sitúan en último término, puedan recuperar su importancia y se pongan a hablar".
- 19 Quizás la parte más convencional de la banda sonora. Curioso en un filme que busca, por caminos que luego veremos, reivindicar una dimensión "coreográfica" en su viaje hacia la abstracción.
- 20 Tati insistió siempre en que su filme se basaba sobre su confianza en la colaboración del espectador (otro signo de "modernidad"): "Eso es lo que quería hacer exactamente en *Playtime*, hacer participar un poco más a la gente, dejarles cambiar de velocidad por sí mismos, no darle todo masticado. Todos los riesgos que he corrido han ido en ese sentido. Si hay que estar todo el tiempo poniendo los puntos sobre las íes no merece la pena vivir, perdido en la masa..." (entrevista 1968, nota 13).
- 21 Jean Badal, "La cathedral de verre", *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, p. 28.
- 22 Es un buen momento para recordar Tati es un "cineasta para cineastas". Homenajes similares pueden encontrarse en obras tan dispares como *El guateque* (The Party, Blake Edwards, 1968) con su obvia alusión a la secuencia del Royal Garden de *Playtime*, *Sacrificio* (Offret, A. Tarkovsky, 1985) con la figura del cartero ciclista, entre otros.
- 23 Daney, S., Henry, J.-J. y Le Peron, S., "Conversaciones con Jacques Tati" [*Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979], en *Jacques Tati*, Alcalá de Henares, II Festival de Cine, 1981, p. 54.
- 24 François Ede ha contado cómo Tati tuvo que vérselas con el 70 mm que le impedía tener la profundidad de imagen que deseaba ya que trabajaba con objetivos de distancia focal media. La solución: "trampear" la perspectiva (en cierta medida este plano es el equivalente de la Escalera Regia que Bernini construyó en los Palacios Vaticanos), desplazando partes del decorado y pidiendo a los actores que sus pasos fueran más cortos al principio de su recorrido y de mayor amplitud luego con el fin de que el pasillo pareciera más largo (Bonnaud, F., "François Ede - Sur la restauration de *Playtime*", *Les inrockuptibles*, 03/07/2002).
- 25 André Bazin, "M. Hulot y el tiempo" (1953), *Op. cit.*, p. 106.

BIBLIOGRAFÍA

Entrevistas con Jacques Tati

- BAZIN, A. y TRUFFAUT, F., "Entretien avec Jacques Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 83, 1958, pp. 2-18.
- DANEY, S., HENRY, J.-J. y LE PERON, S., "Conversaciones con Jacques Tati" (*Cahiers du cinéma* 1979), en *Jacques Tati*, Alcalá de Henares, II Festival de Cine, 1981, pp. 41-69.
- FIESCHI, J.-A. y NARBONI, J., "Le champ large. Entretien avec Jacques Tati" [sobre *Playtime*], *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 6-20.

Libros, capítulos de libros y artículos sobre Jacques Tati y *Playtime*:

- AMENGUAL, B., "L'étrange comique de Monsieur Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 32 y 34, 1954, pp. 31-36 y 39-45 [incluido en AMENGUAL, B., *Du réalisme au cinéma. Anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues*, París, Nathan, 1997, pp. 813-828].
- BADAL, J., "La cathédral de verre", *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, p. 28.
- BAZIN, A., "M. Hulot y el tiempo" (1953), en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 102-109.
- BOLAND, B., "L'autre monde de Hulot", *Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979, pp. 28-29.
- BONNAUD, F., "François Ede – Sur la restauration de *Playtime*", *Les inrockuptibles*, 03/07/2002, <https://www.lesinrocks.com/cinema/francois-ede-sur-la-restauration-de-playtime-83397-03-07-2002/> [consultado el línea 20/01/2021].
- BURCH, N., "Notes sur la forme chez Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 26-27.
- CABRERA INFANTE, G., "Las vacaciones de M. Tati" (1956), en *Un oficio del siglo XX*. G. Caín 1954-60, Barcelona, Seix-Barral, 1973, pp. 100-105 [también incluido en *El cronista de cine. Escritos cinematográficos I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 120-124].
- CASTLE, A. (ed.), *The Definitive Jacques Tati* [ediciones en francés e inglés. Cinco volúmenes: *I-Tati filme; II-Tati écrit; III-Tati travaille; IV-Tati explore; V-Tati parle*], Taschen, 2019.
- CAULIEZ, A. J., *Jacques Tati*, París Seghers, 1968.
- CHION, M., *Jacques Tati*, París, *Cahiers du cinéma*, 1987.
- CUELLAR, C., *Jacques Tati*, Madrid, Cátedra, 1999.
- DANEY, S., "Éloge de Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979, pp. 5-7 (incluido en *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, París, *Cahiers du cinéma/Gallimard*, 1983, pp. 113-118).
- "Tati, chef" (1982), *Ciné-Journal* 1981-1986, París, *Cahiers du cinéma*, 1986, pp. 133-134.
- DONDEY, M., *Tati*, París, Ramsey, 2009.
- EDE, F., *Jour de fête ou la couleur retrouvée*, *Cahiers du Cinéma*, 1955.
- EDE, F. y GOUDET, S., *Playtime*, París, *Cahiers du cinéma*, 2002.
- FIESCHI, J.-A., "Le carrefour Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 24-26.
- FISCHER, L., *Jacques Tati. A Guide of References and Resources*, GK Hall, 1983.
- GANGA, J. M. (ed.), *Homenaje a Jacques Tati*, Alcalá de Henares, II Festival de Cine, 1981.
- HENRY, J.-J., "Claquez vos portes sur un silence d'or. Note sur le son chez Tati", *Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979, pp. 25-27.
- MARTIN, P.-L., "D'un Tati l'autre", *Cahiers du cinéma*, n.º 199, 1968, pp. 27-28.
- MOLIST, S., "Playtime", *Film Ideal*, n.º 209, 1969, pp. 133-136.
- NOGUEZ, D., "Le facteur Tati", en *Le cinéma, autrement*, París, UGE, 1977, pp. 178-186.
- OUBIÑA, D., "Mundos en frágil transformación (La alquimia visual de Jacques Tati)", en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 187-199.
- SCHEFER, J. L., "La vitrine", *Cahiers du cinéma*, n.º 303, 1979, p. 30.
- ZUMALDE, I., "Hulot evanescente. Jacques Tati en el espejo de Charles Chaplin", en *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 65-117.