

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Monsieur Hulot frente a las nuevas tecnologías de la imagen

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1992). Monsieur Hulot frente a las nuevas tecnologías de la imagen. Nosferatu. Revista de cine. (10):40-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40831>

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



Monsieur Hulot frente a las nuevas tecnologías de la imagen

Angel Quintana

Cuando la multinacional japonesa NHK presentó, a principios de los ochenta, el primer sistema de televisión de alta definición, Jacques Tati ya hacía años que había rodado con videocámaras su última película, **Parade**. La cinta magnética del film había sido transferida a celuloide, inaugurando con tal experimento la era del llamado cine electrónico. Tati, que rodó en vídeo para reducir los costes de producción, propuso en su film-testamento

una interesante reflexión sobre las posibilidades de la imagen electrónica como arma para atrapar los hechos imprevistos y revelar la verdad de los pequeños gestos.

Sin duda, los creativos japoneses, al proponer su revolucionaria imagen del futuro, no se acordaron de las investigaciones de **Parade**, ni de un film anterior en el que Monsieur Hulot era proyectado en alta definición cinematográfica, en 70 mm.: **Playtime**. Jacques

Tati no utilizó la pantalla grande para aumentar la espectacularidad de sus imágenes, sino para investigar las posibilidades estéticas de la alta definición fotoquímica en 70 mm. En **Playtime**, Tati también reflexionó sobre los problemas de integración de los personajes en el decorado, de la profundidad de campo y sentó las bases para una utilización realista de la alta definición. Dicho método se opone, curiosamente, a la utilización fantástica de la actual alta definición televisiva, con la

que se pretende perfeccionar la irrealidad del campo visual y potenciar los efectos especiales.

Playtime: la pantalla gigantesca de Jacques Tati

Marguerite Duras en su libro "Les yeux verts-Los ojos verdes" (1) no duda en reivindicar el cuarto largometraje de Tati como un auténtico hito: "*Playtime es gigantesco, el mayor film que se ha rodado sobre los tiempos modernos*". El adjetivo gigantesco aplicado a **Playtime** esconde diferentes interpretaciones. **Playtime** puede considerarse como una obra gigantesca por su categoría artística. Es una obra innovadora que rompe con los códigos narrativos, abre nuevos caminos en el género burlesco y se presenta como un agudo retrato de los males sociales de la modernización. Pero también puede interpretarse la utilización del adjetivo gigantesco como una exaltación del formato de **Playtime**, película rodada en 70 milímetros, en planos generales. Tati

propone un nuevo método de visión, a partir de la exploración de un campo cinematográfico amplio, donde el espectador es un observador de diversas acciones que transcurren simultáneamente. El montaje no conduce la visión, forma parte de la puesta en escena.

Jacques Tati utilizó el formato de 70 milímetros con una intencionalidad estética completamente alejada de las producciones hollywoodienses en gran formato -la última de las cuales fue **La hija de Ryan** de David Lean-. Su intención no es la espectacularidad, sino la consolidación de su búsqueda de las posibilidades expresivas del plano general, iniciada en **Las vacaciones de Monsieur Hulot**. Como dice Jean André Fieschi: "*Muchas de las invenciones estilísticas de Tati se inscriben contra la naturaleza espectacular de los 70 mm.: por primera vez, este formato fue explorado en función de sus recursos y de sus posibilidades reales*" (2). Las dimensiones del 70

mm. de **Playtime** no son las de la pantalla alargada en Scope. Tati buscó un formato más rectangular: "*Finalmente decidí que para **Playtime** no utilizaría el auténtico 70 mm. Hice trampas, corté un poco a la izquierda y a la derecha de la imagen, colocando una pequeña banda de negativo. Así, me aproximé ligeramente al formato de Vista Visión, la pantalla es un poco más cuadrada de lo que realmente es en 70 mm.*" (3).

Playtime introduce una nueva concepción de lo que podríamos llamar alta definición cinematográfica. Si lo situamos en medio del cruce audiovisual actual, en el que abunda la incertidumbre creativa, el film aparece como el único ejemplo donde se plantean los secretos de la puesta en escena dentro de un amplio campo visual. Tati propone una inteligente utilización formal de la alta definición desde unos parámetros realistas, el método es la observación de un mundo inventado, hecho a la medida del pro-

JACQUES TATI



Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC



pio Tati. Esta aproximación se opone a los hallazgos estéticos que utilizan el artificio y la magia como norma. Así, podemos considerar **Playtime** la obra de un Lumière de la alta definición, mientras que **L'orchestre** de Zbig Rybczynski -considerado uno de los trabajos creativos más destacados dentro de la imagen electrónica de alta definición- sería un equivalente de Georges Méliès.

Patrick Sobelman, productor francés de **L'orchestre**, en el transcurso de unas jornadas sobre alta definición celebradas en Toulouse el año 1990, se preguntaba sobre cuáles eran las ventajas de la HD frente a los 35 mm. de celuloi-

de: *"Hay mucha gente que me pide por qué hemos de hacer en HD aquello que podemos hacer con las técnicas de los 35 mm. Según mi punto de vista, la respuesta reside esencialmente en las posibilidades de los efectos especiales, allí donde los 35 mm. son una técnica vieja, pesada y lenta"* (4). Jacques Tati en **Playtime** se opone abiertamente a dicha concepción. Construye un mundo propio a su medida donde el artificio se encuentra en la esencia misma de la falsa modernidad que preside este mundo, en su juego de espejos y ángulos de visión. Cuando ha construido su universo no quiere hacer trucajes, ni busca otras realidades a partir de la ontología del cine.

El absurdo y el surrealismo onírico son valores que pertenecen a la puesta en escena. Michel Chion en su libro sobre el cineasta plantea las claves de la visión en la obra de Tati: *"La visión, ¿qué es en el mundo de Tati? Es la distancia. Es esta cosa maravillosa que permite conservar la distancia entre los cuerpos humanos"* (5).

Jacques Tati afirmó en una entrevista a Cahiers du Cinéma: *"Existe una gran diferencia entre el film visual y el film pensado, escrito. Playtime es todo lo contrario de un film literario, fue escrito como un ballet. Fue escrito en imágenes"* (6). Este film-ballet coral, lleno de personajes que se cruzan y se mue-

ven por decorados ultramodernos de cristal, no hacía más que continuar un camino iniciado en sus tres largometrajes anteriores -*Jour de fête*, *Les vacances de Monsieur Hulot* y *Mon oncle*-. En *Playtime*, Tati, sin embargo, conduce sus búsquedas hacia un nivel más arriesgado y más rico en hallazgos, hasta crear una auténtica *somma poetica* de su estilo que rompe con el cine de su época y crea una auténtica revolución.

Tati, en *Playtime*, no hace más que llevar hasta un extremo los postulados de rechazo del montaje de André Bazin y abrirse un camino dentro de la modernidad cinematográfica. El mismo lo reconoció: "*En Playtime tengo la impresión, a lo mejor demasiado pretenciosa, de aportar alguna cosa al joven cine: no quiero decir que los jóvenes cineastas deban rodar sus films en 70mm., quiero decir simplemente que abro algunas puertas sobre algunas cosas que no se hacían y que son practicables*" (7). Entre la amplia lista de puertas

que abrió destacan: la gran pantalla de 70 mm. como instrumento para trabajar en un campo amplio de visión; la filmación con escasos movimientos de cámara; la utilización monocromática del color; la multiplicación de personajes hasta convertir el producto en el retrato de una colectividad; la multiplicación de acciones paralelas que se fraccionan en largas secuencias que rompen con la estructura tradicional de dicha secuencia; la dispersión del diálogo en escasas unidades insignificantes; el plurilingüismo y la visión pluricultural del entorno; la reelaboración del trabajo de sonido; la destrucción de la noción clásica del *gag*; la dispersión del personaje de M. Hulot dentro de la colectividad y la aparición de numerosos falsos Hulot que actúan como espectro del personaje central; la búsqueda de una relación entre el espacio y los personajes, la multiplicación de encuadres dentro de la imagen; etc. Curiosamente, dichas puertas no fueron reabiertas por otros cineastas. El cine de su

época no comprendió *Playtime* y el cine actual la ha olvidado.

La primera gran revolución de *Playtime* es la revolución del cómico. *Playtime* apuesta por la democratización del género al anular la figura del actor cómico -M.Hulot- como depositario de la comicidad y por potenciar la observación de la colectividad. Tati utiliza la alta definición cinematográfica para investigar la distancia del *gag* y el efecto que produce un acto cómico cuando éste pertenece a un universo cómico no guiado, no manipulado. Durante el film, Tati utiliza la repetición con mínimas variantes, para explicar el funcionamiento interno del *gag*. El cineasta hace que se confundan las diferencias entre el *gag* pasivo, el *gag* activo y el *gag* involuntario, en un juego donde el humor se articula como un instrumento que busca una nueva poética de la comicidad. Esta búsqueda sólo tiene sentido en función de la alta definición que proporcionan los 70 mm. En la larga escena del Royal Garden,

JACQUES TATI



Playtime
(*Playtime*, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC



JACQUES TATI

Tati utiliza el recurso del exceso, como prueba para la mirada. El espectador, desde la distancia, ha de escoger entre los *gags* y descubrir el humor que impregna cada situación. El humor, en **Playtime**, se transforma en un hecho racional, que afecta la psicología del espectador. La democratización del *gag* sólo puede comprenderse desde una democratización de la visión.

Como es sabido, para rodar **Playtime**, Tati construyó una megalópolis conocida por el nombre de Tativille, cuyo acero y vidrio querían convertirse en espacio metafísico del mundo moderno. La alta definición en 70 mm. y el rodaje en planos generales le permiten mantener una distancia respecto al decorado y construir otras formas arquitectónicas dentro del encuadre -sobre todo gracias al cristal que separa mundos transparentes- que facilitan la utilización de nuevos métodos de visión. La importancia del decorado es un hecho directamente relacionado con la idea

de alta definición. La futura HDTV, al aumentar la trama de sus líneas, permitirá una contextualización de los personajes dentro del decorado y buscará una relación dimensional entre personajes y ambiente. Cuando Tati crea subespacios de cristal, su intención es también la de contextualizar los personajes en función del decorado -que es visto en su globalidad, sin fragmentaciones- y darles más fisicidad para acercarlos a la deseada tercera dimensión.

Jean Badal, director de fotografía de **Playtime**, reconocía en un artículo la peculiar forma de tratar el color de Jacques Tati en el film: "*Queríamos que el espectador viese los colores únicamente cuando hubiésemos decidido que tenía que verlos. En el cine se buscan siempre los contrastes: nosotros hicimos lo contrario, ya que no es el contraste lo que es dramático. El color es un complemento, un elemento del drama, un sentimiento*" (8). Estas declaraciones pue-

den sorprender a algún espectador que sólo conozca a Jacques Tati por **Mon oncle**, ya que la utilización del color en **Playtime** es como su anverso. Si comparamos la ausencia de color con las investigaciones que los creativos de la alta definición hacen en este sentido -creaciones iniciadas dentro del cine electrónico de manera más interesante por Antonioni en **El misterio de Oberwald-**, nos encontraremos que la ausencia de colores en **Playtime** es otra lucha contra el artificio. La gran pantalla aparece como una gran caja sin contrastes, como una realidad opuesta a la gran caja super-contrastada en que pueden convertirse, en un futuro inmediato las televisiones de alta definición. Tati selecciona escasos colores de la paleta de la vida. Tati, sin embargo, no quiere representar la vida, prefiere simularla. Por eso, prefiere verla sin contrastes.

Parade: la pequeña pantalla

El operador William Lubtchansky trabajó con Jean-Luc Godard en los años en que éste quería

convertir el vídeo en una nueva tecnología para el cine. En una entrevista (9) reconocía que su modelo era el último film de Jacques Tati, **Parade**, rodado en cinta magnética y transferido posteriormente a celuloide de 35mm. Tati, con un film filmado en Suecia al margen de los esquemas tradicionales, inauguró el año 1973 el nuevo cine electrónico.

El propio Tati revela en una entrevista su método. En ella explica que después de firmar el contrato con la televisión sueca les pidió una copia en 35mm. Expresado su deseo, afrontó de esta manera el problema: "Hice proyectar todos los planos rodados sobre un televisor. Sabéis que en vídeo los planos están numerados, puedes parar, fijar la imagen, retroceder. Bien. Yo les decía. Mostradme de éste a este número. Después, escogía los planos que creía útiles e inmediatamente, hacía revelar en 16mm. el negativo, todo lo que había escogido de las 48 horas de material rodado. Así, en vez

de hacer un montaje en vídeo, que es falso, reencontré los materiales que necesitaba para montar un film de cine. Cuando lo solucionamos, la televisión sueca envió a Technicolor, que actualmente están equipados para transformar en vídeo los 35mm., el montaje que ellos hicieron en vídeo, a partir de lo cual yo decidí sobre celuloide y Technicolor tiró la película. Si queréis que os dé mi opinión éste es el futuro. No hay nada que hacer" (10). La crítica nunca supo valorar **Parade**. La película fue vista como un film de exilio, un intento de superación de los problemas de producción que sacudieron a Tati, después de **Playtime**. En sus imágenes nadie vió un manifiesto sobre la utilización del campo pequeño.

Es evidente que **Parade** nace como resultado de los problemas de producción de Tati, que soluciona con inteligencia. Es una obra experimental, completamente atípica respec-

to al panorama cinematográfico europeo de los 70 y respecto a la filmografía de Tati. Mientras todas sus películas se gestaron y se realizaron en largos períodos de tiempo, **Parade** se rodó de prisa, utilizando el procedimiento televisivo de rodar una escena con diversas cámaras. Este método ya fue utilizado por Jean Renoir en **Le testament du Docteur Cordelier**, que negaba el montaje para acentuar la teatralidad de la acción continua.

Tati rompe con su norma estilística de los planos generales -que se empezó a resquebrajar en **Trafic**-. En **Parade** dominan los planos narrativos -planos americanos- y hacen su aparición los primeros planos. Esta planificación encuentra su correspondencia ideal con la técnica televisiva. También rompe con la distancia entre la cámara y los personajes, acercándose a las situaciones, sin romper nunca el punto de vista de observador que a veces corresponde con el de los espectadores del

JACQUES TATI



Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)

© CEPEC/GRAY-FILMS



JACQUES TATI

espectáculo circense en que se basa el film.

Parade es una reflexión sobre los mecanismos del espectáculo, un retorno a sus orígenes en el *music hall*. Para el cineasta la esencia de la comicidad teatral se encuentra en el gesto. Para que el cine recoja este gesto, necesita la técnica del vídeo, que le permite no cortar la escena y acercarse al gesto. Al mostrar el gesto y su relación con el público, construye las bases del espectáculo total, para el cual no hace falta la alta definición, sino la baja definición, que permite rodar con rapidez. El propio Tati lo explica: "*Quería que el espectador participase de nuevo en la acción y en el programa del circo. Fue interesante, ya que finalmente dejé -gracias al vídeo- actuar a los niños como querían. No había dirección. Gracias al vídeo pudieron actuar durante dos horas. No me atrevería a decirle a un pro-*

ductor: tengo un plano que dura dos horas, dos cámaras, doce mil metros de película..." (11). El vídeo da a Tati la oportunidad de gastar mucho material, para poder alcanzar el gesto preciso.

Michel Chion, en su libro sobre Jacques Tati, declara: "*Los primeros planos de Tati se encuentran en Parade... En esta última obra es donde mejor se ve la cara del autor, una cara que había estado escondida por el bigote y las muecas de François o por la pipa y el sombrero de Hulot*" (12). Tati contrapone al trabajo de búsqueda de la profundidad de campo de **Playtime**, la anulación de la perspectiva y la estética plana de las imágenes enfocadas con teleobjetivo. Este procedimiento supone una gran novedad en su cine: la pantalla se llena, por primera vez, de miradas y expresiones humanas. Estas expresiones son el producto del

afán por romper el espejo que separa al público de los actores. La distancia de la observación se transforma en una búsqueda de la complicidad. Quiere establecer relaciones con el público que le permitan suprimir la distancia del espectáculo. Quiere estimular un contacto físico que lo acerque al circo. Ante este hecho, su misión es sorprender con los gestos imprevistos, espiar las reacciones del público durante el espectáculo y atrapar los gestos de los actores que actúan en la pista. Esta búsqueda de la espontaneidad perdida, hace de **Parade** un impresionante documento sobre la desaparición del circo y del *music hall*. El film se acerca a **I clown** de Fellini donde el documento se mezcla con la reflexión sobre la revelación del espectáculo, como factor determinante de la infancia.

Parade es un film que rompe deliberadamente con la narración -no tiene sentido en un arte

no-narrativo como el circo- y también una obra abierta, casi inacabada. A diferencia de **Playtime** donde el decorado configuraba un universo, aquí el decorado es un elemento en construcción, a mitad de camino entre un decorado de circo y el decorado de un plató de televisión. Los pintores están en la pista y trabajan con los colores artificiales que se utilizarán en la escena.

El montaje y el ritmo de **Parade** son los de un espectáculo en directo, en el que toda acción está marcada por el propio ritmo del espectáculo. Tati, sin embargo, busca una correspondencia entre este ritmo televisivo -marcado por el rodaje- y el ritmo cinematográfico -marcado por el deseo de proyectar el film en una pantalla-.

Ante la mecanización y homogeneización a que nos condenan las imágenes electrónicas, **Parade** se alza como una obra sincera, como una reivindicación del espectáculo. El film constituye también una importante aportación sobre la manera como se deben filmar las actualidades en cine por procedimientos televisivos y constituye también una reivindicación de lo imprevisto. Jacques Tati, un cineasta que preparaba minuciosamente sus trabajos, reivindica el rodaje rápido y la agilidad como una técnica útil para atrapar aquello que los guiones y el *story board* nunca podrán prever: lo imprevisto. **Parade** propone un método útil para la búsqueda de una verdad escondida entre las imágenes, ante la cual la técnica cinematográfica muchas veces resulta demasiado pesada.

NOTAS:

(1) Duras, Marguerite. "Les yeux verts". Ed. Cahiers du Cinéma. París. 1980-87. Página 66. (Edición española. Plaza y Janés. Barcelona, 1989).

(2) Fieschi, Jean-André. "Le carrefour Tati". Ed. Cahiers du Cinéma, núm. 199. Marzo, 1968.

(3) Fieschi, Jean-André y Narboni, Jean. "Le champ large". Entrevista a Jacques Tati. Cahiers du Cinéma, núm. 199.

(4) "Rencontres de la Haute Définition". Toulouse. 25-27 octubre 1990. Intervención de Patrick Sobelman. Página 94.

(5) Chion, Michel. "Jacques Tati". Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1987. Página 48.

(6) Fieschi, Jean André y Narboni, Jean. "Le champ large". Op. Cit. Plana 8.

(7) Fieschi, Jean André y Nar-

boni, Jean. "Le champ large". Op. Cit. Plana 8.

(8) Badal, Jean. "Le cathedrale du verre". Cahiers du Cinéma, número 199. Marzo, 1968.

(9) Bergala, Alain y Le Péron, Serge. "Outils et formes. Entretien avec William Lubtchansky". Cahiers du Cinéma, n.325.

(10) Daney, Serge; Henry, Jean Jacques y Le Péron, Serge. "Entretiens avec Jacques Tati". Cahiers du Cinéma, núm. 103. Octubre 1979.

(11) Daney, Serge; Henry, Jean Jacques y Le Péron, Serge. "Entretiens avec Jacques Tati". Op. Cit. Página, 24.

(12) Chion, Michel. "Jacques Tati". Op. Cit. Página 86.



Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)

© CEPEC/GRAY-FILMS

JACQUES TATI