



LA HERENCIA FILMOGRÁFICA DE JAQUES TATI

RUBEN-VASILE M. UNGUREANU

HISTORIA DEL CINE Y OTROS MEDIOS AUDIOVISUALES

GRADO EN PERIDISMO UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

CURSO 2022-2023



ÍNDICE



DÍA DE FIESTA. PÁGINA 4



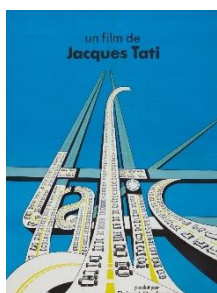
**LAS VACACIONES
DE MR. HULOT.
PÁGINA 6**



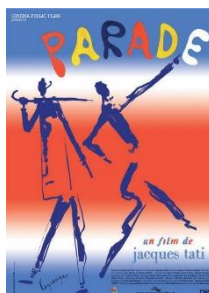
MON ONCLE. PÁGINA 9



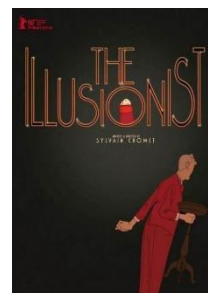
PLAYTIME. PÁGINA 13



TRAFFIC. PÁGINA 16



PARADE. PÁGINA 18



**THE ILUSIONIST.
PÁGINA 19**

CONCLUSIÓN. PÁGINA 20

BIOGRAFÍA. PÁGINA 21

INTRODUCCIÓN

Pocos cineastas o arquitectos habrá que no hayan escuchado hablar de Jaques Tatischeff, más conocido artísticamente como Jaques Tati; el hombre que dio vida a uno de los personajes más ilustres del cine francés moderno, el señor Hulot, aquel que rescataría la comedia muda con talante crítico y renovaría el cine francés de posguerra.

Nacido en 1907 en la pequeña ciudad francesa de Le Pecq (Yvelines, Isla de Francia), tuvo la fortuna de poder crecer en una familia económicamente acomodada bajo el cariño de su padre, el ruso Georges Emmanuel Tatischeff, hijo natural de un conde ruso de la corte del Zar quién fue agregado de defensa en la embajada rusa de París, y de su madre, la italogermana, Marcelle Claire Van Hoof, hija de un famosísimo enmarcador de cuadros con un taller en la Plaza Vendôme de París, amigo de Van Gogh y Toulouse-Lautrec (Bellos, 1999:29).

Gran deportista, a los 16 años dejaría los estudios y se dedicaría al negocio familiar de enmarques, pero abandonaría el negocio familiar en 1931 debido a la fuerte crisis económica que hacía estragos la Francia del momento, dedicándose durante los treinta al mundo del espectáculo, como intérprete en eventos o como actor de cine en algunos metrajes de calidad desigual. Tras su desmovilización de la II Guerra Mundial trabajó en el Lido de París, donde promocionó sus *Impressions Sportives* y dejó embarazada a una bailarina, Herta Schiel, de la cual, siguiendo los consejos de su hermana Nathalie (Bellos, 1999:112), no se hizo cargo y abandonó. Tras una breve estadía en el Valle del Loira y escribir *L'école des facteurs* junto a Henri Marquet y casarse nuevamente con Micheline Winter, actuaría en *Sylvie et le fantôme* y *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara (Bellos, 1999:129-130).

Ya en 1946 fundaría junto a Fred Orain la productora Cady-films, y ese mismo año, en el que nace su primera hija, Sophie-Catherine Tatischeff, graban su primer cortometraje, *L'école des facteurs* (Bellos, 1999:29), de la cual Tati sería realizador tras la imposibilidad de René Clément de dirigir el proyecto. A partir de 1947, Cady-Films se convertiría en el lugar dónde Jaques Tati concebiría los primeros tres largometrajes de su reducida pero muy influyente trayectoria profesional, por orden cronológico: *Jour de fête* (Día de fiesta, 1949), *Les vacances de M. Hulot* (Las vacaciones del señor Hulot, 1953) y *Mon Oncle* (Mi tío, 1958), su película más taquillera.



FIGURA 1. Fotograma de *Jaques Tati habla sobre su carrera en una entrevista de 20 minutos de 1977* (traducido). Leonard Pearce, The Film Stage, 9 de octubre de 2014.

JOUR

de
FÊTE



Día de fiesta, *Jour de Fête* o *Feast Day* son los nombres que recibe el primer largometraje de Tati. Fue rodado entre 1947 y 1948 y estrenado en Londres en 1949 —año de nacimiento de su primer hijo, Pierre— consiguiendo una muy buena aceptación por parte del público, determinante en su nominación al León de oro en el Festival de Venecia de ese año en el que ganó el premio a mejor escenario (Bellos, 1999:199), mientras que su estreno en Francia se pospondría hasta el 4 de julio de ese mismo año por reticencia de la distribuidora, aunque cosechando mismamente valoraciones positivas, si bien no enamoró a la crítica del momento —pero que acabarían valorando fuertemente por las notas que ya empezaban a olerse de lo que sería su futura filmografía, el estilo Tati—. En su guion participó nuevamente Henri Marquet al que se unió René Wheeler (Torero, 1954), mientras que Jaques Sauvageot se encargó de la fotografía y Jean Yatove de la música (FilmAffinity, 2023).

Curiosamente estaba destinada a ser una de las primeras películas francesas a color, pero el experimental sistema Thomsoncolor de Rodolphe Berthon parece ser no existía y su revelado fue imposible (Bellos, 1999:146). Por suerte, Tati, sospechoso siempre de los artilugios de su modernidad, filmó simultáneamente con una cámara en blanco y negro y fue así como se conocería *Día de fiesta* hasta 1995, cuando casi medio siglo después, su hija, Sofía Tatischeff, junto al director de fotografía, François Ede, publicarían la película revelada a color. Sea como fuere, la historia sucede durante una fiesta en el pueblo de Saint Sève al que acuden ferias con caballos de madera, tómbolas y un cine ambulante. François el cartero queda embozado por cómo funciona el reparto de cartas estadounidense en la pantalla del cine ambulante y decide, tras el día de la fiesta, probar a repartir “a la americana”, desembocando en una serie de sucesos sumamente divertidos (FilmAffinity, 2023).



FIGURAS 2 Y 3. Fotogramas del gag de la bicicleta y la valla de seguridad en *Día de fiesta* (1947).

Día de Fiesta podría ser otra de las películas cómicas de la posguerra que buscaban la evasión de sus espectadores, y de cierta manera fue así, pero pasa que tampoco fue así. Bajo esa naif historieta cómica del cartero de pueblo montado en su bicicleta que se esfuerza por reproducir el eficaz servicio de correos norteamericano sin conseguir más que las burlas y carcajadas de los feriantes y sus vecinos, se entreve cierta denuncia contra la americanización desencadenada por el plan Marshall, muy a la par con la idea política de Charles de Gaulle y muy presente en la filmografía de Tati (Cuellar, 2003).



FIGURAS 4, 5 y 6. Fotogramas del gag de la bicicleta encadenada al local en *Día de fiesta* (1947).

No obstante, aunque *Día de fiesta* todavía carecía de muchas de las innovaciones posteriores de su filmografía y recuerda aun al slapstick de Mack Sennett o Keaton, sus gags y sus personajes arquetípicos —sin dejar de ser cine moderno, que es lo que representa el cine de Tati, la modernidad— (Cuellas, 2003) acompañados de un humano casi silencio en tercer plano (Bellos, 1999:161), mantiene a partes iguales la nostalgia, inocencia e ingenuidad propias del cine de Tati que más pronto que tarde, convierten una pequeña carcajada por un simple golpe o caída en una mueca sonriente y permanente hasta el último fotograma .



FIGURAS 7 y 8. Fotogramas del gag de la doble ventana en *Día de fiesta* (1947).

También fue premiada en 1950 con el Gran Premio de Cine Francés, galardón creado por Louis Lumière y la Sociedad para el Fomento del Arte y de la Industria, premio que acabo eclipsado por los César tras los años ochenta; y pese a la fama que François pudo haber

tenido, decidiría hacer un cine de autor con el que le iría muy bien al principio (Bellos, 1999:199).

En un apacible balneario de la costa atlántica sucede la primera aventura de Monsieur Hulot, un personaje tan carismático como incapaz de adaptarse a la sociedad. Singularmente mudo en una sociedad plagada de sonido, con su gabardina, sus pantalones pesqueros cortos que permiten ver sus a rayas calcetines y un coche que no pasaría la ITV ni en Teruel, el solitario y algo tímido Monsieur Hulot se las apaña para trampear desaventuradamente los planes de los veraneantes burgueses de la urbe.



FIGURAS 9 y 10. Fotogramas del gag inicial del coche destartado y el perro en *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1947).

El estreno de *Las vacaciones de Mr. Hulot* en 1953 sería un antes y un después en la carrera profesional de Tati. Esta película le permitió saltar el charco y ser bien recibido hasta en el competitivo mercado estadounidense. En su guion participó nuevamente Marquet, junto con Pierre Aubert y Jaques Lagrange (FilmAffinity, 2023). La producción estuvo a cargo de su socio Orain, mientras que Alain Romans compondría *Quel Temps Fait-il a Paris?* una dulce cancioncilla francesa, *late motiv* de la película; por su parte, Jean Mouselle y Jacques Mercanton harían un trabajo espectacular de fotografía encuadrando planos esbeltos —casi tanto como Tati, medía 1.90 metros— en los que Hulot se adapta a las situaciones incontrolables del perfeccionado falso libre albedrío deliberado por Tati.



FIGURAS 11 y 12. Fotogramas del gag de la puerta y el viento en el restaurante en *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1947).

El filme es tan encantador como rompedor en su hasta entonces filmografía. Se desvincula radicalmente de la comicidad de los gags del cine clásico de Hollywood que aún se encontraban en *Día de fiesta* y construye un verdadero mundo cómico funcional más sutil, intelectual y poético para Monsieur Hulot (Cuellar, 2003) construyendo una crítica intelectual moderna de la sociedad francesa adelantada a la *Nouvelle Vague* —incluso se podría decir que Tati es uno de los precursores de este movimiento, pues de hecho en los *Cahier du cinema* era muy bien valorado—. Es decir, el plano del intelectual marxista de vacaciones que ataca a la burguesía ¿no es exageradamente godardiano, tan francés? — (Bellos, 1999:248).

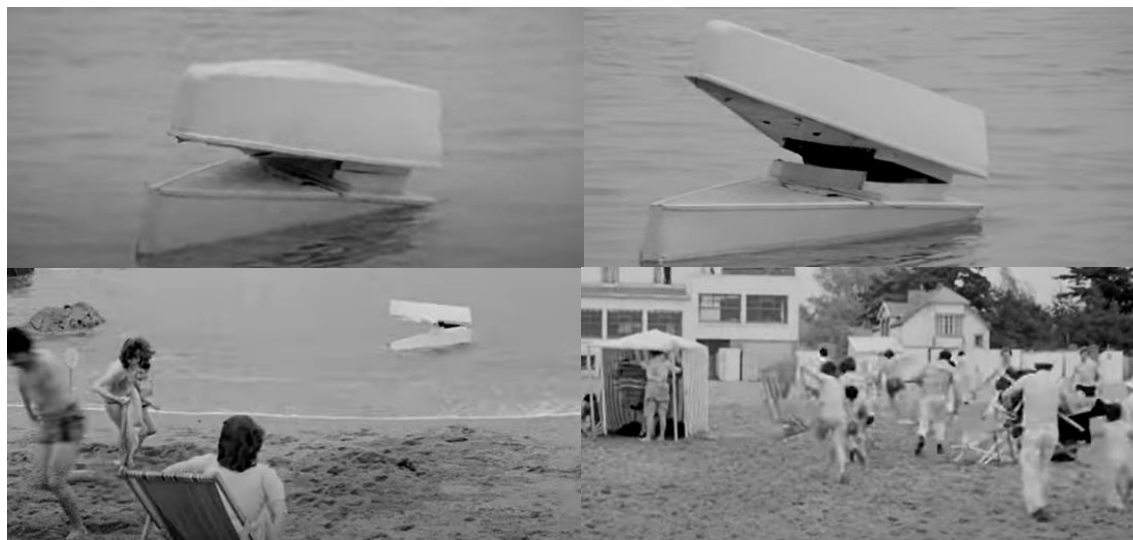


FIGURAS 11 y 12. Fotogramas de la escena del intelectual marxista en *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1947).

Pero al contrario que Godard, Tati sabe que la mejor manera de confrontar la influencia norteamericana intrínsecamente ligada con la alienación de los individuos, la falta de comunicación, la importancia de las apariencias, la deshumanización de las relaciones laborales, el exacerbado consumismo o la infelicidad permanente es actuar como un niño. Cómo cuando de niños la negación rotunda de jugar a algo o comer algo se volvía prescriptiva y casi herejía y anulaba las reglas de los otros; solo que Monsieur Hulot lo hace inconscientemente mientras intenta ser alguien más en sociedad, pero que de nada le sirve, porque el ya cumple su ser en su teatralizado mundo y ni su aguda observación propia de un niño le podría permitir ser otro más que Monsieur Hulot. Su poca afinidad social le destina a ser otro niño más, personaje colectivo habitual de su cine a los que idealiza tanto como grupo de víctimas como revelaciones para trabajar en construir actitudes más sanas capaces de confrontar los pesares de la vida con la característica mirada de un niño que no sabe que está viendo y por tanto se asombra todavía más con su nuevo descubrimiento (Cuellar, 2003).

La complejidad de este filme reside primero en la delegación de protagonismo de Hulot, que, si bien todavía no es total en este largometraje como en sus siguientes películas, refuerza la idea de Tati como cineasta moderno a la vanguardia. Su trabajo cómico evoluciona y pasa de golpearse pisando un rastrillo o caerse en un agujero como en *Día de fiesta* a crear

propias micronarrativas ingeniosas, como cuando prueba a navegar en la barca huyendo del fotógrafo y esta acaba partiéndose, imitando la cabeza de un tiburón y acabando con la paz de los bañantes.



FIGURAS 13, 14, 15 y 16. Fotogramas del gag de la barca-tiburón en *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1947).

Segundo, por la encantadora humanidad del resto de personaje, aquella que no les impide ser verdaderos partícipes de aquel mundo y ser diana de las cómicas trastadas del destino y, por tanto, competentemente cómicos. Sistema social que podríamos llamar rompedor al no ser compatible con el clásico *Star-System* estadounidense. Por ejemplo, cuándo el camarero coloca la gorra de pescador de Mr. Hulot en una caña de pescar en vez de en el perchero (Cuellar, 2003:125). Tercero, por el predominio del plano general, los planos de larga duración, los planos-secuencia y la gran profundidad de campo de sus escenarios, respetuosos con el todo espaciotemporal tan característicos de lo que serían la *Nouvelle Vague* y el cine realista posterior. El filme cuenta con numerosos escenarios milimétricamente cuidados que actúan como un todo y por sí mismos desarrollan la narración bajo un cuidado meticuloso de la luz que realza las figuras entre el blanco y el negro.

Por último, la democratización de los elementos audiovisuales de la película, en la cual si falla una de las dos se rompe absolutamente cualquier gag o intención comunicativa y que descansa fundamentalmente en la objetivación de la voz humana, que muta a otros sonidos mecánicos, materiales, como la supuesta voz del megáfono al comienzo del filme y en la repetición de un mismo sonido que al principio puede no hacer gracia pero acaba generando una risa estúpida pero ingenua (Cuellar, 2003:125), como el continuo chirrido de la puerta del restaurante del resort o la facilidad de Hulot de vencer a los veraneantes snobs de alta clase en su deporte burgués favorito, el tenis, simplemente con un tonto gesto con el

brazo y un sonido artificial que logra ser recibida como natural debido a la incongruente situación. Su película fue muy bien recibida por el público y llegaría a ser muy exitosa, recaudando muy bien en la taquilla y recibiendo gran reconocimiento oficial por conseguir el Louis Delluc de la Crítica Internacional en Cannes, que lo afianzó como uno de los grandes cineastas franceses en ascenso de la posguerra.



Qué decir de *Mon Oncle*. uno de los grandes clásicos franceses y uno de los favoritos de cualquier cinéfilo francófilo que se precie. Estrenado en 1958, *Mi tío*, secuela directa de *Las vacaciones de Mr. Hulot*, se equilibra sobre una delgada línea surcada por meandros entre la nostálgica Francia rural de la pre y posguerra y la nueva Francia industrial, tecnológica y posmoderna en proceso de globalización debido a la influencia americana. Primera película en color de Tati, desde el primer minuto nos da su testimonio simbólico sobre lo que está ocurriendo en su Francia natal; el derribo sistemático de la era en la que nació, la gran expansión de un nuevo país con nuevos edificios y espacios residenciales que han perdido sus techos en forma de mansarda a dos aguas, y que el pobre e inocente Hulot no logra comprender el porqué, pero al que se resigna inocentemente y con toda su intención intenta adaptarse a los nuevos tiempos.



FIGURAS 17 y 18. Monsieur Hulot de camino a la casa de los Arpel en *Mon Oncle* (1958).

En *Mon Oncle*, el desempleado Mr. Hulot decide encargarse de llevar a su sobrino Gérard a su escuela y traerlo hasta la ultramoderna y deconstruida casa de diseño Bauhaus de su hermana y su marido, el señor Arpel, un burgués *nouveau riche* que intenta meter a Hulot en su empresa de fabricación de tubos de estilo vanguardista. Nuevamente vemos a Hulot en un estado de desconcierto, tanto en la casa de los Arpel como en la fábrica de tubos,

donde lo rodean mobiliario, estructuras, electrodomésticos y máquinas de naturaleza incomprensible para este. Para él, el espacio lógico-natural y por tanto cómodo es su buhardilla en la amalgama de edificios de su barrio parisino, irregular y público (Cuadrado, 2020), donde los únicos muros son las paredes de los hogares repletos de ventanas que dejan pasar la luz natural y que frente a él se halla un mercado donde la gente se cruza y habla más que trabaja; lo contrario a la neoplasticista, positivista, fría, apartada y encerrada en si misma casa Arpel en el extrarradio de una urbanización, cuya estructura no se adapta a sus habitantes sino que estandariza a estos y los convierte en una función más de la maquinaria impidiéndolos actuar con normalidad, como a Gérard, a quién ese lugar le impide traer a sus amigos a su casa o jugar en el jardín (Cuadrado, 2020).

En *Mon Oncle*, el desempleado Mr. Hulot decide encargarse de llevar a su sobrino Gérard a su escuela y traerlo hasta la ultramoderna y deconstruida casa de diseño Bauhaus de su hermana y su marido, el señor Arpel, un burgués nouveau riche que intenta meter a Hulot en su empresa de fabricación de tubos de estilo vanguardista. Nuevamente vemos a Hulot en un estado de desconcierto, tanto en la Casa de los Arpel como en la fábrica de tubos, donde lo rodean mobiliario, estructuras, electrodomésticos y máquinas de naturaleza incomprensible para este. Para él, el espacio lógico-natural y por tanto cómodo es su buhardilla en la amalgama de edificios de su barrio parisino, irregular y público (Cuadrado, 2020), donde los únicos muros son las paredes de los hogares repletos de ventanas que dejan pasar la luz natural y que frente a él se halla un mercado donde la gente se cruza y habla más que trabaja; lo contrario a la neoplasticista, positivista, fría, apartada y encerrada en si misma casa Arpel en el extrarradio de una urbanización, cuya estructura no se adapta a sus habitantes sino que estandariza a estos y los convierte en una función más de la maquinaria impidiéndolos actuar con normalidad, como a Gérard, a quién ese lugar le impide traer a sus amigos a su casa o jugar en el jardín.



FIGURAS 19 y 20. Casa y barrio de Monsieur Hulot en *Mon Oncle* (1958).



FIGURAS 21 y 22. Casa de los Arpele en Mon Oncle (1958).

En palabras de José Luis Cuadrado, “*Mí tío* nos ofrece [...] enfrentados modos de vida. La opulencia y la pobreza. Lo superfluo frente a lo necesario. El adorno frente a lo útil. Lo natural frente a lo artificial” (Cuadro, 2020:31), una acertada descripción de lo que puede encontrarse el espectador en esta película, mucho más crítica e intelectual que *Las vacaciones de Mr. Hulot* pero quizá un poco menos cómica, en el que el tema central ya no es tanto reírse de la soberbia y esnobismo de la clase media francesa si no denunciar con humor y moralismo el proceso de deshumanización y nihilismo liberal que comenzaba a aislar a los inadaptados franceses como Hulot a las nuevas reglas del juego.

En su guion participó nuevamente Lagrange y fue producida por Specta-films, la productora que Tati había creado dos años antes, en 1956, tras acabar en desacuerdo con su socio Fred Orain principalmente por el tema de los ingresos de su anterior película. Nuevamente Alain Romans creó un sumamente *late-motiv* francés totalmente irresistible para el oído humano —compré el politono de llamada personalizado de la apertura por dos euros, y lo siento, pero debía fardar de ello en algún momento de mi vida y este parece ese momento—, mientras que Jean Borgoin estuvo tras la imagen de la película (FilmAffinity, 2023), coloradamente neutra y en consonancia con las características propias del cine realista anterior de Tati que se habían visto en *Las vacaciones de Mr. Hulot*.

Una de las principales novedades con las que juega Mon Oncle, además de la cada vez más evidente delegación del protagonismo de Hulot en pro de nuevos personajes arquetípicos de la época, es el protagonismo que cede a la arquitectura, el urbanismo y la movilidad, quienes son otro personaje activo más en la narrativa y cuyo protagonismo se afianzaría aun más en sus dos películas posteriores, *Playtime*, dedicada a la arquitectura moderna y *Trafic*, dedicada a la movilidad moderna. Asimismo, en esta película el papel de los niños como fuerza de cambio y oposición a las imposiciones alcanza el tope con la

entrañable relación de Gérard y Hulot, el sobrino que encuentra a Hulot otro amigo más para evadir su impuesta realidad, y Hulot, quién encuentra en Gérard la inocencia y el mundo anímico que el mundo industrial pretende hacer desaparecer.



FIGURAS 23, 24, 25 y 26. Fotogramas de los niños y los silbidos en *Mon Oncle* (1958).



FIGURAS 27, 28 y 29. Fotogramas de Mr. Arpel y su hijo en la estación -desenlace- (1958).

El final del filme acaba con la redención del padre de Gérard, quién gracias a lo aprendido de Tati vuelve a reconciliarse con su hijo. *Mon Oncle* es un paso narrativo y poético más en la trayectoria de Tati y todo un icono del cine europeo capaz de poner patas arriba el mundo del arte y del cine y ganarse la aversión de personajes tan controvertidos como Le Corbusier, que se sentiría ofendido por la supuesta sátira que estaría haciendo de la arquitectura moderna y ejemplificaría la ridícula independencia que podemos llegar a tener con meros objetos. Mientras Hulot se mueve con un modesto ciclomotor, el señor Arpel viaja en un ostentoso vehículo; mientras Hulot viste una sencilla gabardina, Arpel utiliza un ostentoso chaleco; en el barrio de Hulot los perros rebuscan entre la basura, mientras que en la residencia de los Arpel hasta una simple hoja destaca en el jardín Zen. El mundo de Hulot y el mundo de Arpel están totalmente alejados uno del otro, pero es la infancia de Gérard lo que permite la conversación entre el humano (Hulot) y la máquina (Arpel) (Cuadrado, 2020), situación que puede recordar a la célebre frase de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) sobre la idea del corazón (la infancia, la inocencia), la mano (el trabajador, las clases bajas) y el cerebro (los líderes de la sociedad).

Óscar a mejor película extranjera y Premio Especial del Jurado de Cannes en 1958 y a Película Internacional en 1959, *Mon Oncle* es la obra más popular de Jaques Tati, donde

logró conseguir la total sinergia simbólica de su cine y puso su nombre en la lista de directores de cine del momento (Bellos, 1999:271).

Entre 1964 y 1967 rodaría *Playtime*, la considerada obra maestra de Tati. Este filme, que se dice habría costado ni más ni menos que 17 millones de francos, hoy día unos 17 millones de dólares nivelados a la inflación, la convirtió en la película francesa más cara de su época hasta la fecha. Gran éxito de Jaques Tati entre la crítica, pero batacazo en las taquillas, obligó a Jaques a declararse en bancarrota.

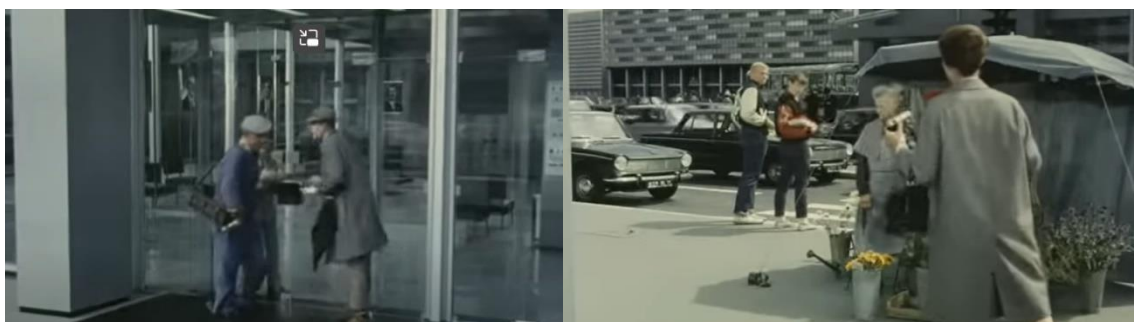
Como el resto de las películas cómicas de Tati vistas anteriormente, en esta secuela de *Mon Oncle*, Monsieur Hulot manifiesta su desencanto por la vida moderna, aunque más específicamente, si en *Mon Oncle* confrontaba la automatización, *Playtime* confronta la estandarización del modo de vida; crítica que se manifiesta a través de la paródica París del futuro de su película, colmada de estructuras de cristal y acero, algunas incluso idénticas a la de arquitectos como el arrogante Le Corbusier —con quién desde *Mon Oncle* no estaba en el mejor de los términos pues se dice criticó mucho a Tati entre los círculo de bellas artes y lo tildó de conservador y demás injurias antes de, por cosas de la vida, su muerte en 1965 delante de la casa E1027 de Eileen Gray—.

Pero para entender más de *Playtime* se debe retroceder en el tiempo. 16 años antes del estreno de *Playtime*, un grupo de jóvenes radicales del llamado Grupo X propusieron romper la Carta de Atenas ideada en 1933 durante el cuarto CIAM, publicado y promovido por Le Corbusier y Jeanne de Villeneuve en 1942 que proclamaba por normalizar el carácter repetitivo en la arquitectura, lo que hoy comúnmente llamamos estilo internacional. Para 1966, este estilo, también llamado moderno, aun dominaba la palestra internacional pero la aparición de reflexiones como *La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi y *Complejidad y contradicción de la arquitectura*, de Robert Venturi inspiraron todavía más a Tati para su rodaje de *Playtime*, donde ya abiertamente confronta este movimiento uniformador (Villalobos, 2016).

Dicho esto, *Playtime* es una desventura de un grupo de turistas americanas, entre ellas Barbara Dennek, una americana desilusionada con la París de leyenda y diversa que esperaba



encontrarse después de llegar de una Roma exacta a su Nueva York natal, y el señor Hulot, en un París distópico del futuro pero que podría ser cualquier otra ciudad de su realidad, pues en esta la imposición del estilo internacional ha acabado pervirtiendo y haciendo desaparecer gran parte de la diversidad urbanística. Durante 120 minutos, Hulot y Barbara, tras desembarcar en el aeropuerto de Orly, se pierden durante veinticuatro horas en un auténtico jardín francés de acero y vidrio irreconocible a sus ojos. Donde solo se pueden distinguir los monumentos históricos en los reflejos de los cristales y solo unos pocos presentan propia personalidad al principio de la cinta: unos trabajadores en mono y unos jóvenes bohemios.



FIGURAS 30 y 31. Fotogramas de Hulot con las únicas personas a destiempo visualmente en *Playtime* (1967).

Tras encontrar el único lugar verde en esa París de asfalto (una floristería), Hulot acaba perdiéndose entre los idénticos edificios mientras busca una oficina dónde se iba a llevar a cabo una importante reunión y acaba en una feria de inventos dónde todas las miradas se dirigen hacia artilugios de desensueño como escobas con farolas o una papelera corintia (Villalobos, 2016), total pervisión de un elemento arquitectónico sagrado que históricamente ha sostenido ideas como la fe (templos) y la razón (instituciones gubernamentales democráticas) —que al mismo tiempo permite la posibilidad del ciudadano de a pie a acceder al arte, pero ese ya es un alejado debate— y que representan a la hiperconsumista sociedad que bebía de la apariencia y que se consumaba en los setenta.



FIGURAS 32 y 33. Fotogramas de la feria de inventos en *Playtime* (1967).

Tras caer la noche es invitado por un viejo amigo que se cruza a su hipermoderno apartamento carente de cualquier privacidad debido al modo de vida de esos distópicos parisinos condenados por la eterna apariencia, ciudadanos de una ciudad descolorida y difícilmente distinguibles del todo (holístico cómo ente-ciudad). Tras hacer un gran estropicio accidentado en un restaurante dónde poco a poco los rectos parisinos dejan los convencionalismos al disfrutar del caos al mismo tiempo que la escena recupera el color, un pequeño romance truncado entre Tati y Barbara se desarrolla, en el que Tati le regala a esta dos pequeños recuerdos de París y se separan en medio de un increíble plano festivo de un carrusel de vehículos en una rotonda interminable dirección al aeropuerto.



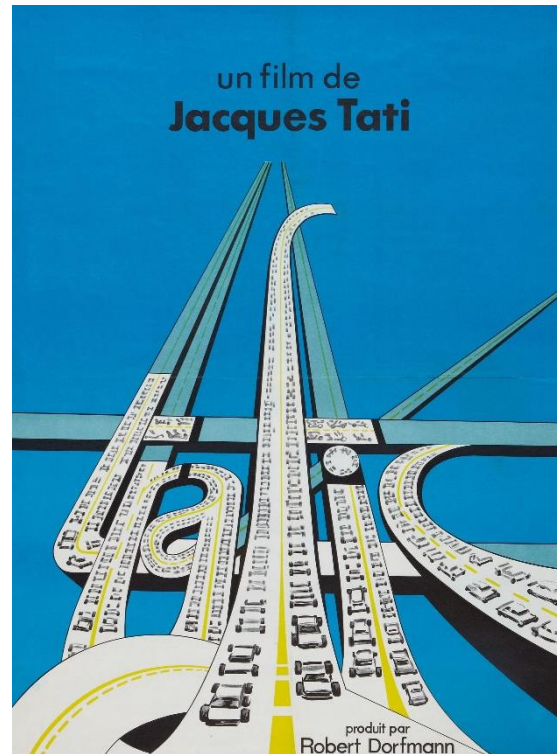
FIGURAS 34 y 35. Fotogramas del apartamento hipermoderno de ventanas indiscretas y la escena final del tirovivo automovilístico en *Playtime* (1967).

La película fue rodada en Tativille, el colosal set de grabación que Tati había creado para *Playtime* y sus futuras películas (Bellos, 1999:4;295). Francis Lemarque estuvo a cargo de la maravillosa banda sonora festiva, que acompañan a una París que es más feria que ciudad, mientras que Jean Badal y Andréas Winding trabajarían junto a Tati en la fotografía y la edición de la película, edición que duraría nueve meses en corregirse (FilmAffinity, 2023). Su trabajo intelectual consiguió el efecto “Película a color pero como si hubiese sido grabada en blanco y negro” que Tati buscaba, con un LUT y grabación neutros pero que por su propia naturaleza no captó la atención del espectador promedio que buscaba entretenerse antes que recibir cualquier lección moral —más en una época dónde el empleo y la riqueza capitalistas habían posibilitado la mejora del bienestar social en Occidente y los milagros económicos se repetían uno tras otro—.

En *Playtime* nuevamente se repiten las características propias del cine de Tati, pero el mensaje crítico es el más mordaz de este. No obstante, no consiguió la sinergia que consiguió con *Mon Oncle* y enamoró al público casual, en mi opinión, porque faltaba un detonante afectivo como lo era Gérard que en este filme no se encuentra, pues la relación con Barbara es sosa e irreflexiva, lo cual comprendo al ser este un filme con un gran talante crítico y

experimental —pero arriesgarte a perderlo todo en un proyecto que era evidente no iba a ser un taquillazo y encima en 70mm (Bellos, 1999:310), formato que no aceptaban más que un puñado de cines en aquella época me parece demasiado ingenuo para alguien del calibre de Tati—. Sea como fuere, quebró y fue su última superproducción.

Trafic sería el último largometraje dónde veríamos a Monsieur Hulot en acción. En Trafic, este ha logrado conseguir trabajo en una cadena de montaje de una sociedad automovilística llamada Altra Motors, la cual le encomienda conducir un Renault 4L (Bellos, 1999:361) con el prototipo de una nueva *Camper* y llevarlo a una la Feria Internacional del Automóvil de Ámsterdam, a la que al final llegan demasiado tarde. Nuevamente conocemos otra desventura más de Tati; la suya en carretera en un *Road Movie* por su Francia contemporánea y alrededores. Durante el trayecto ocurren todo tipo de imprevistos a su alrededor como quedarse sin gasolina, gente pinchando o provocar un gran choque de vehículos. Trafic es una digna continuación —pese que Tati siempre la rechazó y dijo que su última película siempre sería *Playtime*— y es considerada por muchos la última película tatiana del director, en el que el talante crítico de Tati es desbordante y lanza gags como metralla, alguno muy polémico, como contra la eclesiástica, aludiendo al plano del cura bendiciendo el capó de un coche que no es más que otra metáfora más del abandono los ritos y el modo de vida tradicional hasta de los más conservadores en pro de una vida por y para la tecnología



FIGURAS 36 y 37. Fotogramas del gran accidente en el que el cura bendice su *Beetle* en *Trafic* (1971).

Trafic habría sido imposible sin el apoyo económico de Alec Wildenstein, un millonario apostador de caballos francés —muy cercano al mundo del mecenazgo debido a su padre—, que a cambio de su financiación exigió a Tati que su novia en aquel momento, la modelo Maria Kimberly —y que solo actuaría esa vez— tuviese también un rol protagonista. Dicho y hecho, Kimberly acompañaría a Hulot como la Relaciones Públicas de la empresa (Bellos, 1999:222) —muy posiblemente a regañadientes por encasquetarle a ese paquete al cineasta—.

Los provocativos gags también pasan por el “calentorramiento”; posiblemente, el ostracismo que estaba viviendo Tati después de *Playtime*, golpe del que nunca se recuperaría por completo y anteviendo que para él ya se acercaba su final, se tomaría la libertad de agregar gags algo más atrevidos, como el del plano del mirón que se acerca a una mujer que en un primer momento parece tener grandes pechos, pero en realidad es un bebé al cual estaba amamantando. Tati demuestra ser capaz de ser tanto el dulce tío de Mon Oncle como el algo picantón Tati de Trafic, recordándonos que aquí los ingenuos somos nosotros, y nos recuerda que en las tres películas Hulot es un galán irresistible con las mujeres y por tanto quizá algo menos inocente de lo que pensamos.



FIGURAS 38 y 39. Fotogramas del gag del bebe y los pechos en Trafic (1971).

La banda sonora de la película acabaría por componerla Charles Dumont, un OST riquísimo y polifacético que transmite absolutamente la esencia de lo que es Trafic, un cómico y burlesco tour por carretera que pone en entredicho el que se supone es “el progreso” —pero que no posee el mismo carisma que las de sus anteriores películas—. Eduard van der Enden y Marcel Weiss no se quedarían detrás, quienes mantendrían la tan personal y neutra estética en Mon Oncle y Traffic, esta vez algo más coloridos y con mas participación del medio y primeros planos de los que Tati ciertamente huía en sus inicios, pero sin perder nunca la oportunidad de reforzar su crítica cosmovisión contra la normalización fordista de la vida. Normaliación como la de nuestro ocio (Las vacaciones de Mr. Hulot); de nuestros hogares y lugares personales (*Mon Oncle*); de nuestras ciudades y zonas comunes (*Playtime*); y

de cómo nos movemos (*Traffic*); de cómo un coche, hecho para desplazarnos, lo hemos moldeado hasta convertirlo en una quimera que cuanto más nos promete comodidad, más incomodidad y problemas nos genera. La sinergia de ideas y sentimientos de Tati le permite proyectar su mundo anímico, poético, romántico, comediático e intelectual en tan solo cuatro películas que incidirían decisivamente en la visión de futuros cineastas y revolucionarían la visión del cineasta frente la arquitectura, la sociología de los personajes, la teoría del color, el rol y las obligaciones morales del cineasta.



FIGURAS 38 y 39. Fotogramas finales de *Traffic*; Hulot se pierde entre la multitud (1971).

1974. Un Tati de sesenta y cinco años se para frente a unos espectadores del Stockholm Circus; es Monsieur Loyal, el maestro de ceremonias del circo, quien presenta y da paso a diferentes jóvenes artistas en su participativo circo. Está claro; las nuevas generaciones de jóvenes artistas se abren paso en su intención de encantar a sus espectadores; generaciones a las que Loyal les cede su testigo, mejor dicho, Tati, quién sabe que un círculo se cierra y que es el momento de ceder, no sin antes hacer una de las cosas que mejor se le da: actuar, si bien es cierto que otra vez estaría detrás de la dirección y la guionización junto a Lagrange.

Parade es la nostálgica reliquia que dejó Tati, muy desconocida incluso entre cinéfilos. Es un reencuentro de una hora y media con su yo de los años treinta, ese joven y atlético artista que actuaba como mimo en el *music-hall* y con un mundo por delante por comerse que se dice, fue por pura subsistencia, pues no tenía otros trabajos a los que poder aferrarse y debía favores a la productora sueca que lo ayudó a terminar de grabar *Traffic*. En un principio, es un modesto testimonio de alguien que lo fue todo y lo apostó todo, creyendo en él mismo y

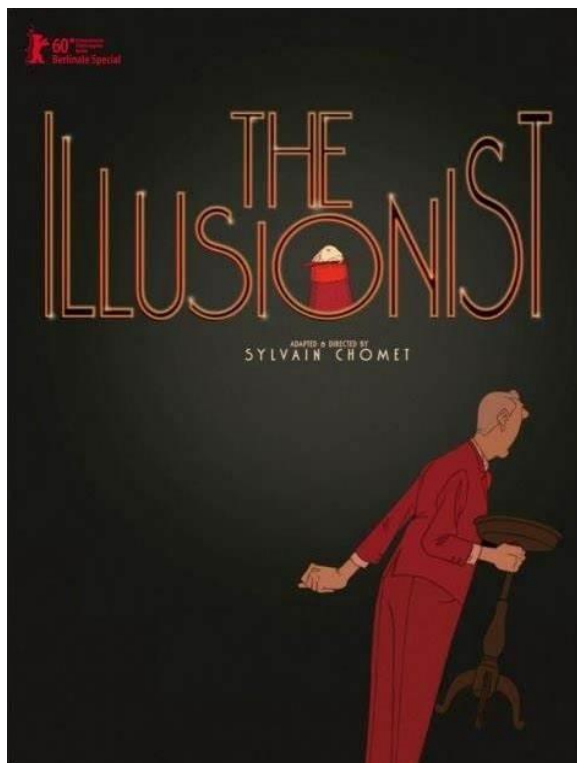


que, a contrario de muchos cineastas que se hinchán a hablar de libertad, hizo siempre lo que quiso y gustó y que hasta el último fotograma demostró su talento fruto de décadas de trabajo y sacrificio y su enorme amor incondicional por los niños — pese a su cruel vida haberle obligado a abandonar a su propia hija—, a los cuales, y le doy la razón, habría que proteger de muchos adultos egoístas. Como los grandes Chaplin y Keaton en *Candilejas* (1952), Tati se despide donde comenzó, recordando aquellos años buenos. Toda una alegoría de primer nivel, esperable de un actor y director de su talante creativo y talento.

Desde entonces se han rescatado algunas de sus piezas. En 2010 se estrenó *The Illusionist*, de Sylvain Chomet, una película animada —por petición de la hija de Tati, Sophie Tatischeff—, sobre uno de los guiones escritos por Tati en los años 50 y que jamás llegó a publicarse debido a que se rompió la mano, lo que le impidió gesticular los trucos de magia que él personalmente quería hacer —algo muy propio de Tati—.

En *El Ilusionista* volvemos a encontrarnos con Tati, en el mismo lugar dónde lo dejamos hace 35 años, en un *music hall* en el que se gana la vida como mago. Son los años cincuenta y el rock ha reemplazado a los artistas tradicionales como los mimos, los payasos y los titiriteros, y cada día le es más difícil subsistir a Tatischeff. En una aristocrática fiesta un borracho le invita a actuar en un pueblo perdido, al cual Tatischeff accede a ir y donde conoce a una jovencita que queda maravillada por quién ella cree es un mago. Tati intenta seguir haciéndola creer que es un mago mientras se gana la vida

como puede, haciendo cosas que no le gustan como trabajar en una gasolinera o promocionar ropa *pret-a-porte* de una marca de lujo que confrontan totalmente su moral. Al final Tati descubre que aquella niña ilusa encuentra su lugar en esa sociedad junto a un joven apuesto, abandona a su compañero conejo y abandona el lugar yéndose a saber bien donde.





FIGURAS 40, 41, 42 y 43. Fotogramas finales de *El Ilusionista*, de gran carga simbólica (2010).

Es una película muy dramática desde el primer momento, y, sobre todo, muy tatiiana. Cabe aplaudir el trabajo de Chomet de ejecutar tan bien —no se si llega a idear todos o no— los gags cómicos, que, no obstante, no los gags cómicos no opacan las dramáticas situaciones de personajes como el payaso al borde del suicidio o el alcohólico ventrílocuo que al final debe empeñar a su mejor amigo. No se puede no llorar a mares desde el momento en el que aquel cartel de Hulot y Gérard, tan especial y representativo, aparece pegado ahí, en el music hall. En mi opinión, una película que expande aún más el mundo anímico del autor.

CONCLUSIÓN

Tati recuperó el género cómico en Francia y se postuló como uno de los grandes cineastas del momento. Logró consagrarse como un artista polifacético capaz de lograr un estilo único y crítico en cada una de sus facetas: como director, como guionista, como coreógrafo, como escenógrafo y como actor. Es imposible no adscribirlo al grupo de otras estrellas del gag como Max Linder —a Tati de hecho se le ha llegado a considerar su predecesor por su parecida forma de actuar— Mack Sennett, Buster Keaton o Charles Chaplin. Logró conseguir una sinergia fílmica que pocos directores pueden lograr; catapultar su cine nacional e influir decisivamente en movimientos de gran impacto mundial como la *Nouvelle Vague*. Supo depurar los gags y readaptarlos a sus tiempos modernos, construir un universo poético y fílmico tremendamente enriquecedor y expandir nuevos horizontes no solo en el séptimo arte; también en la arquitectura, la pintura o la música.

Solo 7 largometrajes nos regalaron Tati en treinta años, siendo los últimos muy míseros. Como a Charles Laughton (*La noche del cazador*, 1955) y otros grandes cineastas con marcadísima autoridad, su puerta se cerró muy rápido pese a su talento y su apoyo no se manifestó cuando más tuvo que hacerlo. Si bien hoy muchos lo recuerdan con cariño y ternura, eso no quita que no se le hizo justicia a su talento y talante. Hasta las últimas hizo películas tatianas, batiendo récords como rodar la película más cara de la historia de su país, él solo. El cine se lo dio todo y se lo quitó todo; el mismo tuvo que presenciar con 65 años como toda una vida y su sueño se desplomaban, obligado a aceptar que ya estaba pasado de moda. Hay que suponer que a la industria no le interesó más apoyar a alguien que ponía en cuestión a la misma industria y a su aristocrática familia no le interesó manchar su reputación. Cabe preguntarse, ¿Cómo no odiar el mundo de los adultos, como lo hacía Tati?

Bibliografía:

- BELLOS, DAVID (1999). “Jaques Tati: His life and art”. The Harvill Press. ISBN: 9781407065946.
- CARNERO HERNÁNDEZ, Aurelio, “Mi tío (Mon oncle, Jacques Tati, 1958)”, *Revista Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, nº 8, 2010, pp. 168-172.
- CUADRADO GUTIÉRREZ, Luis José, “Modernidad frente a lo clásico: Mi tío (Mon oncle, 1958) de Jacques Tati”, *Revista Atticus*, nº 39, 2020, pp. 29-39.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., “50 años con Monsieur Hulot: Jacques Tati o la vigencia de un cineasta moderno”, *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 12, 2003, pp. 123-128.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., “La estética cromática en la obra de Jacques Tati”, *Ars longa: cuadernos de arte*, nº 6, 1995, pp. 157-161.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Jacques Tati*, Madrid, Cátedra, 1999.
- FILMAFFINITY, 2023 (*Las vacaciones de M. Hulot*).
- FILMAFFINITY, 2023 (*Mon Oncle*).
- FILMAFFINITY, 2023 (*Playtime*).
- FILMAFFINITY, 2023 (*Traffic*).
- FILMAFFINITY, 2023 (*The Ilusionist*).
- MASCARENHAS MATEUS, João, “El cosmos parisino de Jacques Tati en *Playtime*”, en SALVADOR VENTURA, Francisco José (coord.), *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares e imaginarios visuales cosmopolitas*, Intramar Ediciones, 2010, pp. 85-98.

- RAGÓN PANIAGUA, Tatiana, Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- VILLALOBOS ALONSO, Daniel, “Playtime (1967) de Jacques Tati”, en GONZÁLEZ CUBERO, Josefina, PÉREZ BARREIRO, Sara y RINCON BORREGO, Iván (coords.), Espacios urbanos: fotograma 008, 2016, Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine, pp. 69-74.
- LEONARD PEARCE (2014). JAQUES TATI DISCUSSES HIS CAREER IN 20-MINUTES INTERVIEW FROM 1977. 9 DE OCTUBRE DE 2014. THE FILM STAGE.