

Jour de fête (1949)**Cine con sordina**

Le gag de Tati n'est jamais venu de l'idée de savoir comment faire du cinéma drôle mais comment vivre ensemble¹

Excepcionales son los casos en los que una ópera prima remueve los cimientos cinematográficos de tal forma que consigue marcar un antes y un después. Jacques Tati trastoca todos los pilares consiguiendo realizar un cine distinto. Cineasta al que desmereceríamos reduciéndolo a una simple asociación con los grandes del cine mudo: Buster Keaton o el gran Charles Chaplin. Sin duda, algo hay, pero el género burlesco de Tati ofrece toda una nueva gama de matices. No trató de volver al cine mudo en su momento, sino de hacer un cine con sordina con el fin de crear nuevos sonidos inspiradores del cine moderno y, a la vez, tremendamente populares.

Jour de fête es su primer largometraje. Concebida en color con el propósito base de diferenciar cromáticamente el día de fiesta enmarcado por la llegada de la feria, Tati tuvo que conformarse con la copia de seguridad en blanco y negro. Como efecto fantasmagórico, resurge palpitando desde sus entrañas sangre de colores surcando el gris grano filmico para dar lugar a la copia hoy en día circulante, y que responde fehacientemente a la propuesta inicial. A pesar de situarse como *borrador elemental*² (André Bazin *dixit*) de su posterior filmografía (poco extensa), de la que considero *Playtime* (1968) su film más depurado, se observan ya aquí rasgos estructurales que la recorren.

El “*revenant*”³

Jacques Tati (como ente aglutinador de sus personajes, M. Hulot aparece en esencia en su segundo largometraje) es un *revenant*. Un aparecido. Una *encarnación metafísica de un desorden que se prolonga mucho tiempo después de su paso*⁴, pero que también le precede. En *Jour de fête* todo un universo desordenado (insuflado por los preparativos) es presentado a priori (basta traer a colación la inutilidad de las sillas recién barnizadas del café), mucho antes de que François entre en escena. No hay lugar para la sorpresa histórico-temporal en la cotidianeidad de lo dado, reduciéndose el interés (no interpretarlo en el sentido negativo) a una *sucesión de acontecimientos dramáticamente independientes*⁵. El gag es el hilo conductor siguiendo un proceso ascendente (último tercio del film).

¹ El gag de Tati no ha venido nunca de la idea de cómo hacer cine cómico, sino cómo vivir juntos. J. L. Schefer. *Monsieur Tati*. Cahiers du cinema. Nº 342. Pág 32.

² Y que a su vez se nutre de otro borrador en forma de cortometraje *L'école des facteurs* (1947) donde ya se ponen a prueba los distintos gags que aparecerán posteriormente en el largometraje.

³ Tomado del francés: aparecido. Término acuñado por J. L. Schefer a propósito de Tati en *Cahiers du cinéma*. Nº 342. Pág 31.

⁴ A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2006, Pág. 62.

⁵ Íbidem, Pág. 64. Precisamente la filmografía de Jacques Tati parece estar entretejida con el hilo de la intertextualidad. Basta estar mínimamente atentos para percatarnos cómo (y una vez creado el personaje Hulot) el comienzo de sus filmes dialoga directamente con el final de su predecesor. En este sentido,

Es precisamente la utilización sistemática de la profundidad de campo la que enmarca el desorden en el orden, el caos en lo cotidiano. François es un elemento más de ese universo, del sistema (dis)funcional, en segundo plano (véase fig.1). En otras adquiere un protagonismo efímero por una falsa ovación (véase fig.2). Ejemplos de cómo Tati es *divertido en todo caso de una manera relativa al universo que habita*.⁶ Esta forma de representación convierte al espectador en *testigo*. *Voyeur* privilegiado que contempla la realidad de forma indiscriminada.⁷ El claro referente es la anciana en primer plano levemente desenfocado (acompañado de sus someras explicaciones en el plano sonoro) dando paso a la nitidez de lo obvio (véase fig.3).



Ontología del gag

Es en *Playtime* donde la figura del *revenant* llega a su máximo esplendor a través de los falsos M. Hulots (calcos anónimos por las calles de París o el *botones* cuya única función es servir de ropero de reserva). Esta vez es el aeropuerto parisino el que se encarga de presentar ese desorden al que Bazin hacía referencia (recordar el caso de *Les vacances de M. Hulot*: situación de caos en la estación de tren). Hulot nuevamente se incorpora tarde en el relato (no la historia, eternizada en el punto cero, sino el metraje) para desaparecer y aparecer continuamente. Un gran porcentaje del film, *gags* incluidos, están precisamente definidos por la ausencia de Hulot. Hilarantes pero con un trasfondo tremendamente pesimista: desorden perpetuo al no necesitar del *cómico* que lo motive. La ausencia de primeros planos de Hulot en *Playtime* es la depuración de su estilo. Siempre hay un sustituto en la masa y el *gag* es la consecuencia que entraña comprender la modernidad. *Un monde où moins ça marche plus ça marche*.⁸

Este nivel de intelectualidad en el *gag* no es alcanzado por la ópera prima, teniendo en cuenta, inclusive, lo dicho en el anterior epígrafe. En *Jour de Fete* están, en parte, supeditados a una concatenación de hechos como consecuencia de la llegada del cine al pueblo. Muchos son aquellos en los que François acaba por los suelos (o en un agujero). En *Mon Oncle*, Hulot ya no se cae. Para Tati es fuente cómica aquello que *puede* llegar a funcionar (recuérdese la cita con el tipo del aeropuerto en *Playtime* que a pesar de las dificultades se consume – véase Fig. 4) ya que depara una *surprise infinie*.⁹ Bajo la carne cómica se ubica una reflexión sobre el hombre en un momento histórico

después de las vacaciones (*Des vacances de M. Hulot*) llega la hora de trabajar en Plastics para ser trasladado, previo paso por el aeropuerto (*Mon Oncle*), a la capital francesa, nuevamente en el aeropuerto (*Playtime*). Un terrible atasco en una glorieta con claras reminiscencias al tiovivo dan paso a la última experiencia cinematográfica de Tati: *Traffic*.

⁶ *Ibidem*. Pág. 62.

⁷ En *Mon Oncle* se emplea el procedimiento contrario. El uso del plano-contraplano simétrico donde, tomando como eje de referencia el pez-fuente, todo el espacio es asido por la cámara.

⁸ Un mundo que cuando menos funciona, más funciona. S. Daney. *Eloge de Tati*. Nº 303. Pág. 7.

⁹ *Ibidem*.

determinado. *Le gag, c'est l'homme historique auquel devaient croire nos sociologues.*¹⁰



4.

Contradicción entre lo antiguo y la modernidad

No es difícil constatar el paso del campo a la tecnificación en el transcurrir intertextual de los filmes de Tati. Incurriríamos en un error afirmando que Tati es un nostálgico donde todo tiempo pasado fue mejor. Es más bien, como ya se ha dejado entrever en el epígrafe anterior, un analista de la modernidad filme a filme. Y como buen analista ya dejó constancia en el primero el choque inicial entre dos antagonicos.

En *Jour de fête* asistimos a la visita del cinematógrafo (parte de la feria) como un tremendo revulsivo para François, al ser objeto de mofa, por el agravio comparativo con los americanos en el método usado en la repartición de cartas. El cine es ese nuevo lenguaje que invade el audio convencional (el dialogo verbal) para ser sustituido por las voces de la proyección en la relación *sui generis* de los dos amantes. Sin embargo el sonido falla, se desvanece, la modernidad no se puede asentar por la carencia de medios. Desfase que se formaliza en duelo entre Françoise con su bicicleta y un coche.

En la plétora de *gags* finales más de lo mismo. Tati intenta emular la eficiencia americana con métodos rudimentarios. En esta confrontación la bicicleta (transporte anticuado en comparación con los adelantados medios de transporte estadounidenses) parece cobrar vida propia, se escinde de su dueño para proseguir su camino original (frente al iniciático del cartero), curva incluida. Sólo se detiene en el bar, lugar en la que reposaba horas muertas antes de trabajar bajo la soflama ¡rapidité, rapidité!, y del cual rehúsa marcharse volviendo a echar del asiento a su ocupante (véase Fig. 5). Finalmente el esfuerzo por equipararse a los helicópteros yanquis tendrá un final inevitable: el chapuzón en el río tras perder el control.



5.

Toda una declaración de intenciones. El cine y atisbos de modernidad. Por eso *Jour de fête* no es puramente Tati, sino los cimientos necesarios sobre los que se erige su cine posterior. Una lucha entre ideas y medios¹¹: no se han conseguido entregar todas las

¹⁰ El *gag* es el hombre histórico en el cual deberían creer nuestros sociólogos. J. L. Schefer. *Monsieur Tati*. Cahiers du cinema. Nº 342. Pág 32.

¹¹ Tati rodaba con material experimental.

cartas, pero el *cómo* ha cambiado parcialmente. El mensaje del film no es si el cartero ha resuelto el problema, es el propio cartero: el individuo que se arma de valor para enfrentarse a lo nuevo.

Si hay algo de historia (concatenación de hechos causales) en la ópera prima, es precisamente por la irrupción del cine (dentro del cine). Esta intromisión es el punto de giro único, pero necesario, en la filmografía del director francés para cambiar el rumbo hacia el manierismo (compuesto por el ente metafísico al que aludíamos arriba a propósito de Bazin), que propone las bases reales para la eclosión de una modernidad real diez años después.