

Acercamiento a las estructuras rotatorias suspendidas en el cine de Jacques Tati

MATÍAS JOSÉ ANTEZANA SAAVEDRA

> Arquitecto. Magíster © en Cine y Artes Audiovisuales, Universidad de Valparaíso. Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile
matias.antezana@uv.cl
ORCID 0000-0001-8445-9895

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Acercamiento a las estructuras rotatorias suspendidas en el cine de Jacques Tati
Agosto 2022 Vol 15 N° 22
Páginas 78 a 83
Recepción agosto 2022
Aceptación septiembre 2022
DOI 10.22370/margenes.2022.15.22.3513

RESUMEN

Este texto proviene del examen de la obra del cineasta francés Jacques Tati, y propone un puente entre sus películas *Jour de fête* (1949) y *Playtime* (1967).

Se abordará en esta revisión parte de la actividad de un artista que participa del cine tanto dentro como fuera de la pantalla. En este acercamiento a su estética cómica se consideran dos miradas, una de ellas tiene que ver con su performance actoral, cuyo tránsito dentro del espacio fílmico podría entenderse como la apertura de una caja corporal que se va desplegando por acción de una particular fuerza gravitante, en un eco temporal cuyas repeticiones van recorriendo el territorio de una extensa profundidad de campo, y otra que recae sobre el espacio fílmico y una cinematografía que propone una mirada abierta al espectador, en complejos planos generales llenos de información en donde todo acontece de forma simultánea.

En esta vinculación entre dos films que mantienen una distancia entre sí de dieciocho años, se propone un punto de coincidencia desde el cual podría comprenderse un mundo fílmico particular en la obra de Tati y que tiene relación con su particular interés en la ciudad, el automóvil y la bicicleta.

Luego de este acercamiento se pueden atisbar ciertos elementos puntuales desde los cuales podría aparecer un despliegue de estrategias audiovisuales utilizadas en la construcción espacial del mundo fílmico y que tienen relación con la estética cómica particular de Tati. Estos vínculos entre ambas películas, a modo de espejo, podrían establecer un paralelismo entre las estructuras rotativas suspendidas que sostienen.

PALABRAS CLAVE

comedia, cine moderno, arquitectura moderna, espacio arquitectónico, movimiento, bicicleta, rotación

Approach to suspended rotating structures in the cinema of Jacques Tati

ABSTRACT

This text comes from the examination of the work of the French filmmaker Jacques Tati, and proposes a bridge between his films *Jour de fête* (1949) and *Playtime* (1967).

This review will address part of the activity of an artist who participates in cinema both on and off the screen. This approach to his comic aesthetics considers two views. The first one has to do with his acting performance, whose transit within the filmic space could be understood as the opening of a body box that unfolds by the action of a particular gravitational force, in a temporary echo whose repetitions cover the territory of an extensive depth of field. The other that falls on the film

space and a cinematography that proposes an open gaze to the viewer, in complex general shots full of information where everything happens simultaneously.

In this link between two films that maintain a distance of eighteen years from each other, a point of coincidence is proposed from which a particular filmic world in Tati's work could be understood and that is related to his particular interest in the city, the automobile and the bike.

Certain specific elements can be glimpsed from this approach, from which a display of audiovisual strategies used in the spatial construction of the film world could appear and that are related to Tati's particular comic aesthetics. These mirror-like links between the two films could establish a parallelism between suspended rotating structures that support.

KEYWORDS

comedy, modern cinema, modern architecture, architectural space, movement, bike, rotation

INTRODUCCIÓN

Este texto proviene del examen de la obra del cineasta francés Jacques Tati, y propone un puente entre sus películas *Jour de fête* (1949) y *Playtime* (1967).

Se abordará en esta revisión parte de la actividad de un artista que participa del cine tanto dentro como fuera de la pantalla. En este acercamiento a su estética cómica se consideran dos miradas, una de ellas tiene que ver con su performance actoral, cuyo tránsito dentro del espacio fílmico podría entenderse como la apertura de una caja corporal que se va desplegando por acción de una particular fuerza gravitante, en un eco temporal cuyas repeticiones van recorriendo el territorio de una extensa profundidad de campo, en donde predomina una nitidez homogénea a la vez que se fragmenta, multiplica y transforma. Al respecto, Bazin plantea que:

Como todos los grandes cómicos, Tati, antes de hacernos reír, crea todo un universo. Todo un mundo se ordena a partir de su personaje, cristaliza como la solución sobre-saturada alrededor del grano de sal. El personaje creado por Tati es ciertamente divertido, pero casi de manera accesorio y en todo caso de una manera relativa al universo que habita. Y puede estar ausente incluso en los gags más cómicos, porque M. Hulot no es más que la encarnación metafísica de un desorden que se prolonga mucho tiempo después de su paso (Bazin, 2004:62).

La segunda mirada recae sobre el espacio fílmico y una cinematografía que propone una mirada abierta al espectador, en complejos planos generales llenos de información;

(...) recurriendo a procedimientos más sutiles se puede obtener un verdadero découpage del cuadro, como lo demuestra, por ejemplo, Jacques Tati con Playtime (1967), donde varias escenas yuxtapuestas y "encuadradas" se desarrollan simultáneas en una misma imagen (Aumont, 2008:20).

y una intensa banda sonora que da al film su espesor temporal;

(...) toda la astucia de Tati consiste en destruir la nitidez con la nitidez. Los diálogos no son en absoluto incomprensibles sino insignificantes, y su insignificancia es puesta de manifiesto por su misma precisión. Tati lo consigue sobre todo deformando las relaciones de intensidad entre los planos sonoros, a veces llegando incluso a conservar el sonido de una escena fuera de campo sobre un acontecimiento silencioso (Bazin, 2004:65).

JACQUES TATI

Como un deportista consumado y original mímico teatral, Jacques Tatischeff, o Jacques Tati, se inicia en el mundo del cine en la década de los 30. En sus comienzos fue actor y guionista, participando en seis obras antes de su primer cortometraje *L'école des facteurs* (*Escuela de carteros*) en 1947. Tiene una producción cinematográfica como director de tres cortometrajes y cinco largometrajes, y participó como actor en dieciséis films.

Su particular habilidad corporal, siempre en movimiento y en estrecha interacción con los objetos y el espacio que habita son parte importantísima de su actuación y el desarrollo de estas habilidades en función de un humor entendido como gag visual le dieron forma al entrañable personaje principal de su carrera, *Monsieur Hulot*.

Como director desarrolló su propia estética cómica en donde destacan ciertos principios;

- Desespecialización cómica del personaje principal y la "democracia" del "gag"
- Predominio del "gag" audiovisual
- Uso del "gag" microcósmico
- Configuración de un montaje visual caracterizado por el predominio del plano general sobre otros tamaños; el plano fijo sobre los movimientos de cámara; el cromatismo simbólico basado en colores generalmente neutros donde se destacan determinados elementos mediante una coloración más saturada; la gran profundidad de campo y la abundancia de planos de larga duración y de "planos-secuencia" que respetan la integridad espacio-temporal de la acción.
- Detallada elaboración del montaje sonoro definido por la "democracia sonora" (Cuellar, 2003:125-126).

La propuesta cómica de Tati fue comparada con el *Slapstick*, la comedia muda norteamericana, pero mantiene distancias considerables en el modo en que sus personajes se plantean frente al mundo: mientras que *Charlot*, el personaje de Charles Chaplin, es un vagabundo que con astucia le hace frente al mundo moderno, Hulot le va sobreviviendo;

Dotado de un carácter tímido y amablemente dócil, y de una desmesurada talla que lo desvincula de la tipología cómica convencional, el señor Hulot es un benefactor nato, una especie de "enviado celestial" cuya conducta contagia la felicidad al prójimo (Cuellar, 2003:124).



A continuación, se revisarán algunas secuencias de films relevantes de analizar:

Jour de fête (Día de fiesta)

Un carro tirado por un tractor transporta los animales artificiales de un carrusel en un recorrido que va ondulando antes de llegar al pueblo. Seis caballos acomodados como niños en la parte trasera de un vehículo observan el camino que van dejando atrás y son avistados a medida que avanzan, desde la cotidianeidad de las actividades del campo. En su tránsito por el cuadro, coinciden con los relinchos de dos caballos que corren libremente y se desplazan en sentido contrario, en una correspondencia entre imagen y sonido que abre sutilmente una mirada de ensoñación sobre la realidad representada. Un niño observa desde su ventana y se lanza en una carrera loma abajo, y maravillado por los caballos, los sigue, comenzando una caravana a la que se sumarán un grupo de gansos y una encorvada anciana que pasea junto a un cabrito. El montaje nos hará pensar que los gansos notan el apetito del conductor y su acompañante, y huyen cruzando un portón. Finalmente, el transporte es recibido en el centro del pueblo por los niños del lugar en una ovación que es amplificada al sonido de una multitud.

Esta caravana inicial se ordenará en un artefacto centrípeto, una rotonda que, como un escenario sin espalda de un teatro, atraerá a los habitantes de este pueblo, especialmente a los niños, y al comenzar a sonar mediante el uso de una manivela, incluirá los movimientos de los personajes en una aparente coreografía. Nos encontramos aquí en un extremo del puente en el año 1949.

Hito y giro

La prolongación del desorden a la que se refiere Bazin existe en cada uno de los distintos mundos creados en los films de Tati.

Luego de acercarse en bicicleta y pelear con una abeja, François el cartero, un ágil antecesor de M. Hulot, esquiva la caída de un poste y entra a toda velocidad sobre ruedas a un café, asomándose instantáneamente por el segundo piso. Más adelante ayudará en el montaje del poste, y al descubrir que el martillero con estrabismo se equivoca en su acción, se las ingenia y ambos rotan en torno al golpe del martillo para fijar un punto de apoyo sobre el terreno. Este movimiento de rotación con el que se construye la base para la instalación del poste no es menor si consideramos que forma parte del repertorio corporal de Tati en varias escenas de la película, se encuentra en el carrusel instalado en la plaza central del pueblo y es la base del mecanismo de su compañera fiel, la bicicleta.

La historia transcurre en el pequeño pueblo de Sainte-Sévère-sur-Indre. Es curioso que sea en este punto central en Francia donde se inaugura un eje de rotación, la construcción de una altura central que funciona como hito, en la instalación de un poste en torno al cual se despliega una festividad dominical con bombos y platillos, cuyo alcance centrípeto podría orquestar el movimiento circular de una rotonda, en una ciudad moderna muchos años después, desde donde Tati se despide en su más importante película, y a través de la construcción metafórica de un carrusel nos manifiesta una lectura optimista de la abstracta arquitectura de la ciudad moderna representada, y que es criticada y ridiculizada en *Mon Oncle* (1958).

Entrenamiento

En la secuencia del entrenamiento, François se monta en una bicicleta fija, cuyo movimiento depende de la rotación de la plataforma del carrusel sobre la que se encuentra. Aquí adquirirá habilidades

> Figura 1. Fotograma secuencia inicial. Fuente: Film Jour de fête. 1949, Jacques Tati.

> Figura 2. Montaje de poste inicial. Fuente: Film Jour de fête. 1949, Jacques Tati.

que le permitirán mejorar su desempeño y competir con los carteros norteamericanos, en un estilo que desarrollará durante la segunda mitad del film, y donde sobrepasará incluso la velocidad de un grupo de ciclistas. Durante el entrenamiento, y tal vez estableciendo una analogía entre el movimiento de la plataforma y las manijas del reloj, sostiene el tiempo por un instante. Dicho fenómeno se comprueba en la relación entre tres planos:

En el primer plano, luego de una primera vuelta sobre la plataforma, un motoneta arranca y se aleja de la escena en el sentido del eje.

En el segundo plano, más cerrado, François, siempre sobre la plataforma en movimiento, se opone al giro y compensa el flujo circular de obstáculos al apurar el paso, dando la leve impresión de mantenerse en el mismo lugar. Dicha detención es momentánea, y al cruzarse nuevamente con la bicicleta en la que practica, se deja llevar nuevamente por el carrusel.

En el tercer plano, al volver al encuadre anterior comprobamos que quien había arrancado su motor y se había puesto en marcha se encuentra aún en el mismo lugar, en una aparente supresión temporal.

A continuación, y por efecto centrífugo de la plataforma giratoria, vemos la escena del entrenamiento desde dos capas distantes, y la noticia del entrenamiento de nuestro cartero comienza a expandirse por el pueblo.

Hélicoptère

François realiza su trabajo de cartero y recorre el pueblo en Hélicoptère, su bicicleta, la que es al mismo tiempo su medio de transporte, una extensión de su cuerpo a través de la cual percibe el mundo en una velocidad que contrasta con la de los demás personajes, y es también su compañía incluso durante la borrosa noche después de la celebración. En las ruedas de su bicicleta existe la misma fuerza circular desde donde se organiza espacialmente el pueblo. La bicicleta recibe un tratamiento que la sitúa en posición de ser un personaje más, y en cierto momento, producto de un impulso inicial, se “animaliza” y comienza un largo recorrido reclamando su independencia y libertad. En su travesía se separará también del vehículo al cual estaba enganchada y tomará una calle por su cuenta, rodeará unas curvas en torno a un cerro, y calzará con el momento preciso en que un policía que dirige el tránsito le cede su turno para cruzar. Finalmente encuentra descanso al apoyarse junto al bar, como reconociendo un camino a casa, en analogía a un caballo, y espera a François, que corre tras ella, mientras “descansa”.

Playtime

En seis secuencias recorremos un laberíntico París moderno, de rascacielos, reflejos y silencios, entre los que se acercarán nuestro personaje principal, M. Hulot, y un grupo de turistas norteamericanas, entre las cuales se encuentra Bárbara. Finalmente, estos dos personajes se cruzan y conocen en una fiesta, y pasarán juntos el resto de la noche hasta la mañana siguiente. Aquí nos situamos para intentar establecer la segunda orilla del puente propuesto.

Luego de pagar por el pañuelo y al girar el torniquete de una pila de ollas en una góndola, en la antesala de la secuencia final, Monsieur Hulot queda prisionero en la rigidez que ha sorteado durante toda la película, ante la mirada de desaprobación de un empleado de la tienda. Sin embargo, encuentra en la amabilidad de un desconocido, uno de sus “dobles” de atuendo, una extensión de sí mismo para hacer entrega del regalo. Este personaje consigue en el último minuto completar su cometido, y tras cerrar la puerta del autobús,



> Figura 3. Entrenamiento de François. Fuente: Film Jour de fête. 1949, Jacques Tati.

> Figura 4. Fotograma secuencia de bicicleta. Fuente: Film Jour de fête. 1949, Jacques Tati.



nos anticipa la coreografía final al encontrarse frente a frente con un particular objeto móvil, una sombrilla de la que cuelgan distintos artículos de aseo. Este objeto, que es encuadrado al centro y envuelto en el medio giro de cada uno de ambos personajes, como en un paso de baile, puede ser visto como una condensación de la mirada surrealista de Tati, a través de la que hemos interpretado la realidad representada en este mundo fílmico, y que es elevada en la secuencia siguiente.

Ya sentada al interior del autobús, Bárbara abre el regalo y encuentra el pañuelo, al tiempo que, en el exterior, sobre un anuncio en forma de globo transparente giran una fila de aviones que anticipan el regreso a casa de las turistas.

La coreografía urbana en la secuencia final de *Playtime* puede mirarse como una orquestación efímera, una coordinación de lo accidental que ante nuestros ojos se convierte en un ballet de automóviles en una rotonda que llega a desdoblarse en lo fantástico, en donde cada elemento y situación cotidianos se reúnen en unos movimientos simultáneos que por instantes conforman una unidad. Se reúnen aquí cada uno de los principios estéticos enumerados anteriormente y son aplicados en las distintas escalas contenidas entre planos de conjunto, planos generales y un gran plano general, entre la realidad subjetivizada y condensada sobre la superficie de un cristal que se agita mientras es transparentado, hasta la mirada de una cámara fija que percibe la llegada de la noche, resultado del movimiento de rotación de la tierra.

Hay un salto escalar en la conformación de esta escena, si la comparamos con la escena del entrenamiento de François antes descrita. En esta oportunidad, la onda expansiva de la rotonda alcanza dimensiones globales al articularse entre lo posible de ser visualizado del espacio fílmico a través de la película, y lo que podemos intuir como fuera de campo en el viaje de nuestros dos personajes, que quizás nunca más volvieron a cruzarse. El detonante de esta explosión final tal vez sea una despedida, tanto en el espacio fílmico como en el espacio del espectador.

SOBRE LA FORMA Y LA FUNCIÓN

En esta vinculación entre dos films que mantienen una distancia entre sí de dieciocho años, se propone un punto de coincidencia desde el cual podría comprenderse un mundo fílmico particular en la obra de Tati y que tiene relación con su particular interés en la ciudad, el automóvil y la bicicleta.

Luego de este acercamiento, se pueden atisbar ciertos elementos puntuales desde los cuales podría aparecer un despliegue de estrategias audiovisuales utilizadas en la construcción espacial del mundo fílmico y que tienen relación con la estética cómica particular de Tati.

> Figura 5. Fotograma secuencia final. Fuente: Film *Playtime* 1967, Jacques Tati.

- El relevo de ciertos elementos de composición corporales, cercanos al mundo del teatro mímico y la danza, que se desarrollan en la cercanía entre dos personajes en ambas películas, específicamente en la escena del martillero con estrabismo en *Jour de fête* y la presentación de la sombrilla con elementos colgantes en *Playtime*.
- La condensación entre imagen y sonido que acopla una nueva dimensión onírica, manifestada por ejemplo (inicialmente) desde los caballos sintéticos, detrás de los cuales aparecen los caballos reales a continuación de un relincho, como si emergieran, en *Jour de fête* (una de muchas) y la superposición del chirrido del cristal al ser frotado junto a los sonidos de diversión de las turistas, en la ventana pivotante, en *Playtime*.
- La organización espacial en torno a un centro gravitante, en un movimiento rotatorio, tanto en la escena del entrenamiento de François, en *Jour de fête*, como en la rotonda de *Playtime*.

Estos vínculos entre ambas películas, a modo de espejo, podrían establecer un paralelismo entre estructuras rotativas suspendidas que sostienen.

MATERIALES FÍLMICOS

En esta revisión de la obra de Tati se analizaron los siguientes materiales fílmicos:

Jour de fête, 1949

Secuencia inicial (00:01:48 a 00:04:26)

Montaje del poste inicial (00:12:37 a 00:19:32)

El entrenamiento de François (00:52:30 a 00:56:14)

Secuencia de la bicicleta (01:03:43 a 01:07:05)

Playtime, 1967

Artefacto de feria (01:58:40 a 02:04:34)

BIBLIOGRAFÍA

Andrew-Dudley *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid: Ediciones RIALP SA.

Aumont, J. (2008) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración*, Buenos Aires: Paidós.

Bazin, A. (2004) *¿Qué es el cine?*, Madrid: ediciones RIALP SA, octava edición.

Bordwell D. *El arte cinematográfico*, Paidós.

Burch, N. *Praxis del cine*, España: Editorial Fundamentos, sexta edición.

Cuéllar Alejandro, Carlos A. (2003) "50 años con Monsieur Hulot: Jacques Tati o la vigencia de un cineasta moderno". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, N° 12, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

Cuéllar Alejandro, Carlos A. (1995) "La estética cromática en la obra de Jacques Tati". *Ars Longa: Cuadernos de Arte* N° 6, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

§