

186

JACQUES TATI

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España

TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 186

JACQUES TATI

MONSIEUR HULOT COMO ARQUETIPO ROMÁNTICO

Si queremos situar en el eje del tiempo el cine de Jacques Tati (al que por otra parte, como luego veremos, es paradójicamente refractario), debemos reconocer que, a nivel discursivo, en sus filmes aparece siempre la añoranza de un “pasado”, digamos tradicional, frente a un presente invadido ya por un “futuro” anticipado, en el que, por encima del hombre, sometiéndolo, domina la técnica y el maquinismo. Hay, por tanto, una crítica a la modernidad científico-técnica y al orden social que propicia el contemporáneo progreso material, representado por el auge de los fríos aparatos y los inhumanos dispositivos mecánicos, en tanto que configuran un mundo nuevo y peligroso para el individuo, convertido así en el hombre-masa anunciado, tan sólo unos años antes, por Ortega y Gasset.

Ese es el significado más obvio del discurso-tutor del cine de Tati, que se repite una y otra vez, manifestándose ya de una forma totalmente explícita en la primera parte de “Play Time” (1968), su película más ambiciosa y atrevida en este sentido, ya que para rodarla Tati reconstruyó en estudio gigantescos escenarios de diseño gélido y gris, como el de esa oficina que Monsieur Hulot observa desde lo alto de una escalera mecánica, y en la que los oficinistas están encerrados en claustrofóbicos cubículos de impecable orden geométrico (F.1).



Foto 1

Sin embargo, y pese a su crítica a la modernidad científico-técnica, el cine de Tati no deja de ser emblemáticamente moderno, casi vanguardista en sus postulados estéticos e, incluso, técnicos. Sus filmes están manifiestamente volcados a los aspectos visuales, icónicos y escenográficos, siendo por lo demás profundamente anarrativos (en ellos las anécdotas narrativas son mínimas y esquemáticas, amén de reiterativas); emparentándose así con los postulados, anticlásicos, ajenos al relato, propios de las vanguardias más características del siglo XX. Además, el elaborado trabajo de Tati con el sonido y la música es totalmente experimental (casi único en la historia del cine comercial), alcanzando sus innovaciones un paroxismo difícil de igualar en sus últimos filmes, tal y como ocurre en el ya mencionado “Play Time”, una película, por cierto, rodada en el por entonces avanzado formato panorámico de 70 mm y utilizando 4 pistas de sonido.

Este gusto, paradójico en un autor aparentemente crítico con la modernidad tecnológica, por la experimentación y los avances técnicos que se iban introduciendo en el cine de su época (a veces incluso adelantándose a los mismos), aparece ya en su primer filme, “Jour de fête” que en la temprana fecha de 1947 se rodó en un sistema de fotografía en color tan moderno que luego impidió sacar copias para su exhibición (las cuales no se pudieron obtener hasta 1995). Tal y como declaró Tati, semejante alarde tecnológico no era un mero capricho, sino que formaba parte esencial de su proyecto estético y de su sentido de la puesta en escena: “Me había esforzado mucho para hacer esta película en color. Había hecho pintar muchas puertas del pueblo de un gris bastante oscuro, había vestido a todos los habitantes con trajes negros, sobre todo a las mujeres, para que no hubiera casi color en el lugar. El color llegaba con los feriantes, el tiovivo, caballitos de madera y las barracas de

feria. Al terminarse la fiesta, volvían a guardar el color en las cajas grandes y este se iba del pueblo”.

El estudiado uso estético del color (Tati sólo rodó un largometraje en blanco y negro, “Les vacances de M. Hulot”) y la minuciosa, casi maniática, atención a la banda sonora, hacen de Tati, curiosamente, un autor tremendamente moderno y avanzado; aunque esos intereses, propios de una exaltada sensibilidad “audiovisual” que va más allá de lo meramente cinematográfico, aparecieran en sus filmes al servicio de un discurso-tutor antimodernista, aparentemente reivindicativo de lo tradicional; de tal modo que a la geometría de lo moderno contraponen siempre Tati la calidez de lo festivo. Así, respecto a “Play Time”, Tati declaró lo siguiente: “En la primera parte lo que domina es la arquitectura. Después, poco a poco, la calidez, el contacto y la amistad, el individuo que yo intento defender, todo eso pasa a primer plano sobre ese escenario internacional, y entonces empiezan a girar, luego a bailar, hasta acabar en un verdadero tiovivo. Al final de la película ya no queda ningún ángulo recto”.

En efecto, “Play Time”, tras las enloquecidas y caóticas secuencias (a la vez que festivamente divertidas) de la cena y el baile en el descontrolado restaurante night-club, finaliza con una escena en la que todo el tráfico de ese París ultramoderno, recreado en estudio, gira y gira, dando vueltas en una rotonda, simulando ser un “tiovivo” (F.2).



Foto 2

Siguiendo así literalmente la contraposición explicitada por Tati, a los enormes rascacielos, que escenifican en la primera parte de “Play Time” el ángulo recto, emblema de una modernidad tecnológicamente inhumana (F.3), se opone finalmente, como contrapartida, el tiovivo, circular y festivo (F.2).



Foto 3

Así el círculo aquí representado, que remite a un tiempo imaginario, sin principio ni fin, ejemplificado en el tiovivo, se constituye en la escenificación misma del mundo de la feria, característico de esa comunidad tradicional que Tati hace suya desde su primer filme, donde el tiovivo de la feria ocupa el centro del amable y festivo pueblecito francés en el que el cartero François se burla, con su comicidad tan peculiar, de la modernidad “a la americana” (que a su vez será caricaturizada en “Play Time” mediante las numerosas expresiones en inglés que aparecen en sus escasos diálogos, referencia por otra parte ya presente en el mismo título de la película).

Ese círculo festivo, que remite al tiovivo, también comparece en “Mon oncle” (1958), bajo la forma de una guirnalda circular y festiva, llena de molinillos de todos los colores (F.4), como representación del barrio antiguo y amable de Saint Maur, que se contraponen, en tanto que comunidad

perpetuamente festiva, al mundo ultramoderno y laboral de la familia Arpel.



Foto 4

De este modo, tenemos por un lado al círculo y al color, como emblemas de la comunidad tradicional (y marcadamente francesa, pues hay en este discurso-tutor del cine de Tati también un implícito deseo de reivindicar -a lo Asterix- una identidad francesa, acosada y en vías de extinción por la modernidad “a la americana”), pero que también ejemplifica a ese continuo ti vivo, que representa a la feria y a la fiesta como esencia de un universo añorado que, en tanto que circular, configura una percepción (del tiempo y el espacio) totalmente imaginaria. Frente a todo este mundo circular, el del ti vivo, aparece ese otro, rechazado, de lo recto, gris y carente tanto de calor como de color; una modernidad fría, maquina e inhumana, representada también en escenarios literalmente imaginarios (como la casa de la familia Arpel, en “Mi tío” o el barrio de “Play Time”); una modernidad que en el ámbito del discurso-tutor se concreta en “lo americano” y en el uso snob del inglés. Pero, entonces, ¿cómo es posible articular ese discurso antimoderno de Tati con su actitud estética, claramente vanguardista?

Jacques Tati es, indudablemente, un realizador moderno, muy relacionado con

su época, la de la postguerra y el consiguiente surgimiento de los primeros indicios que habrían de dar paso a la actual era posmoderna; pero para comprender esta filiación modernista (o incluso precursora del posmodernismo) del cine de Tati hay que recordar que la modernidad tiene dos caras: la ilustrada y positivista, por un lado, que se ejemplifica en el avance de la racionalidad práctica y en el progreso científico-técnico (esa es, precisamente, la cara de la modernidad que rechaza el cine de Tati); pero por otra parte tan moderno como todo eso es, a su vez, el movimiento romántico que surge históricamente al mismo tiempo (y en parte como reacción lógica ante los abusos del positivismo) y que, salvo excepciones (como puede ser la del cine clásico de Hollywood), lleva dominando el ámbito de lo estético desde hace también dos siglos; un movimiento romántico que en el siglo XX se expresará sobre todo a través de las llamadas vanguardias.

El cine de Tati es moderno por ser romántico. Critica a la racionalidad pragmática, se enfrenta a la geometría y al orden que instauro la razón positiva (no olvidemos que el arquetipo romántico por excelencia fue Frankenstein, como aviso de la amenaza que representa el avance descontrolado de la ciencia), al tiempo que reivindica el narcisismo del autor total (Tati lo era: actor, guionista, productor y director de sus películas). A poco que se piense en ello, se reconocerá sin dificultad en Monsieur Hulot un arquetipo romántico, adaptado eso sí a la estructura del gag cómico propio del cine de Tati. Hulot representa al hombre centrado en su yo, separado de la masa, pero que sólo se imagina como integrado en una comunidad ideal, tradicional (en tanto que es imaginaria), pues no conviene olvidar que el concepto mismo de “comunidad” aparece también con el romanticismo.

Conviene precisar que esas dos caras de la modernidad tienen, después de todo,

su razón de ser y que las mismas han aportado, cada una a su modo, muchas cosas al ser humano contemporáneo: los avances científicos, la democracia y la sociedad tolerante y abierta que actualmente disfrutamos se deben a ese lado ilustrado de lo moderno; mientras que el romanticismo, como su envés inevitable, ha mantenido viva la llama de una subjetividad indispensable que no debe quedar sepultada bajo el totalitarismo de la objetividad a ultranza; una subjetividad que, aunque casi siempre aparece como desquiciada en el contexto romántico, ha servido para alimentar innumerables movimientos artísticos. Pero ambos lados, cara y cruz de la modernidad, han degenerado a menudo, hasta dar lugar a ideologías excluyentes entre sí; imposibilitando de este modo la necesaria articulación de las dos expresiones de lo moderno. Dicho aspecto nefasto, ideológico, de la modernidad se ha desarrollado con tanta facilidad en ambos casos (en el positivista y en el romántico) debido al olvido de lo simbólico que los dos, en tanto que movimientos inevitablemente modernos, han propiciado (y esta es, por desgracia, la característica, negativa, que más profundamente los enlaza: el rechazo de la dimensión simbólica del lenguaje).

En el cine de Tati, como no podía ser de otro modo, debido a su romanticismo estructural, se manifiesta también dicho rechazo de lo simbólico (es decir, del relato; ese componente característico del cine clásico y que está siempre ausente de las películas del cineasta francés). En su excelente análisis de "Mi tío", película en la que a partir de ahora nos centraremos, José Luis Castrillón (conferencia impartida en Librería Margen, 2005; inédita) señala como en este filme Tati construye dos mundos igualmente imaginarios aunque contrapuestos: el tradicional, representado por el barrio de Saint Maur, en el que no existe ninguna referencia ni representación

de la familia, en tanto que tal, y el universo moderno en el que, precisamente, es donde aparece la familia Arpel, formada por el padre (Jean-Pierre Zola); la madre, hermana de Hulot (Adrienne Servantine) y Gérard, el hijo (Alain Bécourt). De este modo, esa comunidad tradicional, que supuestamente reivindica el personaje romántico de M. Hulot, no es el espacio-tiempo de la familia; mientras que la misma (en tanto que "familia burguesa", ideológicamente criticada desde el discurso-tutor del filme) habita en el mundo ultramoderno y deshumanizado de los Arpel. Hay aquí una incoherencia, puesto que la familia nuclear (padre, madre e hijo), tanto desde el punto de vista de una análisis objetivo, desprejuiciado, de la realidad y, no digamos, desde una perspectiva simbólica, forma parte de un universo expresamente tradicional, entendido en tanto que clásico, mientras que, por el contrario, la "sagrada familia" ha sido excluida, cada vez más, de ese mundo tecnificado y ultramoderno, ese universo que, en tanto autor romántico, critica Tati señalando su dinámica deshumanizadora, pero al que adjudica también, en tanto que el director francés está incapacitado, por ese mismo romanticismo, para poder aceptar en su texto la presencia de lo simbólico, la amenaza de una "familia burguesa", como castradora de ese individualismo que M. Hulot reivindica. En resumen, la contradicción -tanto en términos de contraste con la realidad objetiva, como en relación con la verdad de una subjetividad simbólica- surge desde el momento en que la familia es colocada en el lugar equivocado (disparate que, por lo demás, desvela el mecanismo ideológico, y por tanto falso, que anida, como es inevitable, en todo discurso-tutor).

El universo de la comunidad ideal e imaginaria que puebla el barrio de Saint Maur se anuncia ya, tal y como hemos señalado, con el círculo y el color de los festivos moli-

nillos (F.4). Tras este plano detalle, aparece en la pantalla un plano en escala general, en el que se manifiesta la comunidad como tal en su conjunto (F.5).



Foto 5

La comunidad se dispone en círculo o, literalmente, como un tióvivo en torno de ese “poste” central que representa el gendarme; mientras que en el ángulo superior derecho del encuadre aparece el mencionado círculo de molinillos multicolores, observados desde abajo por Georgette (Ivonne Arnaud), la hija de la portera, la cual literalmente pasará en el transcurso de la película de niña a mujer; siendo, por otra parte, el único personaje, o incluso elemento escenográfico, que metafórica de algún modo el paso del tiempo en el filme: ya hemos dicho que el cine de Tati habita en un universo imaginario, en el que lo real del paso del tiempo no tiene cabida.

El gendarme que aparece en el centro del encuadre es más bien un personaje de “comedia del arte” y en modo alguno metafórica la presencia de la ley, pues inmediatamente después le veremos buscar cómicamente unos tirantes para no ser un “calzonazos” (para que no se le caigan los pantalones). Del mismo modo, los planos sucesivos nos van a ir mostrando a ambos sexos por separados. Así, primero aparecen las mujeres con las niñas (F.6).



Foto 6

E, inmediatamente después, los hombres junto con los niños, los tres inquietos chavales de barrio que acompañarán a Gérard en algunas de sus travesuras (F.7). Niños con los que de alguna manera se identifica la enunciación del filme, ya que el título es un enunciado que sólo puede decir Gérard (el hijo de los Arpel) respecto de M. Hulot: es mi tío.



Foto 7

Sin embargo, esos hombres adultos son también, en cierta manera, como niños, ya que el grupo que forman el cartero con su bici (que remite directamente al François de “Jour de fête”), el barrendero que nunca barre y el adulto recién llegado que ha regañado a los traviesos chavales (sin que estos le hayan hecho ningún caso, por

cierto, pues siguen peleándose) permanece eternamente ocioso, en una fiesta continua, al contrario de M. Arpel, condenado a trabajar, como todos los demás hombres de ese mundo, en la fábrica de mangueras (chiste de connotaciones “fálicas”, como emblema de ese mundo masculino, condenado al trabajo y excluido de la fiesta).



Foto 8

Esos hombres ociosos gastan bromas como niños, tal y como hace el cartero, que engaña a la portera, la cual está desplumando una gallina, al hacerle creer que la gallina está viva (F.9).



Foto 9

Este plano (F.9) sigue el esquema, prototípico del espectáculo cómico cinematográfico, que nace con “El regador regado”: un niño trasgresor que, identificado con el

punto de vista del espectador, engaña a un adulto. Por lo demás estos hombres, que no trabajan, están abocados, como es lógico, a pasar su tiempo en la taberna, hacia la cual se dirigen, mientras llaman, para que les acompañe, a otro vecino que aparece en pijama y con el perro, inequívocamente mandado por su mujer para regar las plantas, para lo cual aparece equipado con una regadera (F.10).



Foto 10

Antes de obedecer fielmente el llamado de los otros hombres, para dirigirse a la taberna, de la que después saldrá tambaleante, dirige una mirada comprobatoria (y sin duda temerosa) hacia arriba, hacia la ventana (F.11), para comprobar que no está allí, vigilándole, su mujer.



Foto 11

Tenemos aquí condensada, en esta secuencia, las características que definen a esa comunidad imaginaria y, por tanto, al personaje más importante que la habita, M. Hulot. Por una parte está la estricta separación entre hombres y mujeres, que nunca coinciden en el mismo plano, y por otra el temor de esos hombres, gozosamente entregados a lo festivo, hacia las mujeres, que les pueden estropear la diversión; algo que ejemplifica este personaje, “calzonazos” (que baja a la calle en pijama y zapatillas), el cual, por estar previsiblemente “domado”, o “domesticado”, siente próxima esa amenaza. Pues bien esa misma distancia frente a lo femenino y, finalmente, ese mismo miedo a la mujer es lo que mejor define al personaje de M. Hulot.

Se ha dicho que M. Hulot habita un universo infantil, que es “como un niño”. En efecto, al final de “Les vacances de M. Hulot” este se queda, separado del mundo de los adultos que se despiden al acabar las vacaciones, sentado en la arena de la playa, junto al grupo de niños que juegan a tirarse arena, haciendo lo mismo que ellos. Sin embargo, tal y como señala J.L. Castrillón en su análisis de “Mi tío”, Hulot solo comparte por accidente el mundo infantil, ya que si los niños hacen trastadas animados por el deseo de reírse de los adultos (es en el fondo, como ya hemos dicho, la manifestación en el cine de Tati de cierta romántica añoranza del primitivismo filmico, mediante la reproducción del esquema iniciático del espectáculo cómico cinematográfico de “El regador regado” de los Lumière); Hulot por el contrario hace lo mismo por repetición mecánica, sin querer, sin que le anime deseo alguno, ni experimente ningún goce por el resultado; tal y como puede observarse, por ejemplo, en la escena de los coches, a los que los niños hacen creer que han chocado, mientras que Hulot los hace chocar de verdad, involuntariamente.

Hulot es un personaje pasivo, que carece de deseo y que se caracteriza, y esta es la esencia del mismo, por su huida de todo compromiso frente a la mujer. A veces parece engañosamente animado por algo así como una atracción platónica. Repasemos, al respecto, su trayectoria. Si François, el cartero de “Jour de fête” ignoraba por completo a las mujeres, en este filme aparecía una bella joven que, desde la distancia (ejemplares son, al respecto, las escenas en las que se asoma a su ventana) intercambia miradas deseantes con Roger (Guy Decomble), el feriante más joven, a pesar de que este está casado y es vigilado por su antipática mujer. Este mismo tipo de personaje femenino, el de una bella joven, en este caso de nombre Martine (Natalie Pascaud), que se asuma una y otra vez a su ventana, como una inaccesible princesa, aparece en el siguiente filme, “Les vacances de M. Hulot”, pero aquí es el propio M. Hulot el que desarrolla una leve, aunque displicente, atracción romántica por la rubia veraneante, con la que llega a bailar y a intentar dar un paseo a caballo que, sin embargo, fracasará estrepitosamente, conduciendo a la explosión pirotécnica final. En “Play Time” hay también una sutil relación con la joven turista americana (interpretada por Bárbara Dennek), con la que también baila y a la que regala un pañuelo para que coloque en su cabeza las imágenes de los verdaderos monumentos parisinos que no ha visitado. Por fin, en “Mi tío” ese papel lo juega Georgette, la hija de la portera, que evoluciona de niña a mujer. En los primeros encuentros con Hulot ambos intercambian chucherías y él le da sarcásticamente un golpecito en la nariz; aunque la portera regaña a su hija, diciendo claramente que (como Hulot) “ya no es una niña”. Al final, al ir a despedirse, Hulot se sorprende de que Georgette ya sea toda una mujer y no se atreverá a tocarle la nariz (como ya hemos señalado es aquí, en el cuerpo de Georgette donde se manifiesta,

en exclusividad, el paso del tiempo en el filme, curiosamente ligado por tanto a una representación de lo sexual, algo ajeno por completo al romanticismo platónico de Hulot).

Y es que M. Hulot no quiere saber nada de la relación sexual real ni del compromiso con la mujer, a la que, como ya hemos dicho, percibe como una amenaza. Hulot no quiere acabar como su alter-ego, el Sr. Arpel, “calzonazos” completamente dominado por su mujer, la hermana de Hulot, hasta el punto de que lleva un batín con la misma tela que el vestido del perro (F.12).



Foto 12

Por su posición en el encuadre, M. Arpel en batín, en relación con el perro, rima plástica (y temáticamente) con el vecino enviado por su mujer a regar las plantas en pijama (F.11), el cual sin embargo podía eludir su vigilancia (nunca coinciden en el universo festivo de Saint Maur, como ya hemos dicho, hombres y mujeres) e irse al bar; algo que en modo alguno puede hacer ya M. Arpel, pues está definitivamente “domesticado”, hasta el punto de que él mismo ha diseñado esa casa en la que reina, todopoderosa, la Sra. Arpel.

El dominio de la Sra Arpel se manifiesta, por supuesto, mediante su control de ese emblema del hombre domesticado que es el surtidor en forma de pez, que aparece

siempre presidiendo casi todos los encuadres de la casa (lo podemos observar en F.12, al fondo). Ella enciende y apaga la fuente cuando quiere (F. 13) y en la secuencia en la que esta deje de funcionar, por la acción caótica e imprevisible de Hulot, ella preguntará muy enfadada, “¿qué le ha pasado a mi surtidor?”.



Foto 13

Esa casa, presidida por la fuente-pez, es el dominio de la Sra Arpel; mansión que por eso mismo se manifiesta como lo absolutamente contrapuesto al mundo de la comunidad festiva de Saint Maur. Allí Gérard, junto a sus amigos, visita a un vendedor de buñuelos al aire libre (F.14). Junto a lo salvaje y natural del entorno, la suciedad de su delantal y del resto de la cocina campestre, el exceso de azúcar y el calor que trasmite



Foto 14

el humo que envuelve la escena, van a provocar un tremendo contraste con la secuencia posterior, en la que Gérard se quedará solo con su madre en la cocina de la casa de los Arpel.

Esta cocina, reino de la madre, es todo lo contrario del mundo gozoso del vendedor de buñuelos: aséptica y fría como la consulta de un dentista, en ella la madre, equipada como una enfermera, con guantes de látex, da a su hijo, manejando unas pinzas, comida precocinada envuelta en plástico (F.15).



Foto 15

Está clara, por tanto, cual es la amenaza para M. Hulot: convertirse en M. Arpel. Planteado así el análisis del filme cobra todo su sentido la que probablemente sea la mejor secuencia del mismo: la de la merienda en el jardín, organizada por la Sra Arpel para que, literalmente, la vecina soltera cace a su hermano, M. Hulot. Cuando consigue que ambos coincidan, no si esfuerzo debido a la torpeza de M. Hulot que se dirige a todas las demás mujeres menos a la que le está reservada, Madame Arpel le dice a su hermano: “serás desde ahora el caballero de esta dama”; mientras le da una especie de cómica “espada”, un soporte para los vasos que hay que clavar en el suelo.

Como muy bien ha observado J.L. Castrillón, si ese mandato de su hermana convierte a M. Hulot en un humorístico (e imposible) héroe de cuento maravilloso, la vecina, ante la torpeza de Hulot, empieza a echar humo por la boca, como si fuera el dragón paródico de dicho cuento (F.16), ante la mirada impotente y temerosa de Hulot, que sostiene en su mano izquierda su ridícula “espada”.



Foto 16

En este plano decisivo, la mujer, que se supone ha sido destinada por su hermana para ser la esposa de Hulot, aparece explícitamente como amenaza, como una especie de monstruo que echa humo por la boca. Ante esa amenaza, Hulot decide clavar su espada, al tiempo que la vecina no deja de hablar, con imparable verborrea, aunque lo que dice es bien significativo: comenta cómo los Arpel le parecen la pareja ideal, al tiempo que exclama “qué alegría para una mujer poderse ocupar de una casa, tener algo o alguien..”, enunciando directamente la amenaza que, para Hulot, significaría ese proyecto, pues le conduciría a ser otro M. Arpel (es decir, un hombre confrontado a ser padre).

Al clavar Hulot torpemente su “espada”, el chorro de agua deja de salir por el surtidor y sale por el lugar equivocado. Cuando Hulot corre para cerrar el interruptor de la fuente,

entra directamente en cuadro Gérard, desde el lado izquierdo del encuadre, de una forma que remite, explícitamente a la composición de “El regador regado” (F.17).



Foto 17

En efecto, esta entrada en campo del niño, que además ríe ante la situación creada, es un homenaje explícito al cinematógrafo Lumière, que demuestra la añoranza romántica hacia el primitivismo propio de los inicios del cine (del mismo modo que la literatura romántica buscó la literatura popular de transmisión oral: pensemos por ejemplo en los hermanos Grimm) que una y otra vez manifiesta en su interior (sin que esto sea contradictorio) la comicidad vanguardista de Tati. Refuerza ese homenaje el hecho de que el único que se da cuenta de que el chorro de agua está regando a los adultos (situados al fondo, a la derecha del encuadre y que no parecen percibir que se están mojando) sea el niño, en complicidad con los espectadores.

El juego escenográfico, con el chorro de agua como protagonista, continuará. Al sentirse mojados, los invitados cambian de lugar, pero van a sentarse en torno al agujero que ha hecho Hulot con su “espada”, por lo cual al dar la Sra Hulot a la llave de paso vuelven a mojarse (F.18). Lo interesante es que, como señala de nuevo ciertamente J.L. Castrillón, la sombra del chorro del agua, que ya no sale por la fuentepez (situada en el ángulo inferior derecho

del encuadre), dibuja una especie de chorro especular, saliendo del cuerpo (casi de la boca) de M. Arpel.



Foto 18

De este modo, se explicita la equivalencia entre el surtidor de la fuente-peiz, como instrumento controlado por la Sra Arpel, y el propio Sr. Arpel, como varón domesticado; eso que precisamente no quiere ser de ningún modo M. Hulot, el cual para su fortuna será desplazado por la llegada de un hierático amigo de la vecina, sarcásticamente acompañado de un perro y una fusta. Pero es que además, en el barullo que, de nuevo, monta M. Hulot, este acabará enganchando el extremo de la cadena del perro al pendiente de la vecina, al tiempo que, como trasgresor maestro de ceremonias, le pasa la cadena al amigo de la mujer (F.19).



Foto 19

De este modo, sarcástico, paródico, carnavalesco, ambos, la vecina solterona y el amigo vestido de jinete, quedan “emparejados”, en una especie de simulacro cómico que evoca a la unión matrimonial; lo que conllevará que M. Hulot se libere definitivamente de la amenaza que para él representaba la vecina.

El anillo, la cadena que une al hombre con la mujer: significantes que remiten, paródicamente como ya hemos señalado, al yugo matrimonial, que es precisamente lo que en el fondo rechaza, en su precursor posmodernismo, este filme de Tati. Recordemos que, en el aniversario de boda de los Arpel, estos quedarán atrapados en el garaje (como demostración de que, después de todo, están atrapados en esa casa antropomorfa, cuyas ventanas semejan ojos). Después, celebrarán dicho aniversario en un restaurante (F.20), donde un violinista interpreta la única música que aparece en el mundo moderno de los Arpel (esta es patrimonio exclusivo, durante todo el filme, del mundo festivo y comunitario de Saint Maur y de su representante, M. Hulot). Pero de inmediato, el centro del encuadre será ocupado por el billete que M. Arpel le da al



Foto 20

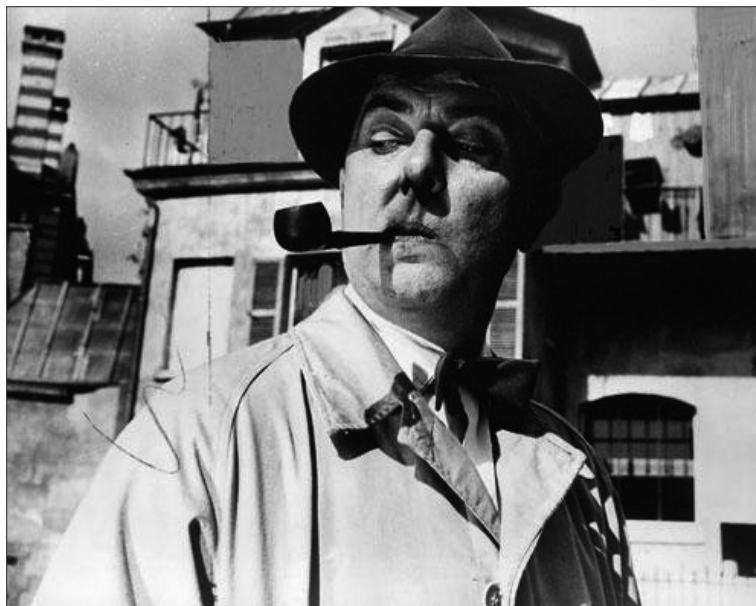
músico y que este maneja con torpeza (aparece aquí el uso, tan creativo, que hace Tati de los ruidos, pues sobre la música prevalece el sonido del billete, que arruga codicioso con su mano el violinista).

Ni que decir tiene que si por un lado, la composición del plano remite a un cierta ceremonia -marido y mujer de espaldas, frente al músico- por otra parte toda la escena queda de inmediato subsumida por la presencia, contaminante, del billete. El mundo de los Arpel es el de la “familia burguesa”, el de lo profano, el del trabajo y el dinero. Frente a él, ese otro mundo idealizado de M. Hulot: al mismo tiempo que el matrimonio celebraba de manera tan encorsetada su aniversario, hemos asistido en el barrio popular a la pelea que se transmuta en fiesta (en ese universo de Saint Maur no existe ni lo real del sexo ni lo real de la violencia), que concluye mediante alegres cánticos de todo el abigarrado y heterogéneo grupo, acompañados por la también festiva melodía, que emana de esa música, gratuita y de aires parisinos populares, que colorea durante todo el filme a la carnavalesca comunidad idealizada. Cuando el carro llega a la casa de los Arpel, para dejar a Gérard y a su tío, este le dice al conductor que cuanto le debe, pero el conductor se enfada, negándose a recoger el dinero. Tenemos así el contraste sobre el que se edifica todo el filme: por un lado el matrimonio, que viaja en coche, atrapado en el intercambio de dinero; por otro en el carruaje tirado por caballos la alegre y fraternal comunidad, donde reina el goce gratuito, porque allí no hay ni padres ni madres. Solo hermanos.

LUIS MARTÍN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de JACQUES TATI



Jacques Tati, cuyo verdadero apellido, de origen ruso, era Tatischeff, nació en 1907 en Le Pecq (Francia) y murió en París en 1982, como consecuencia de una neumonía. Su ascendencia era de origen franco-ruso-italo-holandés, pues su padre, Georges Emmanuel Tatischeff, nacido en 1875 en París, fue hijo natural del conde Dimitri Tatischeff, agregado militar de la embajada de Rusia en París y de una mujer francesa, Rose Anathalie Alinquant. Georges Emmanuel Tatischeff se casó con Claire van Hoff, de origen italo-holandés. De esta unión nació Jacques Tati.

Estudió en el Lycée de Saint Germain-en-Laye, donde trabajó con su padre en la

fabricación de marcos para cuadros, antes de dedicarse profesionalmente al deporte, que además de gustarle mucho era una actividad muy adecuada para él, debido a su poderoso físico. Con su cuerpo de gigante y su cara aniñada, un crítico francés llegaría a decir que Tati tenía “el rostro del poeta Prévet metido en el cuerpo del general De Gaulle”. Tras haber sido boxeador, tenista y futbolista se convirtió en un auténtico campeón de rubby, en el Racing Club de París.

Después de abandonar el deporte, se dedicó al teatro de variedades y al music-hall, debutando artísticamente como mimo e imitador en 1931. Parece ser que, sobre

todo, tenía un gran talento para imitar a deportistas, realizando la mímica típica de jugadores, árbitros y hasta gente del público, por lo que durante los años 30 se convirtió en un artista famoso en los cafés y en círculos de music-hall de París y, luego, de toda Francia.

En esos mismos años comenzó a actuar en algunos filmes y a participar como actor o a producir varios cortometrajes. El primero fue "Oscar, champion de tennis" (1931), un cortometraje inacabado, que dirigió Charles Barrois, en el que Tati colaboró como actor y guionista. Era una versión de su sketch sobre el tenis (que luego desarrollaría en una inolvidable secuencia de "Les vacances de M. Hulot"), pero este filme o lo que se llegó a rodar de él se perdió después. En otro corto, también de Charles Barrois (un director de cine profesional) titulado "On demande une brute" (1934), Tati fue actor y coguionista, interpretando a un esposo tímido que, debido a un malentendido, debe hacerse pasar por especialista en lucha libre.

También trabajó como actor y coguionista en "Gai Dimanche" (1935), cortometraje realizado por Jacques Berr, en el que Tati estaba acompañado por Rhum, un clown procedente también del mundo del music-hall. En este filme, de 35 minutos de duración, lo que en un principio intentaba ser un picnic primaveral, se convierte por una suerte de avatares casuales en un caos, con estampida final incluida. Igualmente, en el primer filme dirigido por René Clement, el cortometraje "Soigne ton Gauche" (1936), intervino de nuevo Tati como actor y coguionista, interpretando por primera vez el personaje de un cartero de pueblo. Y así llegamos a "Retour a la Terre" (1938), corto en el que, además de ser actor y guionista, es por primera vez el productor y el director.

Por desgracia, el inicio de la II Guerra Mundial impidió a Tati continuar su carrera,

justo cuando comenzaba a evolucionar de actor a realizador, o mejor dicho a autor completo (actor, guionista, productor y director). Fue movilizado por el Ejército, pero luego de la rendición y la ocupación alemana, Tati se instaló en Saint-Sève-sur-Indre, localidad que eligió como marco de una película que en principio tendría que llamarse "Mon village" o "Fête au village", pero que en realidad luego sería, en 1948, el primer largo de Tati, "Jour de fête". Con el final de la Guerra, en 1945, Tati regresó al mundo del cine, pero trabajando como actor para otros cineastas, como en dos largometrajes de Claude Autant-Lar, "Sylvie et le fantôme" (1945), en el que interpretó a un fantasma muy torpe y "Le diable au corps" (1947).

Este mismo año de 1947, vuelve a dirigir un corto, de tan solo 14 minutos, en el que también es actor y guionista, "L'école des facteurs" (Escuela de carteros, 1947). Tati lo financió con el dinero ganado en las anteriores películas de Autant-Lara. Se había planteado encargar la dirección de este corto a René Clement, pero este enfermó (era una persona muy enfermiza) y Tati se encargó de la dirección. El protagonista es François, un cartero que configura ya al personaje protagonista que reaparece en su primer largometraje, "Jour de fête" (Día de fiesta, 1948), en el que Tati desarrollará ya todas sus facetas de director, actor y coguionista, utilizando de manera bastante perfeccionada la estructura de gags que exploraría y desarrollaría en obras posteriores, con la adición de sonidos creativos como fuente de comicidad, mediante el uso de sonidos naturales y mecánicos.

De este modo, después de cuatro años de preparación, en los que Tati se había dedicado a inventar y probar gags, acometió su primer largo con la idea de lograr una distribución a la que no podía aspirar con los cortometrajes que había estado filmando durante los últimos años. A lo largo de tres meses de rodaje, Tati completó la que

sería también su primera obra maestra, un fresco del pueblo de Saint-Sévère-sur-Indre, siendo sus habitantes actores de la película. El protagonista es un cartero que es centro de gran variedad de gags, todos ocurridos a lo largo del día más importante del año en este pueblo, el día que llega la feria. En un principio los distribuidores no se interesaron por esta película, y Tati tuvo la idea de realizar una presentación en un suburbio de París. Los comentarios fueron tan buenos que cambiaron su destino, y al éxito de crítica siguió el éxito comercial. “Día de fiesta” fue premiada en el Festival de Venecia de 1949 y en Cannes en 1950. El triunfo del largo resucitó en los cines “Escuela de carteros”, y a partir de ese momento Tati se convirtió en figura primordial del cine francés cómico. Tati pasó a ser el primer actor cómico francés mundialmente exitoso de las postguerra (al margen de Fernandel, que ya lo era antes del conflicto), siendo además el preludio de la aparición de otros bufos, tales como Pierre Etaix, Louis de Funès y Bourvil. Aunque de todos ellos Tati fue artísticamente superior, por su calidad de director, guionista y actor.

Por lo demás, sorprende en “Jour de fête” el alarde técnico llevado a cabo por Tati, ya que rodó el filme con dos cámaras, una de ellas con un novedoso sistema de color y la otra realizando una copia de seguridad en blanco y negro, pero al estrenarse y debido a lo novedoso del procedimiento, no se pudo sacar una copia en color. En 1995 su hija, Sophie Tatischeff (nació en 1946, muriendo con tan sólo 55 años en 2001, tras una larga enfermedad), impulsó la restauración de una copia en color, que es la que actualmente podemos disfrutar. Sophie, que trabajó como montadora con su padre, debutó como realizadora en 1976 con “Maison Degustation” (que obtuvo el César al Mejor Cortometraje dos años más tarde), dirigiendo su único largometraje en 1998, “Le Comptoir”. En el

año 2000, junto con su primo, el director Kerome Deschamps, recuperó los derechos de las películas de su padre, que este había perdido tras la quiebra que sufrió con “Playtime”.

Aunque tras “Jour de fête” Tati ya contaba con 40 años, el éxito obtenido le permitió tomarse todo el tiempo del mundo en preparar sus siguientes películas y evolucionar en los contenidos de sus tramas. El segundo largo de Tati, “Les vacances de Monsieur Hulot” (Las vacaciones de M. Hulot, 1953), en el que de nuevo fue director, actor y coguionista, le llevó varios años de trabajo, aunque tras algunos problemas financieros de por medio, pudo concluirlo. La decisión más importante de Tati fue la de buscar un nuevo protagonista. Disconforme con el personaje de François, buscó otro con un poco más de atracción universal, encontrando a Monsieur Hulot, un arquetipo cómico al que aplicó la estructura de humor de “Día de fiesta”, pero sin que el protagonista sea ya el bonachón cartero, sino un “hombre común”, una persona que desde su ignorancia y curiosidad se enfrenta a los avances tecnológicos del siglo XX y a las convenciones de la sociedad de la época, provocando el caos, trayendo el desorden a todos sus vecinos y satirizando de esta manera sus comportamientos. Hulot sería el protagonista en todas las siguientes películas de Tati, menos de la última, “Parade” (1974).

La llegada del equipo de rodaje de “Les vacances de M. Hulot” a la localidad veraniega de Saint Marc-sur-Mer, en Saint-Nazaire (Bretaña), supuso el comienzo de grandes molestias y alteraciones de la tranquilidad para todos los turistas ahí presentes, por lo cual Tati debió esperar al final de la temporada alta, prolongando el rodaje durante el otoño. Finalmente el filme hizo famoso al pueblo en cuya playa se erigió recientemente una estatua del personaje de Tati, mirando al mar. La escena más lograda

da de esta película quizá sea la del partido de tenis (una de las especialidades cómicas de Tati desde su época de imitador de music-hall). Tal y como ocurrió con su anterior película, Tati obtuvo varios premios por esta: el premio Louis Delluc (1953) y nominaciones para el Oscar de la Academia de Hollywood al mejor guión (1955).

Pero el gran éxito internacional le llegaría con "Mon oncle" (Mi tío, 1958). Tras desarrollar durante varios años los conceptos de esta nueva película de M. Hulot, se tomó 9 meses de rodaje y un año más para montaje y mezclado. El resultado constituye tal vez su película más lograda, ganadora de varios trofeos: el premio especial del jurado del Festival de Cannes, el de mejor película del Sindicato de Críticos de Francia y, finalmente, el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa de la Academia de Hollywood. La historia de "Mon oncle" es nuevamente la del hombre común (en este caso, un "hombre común aislado") que se ve enfrentado a diversas situaciones. Tati explicó: "La película lleva a cabo una defensa del individuo. No me gusta sentirme militarizado. No me gusta la mecanización. Prefiero vivir en un barrio antiguo y humano que en medio de una red de autopistas, aeropuertos y carreteras y todo el barullo de la vida moderna. La gente no se siente feliz rodeada por todas partes de líneas geométricas." La crítica del hombre moderno inserto en un avasallador mundo material, que le conduce de modo natural a la detallada crítica de la moderna civilización urbana (urbanismo, funcionalismo, diseño, automatismo) en el laborioso filme "Playtime" (1968), donde recurre a gags visuales propios del cine mudo y a otros puramente acústicos, línea que prosigue en "Trafic" (1970), con la que completa una especie de trilogía de M. Hulot como arquetipo de individuo enfrentado a una modernidad tecnificada y deshumanizadora.

Así, después de "Mon oncle" y tras una larga pausa de diez años, Tati volvió al ataque con "Playtime", su película más larga (usualmente distribuida con una duración de dos horas, se dice que hay una versión en el archivo fílmico de Moscú de 152 minutos; aunque la copia más difundida hasta ahora ha sido restaurada recientemente, recuperándose varios minutos del metraje original). El filme se rodó en formato panorámico de 70 mm en un extenso solar de L'Île de France, donde más de cien obreros construyeron gigantescos escenarios que ocuparon 15.00 m². La trama muestra a un extraño M. Hulot deambulando por las calles de un París ultramoderno, frente a despampanantes estructuras arquitectónicas. Aunque ganó el premio Bodil a mejor película europea y fue recibida con grandes alabanzas por los críticos y con entusiasmo por cineastas como François Truffaut, la película le llevó a la ruina, perdiendo los derechos de autor de todos sus filmes.

Por eso su siguiente película, "Traffic", la última en la que aparece el personaje de M. Hulot, es una coproducción con Italia. Hulot es un conductor que forma parte de un convoy de automóviles que va rumbo a una exposición internacional, de París a Amsterdam. En un intento de aceptar el progreso, Hulot plantea increíbles soluciones para diversos problemas de los automovilistas, tales como el embotellamiento, los choques, etc. Al igual que en la primera aparición de M. Hulot, donde se satirizaba a los veraneantes, aquí las víctimas de la caricatura son los conductores, de quienes se muestra todo tipo de vicios y manías. La película no tuvo tanto éxito como las anteriores; lo cual, unido a la ruina económica significó el comienzo del ocaso del creador.

Todavía pudo dirigir un largo más, "Parade" (Zafarrancho en el circo, 1974), aunque se trató de una película para televisión. Es toda una celebración de la panto-

mima que recuerda a sus cortos de los años 30, con la participación de varias personalidades circenses. Rodada en varios formatos (vídeo, 16 mm y 35 mm) fue ampliada posteriormente para su exhibición cinematográfica. Después intervino como actor en el largometraje de Mauro Bolognini "La sapponatrice" (1977) y codirigió junto a su hijo Pierre Tatischeff (nacido en 1949 y que ha trabajado desde los años 70 como asistente de dirección en varios filmes) el cortometraje "Forza Bastia 78 ou l'île en Fête" (1978). Este filme desconocido de Tati, cuyo montaje fue realizado por su hija Sophie a lo largo de varios años (lo finalizó en 2000) muestra el partido de fútbol de la final de la Copa UEFA entre un equipo holandés, el PSV Eindhoven, y otro italiano, el Bastia, que se complica con un chaparrón, que inunda el campo y dificulta el juego.

La clave del cine de Tati fue sin duda su personaje de Monsieur Hulot, ya que su aparición en escena, indecisa y dubitativa, es siempre la chispa inesperada que enciende el fuego de la maquinaria cómica. Ahora bien, nunca es el centro del chiste y frecuentemente desaparece una vez que la maquinaria se ha puesto en movimiento, de tal modo que Tati no deja nunca que el público se identifique del todo con el personaje principal en escena, con lo que el centro de la atención se convierte en todo aquello que está contenido en el encuadre. Sobre la base de sólo las cuatro comedias en las que aparece Hulot, realizadas entre 1953 y 1972, Tati logró reformular la comedia de gags convirtiéndola en un juego intelectual y transformándose en uno de los grandes cómicos del séptimo arte, heredero directo de los maestros del mejor cine cómico mudo norteamericano (Chaplin y, sobre todo, Keaton), y francés (como Max Linder). Jacques Tati supo volver a las fuentes del viejo cine cómico y a la pureza del gag visual, si bien añadió un rico arsenal

humorístico que supo extraer del mundo de los sonidos y los ruidos. Como continuación de aquellos maestros del cine mudo Tati plantea un estilo muy personal, entre la tradición muda y una muy particular vanguardia, que le hace descubrir el elemento cómico de elementos comunes que, y al mismo tiempo, pasan a poseer un contenido crítico, respecto a la sociedad moderna y tecnológica.

Sin embargo, la complejidad de su cine, junto con la prolongada preparación de cada una de sus películas, hizo que no se acabara de consolidar a nivel popular el personaje de M. Hulot y que finalmente nunca pudiera recuperarse financieramente, después de las extravagancias de "Playtime". Aunque influenció a realizadores tan diversos como Jerry Lewis y Robert Altman, su carrera parece ser al mismo tiempo el comienzo y el final de una tradición cómica. En 2009, con dos años de retraso, Francia ha celebrado el centenario de su nacimiento, con diferentes acontecimientos y actividades, llevadas a cabo sobre todo en París, como la exposición 'Jacques Tati, deux temps, trois mouvements' en la Cinemateca Francesa, que recoge objetos relacionados con él, como dibujos de Pierre Etaix y sus impresionantes maquetas o bellas fotografías de Henri Cartier-Bresson. También se ha podido apreciar la modernidad de su obra, presente en los grandes, cuidados e impresionantes decorados que creó para películas como "Mi tío" o "Play Time". Así, en el Centquatre (El 104) la funeraria recuperada como espacio para las artes, se ha construido La Villa Ariel, con la recreación de interiores y decorados a tamaño real de la casa en la que vivía la familia de 'Mon Oncle', con su cocina robotizada, muebles ultra-design y artículos domésticos high-tech, estilo años 50, que querían representar el confort moderno, la vida práctica y el nacimiento de la automatización de las ins-

talaciones domésticas, incluyendo el jardín rectilíneo rosa y azul y la famosa fuente-pez. Asimismo, al sur de París, en Sainte Sévère sur Indre, el pueblo al que llegó Tati con su equipo en 1947 para el rodaje de su primer largo, se ha abierto la 'Maison de Jour de Fête' en las que los visitantes reviven este acontecimiento a través de la mirada de un niño que ha conservado los recuerdos del rodaje.

Largometrajes:

- 1948. Jour de fête (Día de Fiesta)
- 1953. Les vacances de Monsieur Hulot (Las vacaciones de M. Hulot)
- 1958. Mon oncle (Mí tío)
- 1968. Playtime (Playtime)
- 1970. Traffic (Tráfico)
- 1974. Parade (Zafarrancho en el circo)

PROGRAMA

CICLO: "JACQUES TATI"

ENERO 2010

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

En colaboración con la ALIANZA FRANCESA de Valladolid



Alliance Française

TRAFICO

(Traffic)

Francia-Italia, 1970

Color, 96 minutos.

Guión: Jacques Tati y Jacques
Lagrange

Música: Charles Dumont

Fotografía: Eduard van der Enden y
Marcel Weiss

Intérpretes: Jacques Tati, Maria Kimberly,
Marcel Fraval, Honoré Bostel.



La última aparición en pantalla del famoso personaje Monsieur Hulot, que en esta

ocasión es un diseñador de vehículos de una firma fabricante de automóviles, la cual ha sido convocada a participar en uno de los principales salones del motor. El señor Hulot, que ha diseñado un peculiar vehículo que se convierte en una casa con ruedas, tendrá, camino del susodicho salón del automóvil, un accidentado viaje, hasta que llegue a su destino. Con su penúltima película, Tati retrata el antropomorfismo de los autos modernos y la imparable mecanización a la que se ven abocados los seres humanos, en una sociedad cada vez más tecnificada e inhumana en la que las máquinas nos van reemplazando poco a poco, y en la que nosotros mismos cada vez nos comportamos más como si fuéramos también máquinas. Reivindicando por encima de todo al individuo, esta película del gran comediante francés alcanza una fuerte complejidad audiovisual, con logradas imágenes (en las que sobresale el trabajo con el encuadre y el uso del color) y, como siempre, con un empeño por sacar el máximo partido expresivo a la banda sonora, que se caracteriza por la emergencia de un complejo desorden (con música y sonidos entremezclados) que quizá requiere una máxima atención por parte del espectador para comprenderla y sacarle todo el partido posible.

León: LUNES 18

Palencia: JUEVES 14

Ponferrada: LUNES 11

Valladolid: MARTES 12

Zamora: MIERCOLES 20

DIA DE FIESTA

(Jour de fête)

Francia, 1949

Color, 81 minutos.

Guión: Jacques Tati, Henri Marquet, Jacques Mercaton y Jacques Sauvageot

Música: Jean Yatove

Fotografía: Jacques Sauvageot

Intérpretes: Jacques Tati, Santa Relli, Guy Decomble, Paul Frankeur.



Las calles se adornan con guirnaldas y banderas; la terraza del café está preparada para el gran baile popular. Llegan los carros de los feriantes provistos de los caballitos de madera para instalar el tióvivo, la lotería, el cine ambulante, las cucañas.... Mientras reparte el correo, François, el cartero, deseoso de ayudar a estos visitantes de un día y a los vecinos de su pueblo, monta con mucho heroísmo la cucaña con la bandera nacional, pero pese a sus buenas intenciones sólo consigue provocar pequeñas catástrofes. Después, durante la feria, en el documental que proyectan en la barraca del cine, François y todo el pueblo, impresionados, ven el nuevo sistema americano para repartir el correo. A la mañana siguiente, cuando los habitantes del pueblo despiertan de su día de fiesta, el cartero reparte su correo "a la americana", a toda velocidad y con un ritmo endiablado. Esta

deliciosa comedia, que consiguió excelentes críticas y un gran éxito, fue rodada en color (y en blanco y negro, a la vez, como copia de seguridad), pero debido al sistema tan novedoso utilizado no fue posible sacar después positivos en color y tuvo que estrenarse en blanco y negro, hasta que en 1994 se restauró una maravillosa copia, con el color original, que rescata toda la sabia utilización de este elemento estético por Tati, uno de los primeros cineastas que supo utilizarlo artísticamente.

Ponferrada: MARTES 12

Valladolid: MIERCOLES 13

LAS VACACIONES DE M. HULOT

(Les vacances de Monsieur Hulot)

Francia, 1953

B/N, 114 minutos.

Guión: Jacques Tati y Henri Marquet

Música: Alain Romans

Fotografía: Jacques Mercanton y Jean Mousselle

Intérpretes: Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Michèle Rolla, Valentine Camax.

En Saint-Nazaire, un precioso pueblecito de la costa bretona, con magníficas playas como la de Saint-Marc rodeadas de pinares, llegan los veraneantes de distintas ciudades y países, agolpados, utilizando los coches, el tren y los autocares. En un ambiente en el que se escuchan diversos idiomas, mezclados con el francés, se ins-



talán con sus típicas costumbres de vacaciones, en el hotel cercano al mar, y rodeados de niños, el empresario inglés, emprendedor y siempre pendiente del teléfono, el viejo militar alemán, contando sin parar sus batallitas, o la bella y elegante joven, que atrae todas las miradas masculinas. Con ellos llega ese año Monsieur Hulot al volante de su viejo cacharro y, pese a su apariencia despistada y tranquila, rompe la calma estival. Para gran alegría de algunos veraneantes y disgusto de otros, Hulot ofrecerá a los huéspedes del hotel unas vacaciones como nunca las han tenido, llenas de sorpresas e insospechados acontecimientos que se producen pese a las buenas intenciones del amable huésped, siempre dispuesto a ayudar, pero que desencadena hechos que escapan a su control. Según algunos críticos el mejor largometraje de Tati. En todo caso el único en blanco y negro y el primero en el que aparece su inseparable personaje, el apacible y torpe Monsieur Hulot.

León: MIERCOLES 20

Palencia: MARTES 12

Ponferrada: MIERCOLES 13

Valladolid: JUEVES 14

Zamora: LUNES 18

MI TIO

(Mon oncle)

Francia, 1958

Color, 110 minutos.

Guión: Jacques Tati y Jacques Legrange

Música: Alain Romans y Franck Barcellini

Fotografía: Jean Bourgoin

Intérpretes: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Bécourt.



Ganadora del Oscar a la mejor película extranjera, esta entrañable y mordaz comedia es probablemente el filme más logrado de su autor. En un barrio moderno donde todo está demasiado organizado, viven en una increíblemente tecnificada casa de diseño futurista monsieur Arpel, su esposa y su hijo Gérard, a quien le aburre aquella vida tan insípida y aséptica. Monsieur Hulot, el hermano de la esposa, personaje romántico, soñador y lleno de fantasía, trae problemas a ese mundo ordenado, sobre todo porque Hulot es el mejor amigo de Gérard y su padre se da cuenta de ello. Un prodigio de elegancia, originalidad y sutileza, combinadas con un immaculado sentido del humor y la ironía, convierten a esta parodia de la vida moderna y ultratecnificada, a la que se contrapone el encanto y la

calidez de la vida tradicional, en una crítica que saca a la luz el absurdo y la pomposidad de nuestra sociedad, para arremeter contra la sociedad de consumo y contra el mecanicismo que ahoga al individuo. Así, la obra maestra inolvidable de Tati, trata de ofrecernos una mirada sobre la inevitable tensión entre las sensibilidades del viejo mundo de M. Hulot y el nuevo mundo de la mecanización y el consumismo, haciendo presente el absurdo de la realidad cotidiana, en un prodigio de fantasía que encierra a sus personajes en secuencias deslumbrantes (para el recuerdo, la fiesta en el jardín con su insuperable fuente-pep), todo ello expresado a través de las meteduras de pata del despistado Monsieur Hulot y las trastadas de su travieso sobrino.

León: JUEVES 21

Palencia: MIÉRCOLES 13

Ponferrada: JUEVES 14

Valladolid: VIERNES 15

Zamora: MARTES 19

PLAYTIME

(Playtime)

Francia, 1967

Color, 155 minutos.

Guión: Jacques Tati y Jacques Lagrange

Música: Francis Lemarque

Fotografía: Jean Badal y Andréas Winding

Intérpretes: Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valérie Camille.



Estamos en un aeropuerto tecnificado, en una ciudad ultramoderna. Todo es ordenado y limpio, a la vez que uniformemente gris y cristalino. Un grupo de turistas americanas hace un viaje organizado por Europa. Programa: una capital por día. Al llegar a París, los carteles anuncian ciudades con idénticos rascacielos y por lo que puede observarse allí las calles son exactamente iguales que las de otros sitios, las carreteras son las mismas y las farolas guardan un curioso parecido con las que han visto antes. En resumidas cuentas, el escenario no cambia de una ciudad a otra. Las turistas, los demás personajes, y los espectado-

res con ellos, se mueven por ese escenario internacional gris, transparente, uniforme, repetitivo. Sin embargo, tanto las turistas como otros personajes, entre ellos M. Hulot, se van conociendo poco a poco y van creando cierto calor humano que les permite vivir experiencias más festivas, a la par que crecientemente caóticas. Filmada en formato panorámico de 70 mm y con sonido estereofónico (atención a la escrupulosamente cuidada banda sonora, llena de ruidos y músicas diferentes), examina la desaparición de la individualidad dentro de la masa, en la sociedad post-industrial. Para lograr sus objetivos, Tati construyó una ciudad tamaño natural con edificios y oficinas de cemento y mucho cristal, lo cual demuestra lo impresionantemente meticuloso que era para todo lo relacionado con su trabajo.

León: MARTES 19

Palencia: VIERNES 15

Zamora: JUEVES 21

www.cajaespana.es |

