

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Tati y Godard: singularidades

Autor/es:
Viota, Paulino

Citar como:
Viota, P. (1992). Tati y Godard: singularidades. Nosferatu. Revista de cine.
(10):56-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40833>

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:





Tati y Godard: singularidades

Paulino Viota

Pensando seguramente en **Week-end** y **Trafic** alguien ha creído ver una relación entre las obras de estos dos cineastas. ¿Cuál sería?, o ¿cuáles, de haber si no una relación consustancial por lo menos un juego de correspondencias o contradicciones?

Revisando las películas de Tati, a la vez que me llaman la atención sus rasgos más característicos, trato de pensar qué se podría decir de esos rasgos respecto a la obra de Godard.

Tomo notas:

Dispersión-diseminación: Mizoguchi. (Es que ha coincidido que estaba revisando algunas películas de este cineasta. A primera vista me parece percibir una relación entre el plano-secuencia mizoguchiano, proliferante de personajes, y el plano -nunca "secuencia"- de Tati donde igualmente los personajes pululan. Me llama la atención un plano de **Zangiku monogatari**, una vista general en picado de un albergue o posada

para pobres en el que vemos en los distintos pequeños ámbitos de la gran sala que abarca la cámara, a varios personajes que no conocemos afanándose, "ajenos unos a otros", en sus pequeñas tareas ligadas a la preparación para el descanso; entra entonces la pareja protagonista que, expulsada, en los planos anteriores, de su trabajo en el teatro, busca un lugar donde pernoctar. Es quizá difícil incluso identificarlos en la imagen de conjunto, pero, más pronto o más tarde, cuando mantengan una breve

conversación con el posadero o cuando crucen el campo para instalarse abajo a la izquierda, sabremos que son ellos, aquellos de cuyo amor trata la película; además, ya el plano siguiente volverá a estar centrado en ellos, aunque al fondo sigan presentes algunos de los personajes secundarios, que también van a tener un papel en la acción. Así, aunque en ese plano general todos los personajes estén tratados como iguales, podemos distinguir perfectamente, por lo que ya llevamos visto de película, quiénes son aquellos a los que el film no abandona. El parecido de ese plano con el cine de Tati no se extiende a toda la película. Mizoguchi sitúa, por medio de sus planos-secuencia envolventes, a los protagonistas en su mundo, les pone en relación -siempre en conflicto- con el entorno en el que les ha tocado vivir. Frente al cine analítico americano, que pone las cosas una detrás de otra y nos determina el orden de su relación, el cine sintético de Mizoguchi nos da todo a la vez, produce el conflicto realmente ante la cámara, como en el teatro (teatro y realidad, teatro es realidad en Mizoguchi). El cine y el plano de Mizoguchi se cierran sobre un conflicto; no hay ajenidad -como no sea la momentánea del plano referido- entre quienes habitan su mundo; todos están concernidos, unos por otros. En Tati, por contra, esa ajenidad es real, cada personaje es un tipo que se mueve en el pequeño mundo que corresponde a ese tipo. Si se relacionan es de manera engañosa, únicamente por el mecanismo del *gag*, que hace necesario que unos interfieran, aunque nada más sea un momento, sobre otros; pero los personajes salen del *gag* sin ninguna modificación, nada les afecta, nada les hace cambiar, son eternamente iguales a sí mismos, tal como Tati les ha creado desde el ini-

cio, basándose en algún hecho de observación. Se diría posible, incluso, en uno de esos complejos planos de Tati plagados de personajes haciendo cosas diferentes, recortar con una tijera a cada uno de ellos, fijados como están en su gesto característico, en su actitud que les es propia y que les define para siempre. Esos planos llenos de movimiento pero carentes de progresión, donde los personajes reinician incansablemente sus acciones características, como los autómatas de Raymond Roussel; planos como láminas de recortable, con los personajes encerrados en ellas como las mónadas de Leibniz, en la armonía preestablecida del universo de Tati (Dios ha creado las mónadas según el plan que hace que cada una coincida con el movimiento de las otras); planos donde podemos recortar a los personajes en el orden en que atraigan nuestra atención -a la inversa de lo que sucede en el cine americano, donde ya se ha dicho que el orden viene impuesto-, porque Tati, en sus films más maduros (recordemos la gran pantalla de *Playtime*, en 70 mm.), ha buscado no privilegiar en lo posible ningún centro de interés para nuestra mirada o, al menos, ha procurado pasar rápidamente de unos centros de atención a otros, si es que lo primero es imposible de organizar del todo para la mente humana. (Sólo de Dios podemos pensar que ve plenamente de esa manera que se nos sugiere en Tati: todo a la vez, todo con la misma importancia o carencia de ella, todo con el mismo desinterés; aunque una mirada similar tal vez sea la del hombre cansado en el "Ensayo sobre el cansancio", de Peter Handke: *"Tengo para el 'todo en uno' una imagen: aquellas naturalezas muertas, generalmente holandesas y del siglo XVII, en las que aparecen flores; en éstas, de forma que parecen seres vivos, hay*

aquí un escarabajo, allí una abeja, allí una mariposa y, aunque quizás ninguno de ellos tiene idea de la presencia del otro, en este momento, en mi momento, están todos juntos"). Así, el cine de Tati está hecho de películas sin principio ni fin, como no sean los puramente de un hecho material (un día de fiesta, unas vacaciones, una exposición de automóviles, una función de circo) que sirve de aglutinante, o como imán, para reunir a los "tipos" que vamos a ver evolucionar; películas hechas a su vez de planos sin ningún centro de atención, o con más de uno. Y es precisamente esa capacidad para "descentrar" los planos y, por medio de ello, toda la película la cualidad más singular del arte de Tati. Haciendo que cada cosa y cada tipo vayan por su lado -de lo que la comparación con Mizoguchi nos ilustra a contrario-, Tati es uno de los muy escasos cineastas que "inventan el cine". Y es en esta cuestión esencial en lo que, por lo menos, Godard se le aproxima).

Sigo con las notas:

Polifonía: Tati: en el campo.

Godard: entre las bandas (y en el montaje).

(Es decir: Tati en el interior del plano, en el campo de la imagen; Godard en las relaciones entre la banda de imagen y las distintas bandas de sonido, y a veces dentro de la misma banda de imagen por el montaje).

Tati: caracterizaciones.

Tati: sonidos tomados de la realidad, el sonido siempre ligado a su fuente.

Tati: mundo sobre todo no verbal, sin música añadida (más que en las transiciones) y música original.



Godard: mundo sobre todo verbal; la música añadida es esencial; música clásica.

Tati: realidad ligeramente forzada para ser expresiva (ejecutivos que suben a sus coches exactamente al unísono en **Playtime**; policías motorizados que se mueven exactamente al unísono en **Trafic**).

Godard: realidad tal cual o realidad inventada: teatro.

Tati: observación de la realidad, reconstruida luego remarcando determinados aspectos.

Godard: ninguna voluntad de reconstrucción de una observación previa: creación de una realidad por combinación de elementos reales preexistentes; no subrayado o remarcado (como en Tati) sino, combinación, "realidad sin límites".

Tati: los límites de la invención creadora están en la voluntad de romper la coherencia, los límites propios del hecho de partida, del hecho de observación; creación "centrípeta", "embriada" por no violentar en exce-

so lo que sucede; por no pasar la frontera de su verosimilitud.

Se trata, entonces, de encontrar una invención lo más creativa posible, lo más insólita, lo más inesperada pero certera posible, lo más "curiosa" (en el único artículo que Godard ha escrito sobre Tati, define esta cualidad con las palabras *drôle, bizarre y étrange*) y, a la vez, de no forzar la realidad, de no tensarla tanto que se rompa. El logro mayor se produce cuando se consigue llegar al extremo en la "expresivización" del dato real, en hacerlo definido, sorprendente, armónico, divertido, ritmado, lo que se quiera, al máximo, pero sin que se destruya su capacidad de ser posible si no probable. El óptimo está justo antes de ese punto en el que se pasa a lo inverosímil. La apuesta de Tati es una especie de juego de las siete y media estético. De lo que se trata, en definitiva es de estilo, de dar un estilo a la realidad. Su propósito estético sería, primero, el de observar el mundo con una determinada orientación, con un determinado estilo de atención -estilo ya,

pues, en la mirada del observador, en esta fase inicial de la operación, para, después, reconstruir ese mundo, acentuando, remarcando, insistiendo en determinados aspectos (gestos, sonidos, movimientos, ritmos, correspondencias, antítesis, ajustes casuales). Reconstrucción, pues, también estilizada, perfilada, donde el magma de la realidad se haga nítido dibujo, elegancia, encaje sutil, refinado humor.

Por eso, esa permanente sensación, en su cine, de recomienzo, de vuelta a empezar. Y eso en películas tan "ligadas" como las suyas, donde la unidad espacio-temporal, la unidad del hecho global es fundamental, es el elemento imprescindible precisamente para dar coherencia a cada film, que si no se dispersaría en la multitud de pequeñas observaciones reelaboradas. Hay, en cada situación, como un ir de la realidad a una estilización cada vez más acentuada, hasta llegar a esa frontera en la que hay que detenerse, a riesgo de romper el compromiso sagrado del realismo (en el artículo mencionado, Godard llama a Tati "*primer neorrealista francés*" y llega a decir, quizás un tanto provocadoramente que **Día de fiesta**, por la inspiración, se parecía a **Roma, ciudad abierta**). Y entonces, una vez llegado a ese punto y hecha la realidad estilo sin dejar de ser realidad, se cede en la tensión y hay que volver a empezar con un nuevo personaje, un nuevo suceso.

Este procedimiento de Tati tiene, por eso mismo, algo de decepcionante. Se da en él una especie de principio de contención, que es extraño en el cine cómico. El límite del *gag* está en no dar nunca ese paso al exceso al que le llevaría su propia lógica. Estamos, pues, en un desarrollo muy diferente, incluso opuesto, al tradicional en ese cine cómico (un

desarrollo en ampliación, y además a partir de un absurdo -hay que casarse antes de las siete-, como el de **Seven Chances**, de Keaton, sería impensable en Tati).

Hay, creo, por tanto, que alejar el cine de Tati de la tradición puramente cómica; a quien el cineasta se parece, sorprendentemente -y no sé si se ha advertido-, es a Fellini, por ejemplo, quien sigue el mismo procedimiento de observación de la realidad para luego someterla a manipulación expresiva.

El origen de ambos cineastas puede ser interesante en relación a ese parentesco estilístico. Tati empezó como mimo y Fellini como retratista-caricaturista. No están muy distantes estas artes, ambas se basan en lo que podríamos llamar la línea, el dibujo. El mimo dibuja con su cuerpo, crea un gesto que se fija en un perfil que define un personaje, una actitud social, una profesión (Tati se centró en la mímica de los deportistas, que interpretó una vez más en **Parade**, como para que

quedara constancia, al final, de ese arte suyo de sus comienzos). El caricaturista hace algo muy parecido, con su línea sobre el papel. Así, no es extraño que encontremos algunas figuras e incluso algunos escenarios similares en ambos cineastas (el aeropuerto en **Playtime** y **Toby Dammit**, o el circo, o la playa, en **Las vacaciones de M. Hulot** y **Amarcord**). O también una insistencia semejante en una de las características fundamentales de nuestro tiempo, la invasión masiva de los automóviles. Incluso hay una escena de automovilistas casi idéntica en **Trafic** y en **Roma**. En la película de Tati se trata de una serie de planos de conductores que, detenidos en los semáforos, se hurgan la nariz. En la de Fellini, vemos a unos conductores, detenidos en un embotellamiento, que se dedican muecas y gestos insultantes unos a otros. Y es interesante reseñar que probablemente la escena de **Trafic** es puramente documental, de observación directa de la reali-

dad -filmada, imagino, por el documentalista colaborador de Tati, Bert Haanstra-; mientras que en **Roma** se trata de una secuencia de ficción, reconstruida en estudio, estilizada pero con indiscutible base de observación directa. En esta diferencia se puede ver -aunque el puro documental sea una excepción en Tati- la distancia que hay entre los estilos de los dos cineastas, mucho más plástico, mucho más de composición fundamentalmente visual, el de Fellini.

Por oposición, como antes con Mizoguchi, podemos discernir otra característica esencial del arte de Tati: en Fellini, a partir de **Ocho y medio**, esa observación de la realidad se vuelve también hacia el interior del ser humano, hacia todo el mundo puramente virtual -y que en sus films se materializa- de las fantasías, pesadillas, ensoñaciones y recuerdos que forman imágenes en nuestra mente. Consigue así Fellini romper la barrera de la verosimilitud de la realidad externa, objetiva, sin dejar de ser realista; logra de este modo

JACQUES TATI



Trafic
(Trafic, 1971)

© CEPEC/ROBUR

un realismo total que abarca lo de fuera y lo de dentro, el mundo y el sujeto, la realidad (las mujeres que rodean a Guido, por ejemplo, en **Ocho y medio**) y el reflejo de esa realidad en el espejo que es el alma humana (la ensoñación del "harén", por ejemplo, en la que aparecen, transfiguradas a gusto de Guido, esas mujeres).

En Tati, por contra, nos mantenemos siempre en lo puramente exterior, y además de una manera que me parece más radical que en ningún otro cineasta. Estamos aquí en dos polos opuestos: no hay cineasta más de la interioridad que Fellini (desde **Ocho y medio**) y no hay cineasta más del exterior que Tati. Ningún imaginario en las figuras de éste, que ni siquiera llegan a individualizarse -más que en su dibujo, en el perfil de su retrato-, a convertirse en protagonistas.

Esta "exterioridad" se ve que es un dato fundamental en Tati, porque determina totalmente la originalidad de su forma de fil-

mar y de su montaje. No hay en él jamás -y en esto quizás es un cineasta único- un subrayado, ni por la distancia de la cámara ni por el ángulo del plano. La "sintaxis" habitual del juego de las distancias no existe en Tati. Todo está visto siempre "en conjunto", con un rigor estilístico extraordinario. Ninguna expresividad por parte de los elementos que se usan en el cine para valorar, para "decir": montaje, movimientos de cámara o angulaciones y distancias.

Esto no quiere decir que los ángulos no sean importantes. Al contrario, han de ser siempre los más adecuados para ver mejor las relaciones entre las cosas, las correspondencias, los juegos que el azar hace con nosotros. (Hay una escena en **Playtime** en que dos familias, en sus salas de estar, vistas por la cámara en un único plano desde la calle, a través de los amplios ventanales del edificio modernísimo en que viven, contemplan sendas televisiones empotradas, una "a espal-

das" de la otra, en la pared que divide las dos viviendas, que es perpendicular al plano de los ventanales y separa a estos. Así, las dos familias parecen contemplarse una a la otra, porque, desde el ángulo exterior desde el que las vemos, el paño de fachada que separa los dos ventanales cubre la pared perpendicular y las televisiones opuestas empotradas en ella. Esa falsa doble contemplación produce un refinado juego de mínimos *gags*. Bien se ve que el ángulo de visión es aquí todo; la escena no existiría desde otro ángulo que nos mostrase la pared de separación -Tati nos la ha hecho ver en el plano anterior, antes de pasar a éste descrito; así conocemos ya lo que pasa previamente al efecto humorístico que se da a continuación "por un simple cambio de ángulo"-. No olvido una escena como ésta cuando digo que no hay ninguna expresividad en el juego de ángulos (o en el de distancias) de Tati, sino que justamente porque el ángulo crea la escena no se puede decir que el ángulo sea expresivo. La expresividad es una cualidad añadida



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



a algo, un subrayado; algo existe previamente y un ángulo expresivo, sin transformarlo, lo subraya. En esta escena, por el contrario, permanecemos exclusivamente en la observación, en una experiencia que hemos podido tener en la realidad, en un: "Mira, mira desde aquí"; mientras que la idea de ángulo expresivo -o de luz, o montaje, o música, o lo que sea- es algo ajeno a la experiencia real, algo que, por definición, es lo que añade el arte a la realidad).

La misma voluntad de no forzamiento de la realidad se da en Tati por lo que respecta al ritmo; un ritmo prácticamente imperceptible, hecho y deshecho continuamente, atomizado en los pequeños ritmos particulares de cada acción, pero siempre pausado, sin acelerones; el ritmo de una minuciosa y por ello mismo parsimoniosa contemplación; porque la observación en Tati es de tal acuidad, es tan respetuosa, tan "oriental" (pensemos en las escenas en el taller de reparaciones al borde del canal, en **Traffic**), que se transmuta en contemplación. En esto también es radi-

calmente singular: su ritmo está calcado del de las situaciones que recrea, está construido ante la cámara, por lo que el montaje prácticamente no juega ningún papel en esa tarea; podríamos decir que es un montaje puramente instrumental, que, aunque nunca está constituido por planos-secuencia, en su resultado se asemeja mucho a una especie de planos-secuencia ideales (de ahí, el aparente parecido con Mizoguchi, en ese aspecto, que hemos discutido).

Si pensamos en Godard, nos encontramos con un caso extremo de lo contrario. En él se dan toda clase de ritmos, muy marcados, que deliberadamente chocan entre sí. Hay secuencias tan rápidas y entrecortadas que suceden "antes de que nos demos cuenta", como la de la muerte del policía en **A bout de souffle**, o el montaje voluntariamente "equivocado", con los planos en desorden cronológico, de la huida del apartamento parisino en **Pierrot le fou**, donde sucede, de manera deslumbrante,

como si el montador en su movimiento se hubiese contagiado de la agitación y el apresuramiento de Ferdinand y Marianne en su fuga y no hubiera tenido tiempo ni serenidad para montar los planos en el orden cronológicamente correcto, con lo que materializa así una de las intuiciones más fascinantes que, para mí, ha tenido el cine: la de esa correspondencia que se resuelve en lirismo, en emoción incontenible, que hace coincidir la artesanía material de la fabricación de la obra (el acto físico del montaje, en este caso) con la expresión, la resolución estética; es decir, cuando la artesanía técnica se hace estilo.

Y hay, por otro lado, en esas mismas películas de la primera época de Godard, secuencias lentísimas; monólogos a cámara o largas conversaciones, cuya muchas veces deliberada atonía es rota por los fulgurantes *morceaux de bravoure* del cineasta.

Esto nos lleva a la palabra que, omnipresente en Godard, está más ausente en Tati que en cualquier otro cineasta del so-



noro. Esta "anemia" del verbo deja lugar en la banda de sonido para que los ruidos adquieran una importancia y una calidad como no tiene igual en el cine (solamente en Bresson podríamos encontrar algo que se le acerque, pero con un carácter diferente; en él hay un ascetismo tanto de las imágenes como de los ruidos; estos son bellísimos y variados, pero con una componente selectiva, excluyente; en Tati los ruidos son como las imágenes: un pulular de elementos, un magma -aunque de componentes perfectamente discernibles, por su perfección técnica-, una riqueza que se nos da con prodigalidad).

Probad, por ejemplo, por un gusto, a escuchar la escena inicial, la del aeropuerto, en **Playtime**, sin ver las imágenes; un mundo nuevo se revela a nuestros oídos, es una experiencia que nos pone en contacto, seguramente por primera vez, con la capacidad que tiene el cine -siempre ignorada, siempre desdeñada- para restituimos el

mundo sonoro de la realidad. Tati lo hace con una acuidad hiperestésica, con ese incremento de la sensación que es propio de los efectos de algunas drogas. Este rodeo por los sonidos, en Tati, por la realidad como mundo sonoro, nos puede servir para luego percibir mejor esa misma hiperestesia, esa misma riqueza organizada, de la realidad como mundo visual que se da en las imágenes de Tati, sobre todo en este mismo **Playtime**.

Y además de Bresson, el otro gran cineasta de los ruidos quizá sea precisamente Godard (es curioso que esta predilección por un elemento que si lo pensamos un poco enseguida nos daremos cuenta que es de los más específicos, más propios del cine -es obvio que los ruidos no pueden tener una presencia tan directa en ninguna de las otras artes-, se dé sobre todo entre franceses; tal vez porque ése es el país donde más se ha teorizado sobre el cine, donde éste ha cobrado más conciencia de sí).

Godard es el cineasta por antonomasia de la banda de sonido en su totalidad (diálogos, músicas -en plural- y ruidos). Así, por oposición a otros cineastas, hemos podido discernir algunos de los rasgos determinantes del cine de Tati: descentramiento (en oposición a Mizoguchi), exterioridad (en oposición a Fellini) y primacía de los ruidos sobre las palabras (mientras que en Godard hay choque entre ambos). Todos estos rasgos son, claro, aspectos de una misma cosa, facetas de la unidad de estilo de Tati, de rigor ejemplar, soberano: a la observación exterior le corresponde la ausencia de centros, como no sean momentáneos, y la inaudibilidad de las palabras. Tati ha decidido ver el mundo de fuera y de lejos y a eso se atiene. (Por cierto, quizás esto explique el fracaso actual de sus películas: su obra es la más "imposible" en la "pequeña pantalla"). Que no nos engañe sobre esa voluntad de exterioridad la presencia del propio Tati, en el papel del señor Hulot, dentro de los films, lo que define la posición de un artista es su estilo no

su relación afectiva con sus figuras. Está muy claro en los films de Tati que el señor Hulot es uno más, únicamente un poco más estrafalario, como para mostrar jugueteando la personalidad un tanto singular del artista; pero Hulot es además -y me parece que esto es lo revelador- la antítesis de Tati, el hombre menos observador del mundo, un permanente despistado; Hulot nunca podría hacer las películas de Tati: detrás de ese inocentón incapaz de darse cuenta de nada, magnífico disfraz para pasar desapercibido, ofreciéndonos esa falsa imagen de sí mismo, se oculta el ojo de lince -o de águila- de Tati.

En un curso que dio en Montreal, en 1978, cuya transcripción constituye el libro "Introducción a una verdadera historia del cine", Godard hizo proyectar catorce de sus films acompañados, cada uno de ellos, por fragmentos de otras películas de diversos cineastas. Así, Godard, inventor de tantas cosas, descubrió el estudio comparativo de films que,

ahora, con el recurso del vídeo, se está revelando como el más fructífero. Estudio, por cierto, que únicamente el propio Godard, cineasta y crítico a la vez, ha sido capaz de llevar al cine -o, con más exactitud, precisamente al vídeo- en **Histoire(s) du cinéma**, versión fílmica y poética del curso y del libro, donde la creación y la crítica, amalgamadas, indiscernibles, aúnan la reflexión y el lirismo, se hacen algo así como "lirismo crítico".

Pues bien, en esa ocasión Godard relacionó sus films con 44 películas de 33 directores diferentes y ninguno de ellos era Tati. (Para los que tengan curiosidad, diré que los cineastas eran: Preminger, 2 veces; Lang, 3 veces; Renoir, 2 veces; Dreyer, 2 veces; Stroheim; Vertov; Minnelli, 2 veces; Truffaut; Murnau, 2 veces; Cocteau; Resnais; Flaherty; Rossellini, 4 veces; Bergman; Nicholas Ray; Mizoguchi; Clair; Bresson; D. Jaeggi;

Feuillade; Sternberg; Garnett; Eisenstein, 2 veces; Buñuel; Capra; Browning; Hitchcock; Dovjenko; Sandrich; Rollin Binzer; Scorsese; Ford; John Wayne. Tampoco hay ninguna imagen de Tati en **Histoire(s) du cinéma**, compendio del cine, de "su" cine, del que excita la imaginación creadora, manipuladora y lírica, de Godard.

Así que en este cineasta, que junto con Eisenstein es sin duda el que más ha trabajado y ha sido trabajado por la reflexión sobre su propia obra, no surge ningún chispazo de conexión entre sus films, o entre sus pensamientos y emociones, y la obra de Tati. Difícil resulta, tras esto, encontrar una relación. Ya se ha dicho al principio que el chispazo quizás se produce en nosotros ante **Week-end y Trafic**. Se diría que ambos artistas tienen en común, no sólo en esas dos obras, sino en casi todas, el hacer la crítica del tiempo presente. (Obsérvese que serían inimaginables películas de época tanto en Tati

JACQUES TATI



Tráfico (Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR

como en Godard y que esa imposibilidad radical es poco frecuente en el cine; sólo hay un caso comparable entre los cineastas mayores, que es el de Ozu, o, de manera menos extrema, los de Antonioni -con la excepción de **Il mistero di Oberwald**, que es un vehículo para Monica Vitti- y Hitchcock -con la excepción de dos películas-. Esta cuestión me parece muy digna de consideración: al menos en Ozu, Tati, Antonioni y Godard la dimensión de reflexión sobre y crítica de la sociedad "del presente", o del mundo del presente, si se prefiere, es una componente absolutamente determinante).

Por ejemplo, Tati y Godard investigan en los ruidos nuevos y hacen la crítica, por medio de ellos, a la vez que por otros elementos, de la sociedad "americanizada". Curiosamente, también en la apreciación del papel de esos ruidos se distancian ambos cineastas. En **Playtime** percibimos, veinticinco años des-

pués, el acierto de la visión, la vigencia, la actualidad de ese reflejo que nos devuelve la pantalla (uniformidad, monotonía, "borreguismo", masificación, objetos que se descomponen el primer día, que no están hechos para acompañarnos en nuestro trayecto, para darnos confianza, impersonalidad, frialdad, imposibilidad de establecer relaciones interpersonales, anonimato, dificultad para arreglárnoslas con las máquinas, más sabias que nosotros y despectivas -ese maravilloso momento de un viejo portero que lucha con un panel de botones-). Qué diferencia, por cierto, con otra película de poco después, aún más ambiciosa que **Playtime**, como producción, y que tuvo, y tiene mucho más éxito que ésta, **2001**, de la que ahora, sin necesidad de llegar a la fecha de la que trata, sabemos que se equivocó en todo: ya no hay ni carrera espacial, ¿no hay ni Unión Soviética!, ni bases en la luna, ni nada de nada de lo

que imaginó Kubrick para su fábula del superhombre (y, al paso que vamos, si juzgamos por el cine, más bien parece que estemos en camino del subhombre). Pues bien, en ese acierto global que es **Playtime** Tati se equivocó en una cosa, se equivocó en el volumen del sonido. El mundo de la película está presidido por el silencio (no en el *night-club*, claro, pero sí en las calles y en los edificios); desgraciadamente no ha sido así y pronto tendremos al ruido -reconocido por fin así por los expertos, con un retraso semejante al que ha tenido la contaminación atmosférica como un azote de la humanidad capaz de acabar con ella, si es que no lo ha hecho ya y aún no nos hemos dado cuenta.

Godard, por el contrario (y también Buñuel, que colocó directamente el infierno en una discoteca), sí ha sabido ver esto muy bien y el ruido en sus films tapa muchas veces las conversaciones, acaba con el lenguaje articulado. (Hoy sólo oímos las voces



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

"en segundo grado", las de la radio y la televisión o, como mucho, las del teléfono; por cierto, esto ya sucedía en **Modern Times**: estúpidamente me había olvidado de Chaplin cuando pensé en los cineastas que hablan de lo contemporáneo). En **Une femme mariée**, por ejemplo, Godard ha llegado a colocar subtítulos en algún momento, como para poner en escena la ininteligibilidad de los diálogos por el ambiente ruidoso.

Lo mismo Tati que Godard llegan por caminos opuestos a algo que, siendo muy diferente, e incluso opuesto, tiene un rasgo común: una forma de ininteligibilidad. En Tati las palabras se oyen de lejos, son muy escasas, apenas se entienden y no importa; en Godard las palabras se superponen y confunden no sólo sus sonidos, sino también sus sentidos, se entremezclan los textos de contenido y tono muy diferentes (en **Nouvelle Vague**, por ejemplo, líricas descripciones paisajísticas, con reflexiones sobre el amor y con sarcásticos comentarios sobre la economía y la política); el resultado es también la ininteligibilidad: sólo percibimos frases sueltas o una impresión general de cada una de las líneas de texto, un efecto propiamente impresionista (**Nouvelle Vague** está del lado de Monet o de Cézanne, como **Passion** lo estaba del de Rembrandt o Delacroix), como de percepción imprecisa y casual; además confundimos las voces, los emisores, porque muchas veces los diálogos son dichos en *off*.

Sentimos, en oposición a Tati, que lo que se dice es fundamental, que quizás en ello está la clave del film, que se nos escapa en estas densas películas de Godard, pero que la acumulación -tan de nuestro tiempo, tan expresión la más exacta de nuestro tiempo- hace que no podamos comprenderlo.



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

Esto es, verdaderamente, más una impresión que una realidad, porque, leyendo la transcripción de todos los diálogos de **Nouvelle Vague** (que así, en su totalidad, son inaprensibles en una mera visión del film), creo que se aprecia que no hay en definitiva un sentido último, un cauce general al que afluyan esas riadas de palabras, sino que más bien se trata de unas como constelaciones verbales (y esto me hace pensar en Mallarmé) que se imantan en torno a esos motivos que, en cada film, sirven de base a Godard. No hay, en concreto, ningún sentido último que el cineasta, deliberadamente, haga que se nos escape por la manera de presentárnoslo, sino que nos presenta las cosas de tal forma que nos produce la impresión de un sentido final oculto por esa acumulación de elementos referenciales. El sentido y, a la vez, su inaprensibilidad -con todo lo que eso supone de opción estética, es decir moral y al mismo tiempo filosófica- son un efecto de la sapientísima construcción y no algo que exista previamente y que ella encubra. (Lo que me recuerda

lo que decía Dalí del "Romance sonámbulo", de Lorca: "*Parece que tiene sentido, pero no lo tiene*"; Godard, cineasta de la poesía -y también del ensayo- por excelencia, hiperformalista, irracionalista muy racional y dominador insuperado de su arte, no queda muy lejos de poetas como Mallarmé o, en otro sentido, Lorca, cuyo "Llanto...", por cierto, ha citado en **Pierrot le fou** y **Passion**). En definitiva, podríamos añadir una nueva nota a las tomadas durante la visión de los films de Tati:

Tati: realismo restringido, limitado a la realidad exterior vista a la distancia del plano general por un observador; posición, eso sí, llevada a una radicalidad extrema que la convierte en uno de los estilos más rigurosos del cine.

Fellini o Godard: realismo total, sin restricciones: realismo de la totalidad de lo que concierne al protagonista de Fellini, de todos sus mundos exteriores e interiores; realismo de la totalidad de lo que concierne al autor, en Godard, de todas sus posibilidades expresivas.

JACQUES TATI