

50 AÑOS CON MONSIEUR HULOT: JACQUES TATI O LA VIGENCIA DE UN CINEASTA MODERNO

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Universitat de València

Abstract: This year is the 50th anniversary of Jacques Tati's film *Les vacances de M. Hulot* (1953). This French filmmaker, who won an Academy Award for *Mon Oncle* in 1958, renewed slapstick and became one of the most original pioneers of European modern filmmaking.

Key words: Cinema / Jacques Tati / Mr. Hulot / Film

Resumen: Este año se celebra el quincuagésimo aniversario de la película de Jacques Tati *Les vacances de M. Hulot* (1953). Este cineasta francés, ganador de un Óscar en 1958 por su película *Mon Oncle*, renovó el género cómico y se convirtió en uno de los pioneros más originales del cine moderno europeo.

Palabras clave: Cine / Jacques Tati / Señor Hulot / Película

UN viejo y estrafalario automóvil, totalmente pasado de moda, penetra accidentalmente en el interior de un cementerio en el inoportuno momento en el que se celebra un entierro. Uno de sus ocupantes huye precipitadamente de la embarazosa situación, el otro, su conductor, sale tímidamente para intentar reparar el coche. Al tirar el neumático de repuesto al suelo húmedo, éste queda cubierto de hojas caídas que se pegan a su superficie. Cuando el automovilista recoge del suelo el recambio decorado con follaje es sorprendido por el conductor de un coche fúnebre que se lo quita de las manos y se lo lleva junto a la corona mortuoria que transporta. La discreción y timidez del automovilista le impiden reaccionar. El recambio reconvertido en su nueva función es colgado como ornamento. Un silbido desganado enfatiza la imagen de la "corona" desinflándose como si fuera una "forma blanda" tomada de un cuadro de Dalí. Acto seguido, un grupito de hombres salido del cortejo fúnebre ayuda a poner en marcha el coche accidentado y, cuando el conductor agradece la colaboración estrechando sus manos, el resto del cortejo se les une rápidamente creyendo iniciado un "pésame" en el que incluyen al desconcertado automovilista.

Esta secuencia contiene varios gags macabros que tienen por base estética la metáfora, donde un objeto asimila la apariencia y función de otro, y la permutación, por la cual los personajes interpretan lo que perciben de forma diferente a como lo hace el espectador fílmico, que posee un punto de vista privilegiado. Humor negro y poesía, visión cómica de un momento trágico, el optimismo como actitud vital. La película a la que pertenecen estas escenas cumple este año su quincuagésimo aniversario: *Las vacaciones del señor Hulot*. El cineasta que las ideó: Jacques Tati.

Todos los especialistas coinciden en reconocer que

la aparición de Tati supuso la resurrección de un género cinematográfico ausente en Francia desde los tiempos de Max Linder. Con Tati el cine cómico abandona su periodo clásico e inaugura el moderno. En lo que ya no todos están tan de acuerdo es en la valoración estética de su obra cinematográfica y es que, los que en su día la consideraron una continuación del "slapstick" y a su personaje Hulot una pálida imitación de Charlot, cerraron los ojos ante una evidencia unánimemente reconocida en la actualidad: la estética cómica de Tati planteó una verdadera revolución seguida por más "discípulos" de los que parece.

Jacques Tatischeff nació en Pecq (Francia) en 1907. El apellido delata su origen ruso por parte de abuelo, aristócrata y diplomático de la corte del Zar, sin embargo a la sangre eslava se le unen, por lazos familiares, la holandesa, italiana y francesa en un extraño cóctel que no determina pero sí explica el carácter cosmopolita de un artista que no sólo recupera el género cómico para el cine francés sino que, además, lo renueva completamente al abordarlo con una estética cinematográfica totalmente moderna, no en vano fue venerado en su día por los críticos de la revista *Les Cahiers du Cinéma* y posteriores integrantes de la "Nouvelle Vague", y es considerado, hoy por hoy, uno de los pioneros más interesantes del cine moderno europeo.

Deportista consumado y original mímico teatral, Tati se inicia en el mundo del cine en la década de los 30 del siglo XX a través de varios cortometrajes de calidad desigual que le sirven como medio de aprendizaje autodidacta y campo de pruebas para su obra posterior. Su primera incursión en el film de largo metraje supuso, a su vez, su consagración como cineasta en Francia. *Día de fiesta* (*Jour de Fête*, 1947), film dotado de una historia tan interesante como accidentada,¹ es todavía

¹ Para más información sobre este film y sus diferentes versiones remito, por ejemplo, a Cuéllar Alejandro, Carlos A., "Jour de fête resuci-



1. Jacques Tati como mimo teatral en su número de equitación.

deudor del “slapstick” norteamericano y sus “personajes-tipo” desde el punto de vista de la comicidad, sin embargo el montaje audiovisual de la película introduce ya algunas innovaciones que nada tienen que ver con el modelo de cine clásico y sí son propias del cine moderno, y que se constituirán en constantes que definirán poco a poco el “estilo Tati”. El film nos muestra los infructuosos esfuerzos de un cartero rural por emular la pretendida eficiencia del servicio de correos norteamericano. Su fracaso provoca la hilaridad de sus vecinos y la burla de los feriantes foráneos encargados de llevar color y alegría al pueblecito. *Día de fiesta* es, en muchos aspectos, el típico film de evasión francés de la posguerra que, siguiendo la línea de política internacional del general De Gaulle, denuncia la americanización que padecía la Europa socorrida por el “Plan Marshall”. Su personaje protagonista, el cartero François, conforma un caricaturesco catalizador cómico que remite a los personajes graciosos típicos de Sennett y sus discípulos, pero que será abandonado por el cineasta francés que, verdadero autor de sus films, hará uso en lo sucesivo de una creatividad totalmente personal.

Desde su segundo largometraje, *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953), la obra de Tati se desvincula definitiva y radicalmente de la comicidad clásica y del modo de representación institucional para construir un universo personal cómico tan intelectual como poético. El film describe con un humor sosegado el modo en que la clase media de la sociedad francesa del momento disfruta de sus vacaciones estivales a las que sorprende, perturbando en unos casos y cautivando en otros, la llegada del personaje que da título a la película. El éxito, evidenciado por la recaudación y el reconocimiento oficial con el premio Louis Delluc y con el de la Crítica Internacional en el

festival de Cannes, le asegura una carrera cinematográfica ascendente y le da a conocer en el mercado extranjero donde cosechará un éxito y un respeto superiores, incluso, a los que disfrutó en su propio país. De hecho, fueron Italia, Suecia y los Estados Unidos los anfitriones que le regalaban las acogidas más cálidas.

Con esta película, inicia su periodo de madurez creativa planteando una comicidad de ritmo sereno basada en la aguda observación de la vida cotidiana y en la denuncia de los problemas que afectan a un mundo occidental contemporáneo fuertemente influido por la cultura norteamericana, problemas como la alienación del individuo propia del sistema capitalista; la falta de comunicación entre los seres humanos; la importancia social de las apariencias; la deshumanización de las relaciones laborales; la contaminación ambiental; el caos producido por el tráfico automovilístico; el mal uso de la arquitectura por parte del hombre contemporáneo; la incidencia de la sociedad de consumo; la sumisión a una existencia rutinaria y la infelicidad del ser humano que sufre un sistema que él mismo mantiene. Pero la crítica de Tati rezuma positividad al ofrecer, en los mismos films, la solución de los problemas que denuncia. La receta es simple, la clave de la felicidad consiste en adoptar un punto de vista infantil ante la vida, es decir, afrontarla con humor e imaginación de modo que podamos descubrir el aspecto divertido de nuestro entorno y de nuestras vivencias. Los niños siempre gozaron de gran estima por parte de Tati, quien los trató de forma idealizada como víctimas inocentes del sistema y, a la vez, agentes reveladores de la actitud más sana con la que podemos afrontar la vida. Pero el personaje fundamental en la obra tatiiana es el que da nombre a esta película, el señor Hulot, entrañable y extravagante polarizador de la comicidad de las películas en las que aparece. Protagonista de casi toda su filmografía, se convertirá en el personaje con el que siempre se identificará a su creador. Dotado de un carácter tímido y amablemente dócil, y de una desmesurada talla que lo desvincula de la tipología cómica convencional, el señor Hulot es un benefactor nato, una especie de “enviado celestial” cuya conducta contagia la felicidad al prójimo (como experimentan algunos de los turistas de *Las vacaciones del señor Hulot*) o le permite reencontrar el sentido real de su vida (como le ocurre al señor Arpel al reconciliarse con su hijo en *Mi tío*). Aunque sus ocasionales torpezas y su idiosincrasia puedan molestar a más de uno, Hulot introduce involuntariamente la diversión en el hastío de la vida cotidiana de los personajes con los que se encuentra. Así, el carácter de la eficiente, agresiva y emancipada relaciones públicas de Altra en *Tráfico* va suavizándose paulatinamente conforme estrecha sus lazos profesionales y personales con su colega, y su rostro adopta un gesto risueño que relativiza la percepción de la realidad e ignora el supuesto fracaso comercial de su empresa. Aunque en su día algunos críticos poco avezados quisieron explicar a Hulot comparándolo con Charlot, el personaje de Tati ni es un marginado que aspira a reintegrarse en la sociedad ni supera los obstáculos a base de ingenio, no destaca por su picaresca ni por su habilidad en la supervi-

vencia; es un ser solitario pero no huraño, integrado en una sociedad que le considera extravagante o, según los casos, interesante (así le ven su sobrino, la hija de la portera y todo su vecindario en *Mi tío*, o los niños y algunos turistas adultos en *Las vacaciones del señor Hulot*); al no depender de su talento para salir airoso, no puede controlar los acontecimientos, éstos le controlan a él, la actancia cómica de Hulot es accidental, no premeditada. Por otro lado, su apariencia física no guarda semejanzas ni con Charlot ni con cualquier otro personaje del “slapstick”. Verdadera “torre inclinada de Pisa”, el señor Hulot configura, por su elevada estatura, esbeltez y particular paso oblicuo, un icono original e inconfundible. El sombrero calado, la pipa, la gabardina y el paraguas se erigen en atributos demasiado anglosajones y cotidianos como para crear un verdadero uniforme cómico. La actitud del personaje es la que dota de alma a su vestuario, y no al revés, como demuestra Tati al bromear con su público inundando de falsos “Hulots” la escenografía de *Playtime*. El aspecto no es su única señal de identidad, el comportamiento es el verdadero determinante en la creación de Hulot, sus ropas le ubican en una cultura y clase social determinadas pero, a diferencia de Chaplin o Keaton, no ridiculizan ni caricaturizan al personaje, no son mecanismos cómicos.

Perfeccionista modélico en sus actividades como director, actor, guionista y productor, Tati da comienzo, desde su segundo largometraje, a una praxis cinematográfica totalmente coherente que evoluciona con una lógica aplastante hacia una progresiva estilización donde radicaliza cada vez más los estilemas que definen su obra y que los especialistas han resumido en los siguientes aspectos:

– Desespecialización cómica del personaje principal y “democracia” del “gag”. A diferencia de lo que ocurría en el cine cómico clásico, en sus films no hay ningún personaje que monopolice la comicidad, ésta se halla repartida entre todos los actantes reforzando el protagonismo coral sobre el individual. Cualquier personaje es susceptible de provocar la risa, de activar los mecanismos cómicos. El “Star-System” no tiene cabida en el cine de Tati ni desde el punto de vista humorístico ni desde el argumental, donde la importancia del supuesto protagonista se diluye cada vez más hasta el punto de provocar la decepción entre el público ávido de la presencia de Hulot en films como *Playtime* o *Parade*.

– Predominio del gag audiovisual, es decir, aquel en el que la responsabilidad cómica es compartida de forma conjunta y simultánea por la imagen y el sonido. Su interrelación es el motor de la comicidad, de modo que si falta alguno de los dos elementos ya no hay gag.

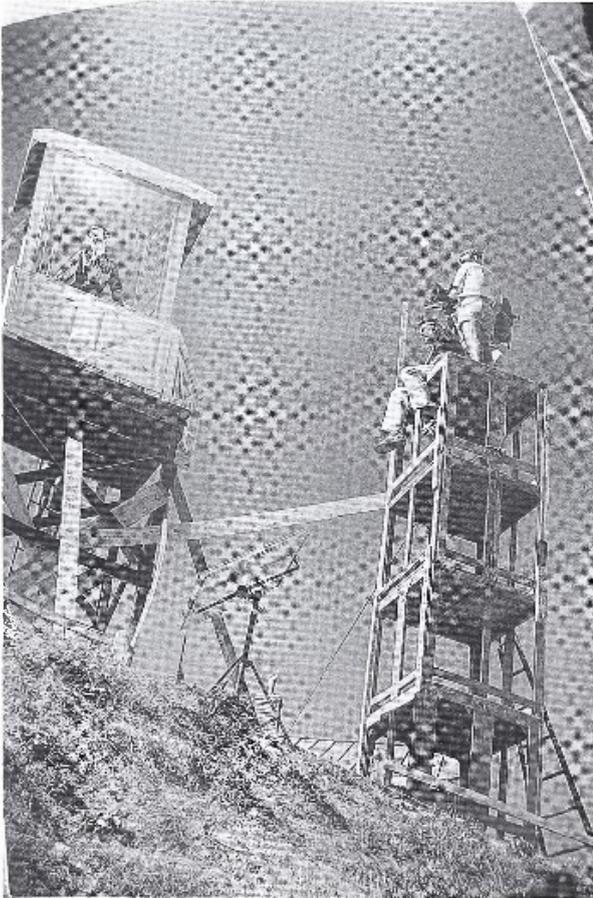
– Presencia habitual del gag de reiteración, por el cual la repetición de un efecto cómico y/o la alusión a un gag anterior crean la comicidad. En este sentido, la estética cómica de Tati contradice las teorías tradicionales que consideraban la sorpresa como factor determinante en la construcción de un gag. En *Las vacaciones del señor Hulot*, por ejemplo, el abrir y cerrar de las puertas del comedor del hotel y su característico sonido conforman un efecto cómico audiovisual que deviene en un “leit-motiv” cada vez más hilarante a causa, precisamente, de su repetición.



2. Carteles publicitarios de sus films.

– Uso del gag microcósmico, como ocurría en los films de Keaton, aunque en el caso de Tati su esquema estructural muestra la presencia de un personaje (usualmente Hulot, un niño o un animal doméstico) representante de la conducta ideal propuesta por el director (el comportamiento natural y espontáneo frente a la artificialidad alienante propia del mundo adulto), que nos hace descubrir la comicidad de un fenómeno cotidiano o absurdo que, normalmente, es ignorado o contemplado como algo negativo en la vida real.

– Configuración de un montaje visual caracterizado por el predominio del plano general sobre otros tamaños; el plano fijo sobre los movimientos de cámara; el cromatismo simbólico basado en colores generalmente neutros donde se destacan determinados elementos mediante una coloración más saturada; la gran profundidad de campo y la abundancia de planos de larga duración y de “planos-secuencia” que respetan la integridad espacio-temporal de la acción (tan defendida por el crítico André Bazin, padre espiritual de la “Nouvelle Vague” y adalid del realismo cinematográfico) y conceden al espectador la libertad de dirigir su atención a los elementos del campo visual y sonoro que prefiera, potenciando así su colaboración en la creación de la película. El formato del plano y la naturaleza del montaje se asimilan a la visión natural del ser humano y se desvinculan del modelo de montaje clásico que dirige siempre la mirada espectral. Este rasgo, sin embargo, jugó en ocasiones en contra de la comercialidad de sus films, pues el desarrollo simultáneo de diferentes gags coexistentes en el mismo plano imposibilita que el espectador/a pueda percatarse de todos. En este sentido, la obra tatiiana nos descubre, en cada nueva visión, aspectos pasados por alto en ocasiones anteriores. Hay



3. Tati dirigiendo la filmación de *Las vacaciones del señor Hulot*.

planos en los que parece dominar el tiempo muerto al dar la sensación de que nada ocurre en ellos, sin embargo, una visión atenta es capaz de descubrir acciones que se desarrollan no en el centro sino en los márgenes del campo visual, o que son protagonizadas en planos de profundidad alejados. Definitivamente, la modernidad de Tati parece exigir un público menos pasivo y más paciente que el del cine clásico, un público que no interprete la narración analítica como un error del film sino como un rasgo de modernidad.

– Detallada elaboración del montaje sonoro definido por la “democracia sonora” o ausencia del vococentrismo típico del cine clásico, de modo que la voz fónica ya no domina sobre la banda sonora. Así, la música y los ruidos pueden tener un valor físico y semántico equivalente al de la voz humana llegando, en numerosas ocasiones, a superponerse a ésta dificultando conscientemente su comprensión. Además, la cuidadosa mezcla y el uso del sonido magnético multipistas le permitieron crear una perspectiva sonora capaz de localizar espacialmente los sonidos, como ocurre con el famoso “gag de la abeja” en *Día de fiesta*, donde el

zumbido acusmático señala la presencia del insecto, visualmente ausente, indicando sus desplazamientos a partir de los cambios espaciales en la emisión sonora gracias al sistema estéreo, y los ademanes de los dos personajes que se ven afectados por el ataque del himenóptero.²

Pocos años después de la creación de Hulot, el enorme éxito comercial y crítico de su tercer largometraje, *Mi tío* (*Mon oncle*, 1957), galardonado en Hollywood con el Óscar a la mejor película extranjera y en Cannes con el Premio Especial del Jurado, sirve para apuntalar definitivamente su éxito internacional y le convierte en esos momentos en uno de los cineastas más valorados por la crítica especializada y por sus propios compañeros. Este film retoma al personaje de Hulot para mostrarlo en su papel social como tío entrañable de un niño, Gerard, cuyo cariño y complicidad provocan la envidia de un padre, el señor Arpel, que ha perdido la capacidad de comunicación con su hijo; como vecino apreciado en un barrio tradicional parisino; y como personaje fuera de lugar en los “dominios” de su celoso cuñado, a saber, la fábrica que dirige y el hiper-tecnificado hogar de “nuevo rico” que habita con su familia.

Esta película inicia un tema que tendrá continuidad en el film siguiente: los excesos urbanísticos del mundo contemporáneo. Si *Mi tío* presenta la dialéctica entre el París tradicional y los nuevos barrios residenciales, y critica no a la arquitectura moderna sino al mal uso que se hace de ella, *Playtime* (1968) caricaturiza la victoria de los rascacielos y la visión uniforme de la “ciudad-colmena” que ha perdido su idiosincrasia y ha anulado la personalidad de sus habitantes. Un tema habitual en la ciencia-ficción se convierte, aquí, en testimonio de la sociedad contemporánea. Tati es, a un tiempo, testigo crítico y profeta, pues la problemática denunciada en sus films sigue tan presente en nuestro mundo actual como vigente permanece su estética cinematográfica. El gag en el que el anciano y uniformado portero de un rascacielos se ve incapaz de manejar el sofisticado portero electrónico con el que trabaja, es demasiado real como para que no nos sintamos identificados recordando situaciones análogas en las que el avance de la tecnología, en lugar de facilitarnos la vida, nos la complica y nos hace sentirnos verdaderos analphabetos ante instrumentos que no comprendemos. Víctimas del supuesto progreso, los personajes tatanos se encuentran tan desubicados como los seres humanos reales. En Tati el sociólogo complementa al cómico.

Gracias a sus éxitos anteriores y a la fundación de su propia productora, Specta-Films, nuestro director gozó de carta blanca para la realización de este film que se convirtió en el más caro de la historia del cine francés. Por desgracia, su primer y único fracaso comercial bastó para arruinarle económicamente y dificultar su continuidad profesional en el mundo del cine. *Playtime*, considerada actualmente como su gran obra maestra, padeció en su día la incompreensión de un sector importante del público y la prensa franceses. La larga dura-

² Cabe recordar que en 1964 Jacques Tati estrenó una segunda versión de *Día de fiesta* en la que, entre otras modificaciones, había substituido el sonido óptico original por sonido magnético estereofónico, sonido del que puede seguir disfrutando el espectador actual en la versión restaurada en 1995 por Sophie Tatischeff.



4. Tati y "Oscar".

ción de la película, su espaciado ritmo cómico, el desplazamiento de Hulot a un segundo término y, en especial, las pésimas condiciones técnicas en las que se distribuyó y exhibió el film,³ dieron al traste con las expectativas comerciales del mismo. La mala fama que le acompañó a partir de entonces le privó de la atención que merecían sus siguientes películas, coproducidas todas con empresas extranjeras. El moderado éxito comercial de sus dos últimas obras y la concesión de diversos premios no solucionaron su precaria situación económica ni le aliviaron por el olvido al que le había relegado la crítica cinematográfica francesa. Sin embargo, y a pesar del envejecimiento prematuro por culpa de diversos accidentes y de sus cada vez más continuos problemas de salud, Tati se mostró en plena forma en *Tráfico* (*Trafic*, 1971), donde detiene momentáneamente su constante progresión estética para dar un último adiós al entrañable señor Hulot, de quien muestra una versión más normalizada en cuanto que aparece como trabajador estable en una empresa automovilística, desempeñando el papel de diseñador de un gracioso "camping-car", y acaba emparejado sentimentalmente con su compañera de trabajo, o al menos así parece sugerirlo el final de la película. Sobre una línea argumental de estructura más clásica que en el film anterior, *Tráfico* es el relato cómico de un viaje en el que somos testigos de las tribulaciones sufridas por el equipo que pretende promocionar el mencionado cochecito en una importante feria automovilística. Además, Tati recupera para Hulot un grado de protagonismo (o al menos coprotagonismo) ausente en *Playtime*. Aunque en otros aspectos (montaje visual y sonoro, construcción del gag) siguió fiel a su estética, muchos críticos se sintieron defraudados al no encontrar el grado de experimentación y sobriedad ascética logrado en la película pre-

cedente. Curiosamente, estos especialistas tan exigentes no fueron capaces de apreciar el paso de gigante que dio, poco después, con la sorprendente *Zafarrancho en el circo* (*Parade*, 1973), película que supuso su testamento cinematográfico y que en un principio desconcertó por su aparente desconexión con la obra precedente cuando, en realidad, continúa su línea evolutiva radicalizando y llevando casi hasta la abstracción los rasgos que habían caracterizado su estilo. Pretendido reportaje que documenta una sesión circense, este film huye de los estereotipos del cine normativo y trasciende las conquistas de los "nuevos cines" de los años 50 y 60, sentando las bases del audiovisual moderno por el uso pionero del vídeo durante la filmación, y por un montaje que tiene mucho de televisivo y que denuncia la presencia del mostrador fílmico.⁴ Tati aparece por vez primera interpretándose a sí mismo, como maestro de ceremonias de un circo donde el público es al mismo tiempo espectador y espectáculo. En sus diferentes apariciones, Tati reproduce en la pista los números de parodia deportiva que le hicieron famoso en los teatros y cafés de toda Europa durante los años 30 y 40 (boxeo, tenis, football, equitación, pesca). Pero junto a la diversión "oficial" ofrecida por los números circenses, aparece una diversión natural y espontánea en las gradas y durante el descanso, producto de la idiosincrasia del público asistente, como ocurre en el plano en el que un espectador aparece "maquillado" de payaso a causa de la gran mancha blanca que le ha dejado sobre la boca el helado que está comiendo. Dicha función cocreadora es poetizada por Tati cuando, al final de la función, dos niños (¡cómo no!) bajan a la pista desierta para imitar con sus juegos lo que han visto momentos antes, prolongando la diversión y extendiéndola a su vida cotidiana. Los adultos asisten a los espectáculos

³ Su duración original, 150 minutos, se vio drásticamente reducida a 120 minutos y, para colmo de males, las salas de exhibición no respetaron el formato de 70 mm con el que se había filmado la película, suprimiendo un tercio del campo visual en las proyecciones. Entre lo concebido por Tati y lo visto por el público medió una distancia abismal.

⁴ Como en esos momentos experimentaba, también, el gran Orson Welles.



5. Tati flanqueado por Buster Keaton y Harold Lloyd.

para divertirse; los niños, más sabios, hacen de su vida un espectáculo.

En 1982, el cáncer acabó con la vida de un luchador inagotable, un perfeccionista que nunca dio por terminadas sus películas, como demuestra el hecho de que las retocase constantemente modificando levemente el montaje, añadiendo o suprimiendo metraje, doblando de nuevo la banda sonora y creando, de cada uno de sus films, diferentes versiones que no hacen sino aumentar el interés de su obra al sugerir su visión un estudio comparativo de las mismas. Paradójicamente, el mismo año de su desaparición supuso el inicio de una corriente historiográfica que, gracias al análisis científico de su obra, a una labor editorial cada vez más comprometida y a los esfuerzos de su hija Sophie Tatischeff (responsable de la restauración de algunos de sus films), ha conseguido revalorizar su labor creativa y colocarle, por fin, en el lugar que merece dentro de la historia del cine. Por otro lado, la vigencia de su propuesta estética queda demostrada por el largo número de seguidores que tomaron prestados algunos de sus gags y estilemas, desde Pierre Étaix hasta El Triciclo, pasando por Tim Burton, Rowan Atkinson, el José Luis Guerín de *En construcción* (2001) o el Blake Edwards de *El guateque* (*The Party*, 1968), por citar sólo los casos más conocidos.

Ahora estamos en el interior de una gran ciudad, París, casi irreconocible por su semejanza con otras grandes urbes, saturadas de tráfico y de grandes edificios modernos. El caos circulatorio, dolencia típica del mundo contemporáneo, transforma de forma irónica a los automóviles en obstáculos que dificultan el transporte, pero el problema deja de serlo cuando nos percatamos de que el movimiento de los coches, su ritmo, los cambios de luces del semáforo y la actitud de los peatones convierten la escena en un gigantesco artefacto

de feria. La molestia se torna diversión y la música de “tío-vivo” con la que se acompaña a esas imágenes contribuye poderosamente a crear dicho efecto. Con este final optimista, *Playtime* revela la otra cara de la realidad, presente pero a menudo desapercibida. Nos ofrece una oportunidad, su aprovechamiento depende de nosotros. La poesía audiovisual de Tati no deja indiferente a nadie. Guste o no, su obra filmica nos introduce en un mundo distinto o, mejor dicho, en el mundo de siempre desde otra perspectiva: la del ojo humano guiado sabiamente por el sentido del humor.

Bibliografía recomendada

- Agel, Geneviève. *Hulot parmi nous*. Paris, Les Éditions du cerf, 1955.
- Bellos, David. *Jacques Tati. His Life and Art*. London, The Harvill Press, 1999.
- Cuéllar Alejandro, Carlos. “Jour de Fête resucitado”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 25-26, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.
- Cuéllar Alejandro, Carlos (ed.). *Jacques Tati: humor y cine moderno*. Valencia, Ediciones de la mirada, 1999.
- Cuéllar Alejandro, Carlos. *Jacques Tati*. Madrid, Ed. Cátedra, 1999.
- Chion, Michel. *Jacques Tati*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.
- Dondey, Marc. *Tati*. Paris, Éditions Ramsay, 1989.
- Ede, François. *Jour de Fête de Jacques Tati ou la couleur retrouvée*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1995.
- Ede, François y Goudet, Stéphane. *Playtime*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.
- Goudet, Stéphane. *Jacques Tati. De François le facteur à Monsieur Hulot*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.
- Kermabon, Jacques. *Les vacances de M. Hulot de Jacques Tati*. Belgique, Éditions Yellow Now, 1988.
- Nepoti, Roberto. *Jacques Tati*. Firenze, Il Castoro Cinema, Ed. La Nuova Italia, 1979.
- Ramírez, Francis y Rolot, Christian. *Mon Oncle, Jacques Tati. Étude critique*. Paris, Éditions Nathan, 1993.