

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo

Citar como:
Aldarondo, R. (1992). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine.
(10):78-97.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40837>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
©CEPEC/GRAY-FILMS



PELICULAS DEL CICLO

LAS PELICULAS DEL CICLO

Soigne ton gauche

(René Clément, 1936)

Francia. **Director:** René Clément. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Música:** Jean Yatove. **Intérpretes:** Jacques Tati, Max Martell, J. Aurel. **Duración:** 12 m.

L'école des facteurs

(Jacques Tati, 1947)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Louis Félix. **Música:** Jean Yatove. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Duración:** 13 m.

Tati tras los pasos de M. Hulot

(Tati sur les pas de M. Hulot. Sophie Tatischeff, 1985)

Francia. **Directora:** Sophie Tatischeff. **Documentalistas:** F. Grou-Radenez, M. F. Reverier, A. Obadia, M. Hayat, M. Wagner y F. Ciomi. **Productor delegado:** Pierre Tatischeff. **Montaje:** Sophie Tatischeff. **Asistentes de realización:** A. Obadia y N. D'Outreligne. **Equipo de rodaje:** P. Petter, P. Schilovitz y R. Attal. **Colaboración artística:** M. Dondey. **Mezclas:** E. Munch. **Trabajos fotográficos:** J. M. Dellannoy. **Comentarios:** L. Hamon y R. Lebrun. **Duración:** 95 m.

La famosa silueta de M. Hulot va siendo trazada en la pantalla al ritmo de la relajante música de "Les vacances de M. Hulot", mientras se escucha de fondo el rumor de las olas. Una voz en *off* da sentido a esta presentación, afirmando que Hulot ha eclipsado a Tati, que hoy se conoce mejor a su personaje que a su creador. A través de se-



cuencias de sus películas, diversos documentos filmicos y fotográficos, entrevistas con el realizador, fragmentos de noticiarios, la obra y la personalidad de Jacques Tati, su vida y sus teorías cinematográficas se van desvelando.

Nadie mejor que Sophie Tatischeff, no sólo hija del realizador, sino su montadora, para llevar adelante el difícil proyecto de hacer un retrato de Jacques Tati en poco más de hora y media. Afortunadamente, para ello la realizadora ha contado con material más que suficiente y, en algunos casos, sorprendente. Imagino que una de las cuestiones que se plantearía Tatischeff a la hora de estructurar su trabajo, debió de ser cómo dar coherencia a un documental en el que el texto debía de tener una importancia básica, mientras dirigía sus reflexiones hacia un realizador que siempre privilegió lo visual por encima de los diálogos. Esto queda perfectamente resuelto con el continuo bombardeo de imágenes de la vida y obra de Tati, quien es por otra parte prácticamente el único personaje que habla ante la cámara. Tatischeff hubiera podido ceder la palabra a los colaboradores de Tati, a críticos, a otros realizadores, pero, afortunadamente, sólo lo hace con el protagonista absoluto, del que se pueden ver fragmentos de distintas entrevistas hechas a lo largo de toda su vida. Como a pinceladas sueltas Tati va mezclando en distintas declaraciones sus recuerdos (su infancia, sus primeras parodias deportivas, anécdotas de rodaje...) con sus ideas sobre el cine. Reivindica la influencia del *music-hall* en el cine desde Chaplin, Keaton y Laurel & Hardy, el necesario predominio de lo visual, su negativa a ceder lo más

mínimo en libertad e independencia por imperativos comerciales, su teoría de que cualquier personaje puede protagonizar un *gag*, su rechazo del cine como industria, su reposado y concienzudo sistema de trabajo, sus ideas acerca del color... Frases sueltas y fragmentos de entrevistas inteligentemente seleccionados que puntúan las claves de su cine.

Paralelamente las teorías de Tati se ilustran con secuencias, no sólo de sus seis largometrajes, sino también de tres de sus cortos: **On demande une brute** (1934), **Gai dimanche** (1935) y **L'école des facteurs** (1947). Asistimos así mismo a documentos insólitos como las fotos de sus parodias deportivas e incluso una breve secuencia filmada durante uno de sus números de boxeo (como fondo se cita a Colette que afirma que en estas parodias "*participan la danza, los deportes, la sátira y los cuadros vivientes*"). Se nos presenta el estreno en el Olympia de la versión teatral de **Jour de fête**. Vemos a Tati pasear los recuerdos felices del rodaje de **Les vacances de Monsieur Hulot** por la playa de St. Marc y los más amargos de la incomprendida **Playtime** por los terrenos baldíos en los que se alzó su ambicioso decorado, que el ministro Malraux se negó a salvar de la demolición. Se suceden secuencias de sus días de gloria: el estreno en la plaza de St. Severe de **Jour de fête** y su reencuentro con los habitantes de un pueblo que se volcó en el rodaje de la película; la presentación de **Mon oncle** en Cannes y su Premio Especial del Jurado; sus giras por todo el mundo para presentar este filme y la consecución por el mismo del Oscar de Hollywood; su entrevista con algunos de sus grandes maestros: Keaton, Senett, Lloyd y Stan Laurel; la entrega del César, como premio al conjunto de su carrera. Su defensa del cortometraje durante este homenaje tiene toda la emoción de una vida dedicada al cine, pero casi nunca valorada en sus justos términos, marginada por las instituciones y las grandes distribuidoras. Una emoción que Sophie Tatischeff combina hábilmente durante todo el documental con una agrídulce nostalgia.

Jesús Angulo

Silvia y el fantasma

(*Sylvie et le fantôme*. Claude Autant-Lara, 1945)

Francia. Director: Claude Autant-Lara. Pro-

ductor: Fred Orain. Producción: Discina. Guión: Jean Aurenche, según la obra teatral de Alfred Adam. Fotografía: Philippe Agostini. Dirección artística: Lucien Carré y Jacques Krauss. Música: René Cloarec. Montaje: Madeleine Gug. Intérpretes: Odette Joyeux, François Périer, Julien Carette, Gabrielle Fontan, Pierre Larquey, Louis Salou, Jacques Tati, Claude Marcy, Jean Desailly, Marguerite Casan. Duración: 102 m.



El barón Edouard pasa por problemas económicos. Para salir de ellos vende uno de sus cuadros a un anticuario. Pero tras él se esconde el fantasma del que está enamorada su hija Sylvie. El barón decide organizar una fiesta de cumpleaños para ella, con la esperanza de hacerle olvidar sus fantasías. Como plato fuerte contrata a un actor que ha de representar el papel de fantasma para sorpresa de los invitados. La sorpresa resulta mayúscula cuando el verdadero fantasma decide entrar personalmente en el juego.

UN CUENTO DE AMOR Y DE FANTASMAS: SYLVIE ET LE FANTÔME

El cine francés no dejó, sorprendentemente, de producir un notable número de títulos durante la ocupación nazi. Y si bien la calidad media dejó mucho que desear, no faltó un puñado de películas más que apreciables: **La nuit fantastique**, de Marcel L'Herbier; **L'éternel retour**, de Jean Delanoy, con guión de Cocteau; **Les anges du péché**, de Robert Bresson; **Les visiteurs du soir** y **Les enfants du paradis**, de Marcel Carné... No obstante las dificultades eran evidentes. Cada proyecto, cada película realizada tenían que enfrentarse a una doble censura, la de los hombres de Goebbels y la del propio gobierno colaboracionista de Vichy. Es por eso que la evasión y la fantasía, el traslado de la acción a

épocas pasadas se convirtieron en prácticas habituales del cine ocupado. Fue precisamente en esos años cuando el realizador Claude Autant-Lara dirigió las tres películas que le convirtieron en uno de los más prestigiosos directores franceses de la época. Sin embargo, Autant-Lara distó mucho de practicar el escapismo sistemático de aquellos años de brazos alzados. Si con *Douce* (1943) su mirada cáustica se clavaba en la hipocresía que rodea(ba) a la institución familiar, con *Le diable au corps* (1946) escandalizaba con sus atrevimientos eróticos enmarcados en un claro alegato pacifista. Eran los primeros ácidos dardos de un cineasta rebelde que, décadas después, acabaría adoptando posturas políticas clara y confesadamente totalitarias. Entre los dos filmes citados realizó *Sylvie et le fantôme* (1945), éste sí, alineado con fervor en el terreno de la fantasía.

En *Sylvie et le fantôme* nos encontramos, lisa y llanamente, ante un cuento de fantasmas, bello, romántico y agridulce. La acción se desarrolla entre los muros del viejo castillo del barón Edouard, donde su hija, la adolescente Sylvie, vive los días previos a su decimosexto cumpleaños. Sylvie está enamorada del fantasma, el de Alain, el "cazador blanco", que vive su eternidad fijado en uno de los cuadros del castillo y acompañado de su fiel perrillo de caza. Alain tuvo, ochenta años atrás, una aventura con la abuela de Sylvie que le costó la vida a la salida de un duelo con su rival amoroso. La joven intuye que hay algo palpitante más allá del retrato de su apuesto "cazador blanco". Nadie sabe en el castillo cuánto hay de cierto en ello. Alain se descuelga por las noches de la tela inmóvil, seguido por los inaudibles pasos de su pequeño compañero. Con él pasea por el castillo desconociendo los límites del espacio, atravesando puertas, techos o pasadizos (que también los hay). Nada le puede mantener más "vivo" que el idílico amor de Sylvie, convertido en rescoldo de aquél perdido que le condenó al sigilo de la noche. El barón se ve obligado a vender el cuadro para mantener el castillo e intenta consolar a su hija celebrando en su honor una gran fiesta de cumpleaños. No se le ocurre mejor idea que contratar a un actor para que interprete el papel de fantasma. Al juego se apuntarán el joven Frédéric y el propio Alain, que cubre, a su vez, su físico etéreo con la sábana de rigor. Sustos y equívocos, dentro de un cierto aire de vodevil, se suceden en el castillo. Entre unos y otros la inconstante Sylvie queda prendada de la gracia de Frédéric, olvidando a su viejo fantasma. Al igual que (en palabras de Marcel Oms en esta misma revista) "*la muerte de Marthe*

marca la iniciación de François" en *Le diable au corps*, también aquí la segunda muerte de Alain es el sacrificio necesario para que Sylvie comience a abandonar la adolescencia.

Desde su sobreimpresionada imagen, desde su inasible presencia física, el personaje de Alain es una de las más grandes creaciones de Jacques Tati como actor. Su delicioso fantasma se mueve con la misma fragilidad que Hulot, camina con su misma elegancia. Crea un personaje profundamente romántico, de sentimientos desgarrados y formas apacibles, capaz de dar a una mirada o a una sonrisa toda la dulzura y toda la tristeza a la vez. Un romanticismo que estalla en secuencias mágicas como aquella en la que, exaltado y pudoroso, presencia desde el anonimato cómo se viste Sylvie, volviendo la cara como un caballero mientras flauta y piano ejecutan el delicioso tema central de la magnífica banda sonora de René Cloarec. Una vez más Tati es privado de su voz. Una vez más desgrana, contados, sus *gags* aprovechando su invisibilidad (de un soplo apaga las cerillas de la condesa y con la interposición de su mano impide que Sylvie apague sus velas de cumpleaños, causando la consiguiente confusión). La fiesta y el nuevo amor de Sylvie llevarán al entrañable fantasma a un final agridulce. De nuevo el amor, ahora inmaterial, le es negado, pero esta vez consigue acceder al descanso. En fin, un delicioso cuento de fantasmas y de amor.

Jesús Angulo

El diablo en el cuerpo

(*Le diable au corps*. Claude Autant-Lara, 1946)

Francia. **Director:** Claude Autant-Lara. **Productor:** Louis Wipf. **Producción:** Transcontinental Films. **Guión:** Jean Aurenche y Pierre Bost, según la novela de Raymond Radiguet. **Fotografía:** Michel Kelber. **Dirección artística:** Max Douy. **Música:** René Cloarec. **Montaje:** Madeleine Gug. **Intérpretes:** Micheline Presle, Gérard Philipe, Denise Grey, Jean Debucourt, Jean Varas, Pierre Palau, Michel François, Germaine Ledoyen, Jacques Tati, Albert Rémy. **Duración:** 112 m.



Los adolescentes François y Marthe se sienten mutuamente atraídos en cuanto se conocen. Pero la madre de Marthe no aprueba el idilio, ya que Marthe está prometida a Jacques. Cuando Marthe y François vuelven a encontrarse, en 1918, la joven está casada, pero su marido se halla en el frente. Ellos reviven su amor, y precisamente cuando se proclama el Armisticio, Marthe descubre que está embarazada de François...

Las falsas querellas de *Le diable au corps*

Al menos en dos ocasiones, con cierta publicidad, la película de Claude Autant-Lara ha sido violentamente atacada: en 1947, en cuanto se estrenó, por los eternos bienpensantes defensores de las buenas costumbres; en enero de 1954, en los "Cahiers du Cinéma" nº 31, por François Truffaut a propósito de las libertades tomadas por los adaptadores Aurenche y Bost con obras destacadas de la literatura ("Una cierta tendencia del cine francés").

Paradójicamente estas dos querellas hechas a la película, ambas perfectamente fundadas y legítimas desde el punto de vista estricto de quienes las han buscado, contribuyen a mejor poner de manifiesto el valor específico de uno de los clásicos más indiscutibles del cine francés.

Para su aroma de escándalo, en 1947, *Le diable au corps* interpelaba ante todo la supervivencia de mentalidades caducas: las reacciones provocadas inmediatamente después de la Segunda

Guerra Mundial demostraban simplemente que la misma sociedad, la misma falsa moral, los mismos bienpensantes no habían aprendido nada de los treinta años de Historia y de transformaciones del mundo. La película nada menos que subrayaba la hipocresía de una Francia que sobrevivía sólo en su propia agonía. La adaptación había, quizás, borrado algunos de los aspectos de la novela y la interpretación de Gérard Philipe atenuaba parcialmente la loca inconsciencia del adolescente del libro, pero las escenas que enfurecían a los virtuosos defensores del orden moral se encontraban ya enteramente en el libro, entre otras, la de las cartas del marido arrojadas al fuego, o la correspondencia teñida de perversión con el soldado: "*Yo soy quien dictaba a su mujer las únicas cartas cariñosas que él haya recibido jamás*". Verdad es, en cambio, que los autores de la película acentuaron el discurso pacifista, no cayendo nunca en un antimilitarismo primario, sino acentuando lo que en el libro sólo estaba en ciernes: la fuerte oposición entre egoísmo de la retaguardia y el sacrificio del héroe, vivida dentro de una relativa inmadurez psicológica.

Frente a la manada vociferante de los imbéciles que solicitaban la prohibición de la película, sus autores se parapetaron legítimamente tras "*la fidelidad al espíritu de Radiguet*", eficazmente sostenidos por Jean Cocteau, descubridor y protector en su tiempo del joven escritor y que en "La Revue du Cinéma" (Nº 7, verano 1947) les dió las gracias por "*haberle hecho asistir, desde una butaca, a una historia que se ha vivido y de la cual se ha conocido a los personajes*" y declaraba "*la película digna del libro*".

La causa estaba, provisionalmente, vista. Gran Premio de la Crítica Internacional, y Gran Premio a la mejor interpretación masculina: *Le diable au corps* triunfaba en el Festival de Bruselas 1947, tras haber incluso provocado la marcha de un diplomático francés...

La querella buscada por François Truffaut en 1954 se funda en otros criterios, aun cuando deja adivinar a veces una discrepancia "espiritual" con el tono general de lo que entonces se denominaba la "tradición de la Calidad" en el cine francés. En todo caso, esta discrepancia no puede ya perjudicar la carrera de la película... Tiene, por otra parte, el mérito de entablar un debate sobre los problemas de la adaptación y, paradójicamente, de echar abajo la argumentación de los autores sobre su pretendida fidelidad a la obra de Radiguet. Digámoslo rotundamente: la película *Le diable au corps* es una obra

maestra de infidelidad a la novela autobiográfica disfrazada que le sirve de punto de partida. De una aventura personal cuyo relato procede con una crueldad y un cinismo poco novelescos, en la que algunos episodios abren entre los amantes un foso sin romanticismo, en la que la confesión tiene valor únicamente por la turbación y la lucidez puestos al día, la película ha realizado una obra en la que se reconocen, todavía hoy, muchos hombres y adolescentes.

Sería fácil buscar "y encontrar" los cambios importantes; las escenas suprimidas (François engaña a Marthe; François ejerce dolorosos chantajes sobre su amante, o sádicas puestas a prueba, etc...) las variantes (la elección de los muebles) o las modificaciones en el espíritu: lo que conmueve en el libro de Radiguet es el reflejo, en un adolescente muy joven, de la clase burguesa de la cual él es hijo, y la encarnación frágil de cierto libertinaje que linda con la misoginia.

Por último, la concepción de la película en una estructura fúnebre sobrepasa con mucho los ejercicios gratuitos de virtuosidad narrativa en comparación con el tono de crónica adoptado por el libro.

Al construir su película en torno al entierro de Marthe, Claude Autant-Lara daba muerte a todo un mundo, del que en sus obras precedentes había descrito la ascensión y la gloria (**Lettres d'amour**, **Le mariage de chiffon** y **Douce**), la frivolidad y el arte de vivir y de amar. **Le diable au corps** podía, en 1947, abrir el paso a un cine crítico que hubiera hecho balance de una civilización que llegaba a su fin: fue, al contrario, blanco de todas las reacciones políticas movilizadas en nombre de los ideales patrióticos, morales y humanitarios.

En la película, la muerte de Marthe marca la iniciación de François, por las sucesivas muertes de la inocencia que conducen a su madurez de hombre por la agonía de su juventud. Esta



muerte es cuestión previa a la película, encierra al héroe en su adversidad y le acompaña a lo largo de su reminiscencia: interviene desde la primera escena y cierra la película cuando el macero descuelga los paños fúnebres; entre tanto reaparece durante la cita fallida en el pontón, y después de la separación definitiva en el mismo pontón. Valoriza, por tanto, el papel de Marthe como iniciadora del joven, puesto que ella mata su infancia.

El hijo que, en la película, nace de Marthe y de François es precisamente este "otro" que viene al mundo más allá de la guerra. La coincidencia, ausente del libro, entre los dos sucesos, revela con mayor razón el propósito de la película. La expresión cinematográfica valoriza así la oposición entre la pareja y el medio humano ambiente, suscitando escenas fuertes resultantes del contraste entre los sentimientos colectivos y la pasión individual: la dicha de Marthe y François está unida a la guerra y a la muerte de los demás; su desgracia está asociada a la alegría de la multitud.

Si lo que provocó escándalo en 1923 se reactivó en 1947, se debe menos a la fidelidad de la adaptación que a la originalidad de desglose y a la inflexión romántica de la película. Con Claude Autant-Lara, los personajes de Marthe y François adquieren (gracias asimismo a la admirable interpretación de los actores) una nueva fuerza subversiva, pues su amor se opone más violentamente al contexto social y humano. La reconstitución del período 14-18 simulando desplazar apenas hacia 1947 la intriga y el conflicto, revela con tanta más razón la permanencia del propósito de la realización: el amor es un motor de la Historia, en torno a los amantes un mundo paralizado, helado, frígido y mirón, que sólo se pone en marcha para la muerte y la guerra.

Desde la primera escena la alusión es evidente: en torno a François, que lleva luto por su amor y por su juventud, la gente canta: "*Ah! il fallait pas qu'il y aille, Ah! il fallait pas, il fallait pas y aller...*". ¿A quién se dirigen estas frases de doble sentido? ¿Al soldado que vuelve de la guerra, o al adolescente que vuelve del amor? Tal vez a los dos que, por un breve instante se cruzan y después se alejan definitivamente el uno del otro, y que entre ellos no tienen más que un hijo nacido de dos padres y de una madre muerta.

Esta temática, más que a Raymond Radiguet pertenece a Claude Autant-Lara y se encuentra

en más de una de sus películas en que la madre y la mujer hacen nacer al hombre a costa de su pena o de su propia muerte, de su afrontamiento. La verdadera fidelidad de Claude Autant-Lara es a él mismo y demuestra, por su obstinación testaruda, la vanidad de las querellas que se le presentaron ya que, contrariamente a lo que pensaba en 1954 François Truffaut, prueba la posible coexistencia pacífica de la tradición de la Calidad y de un cine de autor. Lo que, dicho sea de paso, Truffaut después ha demostrado muchas veces, adaptando con a menudo mucha libertad -y acierto- obras de Maurice Pons, David Goodis, Henri-Pierre Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell, Frances V. Guille o Jean Itard...

Marcel Oms



Les fausses querelles du Diable au corps

A deux reprises au moins, avec une certaine publicité, le film de Claude Autant-Lara a été violemment pris à partie: en 1947, dès sa sortie, par les éternels bien-pensants défenseurs des bonnes moeurs; en janvier 1954, dans les "Cahiers du Cinéma" n° 31, par François Truffaut à propos des libertés prises par les adaptateurs Aurenche et Bost envers des oeuvres marquantes de la littérature ("Une certaine tendance du cinéma français").

Paradoxalement ces deux querelles faites au film, toutes deux parfaitement fondées et légitimes du strict point de vue de ceux qui les ont cherchées contribuent à mieux mettre en évidence la valeur spécifique d'un des plus incontestables classiques du cinéma français.

Pour son parfum de scandale, en 1947, **Le diable au corps** interpelait avant tout la survie de mentalités périmées: les réactions provoquées au lendemain de la 2^e Guerre Mondiale

prouvaient tout simplement que la même société, la même fausse morale, les mêmes bien-pensants n'avaient rien appris de trente ans d'Histoire et de transformations du monde. Le film, tout simplement, soulignait l'hypocrisie d'une France qui ne survivait que dans sa propre agonie. L'adaptation avait, peut-être, gommé quelques uns des aspects du roman et l'interprétation de Gérard Philipe atténuait partiellement la folle inconscience de l'adolescent du livre, mais les scènes qui mettaient en fureur les vertueux défenseurs de l'ordre moral étaient déjà bel et bien dans le livre, notamment celles des lettres du mari jetées au feu, ou la correspondance teintée de perversion avec le soldat: "*C'est moi qui dictais à sa femme les seules lettres tendres qu'il en ait jamais reçues*". Il est vrai, par contre, que les auteurs du film ont accentué le discours pacifiste sans jamais tomber dans un anti-militarisme primaire mais en accentuant ce qui, dans le livre n'était qu'en germe: la forte opposition entre l'égoïsme de l'arrière et le sacrifice des héros, vécue, dans une relative immaturité psychologique.

Face à la meute hurlante des imbéciles qui demandaient l'interdiction de leur film, les auteurs se sont légitimement retranchés derrière "*la fidélité à l'esprit de Radiguet*" soutenus efficacement par Jean Cocteau, découvreur et protecteur en son temps du jeune écrivain et qui dans "*La Revue du Cinéma*" (n° 7, été 1947) les remercia de "*l'avoir fait assister, d'un fauteuil, à une histoire qu'on a vécue et dont on a connu les personnages*" et déclara "*le film digne du livre*".

La cause était, provisoirement, entendue: Grand Prix de la Critique International, et Grand Prix pour la meilleure interprétation masculine **Le diable au corps** triomphait au Festival de Bruxelles 1947 après avoir même provoqué le départ d'un diplomate français...

La querelle cherchée par François Truffaut en 1954 se fonde sur d'autres critères, même si elle laisse percer par instants une divergence "spirituelle" avec le ton général de ce qu'on appelait alors la "tradition de la Qualité" dans le cinéma français. En tout cas elle ne peut plus nuire à la carrière du film... Elle a, par ailleurs, le mérite d'engager un débat sur les problèmes de l'adaptation et de démolir l'argumentation des auteurs sur leur prétendue fidélité à l'oeuvre de Radiguet. Disons-le tout net: le film **Le diable au corps** est un chef d'oeuvre d'infidélité au roman autobiographique déguisé qui lui sert de point de départ. D'une aventure personnelle

dont le récit procède d'une cruauté et d'un cynisme peu romanesques, dont certains épisodes creusent entre les amants un fossé sans romantisme, dont la confession n'a de valeur que par le désarroi et la lucidité mis à jour, le film a fait une oeuvre dans laquelle se reconnaissent, aujourd'hui encore, bien des hommes et des adolescents.

On aurait beau jeu à chercher "et trouver" les changements importants; les scènes supprimées (François trompe Marthe; François exerce sur sa maîtresse de douloureux chantages ou de sadiques mises à l'épreuve, etc...) les variantes (le choix des meubles) ou les modifications dans l'esprit: ce qui émeut dans le livre de Radiguet c'est le reflet dans un très jeune adolescent de la classe bourgeoise dont il est fils, et l'incarnation fragile d'un certain libertinage aux limites de la misogynie.

Enfin la conception du film en une structure funèbre dépasse de fort loin les exercices gratuits de virtuosité narrative par rapport au ton de chronique adopté par le livre.

En construisant son film autour de l'enterrement de Marthe, Claude Autant-Lara en a fait la mise à mort de tout un monde, dont il avait dans ses oeuvres précédentes décrit l'ascension et la gloire (**Lettres d'amour**, **Le mariage de chiffon** et **Douce**) la frivolité et l'art de vivre et d'aimer. **Le diable au corps** pouvait, en 1947, ouvrir la voie à un cinéma critique qui aurait fait le bilan d'une civilisation à son terme: il fut, au contraire la cible de toutes les réactions politiques mobilisées au nom des idéaux patriotiques, moraux et humanitaires.

Dans le film, la mort de Marthe ponctue l'initiation de François, par les morts successives de l'innocence qui conduisent à sa maturité d'homme par l'agonie de sa jeunesse. Cette mort est préalable au film, elle enferme le héros dans son épreuve et l'accompagne tout au long de sa réminiscence: elle intervient dès la première scène et clôt le film lorsque le bedeau décroche les tentures; entre temps elle réapparaît lors du rendez-vous manqué au ponton et après la séparation définitive sur le même ponton. Elle valorise donc le rôle de Marthe comme initiatrice du jeune homme parce qu'elle tue son enfance.

L'enfant qui, dans le film, naît de Marthe et de François c'est précisément cet "autre" qui vient au monde au-delà de la guerre. La coïncidence, absente du livre, entre les deux évènements, ré-



vèle d'autant mieux le propos du film. L'expression cinématographique valorise ainsi l'opposition entre le couple et le milieu humain ambiant, en suscitant des scènes fortes issues du contraste entre les sentiments collectifs et la passion individuelle: le bonheur de Marthe et François est lié à la guerre et à la mort des autres; leur malheur associé à la joie de la foule.

Si ce qui fit scandale en 1923 s'est réactivé en 1947 on le doit moins à la fidélité de l'adaptation qu'à l'originalité du découpage et à l'infléchissement romantique du film. Chez Claude Autant-Lara, les personnages de Marthe et François acquièrent (grâce aussi à l'admirable jeu des comédiens) une nouvelle force subversive car leur amour s'oppose plus violemment au contexte social et humain. La reconstitution de la période 14-18 en semblant décaler à peine vers 1947 l'intrigue et le conflit révèle d'autant mieux la permanence du propos de la mise en scène: l'amour est un moteur de l'Histoire, autour des amants un monde figé, glacé, frigide et voyeur qui ne se met en marche que pour la mort et la guerre.

Dès la première scène l'allusion est évidente: autour de François portant le deuil de son amour et de sa jeunesse des gens chantent "*Ah! il fallait pas qu'il y aille, Ah! il fallait pas, il fallait pas y aller...*". A qui s'adressent ces phrases à double sens? Au soldat qui revient de guerre? ou à l'adolescent qui revient d'amour? Aux deux peut-être qui, un bref instant, se croisent puis s'éloignent définitivement l'un de l'autre, n'ayant entre eux qu'un enfant né de deux pères et d'une mère morte.

Cette thématique là plus qu'à Raymond Radiguet, appartient à Claude Autant-Lara et se retrouve dans plus d'un de ses films où la mère et la femme font naître l'homme au prix de leur peine ou de leur propre mort, de leur affrontement. La véritable fidélité de Claude Autant-Lara est à lui-même et démontre par son obstination têtue la vanité des querelles qui lui furent

faites puisque, contrairement à ce que pensait, en 1954, François Truffaut elle prouve la possible coexistence pacifique de la tradition de la Qualité et d'un cinéma d'auteurs. Ce que, soit dit en passant, Truffaut a depuis, maintes fois prouvé lui aussi en adaptant avec souvent beaucoup de liberté -et de bonheur- Maurice Pons, David Goodis, Henri-Pierre Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell, Frances V. Guille ou Jean Itard...

Marcel Oms

Día de fiesta

(Jour de fête. Jacques Tati, 1949)



Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati, Henri Marquet y René Wheeler. **Fotografía:** Jacques Mercanton. **Dirección artística:** René Moulaert. **Música:** Jean Yatove. **Montaje:** Marcel Moreau. **Intérpretes:** Jacques Tati, Paul Frankeur, Guy Decomble, Santa Relli, Maine Vallée, Roger Rafal, Jacques Beauvais, Delcassan. **Duración:** 76 m.

Una pequeña localidad en el corazón de Francia está a punto de celebrar su día de fiesta. Unos feriantes llegan al pueblo e instalan un tiiovivo, una carpa cinemato-

gráfica, un tiro al blanco y distintos puestos. Durante los preparativos y posterior celebración de la fiesta, el cartero François reparte la correspondencia, ayuda en la construcción del entoldado, sufre bromas de todo tipo y termina bebiendo más de la cuenta. En un documental que se proyecta en la carpa, ve los nuevos sistemas americanos de repartir el correo y decide probarlos personalmente. Al día siguiente, mientras el pueblo amanece de su día de fiesta, François hace su trabajo "a la americana".

Sainte-Sévère, rebautizada Follainville en el film, es una pequeña localidad situada en el centro mismo de Francia... Sus calles empedradas, su plaza mayor, la taberna, banderas, banda municipal, gallinas alborotadas, riachuelo cristalino... y un solícito y espigado cartero. El día amanece suave y soleado, como los títulos de crédito de la película: **Jour de fête** en letras blancas, azules y rojas sobre un fondo animado en blanco y negro. Se respira el ambiente de fiesta, se huele el aire de un verano caluroso con música en las calles y sensaciones de multicolor embriaguez. La feria ambulante llega al pueblo y un niño corre feliz tras los camiones. Es un prólogo medido, equilibrado, animoso, una sinfonía de sonidos rurales, ruidos de animales, música de fiesta. Una mujer anciana, encorvada hasta formar casi un ángulo de 90 grados y sempiternamente acompañada por su cabra, comenta los quehaceres cotidianos; es Delcassam, un conocido actor de la época convenientemente travestido para la ocasión.

Estamos ya en el corazón de Sainte-Sévère, Follainville de ficción. Tati nos ha hecho entrar con suma sencillez. Sin explicaciones, ni diálogos, ni especial atención en ninguna de las acciones paralelas. Lo sabemos todo del pueblo y de sus habitantes. Sabemos cómo viven, cómo descansan, trabajan y se divierten, qué esperan entre el amanecer y la caída aterciopelada de la noche. Misterio de los grandes: sencillez y economía de medios.

Jour de fête fluye con precisión tomando como hilo conductor al cartero François: un Tati pre-Hulot, más tosco pero quizás más entrañable, que ya había aparecido brevemente en el cortometraje **Soigne ton gauche** y sería protagonista de otro film de pocas bobinas, **L'école des facteurs**. François comanda a su modo el relato, pero Tati se detiene siempre en todo lo que el epistolar personaje ve y en aquello que ocurre a sus espaldas: los lances coquetos entre el feriante y una lugareña, por ejemplo. La película es



como un *collage* festivo, retazos de una jornada ideal para el deleite anónimo y para el disfrute colectivo: la laboriosa construcción del entoldado, las bromas en la taberna a costa de François, el tiro al plato, la esperada sesión cinematográfica convertida en elogio de la inocencia y el candor, con esa preciosa secuencia previa en la que el feriante y la mujer prendada de él se miran y ríen mientras suenan las bandas de sonido de cualquier film serial americano de los cuarenta.

François corta las acciones por el medio repartiendo cartas, postales y paquetes. Pese a su semblante estafalario y sus ojos eternamente despistados, banco de pruebas para futuros héroes de vacaciones playeras, paseos urbanos con sobrinos, embotellamientos, edificios de tecnología plastificada y zafarranchos circenses, el cartero es el único en poner orden y concierto a la construcción de la base del entoldado. La presentación del personaje no puede ser más firme, aunque luego Tati le haga bailar al son del comediante clásico en una colección de *gags* hoy quizás previsibles, ayer innovado-

res, mañana seguro que añorados con algo más que nostalgia: los repetidos golpes con el rastrillo, el paseo en bicicleta sosteniendo un pastel, sus luchas imposibles con una mosca de la que sólo oímos al prepotente zumbido, las cabriolas sobre las dos ruedas en plena borrachera nocturna, la forma de agarrar una gallina al vuelo. Junto a François, una cabra se come un telegrama y un estrábico no atina con el martillo. Si alguno de los personajes de **Jour de fête** reviviera el chiste del jardinero regado, estaría en perfecta consonancia con el espíritu primitivo (a la sazón vanguardista) de este film.

Tati sorprende aún más cuando, adelantándose en años, incluso en intensidad, al Coppola de **La ley de la calle**, al Von Trier de **Europa**, al Jonathan Demme de uno de sus vídeos para Talking Heads, pinta con paleta viva pequeños objetos de color dentro del encuadre en blanco y negro. No son muchos momentos, no es un alarde técnico, sino el resultado de una imposibilidad material de hacer la película en color. (La sociedad Thompson, que en 1947 (1) se encontraba experimentando con las nuevas téc-

nicas de color, puso todos sus medios a disposición de Tati pero, a pesar de los buenos resultados conseguidos en algunas escenas, no pudieron garantizar una copia entera en color. Tati, que por precaución había rodado simultáneamente cada plano en color y en blanco y negro, tuvo que contentarse con este sistema, pero años después, en 1964, imprimió sus pinceladas sobre el lienzo blanquinegro). Es, también, el sello del artista y la poética de la festividad, la mancha mágica que nos hace deslizar la vista hacia un punto concreto -en definitiva, un inserto sin tener que variar de plano- y la constatación de que Tati tenía una peculiar mentalidad pictórica.

En la fugacidad de estos momentos reside su belleza: el color rojo de la paleta del pintor, artista objetivo en el frenesí de la localidad, aparece después en la banderola de la plaza, ya que así la ve y la pinta el artista; el mismo rojo está en los adornos de los caballos del tiovivo, en los dibujos de la ruleta de la fortuna, en el corazón que hay en la diana del tiro al blanco, en el pequeño punto de luz que emana del faro de la bicicleta de François extraviado en la noche; un amarillo casi imperceptible aparece en el toldo del tiovivo, y el mismo color de Van Gogh queda suspendido en el aire, dando realidad y dimensión al globo que flota suavemente cuando el día alcanza su cenit.

Hay un día de fiesta y un día después. El relato, la caligrafía clásica, se le escapa un tanto a Tati, que rompe la tonalidad global -el pueblo y su feria- para individualizar a François en el último tramo de celuloide. Tras ver un documental en la carpa cinematográfica, el cartero reparte el correo "a la americana". Ese día después amanece con François entregado en renovadas energías a su labor, y notamos a faltar el calor y el color de la fiesta. No hay tiempo para otros personajes, ni para celebraciones, ni para paletas de rojo y amarillo. Sólo un prodigioso encañado de *gags* que termina con François y su bicicleta en el río.

Fin de fiesta, del correo rápido, y vuelta a la cotidianidad de cada día tras la marcha de los feriantes. Cuatro años después, en la bulliciosa costa veraniega, Tati reaparecería en escena embutido en la gabardina de Monsieur Hulot. El cartero François quedaba, como suspendido en un tiempo mágico, en la localidad de Sainte-Sévère, Follainville, escenario de la primera batalla cinematográfica de Jacques Tatischeff.

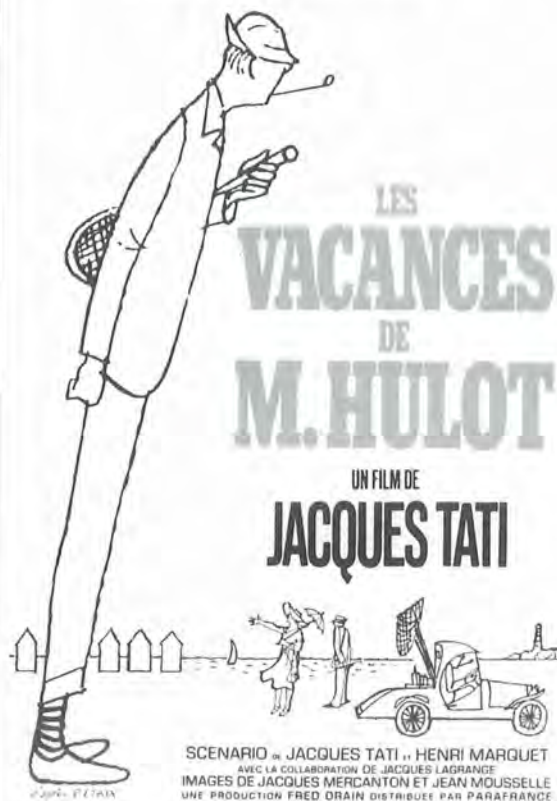
Quim Casas

Nota:

(1) **Jour de fête** se rodó entre mayo y septiembre de 1947 pero no encontró distribuidor hasta dos años después. Se estrenó en mayo de 1949 en París y Tati organizó el 19 de junio una proyección en Sainte-Sévère. Para él, ése sería el estreno "real" del film. Guérin vivió similar experiencia cuando pudo proyectar **Innisfree** en la localidad irlandesa donde rodó su película.

Las vacaciones de Monsieur Hulot

(Les vacances de M. Hulot. Jacques Tati, 1953)



Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films, Discina. **Guión:** Jacques Tati y Henri Marquet. **Fotografía:** Jean Mousselle y Jacques Mercanton. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans. **Montaje:** Pierre Grassi, Charles Bretonneiche y Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michèle Rolla, André Dubois, Valentine Camax, Lucien Frégis, René Lacourt y Marguerite Gérard, Raymond Carl. **Duración:** 83 m.



Una serie de clientes habituales, en compañía del pintoresco M. Hulot se reúnen en un pequeño hotel de la costa para pasar sus vacaciones de verano. Se suceden las actividades recreativas -tenis, hípica, excursiones- pero también los problemas derivados de la conducta de M. Hulot, no por bien intencionada menos catastrófica.

En su segundo largometraje, Tati creó a Monsieur Hulot. De haber titulado este film, simplemente, "Las vacaciones de Hulot", hubiese provocado un equívoco que no se produce con ese tratamiento señorial que caracteriza a un personaje exquisitamente educado, galante y cortés pero irremediabilmente patoso y catastrofista. Todos cuantos coincidieron con él, probable-

mente no olvidarán jamás aquel verano de 1952 cuando, en el tradicional hotel de la costa regentado por un patrón maniático y cascarrabias, se añadió a la colonia habitual aquel gentilhomme llegado en su viejo modelo de Amilcar y provisto de todos los complementos necesarios para disfrutar de sus vacaciones.

Sin embargo, la inconfundible silueta coronada por un irrepitible sombrero y prolongada por una pipa que sólo sale de su boca para pronunciar correctamente su apellido, pronto se convertiría en una auténtica amenaza: en el enemigo involuntario de su compañero de mesa a quien limpia su boca con la manga de la camisa cuando se dispone a coger la sal; del pescador que pinta laboriosamente el nombre de su barca hasta que se sueltan sus amarras y llega hasta el mar; de los familiares de un difunto al que se le ofrece como corona de flores un neumático recubierto de hojarasca; del viajero en la capota trasera de un coche que queda atrapado por la certera coza del caballo que Hulot intenta montar; o de todos los que esperaban el castillo de fuegos artificiales que aquel año, *hélas!*, estalló unos días antes de la Fiesta Nacional.

Como también le sucedía a Keaton, determinados objetos se tornan decididamente hostiles frente a la supervivencia cotidiana del personaje de Tati. Sólo se defiende bien con un mortífero saque de tenis que probablemente aprendió en 1932, cuando realizó su cortometraje inacabado **Oscar, champion de tennis**. Tampoco es manco en el arte de ping pong, pero cuando busca la pelota entre las mesas del salón gira involuntariamente la silla de un jugador de cartas que, al depositar su naipes en la mesa vecina, provoca un verdadero altercado.

La conducta de Hulot es inevitable en el mundo donde vive. **Las vacaciones de Monsieur Hulot** transcurre en una típica población costera de los años cincuenta. Pero cuando la playa queda desierta, la cámara de Tati revela hasta qué punto las casetas de baño, el carrito de los helados o los parasoles constituyen una arquitectura efímera que se presta a los equívocos. Sintomáticamente, Tati consigue bailar con la muchacha a la que ama en secreto sólo cuando se viste de pirata para una fiesta de disfraces.

En una sociedad hipócrita, Hulot encarna el mito del ingenuo salvaje, del perturbador del orden "*malgré lui*" que pone en evidencia la falacia de los convencionalismos. Por eso sólo obtiene la solidaridad de los niños y, especialmente, del atormentado marido que sigue resig-

nado a su esposa a dos pasos de distancia. Hulot no necesita de la palabra para comunicarse en un universo donde el sonido -los altavoces de la estación, la emisora de radio, el batir de las puertas- es motivo de equívocos. Sus gestos bastan y su tipología -por cortesía de Jacques Tati- constituye toda una definición de principios.

Esteve Rimbau

Mi tío

(**Mon Oncle. Jacques Tati, 1958**)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productores:** Bernard Maurice, René Chevrier y Alain Térouanne. **Producción:** Specta Films, Gray Films, Alter Films, Film del Centauro. **Guión:** Jacques Tati, con la colaboración de Jacques Lagrange y Jean L'Hôte. **Fotografía:** Jean Bourgoïn, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans, Frank Barcellini y Norbert Glanzberg. **Montaje:** Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Bécourt, Lucien Frégis, Dominique Marie, Betty Schneider, Jean-François Martial, Adélaïde Danieli, Denise Péronne, Yvonne Arnaud, André Dino. **Duración:** 110 m.





Hulot vive en Saint-Maur, en el París antiguo. Cada día recoge a su sobrino en la escuela, lo lleva a pasear y con el crepúsculo lo deja en casa de sus padres, el matrimonio Arpel. Su mansión está provista de la más moderna tecnología. Fría y ultramoderna, contrasta con los ambientes por donde se mueven Hulot y el pequeño. A pesar de no llevarse demasiado bien, Arpel intenta colocar a Hulot en la fábrica donde ocupa un alto cargo.

Toda la Francia cinéfila esperaba, en 1958, la salida de **Mon oncle** (**Mi tío**), el tercer largometraje de Jacques Tati, su primera obra enteramente en color, su vivaz tratado sobre la poesía callejera contrastada con la moderna arquitectura de plástico y aséptico confort. **Mon oncle** consiguió el Premio Especial del Jurado en Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera. Los augurios eran buenos, aunque Tati tardaría casi diez años en levantar otro de sus titánicos proyectos, **Playtime**, de la que **Mon oncle** es hermosa precursora en cuanto al tratamiento del sonido. Pero la crítica del momento no se deshizo unánimemente en elogios; hoy las cosas parecen, sólo parecen, ser distintas. Dos textos

de insignes cahieristas resumen, desde posturas encontradas aunque no belicosas, cómo se recibió el film de Tati y dibujan, a favor y en contra, sus líneas maestras.

Jacques Doniol-Valcroze abrió el fuego y, tras el privilegio de ver la película en un pase privado, escribió en el número 82 de "Cahiers du Cinéma": "*Mi tío no tiene ni un metro de película gratuita. Cada gag desemboca en el siguiente sin solución de continuidad, mejor aún: el film entero no es otra cosa que un solo gag modulado de mil formas diversas*". François Truffaut vino a contestarle en una nota periodística aparecida tras el estreno de **Mon oncle** y recopilada después en su libro "Los films de mi vida": "*No hay armonía y la fascinación no es completa. Se admira una secuencia y se sufre durante otra. Las repeticiones fastidian. Se está deseando que Tati acabe con la fábrica Arpel y que volvamos a Saint-Maur. Somos oscuramente conscientes de que se está cortando un pelo en el aire*". En una carta escrita a Tati poco después del estreno de **Playtime**, Truffaut renegó en cierta forma de sus aseveraciones, pero lo escrito, escrito está, y en este caso resulta enormemente ilustrativo dados los hallazgos, recon-

vertidos en problemas para algunos, de la estructura narrativa de **Mon oncle**.

De todas formas, justo será retener las sabias palabras de Tati, siempre muy honesto con su obra: *"Yo trabajo mucho el argumento. Pero puedo sin guión. Conozco el film desde mi corazón y filmo a través de él. Empiezo todas las noches a repetirme la historia de la película: veo desfilar las imágenes y las retengo. En el plató sé exactamente lo que voy a pedirles a los actores, lo que voy a hacer: no tengo necesidad alguna de consultar un pequeño trozo de papel. Eso no es más que una lectura. Y, guiándome por el corazón, puedo relajarme y entrar a fondo en mi historia, sin necesidad de retenerla ¿Acaso no es eso la técnica?"* (Tati a Bazin y Truffaut, "Cahiers", núm. 83).

Si **Mon oncle** funciona es, precisamente, por esa sencillez interior con que Tati afronta todas y cada una de sus características esenciales, desde la metamorfosis del *gag* en acento lírico hasta la irónica contemplación de la transformación arquitectónica de París, desde los colores precisos y de equilibrada combinación tonal y dramática hasta el desplazamiento de personajes, animales y objetos en el cuidado encuadre. La sencillez es, como en el cine de Dreyer, Chaplin, Ford o Hawks, enorme virtud. El trabajo se revela arduo y laborioso -no en vano Tati, una vez se oía el golpe seco de la primera claqueta de rodaje, dejaba brotar todo su sentido de la observación y la meticulosidad-, pero al nacer en armónica sencillez otorga a las imágenes y combinaciones sonoras resultantes toda su límpida belleza.

Mon oncle, revolucionaria en su forma, puede parecer una película dislocada, dividida en dos partes alternadas demasiado evidentes que chirrían cuando se rozan intentando complementarse. Pero ahí está, precisamente, la esencia, el espíritu y el ímpetu de la que me atrevo a calificar como la obra maestra de su autor. Es una manera de contar "distinta", que utiliza el contraste como materia de estilo, perfilando contornos llamémosles neutros que sirven a modo de engarce entre dos mundos antagónicos: el París moderno y el París viejo, la urbe de plástico y el *boulevard* colorista, el edificio ultramoderno y la calle de empedrado vetusto, la frialdad desesperante del confort burgués y la llama siempre viva que crepita en el corazón de la ciudad de los verdaderos prodigios: la casa de los Arpel contra el barrio de Saint-Maur. Entre ambos, el irremplazable Hulot, figura viviente del segundo de los decorados aunque las obligaciones fa-

miliares y el cariño de su sobrino le hagan deslizarse diariamente al primero de los escenarios.

Mon oncle se estrenó en su país un año antes de que el cine francés experimentara una de sus más sensatas revoluciones con Godard, Rivette, Rohmer y compañía de abanderados. Pero el film de Tati ya era en sí mismo una revolución, un atentado locuaz al cine anquilosado, un torbellino de ideas cuajadas con celeridad envidiable. Los ambientes: la casa de los Arpel, un mundo de plástico hiperordenado, de colores vivaces pero insensibles en su combinación, mundo similar al que creó Frank Tashlin y evocó recientemente el Tim Burton de **Eduardo Manostijeras**. La planificación como *gag* en sí mismo: el plano general, frontal y estático de la casa de Hulot, que se mantiene mientras vemos las evoluciones del protagonista a través de las numerosas ventanas de la fachada del edificio (un *gag* que rubricaría Jerry Lewis). El trabajo con el sonido, antesala del más depurado **Playtime**: ruido de Hulot sentándose y levantándose de una silla de molesto *skay* -el sonido también es un arma para Tati contra el signo unidireccional de los tiempos-, el gorgoteo estúpido del pez de piedra que adorna el jardín de los Arpel, el zumbido exterior de la fábrica Plastac, el repiquetear de los tacones de mujer sobre las pulidas baldosas similar a una partida de ping pong, el sonido imposible del timbre y la puerta automática. La estructura: discontinua, sin trama argumental ortodoxa, ruptura de todo concepto clásico. Los contrastes visuales: tonalidades de colores neutros, cálidos y apastelados que gobiernan en Saint-Maur, los golosos pasteles que devoran los niños del barrio o los perros vagabundos, enfrentados con saña a las formas obtusas de sillas y mesas de los Arpel, el diseño extravagante de trajes y sombreros femeninos, la aséptica cocina que más parece la consulta de un dentista, la manta del perro a juego con el batín de Arpel. La música: marca la diferencia entre los dos mundos, su ausencia define el confort sin placer del nuevo París, su melodía irrepetible acompaña y enriquece el bullicio del mercado, las gamberradas infantiles y las borracheras suaves y nocturnas -esa ulitización musical sea quizás hoy un recurso fácil, pero en su momento enormemente efectivo-. Y los *gags*, a cascadas: la llegada del perro de Arpel a la fábrica avisa a todos los trabajadores de la presencia del jefe, Hulot es el único que juega con el animal mientras el resto de operarios simulan estar en sus quehaceres; la señora Arpel saca el polvo obsesivamente, incluso del parachoques del coche de su marido cuando éste se va hacia la fábrica; un largo tubo de plástico ondulante

se convierte en el peor enemigo de Hulot, otra conexión directa con el universo objetual y rebelde de Tashlin.

Nota final. **Mon oncle** se rodó durante seis meses, tres de ellos en los suburbios de París y los otros tres en los estudios Victorine de Niza, donde se construyó entera la Villa Arpel. Tati estuvo tentado de hacerla muda; de hecho, los diálogos son mínimos y perfectamente obviales, son los sonidos cotidianos los que definen a los personajes. La mayoría de los actores no son profesionales. Pierre Etaix, entonces asistente de dirección, dibujó los bocetos de vestuario y de la casa de Hulot. Henri Schmitt realizó los decorados siguiendo las directrices del propio Tati y de su habitual colaborador Jacques Lagrange, versátil pintor, decorador, guionista y coleccionista de arte. Jean Bourgoïn manejó los colores con admirable precisión. Y Alain Romans y Frank Barcellini compusieron esa melodía tintineante, festiva y hoy impregnada de nostalgia. En el último plano del film, el hurraño Arpel y su hijo se dan por vez primera la mano tras el gag compartido del silbido. Un bello soplo de ternura. Todo el equipo de **Mon oncle**, Hulot en cabeza, debió aplaudir el gesto con contagiosa vitalidad.

Quim Casas

Cours du soir

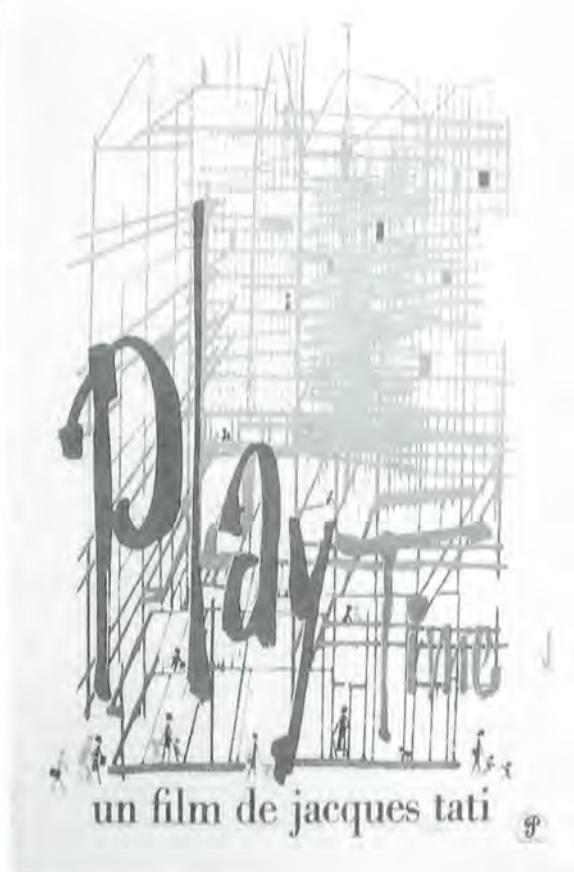
(Nicolas Ribowski, 1967)

Francia. **Director:** Nicolas Ribowski. **Ayudante de dirección:** Marie-France Siegler. **Producción:** Télécip y Specta-Films. **Director de producción:** Bernard Maurice. **Montaje:** Nicole Gauduchon. **Fotografía:** Jean Badal. **Música:** Leo Petit. **Sonido:** Jacques Maumont. **Interpretes:** Jacques Tati, Marc Monjou. **Duración:** 27 m.

Playtime

(Playtime. Jacques Tati, 1967)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Bernard Maurice. **Producción:** Specta Films, Jolly Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange, con la colaboración de Art Buchwald. **Fotografía:** Jean Badal y Andréas Winding, en



Eastmancolor. **Dirección artística:** Eugène Roman. **Música:** Francis Lemarque, con temas de Dave Stein y James Campbell. **Montaje:** Gérard Pollicand. **Interpretes:** Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valérie Camille, France Rumilly, Erika Dentzler, Georges Montant, John Abbey, Billy Kearns, Rita Maiden, Reinhardt Kolldehoff. **Duración:** 140 m.

En el aeropuerto de Orly desembarca un grupo de turistas americanas que visitarán París en el plazo de veinticuatro horas. La primera parada se produce en un edificio ultramoderno donde se exhiben aparatos domésticos. Monsieur Hulot llega al mismo lugar y vuelve a encontrar a Barbara, una joven que viaja con el grupo, en una accidentada cena en un restaurante llamado Royal Garden. Ya al amanecer, aun queda tiempo para un café antes de tomar de nuevo el autobús hacia el aeropuerto.

Con veinte años de antelación, Jacques Tati anticipó en **Playtime** el barrio parisino de La Défense. Olvidó -o quizás no se atrevió- colocar el gigantesco cubo perforado, pero dispuso de una extensión de 15.000 metros cuadrados, 50.000 metros cúbicos de cemento, cuatro mil de plástico y mil doscientos de vidrio para construir

una verdadera ciudad cuyos edificios, calzados sobre ruedas, podían desplazarse a voluntad hasta componer un determinado encuadre.

Al principio del film, una larga panorámica horizontal sigue las nubes hasta "chocar" con la cornisa de un rascacielos. A partir de ahí, la cámara "aterriza" sobre el suelo y sólo se atreve a efectuar un ligero picado cuando el último plano vuelve a remitir al cielo. Como afirma Michel Chion en su ensayo sobre el cineasta, **Playtime** "es el primer film de Tati donde el mundo se confina expresamente en el estricto límite de los bordes de la pantalla y no quiere saber nada de lo que sucede más allá". En **Playtime** no existe el fuera de campo y, en consecuencia, la planificación apenas recurre al campo-contracampo. Uno de los primeros planos del film deja las cosas muy claras: un gran plano general utiliza la profundidad de campo y la ausencia de montaje -en secuencia- para mostrar una sala de espera, un largo pasillo que desemboca ante un gran ventanal y las puertas de unas oficinas. El ojo del espectador debe escudriñar las diversas acciones paralelas que se producen en el cuadro hasta descifrar el equívoco creado entre lo que aparenta ser un hospital y acaba siendo un aeropuerto.

Las turistas americanas que aterrizan en la capital francesa creen que van a ver París, pero en realidad asisten a una serie de convencionalismos geográficos y humanos que podrían darse en cualquier lugar del mundo. Maliciosamente, Tati permite entrever los lugares más emblemáticos de la ciudad del Sena -la torre Eiffel, el Sacré Coeur, el Arco de Triunfo- sólo como reflejos de anónimas estructuras de vidrio donde transcurre la mayor parte de la acción. Inexplicablemente -como acostumbra a cometer todos sus actos-, Monsieur Hulot coincide con este grupo de turistas en un edificio ultramoderno. Intenta justificar su presencia mediante una cita, pero ésta nunca se llevará a término porque un sofisticado interfono y los caprichos de la arquitectura funcional se lo impiden. Tanto da. El mundo sigue mientras hay quien se gana la vida vendiendo escobas provistas de faros para limpiar bajo los sillones o gafas que permiten levantar sus lentes para retocar el maquillaje.

Una segunda coincidencia entre las turistas y Hulot se produce en un gran restaurante. Otra de las funciones fundamentales para la vida humana -la comida- se ve condicionada por las exigencias de la sofisticada decoración del local. Los camareros ejecutan complicados pasos gimnásticos para sortear baldosas mal coloca-

das y la presencia simultánea de una orquesta acaba convirtiendo el local en una verdadera ceremonia de la confusión en la que M. Hulot -a diferencia de en **Las vacaciones de M. Hulot**- ya no es el responsable directo. Sólo hace añicos la puerta de vidrio del local, pero su amigo que ejerce como portero sostiene el pomo metálico con su mano y nadie se da cuenta del artificio.

Anteriormente, en **Mi tío**, Tati había mostrado la confrontación entre el París tradicional donde residía M. Hulot y la nueva casa ultramoderna de sus familiares. El primero, en **Playtime**, ya ha desaparecido. Aun cuando típicos personajes parisinos pretendan tomar su *café-crème* a primera hora de la mañana, ya no pueden hacerlo en un *bistro* como marcan los cánones, sino en un sofisticado *drugstore*. "¿Cómo se dice *drugstore* en francés?", pregunta -inocentemente- una de las turistas americanas.

Al final, un autobús debe devolverlas al aeropuerto. Pero, involuntariamente, la ciudad se convierte en un inmenso parque de atracciones donde los atascos circulatorios en una plaza hacen las veces de tiovivo. En su despedida de la muchacha norteamericana a la que ha conocido fugazmente, Hulot le regala un pañuelo para la cabeza y un ramillete de muguet, la única flor que aparece en la película junto con las que vende una simpática anciana a la que todos los turistas retratan en la esquina de un rascacielos. Pero cuando el autobús está a punto de partir, Hulot se ve atrapado en la caja registradora de los grandes almacenes y recurre a un desconocido para que ejecute el recado. El emisario lleva gabardina, paraguas, sombrero y pipa. Parece Hulot pero es mucho más joven que él. Quizá Tati quiso asegurar su descendencia sin ser consciente de que su personaje era irreproducible.

Afortunadamente, aunque **Playtime** fue un fracaso comercial, algunos espectadores ilustres captaron la modernidad del discurso de Tati y la proyectaron en sus propios films. Federico Fellini retuvo las monjas de tocas balanceantes que aparecen en la primera secuencia y las incorporó al desfile de **Roma**. A Jean-Luc Godard le atrajeron los habitáculos convertidos en escaparates de la estupidez humana y los reprodujo en **Tout va bien**. Con toda probabilidad, Blake Edwards y Peter Sellers asistieron a la cena en el Royal Garden y tomaron buena nota para la realización de **El guateque**. Aún hoy se reivindica la presencia de vestigios del cine en alta definición en la concepción visual de **Playtime**. ¿Cuánto tiempo habrá que esperar

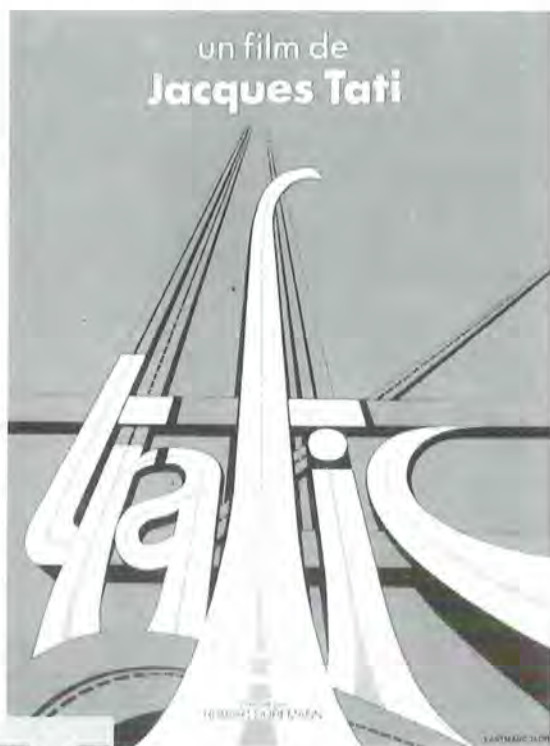
para reconocer, públicamente y de una vez por todas, el carácter visionario del cine de Jacques Tati?

Esteve Riambau

Tráfico

(Trafic. Jacques Tati, 1971)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Robert Dorfmann. **Producción:** Les Films Corona, Gibé Films, Selenia Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange. **Fotografía:** Marcel Weiss y Edouard van den Enden, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Adrien De Rooy. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Maurice Laumani y Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati, Maria Kimberly, Marcel Fraval, Honoré Bostel, Tony Kneppers, Francois Maison-grosse, Franco Ressel y Mario Zannuelli. **Duración:** 92 m.



Monsieur Hulot es esta vez uno de los diseñadores de la fábrica de automóviles Altra, una casa modesta que quiere presentar un nuevo modelo en la feria automovilística de Amsterdam. Mientras Hulot acompaña al prototipo en un largo viaje lleno de incidentes, la feria se va desarrollando sin él.

Tráfico es la conjunción de diversos extremos

en el cine de Tati, la conclusión de una trayectoria que evoluciona paso a paso desde la inocencia hasta el escepticismo, a pesar de que luego Tati hiciera un filme más. **Tráfico** es divertida y amarga al mismo tiempo. Está construida a base de pequeños *gags* en los que los resortes del humor están reducidos a su mínima expresión para conseguir el máximo de efectividad. Pero la conclusión viene a ser descorazonadora, por la rotunda exposición de comportamientos humanos estúpidos que la película va destilando sin aspavientos ni debacles, con la naturalidad con la que el hombre ha ido haciéndose presa de sí mismo y de sus invenciones.

Esa amargura conformista está presente en el conjunto y en los detalles, en la inutilidad de ese recorrido que Monsieur Hulot va completando con toda la ilusión de enseñar su invento a todo el mundo, y en cada una de las situaciones cotidianas en las que, con un solo plano en el que nada parece ocurrir, Tati describe magistralmente las bobadas humanas de cada día; por ejemplo esa escena, que parece filmada con cámara oculta para reafirmar su cotidianidad, en la que diversos conductores se sacan bolitas de la nariz mientras esperan el semáforo.

Tati sigue practicando, en este su quinto filme como director, la crítica al mundo moderno y al torrente de insensateces que la sociedad civilizada contiene, concentradas en ese ser, el automóvil, que a veces Tati ve como una máquina inerte, y otras como un ser animado e influyente. Pero no protesta a base de gritos y demostraciones: sólo pone la cámara en el lugar estratégico y con planos medios y generales para, sin ningún tipo de apoyo en el énfasis que da el primer plano, dejar que el hombre y la sociedad se retraten por sí mismos. En ese sentido **Tráfico** incide en lo que ya se exponía con brillantez e incluso mayor radicalismo en **Playtime**: cada plano es minuciosamente construido con un admirable sentido de la geometría y con una distancia que incita al espectador a descubrir y elegir la acción que le interese en un espacio en el que aparentemente no pasa nada, pero donde pueden estar ocurriendo varias acciones al mismo tiempo. La quietud y la sutileza son las armas inusuales con las que Tati elabora sus *gags*, inscritos en esa obsesión geométrica: los títulos de crédito reflejan simplemente el proceso de fabricación y montaje de un coche, pero los especiales puntos de vista llevan la escena más allá del simple reportaje; los movimientos de los ejecutivos en la sala donde se va a montar la feria, sorteando los hilos que indican la situación de los *stands*, contienen la condensación



total de ese humor que Tati extrae de una situación totalmente seria, manteniendo su postura distante. En ese sentido es asombroso el grado de comicidad que puede alcanzar Tati a base de exprimir el lenguaje cinematográfico, probablemente como nadie más lo ha hecho, en escenas como la de la visita a las oficinas de los gendarmes, en la que según los posicionamientos de cámara, y gracias a la desorientación habitual en Hulot, el protagonista sale del lugar al que está entrando y viceversa, en un brillante juego de puntos de vista.

El argumento de **Tráfico** está, más que nunca, al servicio de la puesta en escena. En ocasiones se pierde la simple anécdota que lo sustenta para dar paso a los juegos de las apariencias y las relaciones tan queridos en Tati, o a reflexiones minimalistas. Entre los primeros, **Tráfico** contiene varias joyas: el perro de lanas que puede ser confundido con una bayeta limpiadora o con el abrigo de unos *hippies*; el proceso de confusiones que se produce entre Hulot y la desconsolada dueña del perro aparentemente muerto, mientras el chico del garage ve la escena desde lejos entendiendo cosas muy distintas; los parabrisas que se mueven con el ritmo y el sonido que corresponde al dueño que está tras el volante; los gestos del cura al examinar el motor, equivalentes a los utilizados en la misa. Entre las reflexiones, modestamente diseminadas por todo el metraje, es especialmente significativa la de Hulot empujado por los paraguas de la masa, en dirección contraria a la que pretende llevar, probable metáfora de la sensación de Tati de estar siempre nadando a contracorriente, encontrando indiferencia a su alrededor.

Tráfico convierte al automóvil en protagonista, en un humanizado animal capaz de perseguir con sus fauces abiertas a una rueda, hacer coreografías con accidentes múltiples o fundirse en un peligroso abrazo con la personalidad de su dueño, un ser inconscientemente dominado, pero feliz con su artefacto de incontables usos.

Ricardo Aldarondo

Zafarrancho en el circo

(Parade. Jacques Tati, 1973)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Jacques Tati. **Producción:** Gray Films. Sveringe Filmproduktion. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Jean Badal y Gunnar Fischer, en Eastmancolor. **Dirección artística:** François Bonnet. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati, Karl Kossmayer, Pia Colombo, Pierre Brama, Michèle Brabo, Johnny Lonn, Bertil Berglund, Monique Sunnerborg, Les Vétérans, Les Sipoles, Les Williams. **Duración:** 85 m.

Una función cualquiera de un circo sueco. Las gradas están llenas. Los decorados parecen a medio acabar. **Monsieur Loyal** (Jacques Tati) presenta el espectáculo e intercala en él sus propios *gags*. Nú-

meros musicales y cómicos, equilibristas y juegos con animales, números de magia y participación del público.

Las osadías formales de sus dos últimos largometrajes hacían cada vez más difíciles los posibles proyectos de Tati, quien, fiel a sus orígenes en el *music-hall*, aceptó la oferta de un circo sueco para que trabajase en él. La televisión sueca vió en ello la oportunidad de producir un filme para la pequeña pantalla, que habría de realizarse en vídeo. Tati aceptó alborozado y se puso manos a la obra. En tres días la película estaba terminada. Así resultó que el último largometraje fue una vuelta a sus comienzos en el mundo del espectáculo. Tati, por otro lado, cumplía con uno de sus viejos sueños: hacer un filme en el que su personaje más carismático, Monsieur Hulot, no estuviese presente. Su vieja idea de diversificar al máximo el protagonismo de los distintos momentos cómicos, llega a la pantalla de una forma radical.

Parade no es la simple filmación de una función circense. Se trata de una película realizada a partir de un argumento perfectamente planificado. No un guión escrito, porque Tati afirmó más de una vez que sus argumentos los conocía siempre de memoria, pero sí medido y calculado en cada una de sus secuencias. Los distintos números se suceden con orden, las improvisaciones están preparadas cuidadosamente y hasta las intervenciones del público están calculadas previamente. Incluso lo está la secuencia del intermedio del espectáculo. El bar y los pasillos se convierten en escenarios de nuevos números, mientras Tati ofrece a sus compañeros una parodia de los distintos tipos de guardia de circulación, según sus países de origen. Hay magos, equilibristas y payasos. El propio Tati interpreta los números deportivos que le hicieron famoso en su juventud. Es portero, delantero y balón; el boxeador y su contrincante; el pescador, la caña y el pez; el tenista, la raqueta y la bola; el jinete y su caballo. La música juega, como en todo espectáculo de variedades, un papel esencial: la orquesta asaltada por un equipo de rugby, bailes "exóticos", músicos saltimbanquis, el número de la cantante de rock, la actuación de Pía Colombo. Y el humor se mezcla en todos los números del espectáculo. El color se convierte en elemento esencial. Asistimos a un estallido de colores en el que se mezclan los brillantes y llenos de contrastes trajes de los payasos con la indumentaria más convencional del público.

Las constantes de su cine están en **Parade** tan

presentes como en el resto de su filmografía. Una vez más lo visual predomina por encima de los diálogos. Acaba por primera vez, eso sí, con el reinado absoluto en sus filmes del plano general, para utilizar frecuentes primeros planos. No hay contradicción, sin embargo. La principal razón para su utilización de dichos planos generales no es otra que diversificar los *gags*, la acción, de forma que el espectador quede lo menos mediatizado posible por la cámara. En este filme los recursos utilizados son simplemente diferentes. La aquí evidente ruptura con el protagonista único, acaparador de *gags*, permite a Tati romper definitivamente con la distancia que la pantalla crea entre el filme y el espectador. Las distancias están rotas porque el espectador está ahí, participando en el espectáculo. El público es protagonista de un general chasquido de dedos, o se lanza a la pista para intentar domar al salvaje pollino que les desafía con sus coces. Para más evidencia Tati comienza la película con la entrada del público al recinto y las trompetas que anuncian el espectáculo son tocadas por músicos sentados entre ellos, en las gradas. El final repite el esquema. El público va dejando sus asientos y saliendo del circo. Sin embargo permanecen en la pista dos niños, a los que hemos visto en varios momentos del filme, que juegan con el improvisado xilófono que antes han visto utilizar a los payasos. Definitivamente el espectador se ha adueñado de la pantalla. Una bella reflexión que cierra de forma admirable encaminada a romper la barrera entre la obra y su público.

Jesús Angulo

