

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa El humor de Jacques Tati,

Autor/es:

Angulo, Jesús

Citar como:

Angulo, J. (1992). Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa El humor de Jacques Tati,. Nosferatu. Revista de cine. (10):24-33.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40829>

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



JACQUES TATI

Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa El Humor en Jacques Tati

Jesús Angulo

Si hablamos del humor en Jacques Tati, tenemos que remontarnos inevitablemente a los primeros grandes creadores del cine cómico mudo. Y en el origen de todos ellos otro francés, Max Linder, y un norteamericano, Mack Sennett. Si Linder debutó en el cinematógrafo cinco años

antes (1905), Sennett fue, en cambio, no sólo un gran creador, sino además el director de una portentosa "fábrica", de la que salieron productos como "Fatty" Arbuckle, Charles Chaplin, Buster Keaton, Ben Turpin, Harry Langdon... Sennett dio origen a un género específico, la *Slapstick Comedy*, con

claras reminiscencias del *music-hall* en el terreno formal y una fuerte vocación crítica en su mirada al mundo, un cine en el que el desorden y la anarquía se deslizaban sobre raíles hechos de una interminable sucesión de alocados *gags*. Desde Linder, quien por otro lado acabó yendo a Estados Unidos a continuar su

carrera, el cine cómico francés dormía apacible, viviendo rutinariamente de las migajas del humor de *boulevard* que triunfaba en sus escenarios y pantallas desde el comienzo del sonoro. La aparición de Tati en el cine francés fue un mazazo fulminante. Por sus orígenes, tenía todas las bazas a su favor. Años de experiencia en el *music-hall* le habían convertido en un gran mimo, siguiendo la huella de sus ilustres antecesores: Linder había comenzado en París en las *Varietés*; Sennett lo hizo en Nueva York, en operetas y comedias populares; Chaplin, de familia del *music-hall*, debutó en el teatro a los cinco años y se curtió, como Stan Laurel, en la *troupe* de Fred Karno, el gran rey de la pantomima inglesa; Keaton le ganó en precocidad y a los tres años era lanzado desde el escenario al patio de butacas por su padre durante un número de variedades y acrobacia, que supuso su primera clase práctica en sus estudios de mimo; Harry Langdon escapó muy joven de casa para trabajar con compañías de vodevil; los hermanos Marx, tan alejados por otro lado del universo de Tati, también tuvieron en ese mundo su origen artístico. La formación de Tati era la de la mímica. Aún se conservan breves fragmentos de sus números deportivos, en los que, sin más herramientas que su cuerpo (un rostro más cercano de la imperturbabilidad de Keaton que de la explosión gestual de Chaplin, sus precisos juegos con las manos o la prodigiosa expresividad de sus piernas) se convertía en un jugador de tenis, la raqueta y hasta la pelota; en el boxeador y su contrincante; en el jugador de fútbol y el portero rival. Su último largometraje, que en ese sentido tiene algo de premonitoria vuelta a los orígenes, acentuando el carácter cerrado y compacto de su filmografía, **Parade** (1973), es un exaltado homenaje al

mundo de las variedades -y qué mejor lugar que la pista de un circo-, en la que vuelve a revivir aquellos viejos números. Mucho tenía que ver en este dominio de su cuerpo atlético (había sido jugador de rugby), algo que le distanciaba de la fragilidad de los personajes creados por Chaplin, Harry Langdon y, en cierto modo, Keaton, pero sobre todo había detrás de todo una clara convicción que le llevaba a posicionarse a favor de la imagen por encima de todo y, singularmente, de la palabra. Nunca dejó de evidenciar su admiración por aquellos grandes cómicos. Más crítico con Chaplin, admiraba profundamente a Keaton y Sennett. Muy amigo de Keaton, éste había quedado impresionado por la banda sonora de **Les vacances de Monsieur Hulot** (1953), pues, cuenta Tati: "*yo no me había convertido en un prisionero del sonoro. Simplemente había mejorado el mudo*" (1). En la misma entrevista muestra su admiración hacia él: "*Keaton no tenía necesidad de hablar, todo estaba dicho en sus juegos de piernas: la excitación, la reflexión, la inquietud...*". En cambio fueron numerosas las ocasiones en que se distanciaba de los métodos de Chaplin. Su ejemplo preferido era el de la secuencia del cementerio en **Les vacances de Monsieur Hulot** en la que Hulot sufre una avería en su destaralado automóvil y a su cámara de repuesto quedan pegadas algunas hojas del suelo. Hulot, víctima de sus *gags* como decía el propio Tati, ve cómo esa situación provoca la confusión del empleado del cementerio, que piensa que se trata de una corona más para el entierro que se celebra en ese momento. Sin embargo, para Tati, Charlot -viéndose en la embarazosa situación de irrumpir en tan solemne acto- hubiera, él mismo, pegado las hojas a la cámara para salir del paso. Esta diferen-

cia marca uno de los más importantes principios del cine de Tati, del que hablaremos más adelante, y que no es sino el papel del protagonista como motor o privilegiado testigo de la acción.

La radical apuesta de Tati por lo visual no relega, sin embargo, el sonido a un segundo plano, sino que lo integra de una manera absolutamente novedosa y revolucionaria. El sonido en Tati es increíblemente rico y lleno de matices. En sus filmes, el espectador no deja ni un solo momento de recibir información auditiva, como imprescindible contrapunto a la imagen. El sonido en Tati es para Barthélemy Amengual "*el resultado de un realismo excesivo, sistemático, que podríamos calificar de cubismo auditivo*" (2). Este universo de sonido, en ocasiones ruido sería la palabra más correcta, forma parte integrante del entramado básico de sus filmes. Su meticulosidad a la hora de reproducir el más mínimo sonido no es sino lógica consecuencia de su clara vocación realista, consiguiendo que sus bandas sonoras acentúen aún más esa profundidad de campo que Tati consideraba indispensable en su puesta en escena (volveremos sobre ello). Pero, como decíamos, sus bandas de sonido están repletas de ruidos, muy a menudo auténticos protagonistas de sus *gags*. ¿Cómo olvidar la secuencia en que François, el cartero de **Jour de Fête** (1949), es perseguido por el zumbido de una abeja? Evidentemente en ningún momento vemos al pequeño insecto, simplemente le oímos perseguir al agitado ciclista, mientras un campesino detiene su trabajo para observar la escena. El *gag* quedará rematado cuando François, ya liberado del agresor, continúa tranquilamente su marcha y vemos (oímos) al insecto perseguir ahora al que an-

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



tes hacía de *voyeur*. Hay secuencias antológicas en las que los *gags* auditivos se suceden unos a otros. Cuando Hulot espera sentado a ser recibido en el moderno edificio de **Playtime** (1967), aparece un trajeado personaje que ocupa una silla cercana a la suya. Podemos oír nítidamente cómo la mano del recién llegado sacude el asiento de su silla antes de sentarse y el crujir del *skay* al hacerlo; nuevamente el crujido cuando el siempre amable Hulot se levanta para saludarle y vuelve a sentarse; el recién llegado tras sacudir los bajos de su pantalón y estirar los puños de su camisa, hace crujir sus dedos y abre la cremallera de su cartera de mano; los folios al salir de la cartera se dejan oír antes de que el ruidoso visitante abra y cierre una pequeña caja de caramelos; ruidos bucales, el deslizamiento de la pluma por los folios, golpecitos a estos con las manos y la cremallera que se cierra de nuevo; nuevo crujido de la silla y aspiración de un inhalador... Durante todo este tiempo, Hulot ha sido un simple espectador, como todos nosotros. Hay ruidos especialmente queridos, o

utilizados, por Tati. Uno de ellos es el de las puertas al cerrarse o abrirse. Sus películas con la obvia excepción de **Parade**, están llenas de ellos. Ahí está el "clanc" continuo de la puerta del restaurante de **Les vacances de Monsieur Hulot**; el zumbido eléctrico de la puerta de la villa de los Arpel; el de las ventanas en forma de ojo de buey, que se abren como párpados acompasados o la moderna puerta del garaje en **Mon oncle** (1958); las numerosas puertas del edificio y el restaurante de **Playtime**; el continuo abrir y cerrar de puertas y *capots* en **Trafic** (1971). Especialmente afortunado es el *gag* en que Hulot, tras un forcejeo con su amigo, hace añicos la puerta del restaurante, en **Playtime**, con las consecuencias cómicas que se seguirán de ello. Otra obsesión en Tati es la de los silbidos, que aparecen a lo largo de todas sus películas y que tienen su punto álgido en el juego de los críos en **Mon oncle**, consistente en despistar con ellos a los distraídos viandantes para que acaben dándose un testarazo contra la farola estratégicamente colocada. En este aspecto Tati es, una

vez más, heredero de la tradición del cine mudo, en el que había películas que, además del acompañamiento musical, eran acompañadas por diversos ruidos como puntuaciones cómicas.

Pero en los filmes de Tati no sólo encontramos sonidos, ruidos o música (aunque no es el cometido de este artículo hay que destacar la poca importancia que -injustamente- se ha dado a los temas musicales de sus películas), sino que también hay diálogo. Continuamente. No se trata -como decía el propio Tati- de utilizar el diálogo para "*crear una estructura dramática*", lo que podría ser perjudicial para un filme basado en efectos visuales. Pero lo cierto es que los personajes de sus películas hablan y hablan sin parar, interrumpiéndose unos a otros, discutiendo, intercambiándose frases de cortesía vacías. Este sentido superficial de los diálogos y la frecuente inteligibilidad de lo que se dice son los medios utilizados por Tati para que no interfieran en su mensaje visual y se mantengan en el terreno del citado contrapunto. En **Jour de fête** se habla muchísimo, pero el fuerte acento provinciano distancia al espectador de cualquier interferencia. Un vocerío amortiguado se levanta sobre el rumor de las olas en la playa de **Les vacances de Monsieur Hulot**. El mismo que planea en las secuencias del mercado de **Mon oncle** o en la terminal del aeropuerto de **Playtime**, por ejemplo. Y qué decir de las triviales conversaciones: las exclamaciones de la veraneante, a la que su marido sigue siempre unos pasos atrás con aspecto resignado o los diálogos entre el señor y la señora Arpel. Para terminar de apuntalar la inaprensibilidad de sus diálogos, Tati no tiene reparo en utilizar otros idiomas, que intercala con el francés, recurso uti-

lizado profusamente con el inglés y el alemán en **Playtime** y el holandés de **Trafic**. Los malentendidos que provoca esta utilización pueden, a su vez, ser orígenes de *gags* como el que se desarrolla en un *stand* de la feria de **Playtime**, cuando un alemán, que confunde a Hulot con uno de sus empleados, lanza a éste una furibunda e ininteligible perorata ante la que Hulot, perplejo, es incapaz de reaccionar.

La democracia del *gag*

*"Hay algo en lo que insisto mucho y no se ha comprendido en **Playtime**, que es dar la misma importancia a todos los personajes, de manera que cada efecto cómico sea ejecutado por el más cualificado para hacerlo... Si se piensa detenidamente en*

*ese problema, se verá que los personajes secundarios son a menudo tan divertidos como los principales. Es lo que yo llamo la democracia del *gag*".* (Jacques Tati. "Les Lettres Françaises". 21 de abril de 1974.)

La cita que precede a este apartado, que con más o menos variaciones puede leerse en las entrevistas que se le hicieron, muestra, junto al ya citado predominio de lo visual frente al diálogo, la espina dorsal de su cine. De estos dos claros conceptos viene todo lo demás. Principios inmovibles que nunca se quebrarán a lo largo de su breve, pero riquísima filmografía. A Tati le gustaba analizar su cine. Nunca regateaba explicaciones. Es por eso que el desarrollo de sus seis largometrajes es de una coherencia aplastante. Y progresiva. De **Jour de**

fête a Parade su obra es un ahondamiento en estos dos principios. Ya desde su primer largometraje deja claro que el protagonista -en este caso el cartero François- no es (como decíamos antes) el motor de la acción, sino un testigo privilegiado. No obstante François es aún un personaje casi omnipresente, como en gran medida lo será después el Hulot de **Les vacances de Monsieur Hulot**, pero nunca alcanzará el grado de protagonismo de los personajes de Chaplin, Keaton o Langdon. En esto su propuesta es absolutamente nueva, un salto al vacío sin red y el origen de su continua pelea con la comercialidad de sus filmes. Efectivamente, François se mueve casi continuamente entre los distintos personajes de St. Sevère, pero no tiene ningún inconveniente en ceder el protagonismo en



Día de fiesta
(*Jour de fête*, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

JACQUES TATI



JACQUES TATI

var por el coqueto contoneo, acariciando en sus vuelos el brazo juguetero que marea levemente su pequeño bolso con ires y venires. Cada paso, cada breve gesto parecen una aprobación a su plácida vida de veraneante ociosa. Su marido le sigue con impecable americana de verano, pantalón blanco y elegante sombrero. Una pequeña cámara fotográfica cuelga de su hombro mientras balancea su fino bastón. Sigue la estela, resignado.

"En igual rango que el contraste, coloco la sorpresa", decía Chaplin. Tati opinaba todo lo contrario. Para él el *gag* debía de realizarse siempre ante los ojos del espectador. Veía en la sorpresa algo de truculento, que poco tenía que ver con su forma de entender el humor. Como también rechazaba la explotación del *gag*, que, según él, debe resolverse en el tiempo justo. Un ejemplo de ambas ideas es la secuencia de **Jour de fête** en la que François lleva

una carta al sacristán. Cuando el cartero entra en la iglesia vemos al sacristán ascendiendo en los aires por el impulso de la cuerda que toca la campana, para descender intermitentemente. Cuando François le entrega la carta, el sacristán le entrega a cambio la cuerda que le lleva hacia arriba. Aparece una pía viejecita justo en el momento en que François desciende, lo que, evidentemente, éste aprovecha para pasarle el testigo. François sale de la iglesia mientras la anciana "sube a los cielos". En cuanto a la sorpresa, el espectador sabe en todo momento lo que va a pasar, no hace falta ser un lince para adivinarlo, pero eso no resta intensidad humorística al *gag*. Por otro lado, Tati mide la duración del *gag* con un rigor absoluto, nada de recreación. Hay un planteamiento; el sacristán cambiando la carta por la cuerda; un desarrollo: el vuelo de François; un desenlace: la oportuna ocasión, que François no desaprovecha, de

librarse de la engorrosa cuerda. Puede que el *gag* no sea demasiado original, pero su concisión lo hace exquisito.

Por otro lado sus *gags* mantienen una total independencia entre sí. Tati rechaza la creación de un clímax que supondría que un *gag* desencadenase otro como consecuencia lógica. Los *gags* pueden sucederse en sus filmes, de hecho a veces lo hacen de forma frenética, pero se podría decir que no se necesitan los unos a los otros. Retomando la citada secuencia de la iglesia en **Jour de fête**, cuando François deja al sacristán con su carta y a la anciana haciendo sonar la campana, continúa la frenética carrera que ha decidido emprender con su bicicleta para demostrar a sus convecinos de que es capaz de ser tan rápido y eficiente como los carteros americanos. Sin detenerse, introduce la carta de un campesino en el conducto de la aventadora de grano, enviándola así, indirectamente, a manos de su destinatario. Choca con otro

campesino, al que tira con su cargamento de peras al suelo, lo que aprovecha para una nueva entrega. Lanza con prisa su paquete al carnicero que, incapaz de frenar el ya iniciado golpe de hacha, convierte sus esperadas botas en un estupendo calzado para dedos aireados. Ha de correr tras la bicicleta que huye sola, tomando las curvas que encuentra en su camino a la perfección. Se da un mamporro al olvidar que ha atado la bicicleta mientras toma un refrigerio en el café, para evitar que escape de nuevo. Engancha al paso una nueva carta en el tridente de otro perplejo campesino. Se enzarza en una frenética carrera ciclista. Se pelea con su bicicleta y la terca barrera de un paso a nivel. Practica el ciclismo trasnorte y finalmente va a parar al río. Aunque todo este frenesí no deja de tener una clara estructura interna, sus *gags* son perfectamente intercambiables o suprimibles. Ninguno de ellos supedita a los demás. El clímax cede en favor de un tiempo continuo y lineal. Un tiempo, en Tati, que no es invadido por el montaje. Este nunca contrae o dilata la dura-

ción de los planos, lo que pasa ante la cámara pasa en su duración real, sin manipulaciones externas. La única invasión, en ocasiones, es la de la banda sonora, de la que André Bazin afirma: "...más aún que la imagen es la banda sonora la que da al film su espesor temporal" (3). Así, hay secuencias en las que la banda sonora traspassa sus límites lógicos, como aquella en la que las conversaciones mezcladas de los clientes del restaurante del hotel y los apresurados gritos de los camareros lanzando sus órdenes a la cocina, continúan escuchándose cuando la cámara ha pasado a mostrarnos la silenciosa y solitaria playa, en la que únicamente permanece el empleado del puesto de helados, que prepara tranquilamente su almuerzo. Un tiempo, así mismo, que bascula entre el placentero discurrir de algunas secuencias y el carácter de cronometrador propio de la sociedad moderna. Es el caso de la campaña que marca las comidas de los veraneantes en **Les vacan-**

ces de Monsieur Hulot. El rígido horario de camino al trabajo y llevada y recogida de los niños del colegio en **Mon oncle**. El ritmo de fabricación de los tubos de la fábrica Plastac en ese mismo filme. El cronometrado recorrido de los turistas y la masiva salida del trabajo en **Playtime**. La lucha contra el reloj en el viaje a la feria de Amsterdam en **Trafic**. Un tiempo real y contradictorio, como el mundo que Tati pretende mostrarnos.

Lo real por encima de todo

"Todo mi secreto es haber estado con los ojos abiertos y con el espíritu atento a los incidentes factibles de ser utilizados en mis filmes. He estudiado al hombre, porque sin conocerlo no hubiera podido hacer mi oficio". (Charlie Chaplin: "De qué ríe la gente").

Sin duda Tati suscribiría, punto por punto, las afirmaciones de Chaplin. No obstante las llevó mucho más lejos. La pasión, compartida en ambos casos, por

JACQUES TATI



Mi tío
(*Mon oncle*, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

la observación, por la búsqueda en la calle de personajes y *gags* para sus películas, es, en el caso de Chaplin, reelaborada y manejada hasta transformarla profundamente si era necesario. El cine de Tati es rigurosamente fiel a la realidad. Siempre rechazó la tendencia melodramática de su genial antecesor, precisamente por su carácter distorsionador. Tan clara es esa fidelidad a lo real que con sus primeros filmes fue considerado por la crítica francesa el primer neorrealista francés (4). Sus personajes se encuentran fácilmente en la calle, responden al mismo francés medio que retratase Max Linder. Los habitantes de St. Sevère en **Jour de fête** o los veraneantes de **Les vacances de Monsieur Hulot** eran perfectamente reconocibles en su tiempo y aún hoy no es necesario más que un pequeño proceso de adaptación histórica para volvernoslos a encontrar en un pequeño pueblo o en cualquier playa en verano. De la misma forma, sus *gags* son tomados escrupulosamente de la realidad y devueltos a la pantalla sin maquillaje. A partir de **Mon oncle**, en parte, y de **Playtime**, definitivamente, esa realidad se estiliza, se esquematiza en cierta forma para convertirse en un estilete agudo e inteligente contra una sociedad moderna que Tati encuentra fría, deshumanizada y absurda. El bueno de Hulot se convierte en perplejo observador de un mundo al que no consigue adaptarse, ni tan siquiera entenderlo. Los personajes de Tati se ven abocados a un enfrentamiento involuntario contra una serie de signos, procesos y objetos que le son ajenos. La particular lucha contra los objetos (de tan clara raíz en cineastas como Chaplin y Keaton) es, a partir de **Mon oncle**, continua. Un enfrentamiento que crea muchos de los más logrados *gags* de Tati. Véase la sofis-

ticada villa de los Arpel, en **Mon oncle**, que parece tener vida propia y fuera de control; el panel de botones que se revela al portero del edificio de oficinas de **Playtime**; el propio coche Altra que a duras penas intentan llevar a su destino Hulot y sus compañeros y que recuerda los entrañables "inventos del TBO"... Llegados a este enfrentamiento, el humor se hace más cáustico, aunque nunca pierda sus buenas maneras.

Para recrear su particular universo, Tati recurre siempre a espacios compactos, cerrados en sí mismos. En **Jour de fête** se trata de un pequeño pueblo, con todos sus habitantes volcados en la calle para celebrar un día de fiesta. En **Les vacances de Monsieur Hulot** los veraneantes quedan recluidos en el espacio de la playa, un hotel y muy poco más. En **Mon oncle** se opone el barrio popular de la *banlieue* parisina a una moderna zona residencial. Para **Play-time** la ciudad recreada en cartón piedra nos remite al más cerrado, casi claustrofóbico de sus espacios. **Trafic**, en apariencia la más extrovertida (desde el punto de vista espacial) de sus películas, nos recluye en los agobiantes carriles de sus carreteras, en una feria del automóvil o en pequeños garajes. ¿Y qué decir de la pista de circo a la que se limita la acción de **Parade**? Parece que Tati se cuida de que nada procedente del exterior se inmiscuya en ese universo cerrado y crítico, que le valió la acusación, en ciertos sectores, de nostálgico, enemigo del progreso y hasta reaccionario, algo que hoy no puede dejar de parecernos más que forzado y que él mismo negó siempre. Por el contrario, el cine de Tati pone en solfa todo lo que de agresivo y castrante tenía para él el modelo de sociedad que el

mundo occidental había elegido como alternativa, aunque, como respuesta, eligió los dardos de un humor amable en la forma, corrosivo en el fondo, antes que una rebeldía frontal que pretendiese cambiar ese mundo. En el documental que sobre él realizó su hija, Sophie Tatischeff, se le ve encabezar una manifestación ecologista (¡cómo no, en bicicleta!) en Estocolmo, en protesta por la polución producida por el tráfico. No eran habituales en Tati este tipo de tomas de postura públicas, pero es significativo que eligiese ésta para romper su habitual "pasividad".

Fuera de toda duda queda también el carácter revolucionario de su puesta en escena. Su radical apuesta por lo visual y su profundamente elaborada teoría de la "democracia del *gag*" se apoyan en continuas búsquedas formales. No se trata tan sólo de su exquisita elaboración de las bandas sonoras, de su apuesta por el plano general, de una nitidez y riqueza de composición admirables y de la increíble fluidez con la que era capaz de encadenar sus *gags*, siempre inteligentes y precisos. Tati además no tuvo reparo en utilizar todos los soportes a su alcance, dándole a los setenta milímetros un sentido hasta entonces ignorado, más allá de la espectacularidad a la que había sido relegado o haciendo una deliciosa incursión en el mundo del vídeo. Contrariamente a lo que se podría pensar, nunca, ni en sus primeras obras, dió la espalda al color. Muy al contrario, **Jour de fête** debía de ser un filme en color, pero el uso de un método experimental (Thomsomchrome) hizo que la copia realizada con ese sistema resultase inutilizable, por lo que tuvo que contentarse con la que, simultáneamente, había tirado en blanco y negro. Sólo **Les vacances de Monsieur Hulot** fue únicamente concebida en blanco y negro, y esto se

debió exclusivamente a problemas financieros. El color en sus posteriores películas es omnipresente y siempre supone la asunción de un riesgo. Para **Mon oncle** decidió crear una atmósfera casi eléctrica, con colores vivos y fuertemente contrastados, en la línea de su apuesta por la nitidez, que le había llevado a rehuir en sus trabajos en blanco y negro la más mínima desviación hacia el claroscuro. Los excesos de **Mon oncle** le llevaron a plantearse **Playtime** en sentido opuesto, amortiguando los contrastes, aunque sin por ello hurtar a la luz un átomo de fuerza, esa fuerza que necesitaba para que sus *gags* apareciesen ante el espectador con toda su rotundidad. El rodaje en exteriores de gran parte de **Trafic** le impide elaborar el color de esta película tanto como el de las dos anteriores, pero aún así siempre encuentra la forma de plantear sus contrastes, que en esta ocasión se centran en el del verde paisaje y el distinto colorido de los automóviles que acompañan, dificultan o adornan la carrera contra reloj del pequeño camión de Astrad. Finalmente, en **Parade** el color vuelve a apa-

recer con toda su identidad. Nada más apropiado que el mundo del circo para una orgía de color, que tiene esta vez su contraste en la vestimenta en tonos apagados de los espectadores.

Jacques Tati ha creado en su breve filmografía una de las obras más coherentes de la historia del cine. Su apuesta estética e ideológica es irrequiebrazable, como lo fue su fidelidad a sí mismo. Seis largometrajes en veintiséis años lo atestiguan, como lo atestiguan sus continuos rechazos a todas las ofertas comerciales que pretendieron apartarle de lo que en realidad quería hacer. Y, en el fondo, como todo cómico, lo que quería era hacer reír: *"Hacer reír a la gente es un bello oficio. Creo en la necesidad de esparcimiento del espectador, pero me niego absolutamente a hacer reír por medio de procedimientos bajos y groseros. No hay que menospreciar al público... El público tiene gusto y sensatez, infinitamente más que muchos de los que pretenden conocer-*

le. El público responde positivamente ante los filmes que pretenden divertirlo sin rebajarle" (5).

NOTAS.

(1) "Les Lettres Françaises". Marzo, 1971.

(2) Barthélemy Amengual: "L'étrange comique de M. Tati". Cahiers du Cinéma, nº 34. Abril, 1954.

(3) André Bazin: "¿Qué es el cine?". Ed. Rialp. Madrid, 1990. Pg. 64.

(4) En un breve diccionario de "Setenta realizadores franceses", redactado, entre otros, por Chabrol, Doniol-Valcroze y Godard, el apartado dedicado a Tati comienza: *"Con él nace el neorrealismo francés. Jour de fête, por su inspiración recuerda a Roma, ciudad abierta"*. Cahiers de Cinéma, nº 71. Mayo, 1957.

(5) Jacques Tati en "Les Lettres Françaises". 12 de febrero 1953.

JACQUES TATI



Trafico (Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR