

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
La estrategia sonora de Jacques Tati

Autor/es:  
Martí, César

Citar como:  
Martí, C. (1999). La estrategia sonora de Jacques Tati. La madriguera. (17):68-70.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41766>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# La estrategia sonora de La estrategia sonora de Jacques Tati Jacques Tati

César Martí Fernández

## Las Vacaciones de M. Hulot

Jacques Tati

*Les Vacances de M. Hulot*

Francia, 1953

Recientemente he asistido en el ámbito universitario a la proyección pública de *Las vacaciones de M. Hulot* de Jacques Tati (Le Pecq, 1907-París, 1982). Durante el posterior coloquio, me di cuenta de que la mayoría de las intervenciones, fueran partidarias o detractoras del film, coincidían en un aspecto: la película que acababan de ver era diferente. Si hay una característica indiscutible que defina la obra de Tati, es la dificultad de adscripción de su cine a alguna escuela, grupo o movimiento determinado. Tati posee un ideario estético que transgrede gran parte de las premisas básicas del modelo clásico de narración fílmica. Como apunta Marc Dondey: "...el cine de Tati forma un todo orgánico, un universo o, si se prefiere, un idioma provisto de su propio vocabulario y de su propia sintaxis, completamente autónomos"<sup>1</sup>.

Partiendo de la imposibilidad espacial de realizar en un artículo un análisis exhaustivo de *Las Vacaciones de M. Hulot*, sería interesante ejemplificar en un par de fragmentos algunos de los aspectos más destacables de la cosmovisión estética de Tati (hay que apuntar que recursos tan utilizados por él como la desmaterialización del sonido de los objetos apuntada por Michel Chion<sup>2</sup> no serán aquí objeto de análisis).

El film (96 minutos de duración) nos cuenta las relaciones que se establecen entre los veraneantes que acuden al hotel de una población costera a pasar el periodo estival. Entre todos ellos destacará M. Hulot por su actitud y forma de actuar, detonante de una sucesión de situaciones caóticas desde el mismo momento de su llegada.

En el tiempo en que transcurren los títulos de crédito (exactamente un minuto), Tati establece un juego dialéctico entre la música extradiegética, melodía principal y leit-motiv

en el film<sup>3</sup>, y el sonido de un mar convertido en referente constante a lo largo de todo el metraje. Partiendo de un invariable encuadre general de la playa, una sucesión de cortinillas atraviesan la pantalla de izquierda a derecha, creando una estructura rítmica en la que cada crédito que se introduce coincide con el momento en que retoma la música tras escucharse el sonido del mar. Después de la cuarta y última cortinilla, la música cambia de melodía incorporando más instrumentación y fundiéndose en uno con el sonido del mar chocando contra las rocas.

A lo largo del film, Tati recurre al contrapunto sonoro como un elemento fuertemente expresivo y creador de sentido de forma autónoma. Tras los títulos de crédito, se pasa por corte a un plano (10 seg), con mayor luminosidad que los anteriores, en el que podemos ver una barca, situada en el mar-



Tati en Playtime

gen inferior del cuadro, en la orilla de una playa desierta. Este plano nos presenta un paisaje amplio y abierto totalmente deshumanizado y remite a una tranquilidad extrema tan sólo perturbada por el sonido del mar llegando a la orilla. De ahí pasamos por corte a un plano general (14 seg) de la estación de tren, donde el contrapunto sonoro creado por la irrupción de una algarabía producida por el gentío y la masificación, contrasta directamente con la calma reinante en el plano anterior. Esta sensación generada a través de la banda sonora, está reforzada mediante el contrapunto visual (tan sólo utilizado por Tati para apoyar el sonoro) que nos plantea el paso de un espacio abierto y tranquilo al cerrado y claustrofóbico de la estación. Tati crea una gran profundidad de campo dentro de este espacio cerrado, utilizando una iluminación contrastada entre el primer y el último término y resaltando unas vigas situadas en primer término. La duración que Tati otorga a cada uno de estos planos, diez y doce segundos respectivamente, tiene una intencionalidad directamente enfocada a provocar en el espectador una reacción mayor al contrapunto planteado.

La segunda secuencia objeto de análisis es la de la llegada de M.Hulot al hotel de veraneo (2 minutos y 3 segundos de duración distribuidos en doce planos diferentes). Comienza con un encuadre inicial en plano general (10 seg) del hotel y la playa. En el segmento derecho del cuadro hay un niño situado en primer término que observa la llegada de Hulot (Tati vuelve a utilizar este recurso para crear profundidad de campo). El coche de M.Hulot entra por el margen inferior izquierdo del cuadro trazando una diagonal hasta detenerse en el centro del plano junto a la puerta del hotel. Un grupo de niños se acerca y rodea el coche. Los elementos presentes en la banda sonora se desprenden del referente visual del plano: el sonido del mar, el característico ruido del coche de M.Hulot (presentado al espectador en planos anteriores)<sup>4</sup>, y el del alboroto de los niños jugando alrededor del vehículo.

Del plano anterior pasamos por corte a un plano medio del camarero (43 seg) que desde el interior del hotel observa por la ventana la llegada de M.Hulot. Se produce un cambio de escala sonora al cambiar la perspectiva del espectador del exterior del hotel al interior. Se siguen escuchando los anteriores elementos del ambiente sonoro, que contrastan ahora con las fuentes sonoras silentes de la estancia, resaltando el ruido del coche por encima del resto con el objetivo de justificar causalmente que el camarero esté mirando a través de la ventana hacia un fuera de campo que ya ha sido mostrado al espectador. La cámara seguirá el resto del plano al camarero, que comienza a caminar entre las mesas del comedor ob-

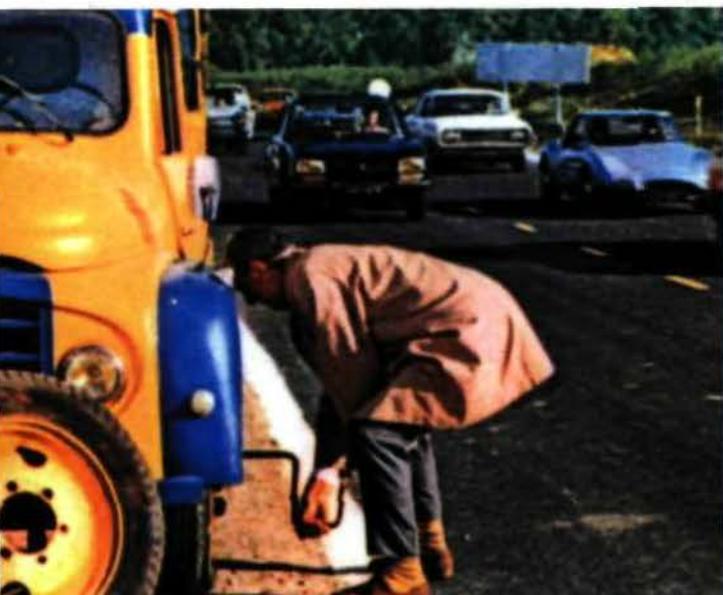


Las vacaciones de M. Hulot

servando a los clientes. Después de más de nueve minutos de metraje, en este instante se escucha, en un fuera de campo mostrado al instante al espectador, el primer diálogo inteligible del film (a diferencia del modelo clásico de narración, Tati plantea una banda sonora que se aleja del vococentrismo y del valor semántico de la palabra como principal fuente de información para el espectador, de forma que la mayoría de los diálogos no conllevan ninguna evolución en la historia, y tan solo sirven para recalcar aspectos que mediante otros recursos ya han sido conocidos por el espectador).

Tati utiliza lo que podríamos llamar una "focalización sonora selectiva"; esto es, la manipulación intencionada de la banda sonora de forma que, dentro de un espacio global determinado y alejándose de la lógica causal y el deseo de verosimilitud del modelo de narración clásica, se centre la atención del espectador en una u otra fuente sonora en aras de la consecución del gag cómico deseado<sup>5</sup> (es evocador de la utilización de Méliès de objetos de grandes dimensiones para fijar la atención del espectador ante la ausencia de segmentación en la planificación). Inmediatamente después de que el capitán de caballería termina su frase, a mitad de la cual se ha pasado por corte a un plano general del lugar (9 seg), y alejándose de toda intención realista de recreación del sonido, el espectador deja de oír el diálogo que el capitán mantiene con las damas y comienza a oír en primer plano una música diegética proveniente de una radio que uno de los personajes está manipulando. Tati somete la búsqueda de verosimilitud sonora del cine clásico a la utilización de la banda sonora al servicio de la consecución del efecto cómico.

En este momento ya se han dispuesto todos los elementos para llevar a cabo el gag central de la secuencia. Por corte se pasa a un plano de la fachada del hotel donde vemos a M.Hulot cargado de maletas dirigiéndose a la puerta con la intención de entrar. Hay un contrapunto intenso entre el sonido ambiente del plano anterior y la presencia de un fuerte viento (un ejemplo más de la utilización "tramposa" de la banda sonora en el cine de Tati ya que este viento era inexistente en los planos exteriores iniciales), protagonista y detonante del



mencionado gag. Justo en el momento en que M.Hulot abre la puerta y respetando el *raccord* entre planos que conlleva la acción, se pasa por corte a un plano general del interior del hotel (14 seg) donde la irrupción de un viento huracanado es presentada al espectador tanto de forma visual, a través de los objetos y personajes en campo, como auditiva, al posicionarse en un primer plano del ambiente sonoro desplazando a la música diegética de la radio y al sonido del mar remitente al fuera de campo. A partir de aquí, Tati utiliza una sucesión de planos más cercanos, enlazados todos por corte, para resaltar las resultantes situaciones cómicas.

En un plano conjunto de una mesa, vemos a un joven incorporado recogiendo el periódico que el viento le ha volado. La cámara aprovecha la acción que realiza al sentarse en la silla para reencuadrar sobre el espacio que éste ocultaba y que ahora ocupa otro veraneante. Como consecuencia del fuerte viento, éste último tiene sus largos bigotes volando y está sujetándose el sombrero con un bastón. El siguiente plano (2 seg) nos muestra en un encuadre más abierto al camarero intentando pisar las hojas que están volando por toda la sala. Inmediatamente se cambia a un plano medio (4 seg) de la mesa del capitán de caballería, donde una mujer que intenta llenar la taza acaba derramando el líquido por encima de la mesa. De ahí Tati pasa a un plano americano (6 seg) del encargado del hotel recriminando al camarero la situación creada ("Pero bueno, ¿qué pasa?"). El camarero sale por la izquierda de cuadro, en el momento en que se vuelve al plano general inicial (8 seg) donde el espectador tiene de nuevo un amplio punto de vista de la caótica situación generada. El encargado continúa recriminando al camarero los acontecimientos ("¿Tu eres tonto o qué?. Quieres poner orden aquí !Dame eso!") y, tras quitarle de las manos una pequeña palangana

llena de agua, se dirige hacia la puerta. En este momento se pasa por corte a un plano entero de la puerta (8 seg) en el que el encargado entra por la izquierda de cuadro situándose de espaldas con la intención de cerrarla con el pie (acción lógica para acabar con el caos creado pero que, con el objetivo de la consecución del gag, ningún personaje había realizado hasta el momento). Después de depositar su equipaje en el interior de la estancia, M.Hulot cierra la puerta un instante antes de que lo intente el encargado, provocando que éste último pierda el equilibrio y derrame parte del líquido de la palangana. Coincidiendo con el cierre de la puerta, el sonido del mar se incorpora al del viento y el creado por los niños en la playa para englobar el audio evocador del fuera de campo en la banda sonora.

La cámara realiza un reencuadre del plano sobre los dos personajes, donde podemos ver cómo el encargado se gira molesto hacia un M.Hulot que, ajeno a toda la situación creada, está saludando con exquisita educación a los presentes ("Señoras...señores."). En este momento se percata de la presencia del encargado y, tras saludarlo ("Señor."), le ofrece instintivamente la mano optando inmediatamente por retirarla al ver que las tiene ocupadas sujetando la palangana.

Estos dos fragmentos reflejan el intento de Tati por armonizar el sonido y la imagen alejándose de la búsqueda prioritaria y redundante de la impresión de realidad, con el objetivo prioritario de establecer una relación dialéctica y de complicidad que le sirva para ejecutar los gags "audiovisuales" y conseguir el efecto cómico deseado.

¿Difícil de clasificar? Si. ¿Y cuál es el problema? ♦

#### Notas:

1. "Las revoluciones sonoras de Jacques Tati", de marc Dondey, *Nosferatu*, octubre de 1992, pág. 66.
2. *La Audiovisión*, Michel Chion, Paidós Comunicación, 1993, pág. 113.
3. Michel Chion describe con acierto la melodía de Alain Romans como "... (música) de orquestaciones ligeras, estilo despreocupado de variedades, carácter de melodía fácil que parece ser traída y llevada por el viento y, por tanto, no tener peso... incluye frecuentes notas de descanso, como Calderón, que permite soñar, y también que los ruidos de la naturaleza aparezcan y se inmiscuyan sin romper la curva melódica". (*La música en el cine*, Michel Chion, Paidós Comunicación, 1997, pág. 395).
4. Cabría señalar la utilización de la banda sonora por parte de Tati, para atribuirle a determinados objetos del film unas características peculiares, llegando a dotarles de una personificación y un protagonismo que en ocasiones supera al de algunos personajes.
5. A este respecto, es interesante el análisis que Bordwell y Thompson realizan acerca de la selección del punto de atención del oyente entre el juego de ping-pong y el grupo que juega a las cartas que Tati consigue mediante el sonido de una secuencia posterior (*El arte cinematográfico*, Paidós, 1995, pág. 299).