

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
M. Hulot y los ridículos preciosos

Autor/es:  
Haro Tecglen, Eduardo

Citar como:  
Haro Tecglen, E. (1992). M. Hulot y los ridículos preciosos. Nosferatu. Revista de cine. (10):14-17.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40827>

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**



## M. Hulot y los ridículos preciosos

Eduardo Haro Tecglen

La primera vez que vi una película de Tati (*Jour de fête*, 1949) no me lo podía creer. En torno mío, los franceses reían abiertamente; y yo no veía mas que un imitador de estrellas del cine mudo. Su personaje recogía otra vez la torpeza del impávido creador de desastres que podía haber sido Max Linder, por citar un francés al que ellos consideran precursor de Chaplin y de todos los demás; volvía a la mudez o, mejor dicho, a la sincronización, con

ruidos de fondo no siempre correspondientes a las situaciones. No podía creer que se rieran, y que convirtieran en ídolo a Tati, actor y director, de no ser por "*la pizca de chovinismo*" con que idolatraron a Max Linder (según Jean Mitry) y por ganas de fastidiar a Hollywood.

Tenían que pasar algunas cosas para que comenzase a sentir a Tati: tuve que perder algo de la juventud que me envejecía (teníamos, entonces, que fingimos mayores y dramáticos

para ser tenidos en cuenta); vivir en Francia suficientemente para identificarme, aunque fuese como un camaleón, con los franceses; y que en España comenzasen a vivirse los fines de semana, las vacaciones burguesas y un poco caricaturescas. Con todo ello, comencé a aceptar el ridículo de lo que es un poco terso, de lo que es el "buen gusto", de cómo las clases que ascienden tratan de imitar a las que subieron antes (la peor parte del fenómeno de la moda). Tenía yo por entonces el miedo

al ridículo y a la producción inesperada del desastre, derivada probablemente de situaciones biográficas irreparables, y cuando lo veía proyectado -en todos los sentidos: en el cine, incluyendo el mudo de Hollywood, y en la proyección psicoanalítica sobre otras personas- me apartaba de él. Una vez defendido, por sentirme francés sabiendo que no lo era, podía reirme del ridículo francés, como Tati. Cuando llegaron **Les vacances de M. Hulot** (1953) y **Mon oncle** (1958), yo creía ya estar fuera del punto de mira de Tati. Y sentía más ese mundo grotesco perceptible; como debía sentirlo él que también, en el fondo, era un extranjero. Nieto de un embajador del Zar en París (Tati Tatischeff), mezclado luego con holandeses y con italianos, era un francés que podía "ver" a los franceses desde fuera, y desde la pertenencia a una sociedad viniendo de otra. Vivió entre la aristocracia de Saint-Germain-en-Laye, con la nobleza rusa perdida; estudió

arte y lo vivió y trabajó con su padre, restaurador de cuadros; y fue lo que en España se había llamado en el lenguaje de las crónicas de sociedad, "un distinguido *sportman*": en el tenis, en el rugby (llegó a profesional y, lo abandonó inmediatamente). No dejó de percibir nunca el ridículo en torno suyo. No como yo, o los de mi pobre clase desclasada, por miedo a la caída; sino como un hombre que no podía serlo nunca, pero que se sentía anegado.

Francia, entonces: las décadas de la gran inteligencia, de la gran elegancia de pensamiento. Y, al mismo tiempo, la de las clases ascendentes de la posguerra y los primeros *congés payés*, la de los *m'siedames* y *madame la concière* (no en vano Hulot mantiene el título de *Monsieur*); la mía, en la Place Wagram (*les beaux quartiers*, que novelaba Aragon), recibía los martes a las otras del barrio, que acudían salvando los pocos metros de distancia con sus

grandes sombreros y sus pequeños automóviles. Todo podía ir desde Sartre y Camus, y los Prévert, y la Greco, con la ironía ácrata del poeta Georges Brassens y el cine profundo de Marcel Carné, hasta la comicidad pesada y repulsiva de Fernandel (algo habría que salvar de él), Noël Roquevert o Louis de Funès, que ahora da la televisión española en sus mejores momentos. A Francia le había faltado siempre el humor, que duró desde Molière a Laviche; y le había sobrado la comicidad. El *chansonnier* era otra cosa, y Salvador Espriu podría enviarle -"quisiera cantar con la voz ronca del chansonnier", escribía-: era el satírico, el crítico, el hombre del ridículo revelado. Fue así como empezó Tati; en las pistas del cabaret, con la sátira del ridículo: sobre todo, del mundo del deporte, que era el que conocía. Hacía parodias de los deportistas, y no habrá que olvidar los partidos de tenis de M. Hulot; porque no sólo conocía las nuevas aproximaciones

# JACQUES TATI



*Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)*  
© PANORAMIC/CEPEC



al deporte como distinción, sino que tenía el músculo y la actitud para ello.

Irrumpió difícilmente en el cine. A los productores y a los distribuidores les pasaba lo que a mí la primera vez: no lo entendían. La primera película (después del intento en algunos cortos; y un primer personaje hulotesco que se llamó Oscar y jugó al tenis, y no gustó a nadie) la hizo sin medios y la estrenó como a la fuerza, en una sala privada de Neuilly, de donde ya pasó a las comerciales: multiplicó por diez su coste. Y aún así no le permitió regresar hasta cuatro años después (y cinco de ahí hasta **Mon oncle**, y siete desde ésta hasta **Playtime**). Tenía ya el acompañamiento de los intelectuales (Colette: *"algo que incluye la danza, el deporte, la sátira y los cuadros vivos"*); y ella, antes que escritora, fue mujer del espectáculo; de la pista del cabaret, de los "cuadros vivos", y ganó rápidamente el del francés medio, el de la pequeña burguesía (tan pequeña) que era capaz de verse a sí misma en el ridículo. Esto es, en el sentido que siempre ha tenido en el espectáculo el tér-

mino de "verse a sí mismo": ver al prójimo y encontrarse distinto, y capaz de corregirse.

En este aspecto, Tati era un autor de protesta, de crítica social, con un cierto sentido político, y pudo encontrarse desde el cine como habitante privilegiado de las décadas de oro de París. Había un pensamiento además de una mimética deformada. Y los críticos que abrían o cerraban las puertas ("Cahiers du cinéma") podían encontrar por fin su venganza sobre la comicidad de clase superior de Hollywood sin tener que acudir a la sombra perdida de Max Linder. Estaba haciendo *"la obra cómica más importante del cine mundial desde los hermanos Marx y W. C. Fields"*; *"un acontecimiento en la historia del cine hablado"*, escribía André Bazin en la fina revista "Esprit" (1953). Se le encontraba *"capaz de elevar la timidez a la altura de un valor ontológico"*, o de convertir a Hulot *"en la encarnación metafísica de un desorden que se perpetúa mucho tiempo después de su paso"*. Quizá estos literatos no se corrigieron a tiempo, o no aprovecharon bien las lecciones de Tati sobre la sublimi-

dad; o tal vez en su época eran más de uso que hoy.

En lo que todos, contemporáneos y posteriores, han coincidido es en que se valía del procedimiento cómico y artístico de "crear un universo propio", que se suele aplicar a los grandes creadores en la historia. Personalmente estoy en desacuerdo, incluso con la palabra "creadores": entiendo con mucha seguridad -con esa seguridad que se suele tener cuando uno está equivocado- en que la creación no existe, sino solamente la crítica ejercida de distintas maneras -algunos eligen la ficción, en cualquiera de sus géneros- y que nadie inventa un universo, sino que acumula, compendia o distingue algo que se ha creado con una cierta espontaneidad y a lo que muchas veces se llama "vida". La vida, allí y entonces, estaba en esa clase ascendente, en esa imitación de otros tiempos y otros personajes, en ese primer goce después de la guerra y la posguerra; probablemente decentes, envidiables -lo imitaríamos aquí poco después, como queda dicho- y hasta en la recuperación de hábitos de la primera revolución burguesa (la

de Thiers, por ejemplo); Francia vivía su segunda revolución burguesa y Tati se reía de ella como Molière -"Les précieux ridicules"- veía el ridículo que se estaba formando en una burguesía cortesana, si se puede decir. El universo se hacía solo: venían esos materiales tecnológicos, esa abundancia de dinero ornamental; del mundo que se empezaba a llamar "sofisticado", con una admirable palabra inglesa que nuestros puristas rechazan una y otra vez (porque el valor de sofisma griego es otro: decir "sofisticado" era ya una preciosidad ridícula, una "sofisticación"), de esa sociedad que se mecanizaba y presumía de ello, como ahora nos electrificamos (y hay una parte ridícula en los que se niegan a aceptarlo, como la hay en quienes entronizan esta técnica). El lo veía: porque era francés sin serlo del todo, porque estaba dentro de esa sociedad viniendo de otra, porque percibía la transformación de la anteguerra y la posguerra (Tati nació en 1908; tenía cuarenta y un años en su primera película y había perdido veinte en las pistas). Veía, e in-

sistía en ello, la ridiculez de la vida cotidiana. De donde su sentido del gag, o ciencia del gag. Decía: "*Quiero que el gag posea la máxima autenticidad*" y hablaba del "*gag que nos rodea*" (copio de Barthélemy Amengual en el "Diccionario del cine", de Larousse; hay una buena edición española, aumentada, de Rialp). El gag es algo que se produce continuamente ante nuestra vista, y frecuentemente somos sus protagonistas; algunas personas lo perciben, lo aíslan de su contexto, lo valoran, le dan su significado. Tati quería multiplicar ese hallazgo que hacía sencillamente; no deformarlo mucho, pero sí aislarlo para que lo cotidiano se revelara a través de él.

Naturalmente, el personaje revelador es, como en las habituales fórmulas artísticas, el que se introduce en esa vida cotidiana sin formar parte de ella y siembra el desorden. No sé si ha quedado claro en lo escrito antes, probablemente no, que el ridículo que cuenta Tati no es el de M. Hulot, sino el de la "vida" en torno a él, y que es su intromi-

sión, sin estar preparado, la que lo revela todo y lo deshace todo. No es su inverosímil saque de tenis lo más ridículo, sino la de los jugadores que no saben contrarrestarlo; nos reímos de ellos. Y el ruido de la pelota de tenis, como el de la de pimpón al que juega en el hotel de vacaciones, se hace desmesurado; aumenta su volumen, y dura después de terminada la secuencia. Como otros ruidos y otras palabras aparecen también como si estuvieran mal mezcladas; como si, inesperadamente, en 1949 o en 1953, el cine no fuera suficientemente sabio como para sincronizar los ruidos sobre la banda como cuando se empezó a abandonar el mudo.

No sé decir de qué vale hoy Hulot, el Tati inventor, el Tati actor, en esta otra sociedad. Cuando lo veo, me vuelvo a encontrar conmigo mismo entonces y en la época; no sé cómo hay que verlo hoy. Supongo que confortablemente: menos vulnerado por el ridículo que describe, menos denunciante que lo que necesitan las formas de ridículo que empleamos hoy.

## JACQUES TATI



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