

ARQUITECTURA DE PELÍCULA

Escenificación moderna en Jacques Tati

Alberto Castellano Fernández

ARQUITECTURA DE PELÍCULA

Escenificación moderna en Jacques Tati

Alberto Castellano Fernández

Tutor: Emilio Cachorro Fernández

Línea de investigación: Arquitectura en su relación con otros ámbitos culturales

2021

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada



Universidad de Granada

“Tati es un cineasta que considera la pantalla como un espejo que refleja la realidad, una realidad simplemente compleja, que el espectador debe observar con los ojos, interpretar con la mente y gozar con el corazón”.¹

1. Boschetti, Francesca,
Jacques Tati, L'Epos Società
Editrice, Palermo, 2012.

ÍNDICE

1. PREFACIO	5
1.1 Resumen	6
1.2 Introducción	8
1.3 Objetivos	9
1.4 Metodología	10
2. CONTEXTUALIZACIÓN.....	13
2.1 Influencias en Tati	14
2.1.1 Marco ideológico	14
2.1.2 Urbanismo moderno.....	17
2.1.3 Experiencias arquitectónicas.....	21
2.2 Cronología	24
3. HABITAR.....	27
3.1 Vivienda unifamiliar: villa Arpel	28
3.1.1 Concepción general.....	28
3.1.2 La cocina-máquina	39
3.1.3 La naturaleza artificial del jardín.....	45
3.2 Alojamientos plurifamiliares: <i>grands ensembles</i>	50
4. TRABAJAR.....	57
4.1 Bloques de oficinas: Tativille	58
4.1.1 Uniformidad compositiva	58
4.1.2 Espacios-laberinto	64
4.2 Edificación industrial: fábrica Plastac	71
5. CONCLUSIONES.....	77
6. BIBIOGRAFÍA.....	81



1. PREFACIO

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958;
monsieur Hulot.
Fuente: elaboración propia.

1.1 Resumen

La arquitectura moderna encontró en el cine, ambos surgidos casi al mismo tiempo, un referente artístico del que extraer un gran aprendizaje. Ambas son artes que modifican la forma del espacio y el tiempo, y nos permiten analizar la realidad que nos interpela mediante representaciones visuales. El cine atrae a los arquitectos desde su nacimiento, debido a la escenificación de los edificios en movimiento, a modo de *promenade architecturale*.

El desarrollo de este trabajo se centra en el análisis de la arquitectura moderna en la filmografía del director francés, Jacques Tati. A partir de los renovados conceptos de habitar y trabajar, se realiza un estudio pormenorizado sobre el desarrollo formal y compositivo en las escenografías del director, observando cómo interactúan sus personajes con estos marcos físicos que les rodean. Como resultado de este análisis se demuestra que el director no rechazaba la arquitectura moderna. De hecho, esta siempre estaba presente en escenas amenas y agradables; lo que pretendía el cineasta con su velada crítica era que los arquitectos proyectaran espacios más humanos.

Palabras clave: arquitectura moderna, cine, escenografía, Jacques Tati.

Abstract

Modern architecture found in cinema, both of them born almost at the same time, an artistic reference point from which to learn a great deal. Both are arts that modify place and time, and allow us to analyse the reality that touches us through visual representations. Cinema has attracted architects since its inception, due to the staging of buildings in movement, in the manner of a promenade architecturale.

The development of this work focuses on the analysis of modern architecture in the filmography of the French director Jacques Tati. Based on the concepts of living and working, a detailed study is made of the formal development of the director's scenographies, observing how the characters interact with the physical frameworks that surround them. This analysis shows that the director did not reject modern architecture. In fact, it was always present in pleasant and enjoyable scenes; what the filmmaker intended with his veiled criticism was that architects should design more humane spaces.

Key words: modern architecture, cinema, scenography, Jacques Tati.

1.2 Introducción

La relación de simbiosis entre cine y arquitectura es indudable, ambas estimulan los modos de percepción espacial y temporal sirviéndose de la escenografía y con ello plantean un debate social que transforma la realidad en la que vivimos. Son herramientas de pensamiento, claves en la identificación de las nuevas reglas que rigen la sociedad y el espacio moderno. Estas deben saber equilibrar la inspiración con la solidez técnica, la sensibilidad con las pautas de la industria y la ausencia de límites de la creatividad con los límites de la realidad.

El propio Le Corbusier, en su escrito “Esprit vérité”² (1933), destaca el cine como una perfecta máquina óptica, que eleva la realidad a un estado más intenso y que dota al observador de herramientas que le permiten reflexionar sobre ella. Podríamos hacer la siguiente comparación, si la arquitectura es, en palabras de Le Corbusier, el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes o la materia bajo la luz: el cine sería lo opuesto, es la luz la que se proyecta en la materia, en su caso, el celuloide.

El nacimiento del cine y la arquitectura moderna se produjo casi coetáneamente. En su escasa historia, desde el comienzo, el cine demostró una atracción por reflejar lo urbano. El film que Le Prince en 1888 produce sobre la ciudad de Leeds, el distrito berlinés de Pankow rodado en 1895 por los hermanos Skladanowsky o las fábricas de Lyon filmadas en 1895 por los hermanos Lumière, son ejemplos de ello. Después de estas primeras obras y con la industria en un imparable desarrollo, en la década de los años veinte surgieron películas que se dedicaron a registrar la agitada vida moderna, a modo de películas-documentales denominadas sinfonías urbanas. Todas ellas sin emitir verdaderamente un juicio sobre la modernidad; tendríamos que esperar hasta la película *Metrópolis* (1929) de Fritz Lang para vislumbrar una distopía crítica sobre la ciudad moderna.

Si hay un director que trató la modernidad en su filmografía ese fue Jacques Tati. Las películas de Tati pueden considerarse como la perfecta fotografía de las realidades social y arquitectónica de mitad de siglo XX, en plena segunda posguerra europea, a través de su *alter ego* Monsieur Hulot; representante del ciudadano medio francés reaccionando a la modernidad.

2. Para más información, véase: Le Corbusier, “Esprit vérité”, en *Mouvement*, 1, 1933.

1.3. Objetivos

El objetivo del presente trabajo es analizar arquitectónicamente la escenificación de la modernidad en la filmografía del director Jacques Tati. Aunque existen notables diferencias entre los oficios de arquitecto y cineasta, estos también albergan grandes similitudes; ambas especialidades establecen un vínculo con la realidad a través de imágenes construidas. La representación de un espacio como lugar donde se desarrollan las acciones, característico del medio cinematográfico, se podría comparar con la manera que la arquitectura establece una relación con su entorno y facilita unos determinados usos.

Dentro de la escasa obra de Jacques Tati, son quizás sus películas más afamadas, *Mon Oncle* y *Playtime* las que abordan en profundidad la problemática de la interacción entre el ciudadano medio y la arquitectura moderna, cuyo análisis constituye la finalidad del siguiente trabajo. En definitiva, la relación de Jacques Tati con la arquitectura en general y con la arquitectura moderna en particular es indudable, a colación el arquitecto e investigador Jorge Gorostiza no duda en calificar al director como un arquitecto: “Tati fue un arquitecto, un arquitecto que caricaturizaba los edificios tradicionales tanto como los de su tiempo, aunque esta caricatura no le impidiese reconocer sus valores”.³

En *Mon Oncle*, se enfrentan dos formas de pensar y vivir la arquitectura; se nos muestra la inevitable tensión entre un mundo tradicional que no termina de morir y un mundo moderno que no termina de nacer. Se podría decir que es un reflejo de las confrontaciones entre el pensamiento positivista y el subjetivismo, que ya se produjeron años antes en el seno del CIAM X, donde un grupo de jóvenes, conocidos como Team X, se pronunciaron en contra del reduccionismo positivista y a favor de recuperar la dimensión humana de la arquitectura y la ciudad.

Si en *Mon Oncle*, encontramos la confrontación de dos mundos opuestos, tanto el tradicional como el moderno, en *Playtime* la modernidad ha conquistado definitivamente el espacio urbano. El retrato de la ciudad de París construido por Tati, llamado usualmente Tativille, no se corresponde en absoluto con el París de los bulevares de Haussmann. En *Playtime* se nos muestra el reflejo de una arquitectura de acero y vidrio donde el espacio público ha sido ocupado por el automóvil.

Tantos años después, ambas películas siguen ofreciendo poderosas imágenes acerca de nuestra sociedad, la producción del espacio, el urbanismo moderno y sus consecuencias. En este tiempo, en el que la arquitectura ha seguido varios caminos, cuando menos, es interesante volver a visitar la arquitectura moderna a propósito de la filmografía de Tati.

3. Gorostiza, Jorge, “La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio”, en *Nosferatu*, 10, octubre de 1992, p. 53.

1.3 Metodología

El presente trabajo se aborda a partir de la información recopilada de las principales fuentes primarias en torno a la obra del director, para lo que inicialmente se contactó con la sede Les Films de Mon oncle, la entidad donde se ubican los archivos personales de Tati, creada en París en el año 2000 y que, actualmente, gestiona los derechos de distribución de la filmografía de Jacques Tati. Este organismo no sólo ha custodiado el legado fílmico del afamado director francés, sino que, a su vez, ha participado en numerosas exposiciones de arquitectura a nivel nacional e internacional, entre la que destaca la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014, que contó con una maqueta de la Casa Arpel de *Mon Oncle* en el pabellón galo. Esta entidad además, fue la encargada de la restauración de algunas de sus películas más importantes, entre ellas: *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958) o *Playtime* (1967).

A continuación, se contactó con la Cinémathèque française, una asociación fundada en 1936, encargada de restaurar, conservar, coleccionar y dar a conocer el patrimonio cinematográfico internacional, siendo una de las mayores bases de datos mundiales sobre el séptimo arte. Aunque ha tenido varias localizaciones, actualmente la sede se encuentra en el distrito XII de París, en un edificio diseñado por el prestigioso arquitecto Frank Gehry.

Con los datos de partida facilitados por ambas instituciones, ha sido también necesaria la consulta exhaustiva de la bibliografía más especializada en esta materia, para analizar la producción arquitectónica mostrada en la obra de Tati, tanto en lo que se refiere a su visión sobre la arquitectura moderna como en lo relativo a su posicionamiento crítico sobre la arquitectura en general y en sus películas en particular. Entre dichos textos, cabe destacar las aportaciones externas de diversos críticos, especialmente arquitectos, que han valorado las edificaciones en la obra fílmica del director galo.

Por último, para cerrar así la toma de datos, se recurrió, en primer lugar, al revisionado de las películas de dicho cineasta, estudiando pormenorizadamente las secuencias y escenografías de su obra, y en segundo lugar, a la consulta de la opinión especializada de los críticos cinematográficos en relación a la filmografía de Tati, con la intención de conocer la calidad de sus películas a través de la visión de un experto en cine y analizar cómo la mirada del mundo moderno y la percepción nostálgica del cineasta han influido y permeado en la sociedad contemporánea.

A partir de lo expuesto, el trabajo se ha estructurado siguiendo el criterio de contenidos que plantea la paradigmática Carta de Atenas, el manifiesto urbanístico formulado en el CIAM

IV (1933), donde se apostaba por la necesidad del planeamiento urbano partiendo de un ejercicio de racionalización del espacio, mediante 'habitar' y 'trabajar', además de 'circular' y 'recrearse', funciones que se establecieron como principales, sobre las que se debía proyectar la forma urbana. Los dos primeros conceptos mencionados, por su predominancia en la cinematografía de Tati, son los que han ordenado el desarrollo de este trabajo.



2. CONTEXTUALIZACIÓN

Jacques Tati, *Parade*, 1974; artista circense.
Fuente: elaboración propia.

2.1 Influencias en Tati

2.1.1 Marco ideológico

En 1958, Jacques Tati estrena la película *Mon Oncle* proporcionando una de las críticas más agudas, de cuantas se hayan filmado a la hora de percibir, diseñar y habitar la arquitectura, promovidas por la doctrina moderna. El leitmotiv del film, aparentemente sencillo, radica en confrontar dos estilos de vida, dos mundos diametralmente opuestos. Al respecto, el arquitecto Antonio Pizza de Nanno declara: "*Mon Oncle* separa de forma diagramática dos ambientes de vida y los pone en abierta antítesis".⁴ Esta comparación de ambientes no procede de las conversaciones u opiniones de los personajes, ya que en el cine de Tati, los diálogos a menudo no son relevantes, sino que se produce a través de las acciones y los escenarios físicos que los envuelven. Toda la película puede percibirse como una disertación crítica de arquitectura en la que se contraponen dos formas de pensarla que son también dos formas de habitarla.

De hecho, el argumento de la citada obra representa con fidelidad la lucha entre dos conceptos de pensamiento cuya influencia ha sido fundamental en el siglo XX. Por una parte, el paradigma positivista, corriente filosófica popularizada por el sociólogo y filósofo francés Auguste Comte a principios del siglo XIX, que podríamos definirla en palabras del arquitecto Iñaki Ábalos como: "El objetivo del pensamiento positivista es llevar al hombre hacia una sociedad perfecta, sin conflictos, organizada por la ciencia; la teoría positivista terminará constituyéndose en una "religión de la humanidad", una religión dedicada a hacer del mundo el reino del orden y el progreso".⁵

En contraposición, encontramos el subjetivismo, corriente de pensamiento que denuncia la transformación de la población en un modelo de consumo, revelando la naturaleza ideológica del positivismo y de sus conceptos para el desarrollo de la sociedad, encarnado sobre todo en la figura del filósofo alemán Martin Heidegger.

Consecuentemente, cabe pensar que este enfrentamiento reflejado en la película de 1958 podría ser un reflejo de las tensiones producidas en 1956, dos años antes, en el seno del CIAM X celebrado en Dubrovnik, destinado a los 'Problemas del hábitat humano', donde los miembros más jóvenes, entre los cuales podríamos citar entre otros a: Jaap Bakema, Aldo van Eyck, Alison y Peter Smitson, grupo denominado como el Team X, puso en jaque el paradigma positivista que se imponía en la arquitectura moderna. Este grupo surgió en Holanda en 1954, su identidad se basa en la exigencia de

4. Pizza de Nanno, Antonio, "La villa Arpel: machine à habiter, "donde todo se comunica", en Juan Calatrava et al., *La Casa. Espacio domésticos. Modos de habitar*, Granada, Abada, 2019, p. 1850.

5. Ábalos, Iñaki, *La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 72.

de reconocer el espacio para la consolidación, la necesidad de pertenencia y estableciendo una visión crítica sobre los entornos urbanos abstractos y anónimos, producidos por el funcionalismo; como resultado de esta primera reunión nacería el famoso Manifiesto de Doorn.⁶



Fotografía de algunos miembros del Team X, Otterlo, 1959.
Fuente: The Alison and Peter Smithson Archives.

Si hay un protagonista en la película de *Mon Oncle* que encarna fielmente la lucha entre estas corrientes de pensamiento, entre estas realidades que se mueven a velocidades irreconciliables y, sin embargo, coexisten en un mismo marco temporal, sería Monsieur Hulot. Este es el reflejo de un ciudadano anónimo más de la Francia de posguerra, un personaje intercambiable, que aparece de la nada, sin un pasado definido ni un propósito claro pero que interactúa con una nueva modernidad que lo abrumba, en busca de su propia identidad.

De alguna manera, Monsieur Hulot equipado con su paraguas, su gabardina, su curioso sombrero y su inconfundible pipa, podría vincularse con el arquetipo del hombre con bombín de la obra pictórica del surrealista Rene Magritte. A colación, la investigadora Helia de San Nicolás Juárez manifiesta la siguiente semejanza: “El hombre con bombín de Magritte, un individuo sin cara, frecuentemente retratado de espaldas, puede considerarse el alter ego surrealista de Hulot. Podría sostenerse que es, sobre todo, un individuo profundamente marcado por la era moderna industrial”.⁷

Hulot es ese pasivo *flâneur* que vive el presente; percibe cada momento y situación como una experiencia autónoma, con sentido en sí misma. Su mirada limpia, inocente y desprejuiciada frente a un nuevo mundo que no es capaz de entender, es la mirada de un niño, de un *enfant terrible*; de ahí tal vez el cariño que le profesa su sobrino Gerard.

6. Para más información, véase: Smithson, Alison, *Team 10 primer*, Boston, MIT press, 1968.

7. San Nicolás Juárez, Helia de, *Jacques Tati: vivienda experimental y espacios de trabajo a mediados del siglo XX*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. p. 258.

Rene Magritte, *Le Fils de l'Homme*, 1964, óleo, 116 × 89 cm, Colección privada.
Fuente: www.historia-arte.com



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de *Monsieur Hulot*.



2.1.2 Urbanismo moderno

Tras el periodo de la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura racionalista se postuló como la ideal para simbolizar a la nueva sociedad francesa que surgiría en la democracia. Pasados los tiempos convulsos, se consolidó este tipo de arquitectura, fundamentada en la razón, de líneas sencillas y funcionales, basadas en formas geométricas simples y materiales de origen industrial: acero, vidrio y hormigón, resultantes de los adelantos tecnológicos, que permitían la utilización de elementos prefabricados y módulos desmontables, abaratando el proceso de construcción. Tanto gobiernos como empresarios, promotores y profesionales relacionados, como los arquitectos, apoyaron este tipo de arquitectura que, sin embargo, produjo un rechazo colectivo de carácter genérico. En otras palabras, la opinión generalizada de la población gala sostenía que se estaba imponiendo una determinada forma de habitar los espacios domésticos y urbanos.

Esta visión crítica sobre los aspectos negativos que podrían aflorar de la arquitectura moderna siempre ha quedado patente en la filmografía de Jacques Tati. Aunque el director, siempre lo trató desde un punto de vista perspicaz y ocurrente, pretendiendo que el espectador reflexionase sobre la modernidad a través de la comedia. A colación, Tatiana Aragón Paniagua manifiesta que: “El cine de Tati es crítico con la realidad contemporánea, de la que sin embargo, no da una visión ácida o desagradable, sino divertida y lúdica y que ofrece al hombre deshumanizado la oportunidad de redimirse a través de la experiencia estética, que en este caso se produce a través de la acción liberadora de la comicidad, de la belleza de la risa”.⁸

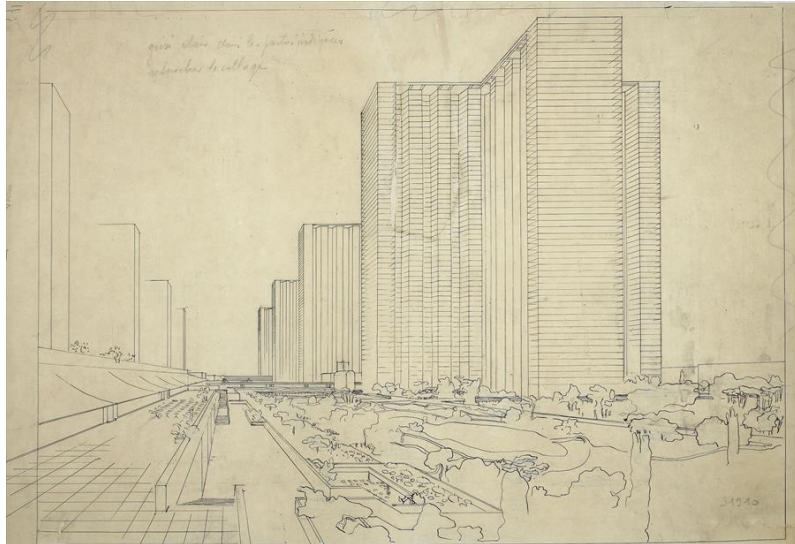
Es importante destacar los antecedentes que propiciaron las directrices en cuanto al planeamiento de las ciudades francesas devastadas tras la guerra. Indiscutiblemente, la Carta de Atenas (1933)⁹, manifiesto resultante del CIAM IV, se convirtió en el documento por excelencia para los arquitectos europeos de posguerra. Este texto plantea una ciudad presente y futura estructurada en torno a cuatro funciones: habitar, trabajar, circular y recrearse. El arquitecto galo más comprometido con los pensamientos incluidos en el mencionado escrito fue Le Corbusier, quien apoyaba la creación de ciudades funcionales, repletas de colosales edificaciones en altura que permitieran liberar extensas áreas verdes a cota cero para que los habitantes pudiesen desarrollar todo tipo de actividades. De hecho, planteó varios proyectos siguiendo estas pautas de diseño, como por ejemplo: el plan Voisin de París (1925).¹⁰

8. Aragón Paniagua, Tatiana, *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 58-59.

9. Para más información, véase: Le Corbusier, *Principios de Urbanismo: la Carta de Atenas*, Ariel, Barcelona, 1971.

10. Para más información, véase: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zurich, 1935.

Le Corbusier, plan Voisin, París, 1925; perspectiva original.
Fuente: www.fondationlecorbusier.fr



La influencia de las premisas defendidas por la Carta de Atenas y por Le Corbusier, se apreciaron en las actuaciones llevadas a cabo en Francia y muchos otros países durante las décadas de los años 50 y 60. Como resultado, los distritos periféricos de las ciudades iniciaron un proceso acelerado de transformación, donde los gigantescos edificios modificaron los tejidos urbanos de una Europa todavía convaleciente. Sin embargo, y a pesar de los intentos de estandarización de los arquitectos de la segunda posguerra por mejorar los paisajes urbanísticos, las intervenciones realizadas en los extrarradios metropolitanos no respondieron, por lo general, a las expectativas iniciales planteadas.

Centrando el análisis en el caso de Francia, tras la Segunda Guerra Mundial, el país vivía una época agitada, se producían debates entre la estima a su gran pasado glorioso y una presente modernidad que se antojaba incierta. Junto a esta complicada situación social se agregaba el drama ocasionado por la inestabilidad política y la creciente previsión de aumento demográfico. Esta predicción evidenciaba la imperiosa necesidad de un plan de ordenación general que comenzó en el año 1965, con un objetivo doble: por una parte, paliar dicho crecimiento y, por otra, regular el territorio urbano y los principales ejes viarios de comunicación; un hecho se plasmó en la capital, París, donde esta metamorfosis se hizo más evidente.

Como en el resto de Europa, Francia fue invadida por la cultura americana dos décadas antes, debido a la Segunda Guerra Mundial y al plan Marshall de la posguerra. En palabras de la investigadora Joan Ockman: “La americanización fue el precio pagado por la liberación de Francia. Entre las mercancías exportadas por los Estados Unidos no estuvieron únicamente lavadoras, frigoríficos, televisores... sino también la arquitectura corporativa (llegados a este momento, el estilo internacional)”.¹¹

11. Ockman, Joan, “Arquitectura en modo de distracción: ocho tomas sobre Playtime de Jacques Tati.”, en *DC Papers*, 21-22, 2011, p. 22.



Georges Rival, imprenta especial del PCF, 1951; poster publicitario en contra del plan Marshall.
Fuente: Archivo del PCF-Archivos departamentales de la Seine-Saint-Denis.

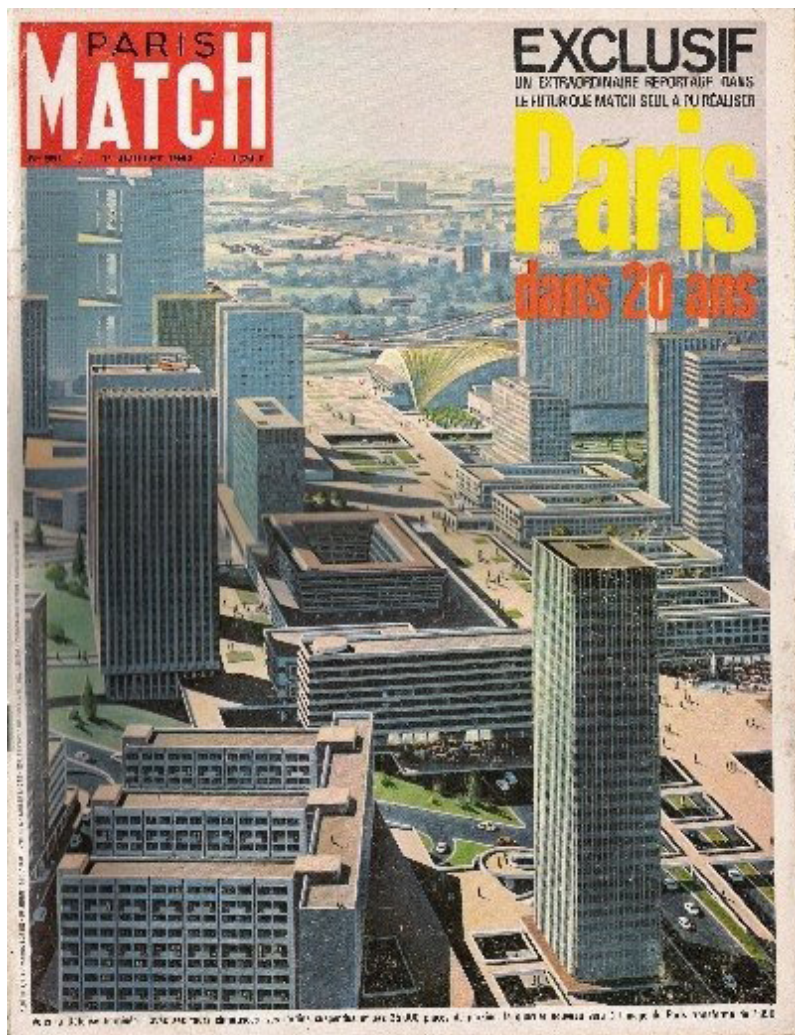
El propio Tati, en su película *Mon Oncle*, satirizaba sobre el enamoramiento de la nueva burguesía francesa con el estilo de vida americano. La ultramoderna arquitectura periférica, los aparatos domésticos de la casa Arpel y la mecanización presente en la fábrica Plastac del señor Arpel fueron objeto de parodia en dicha obra. Aunque en el momento en el que la película se filmaba, estos cambios no habían permeado plenamente en la sociedad francesa, la oposición entre las viejas y nuevas maneras se hace presente, insinuando una propensión en estas últimas hacia la autodestrucción. El film nos transporta atrás y adelante, no sin un sentimiento nostálgico, entre el ambiente moderno de los Arpel y el pintoresco barrio donde reside Monsieur Hulot.

De hecho, durante la década de producción de sus más prestigiosas películas, *Mon Oncle* y *Playtime*, se produjo un gran proceso de mutación en Francia, transformando la sociedad insular, agraria y de orientación imperial hacia una población

urbana, industrial y descolonizada. En particular París, como capital, simbolizó en mayor parte este proceso de renovación. Se comenzaron a construir lo que se denominaría los grands ensembles, gigantescos edificios residenciales ubicados en los distritos periféricos de la ciudad, que pretendían solucionar el creciente aumento demográfico. No obstante, este cambio no solo se produciría en los edificios residenciales; otros ejemplos de arquitectura racionalista que afloró en este fase podría ser: la renovación del aeropuerto de Orly (1961) o el moderno barrio financiero de La Défense (1967), los cuales tuvieron una gran influencia en la construcción de la ciudad de la película Playtime, apodada Tativille.

Portada de *Paris Match*, 1967; fotografía del barrio de La Défense.

Fuente: *Paris Match*, *Paris dans 20 ans*, 951, 1967.



2.1.3 Experiencias arquitectónicas

El interés de Tati por la arquitectura pudo originarse en su niñez, cuando el barrio donde creció, Saint-Germain-en-laye en París, un barrio plagado de viviendas del periodo de Luis XIV fue en gran parte demolido. Este suceso originó en el cineasta la necesidad de plasmar el mundo de su infancia que se estaba desvaneciendo, un mundo que estaba siendo conquistado por la arquitectura moderna.

La opinión de la mayoría de investigadores en torno a la obra fílmica de Tati manifiesta que sus películas son una crítica despiadada hacia la arquitectura moderna y la modernidad, aunque es necesario recalcar que el director en cada entrevista que tuvo ocasión de realizar se expresaba en total desacuerdo con la visión que le atribuían, en sus propias palabras: “No estoy en contra de la arquitectura moderna si es apropiadamente y eficientemente utilizada, pero siempre que traiga algo bueno. No soy muy inteligente así que no voy a decirles (a los arquitectos) que deberíamos construir escuelas pequeñas con ventanas minúsculas para que los alumnos no puedan ver el sol”;¹² un posicionamiento en el que se reafirma al exclamar: “Han pensado que mi film es una embestida contra los arquitectos: no es cierto, sólo quiero colocar una sonrisa en su arquitectura”.¹³

El vínculo de Jacques Tati con el mundo de la cultura y el arte es indiscutible. Entabló amistad con diversas personalidades del mundo artístico; escritores, pintores, artistas y cineastas, los arquitectos no serían una excepción. Un ejemplo de ello podría ser su relación con el arquitecto Eugène Roman, el cual, ayudó al director en la construcción de las edificaciones que aparecen en su filmografía. Pero quizá las figuras más influyentes en el diseño de sus escenografías, que caracterizaron todas sus películas fueron: Jacques Lagrange y Pierre Étaix.

La relación con Lagrange, pintor de profesión, comenzó en 1945 y más adelante se convertiría en uno de sus más estrechos colaboradores. No es casualidad que Jacques Tati contara con la visión arquitectónica que podía aportar Lagrange, ya que la conexión entre el pintor y la arquitectura era más que evidente.

Lagrange era hijo de arquitecto, hermano de arquitecto y esposo de la hija de Gustave Perret. Entre los amigos de su familia se encontraban arquitectos con reconocimiento internacional como Robert Mallet-Stevens o Le Corbusier. Aunque no se tiene constancia de un encuentro entre Tati y alguno de estos arquitectos, es indudable que ejercieron una influencia notable en su filmografía como se analizará más adelante en el desarrollo del presente trabajo.

12. Traducción propia, de Fieschi, Jean-André, “La Voix de Tati”, en *Mulhouse, Limelight, Ciné-fils*, París, 1996, p. 20.

13. Traducción propia, de Hacquard, Juliette, “Interview. Un grand homme tout simple: Jacques Tati”, en *Montparnasse, Mon village, Le journal catholique du quartier*, 46, 1965, p. 21.

Otro ayudante clave en la carrera de Tati fue el dibujante y guionista, Pierre Étaix. Su colaboración comenzó en 1954, donde el director galo se interesó por él para la realización de la película *Mon Oncle*. Étaix pudo conocer de primera mano un buen ejemplo de arquitectura moderna ya que tuvo la ocasión hacia 1965 de visitar la recién estrenada ciudad de Brasilia, ideada por Lucio Costa y donde pudo examinar las obras de Oscar Niemeyer. Sin duda, esta visita supuso una gran influencia para el proyecto de la ciudad construida de *Playtime*, la cual se denomina usualmente como Tativille.

Brasilia, vista aérea, 1957.
Fuente: www.veredes.es



Aunque no se tiene constancia de que Jacques Tati visitara algún edificio de arquitectura moderna en Francia o en el continente europeo, el director galo tuvo la oportunidad de conocer la arquitectura norteamericana en los numerosos viajes que realizó. Su viaje a Nueva York en 1958 promocionando la oscarizada película de *Mon Oncle*, previo al inicio del rodaje de *Playtime*, es un ejemplo de ello. En esta visita, recogida gráficamente por la revista *Life*, Tati visitó y fotografió construcciones en altura tan simbólicas como la Lever House (1951) proyectada por el grupo SOM y el Seagram Building (1958) realizado por Mies van der Rohe y Philip Johnson, los cuales son considerados como una influencia clave para el diseño de los edificios de *Playtime*.

En este viaje por Estados Unidos, Tati participó en un reportaje fotográfico personalizado como el protagonista de sus películas, Monsieur Hulot, paseando por las calles neoyorquinas y visitando el recién inaugurado edificio Seagram. En las imágenes, vemos un Hulot abrumado por la colosal escala de los edificios y estremecido por la fastuosidad de su ejecución material. Este retrato de Tati convertido en Hulot en la ciudad de Nueva York, presagiaba el urbanismo moderno que sería tratado posteriormente en el largometraje *Playtime*, que, por aquel entonces, ya comenzaba a gestarse en la cabeza del cineasta.

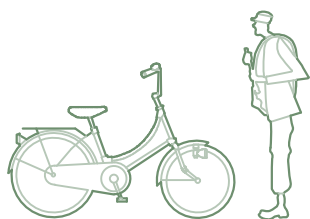


Yale Joel, reportaje fotográfico para *Life*, 1958; fotografías de Jacques Tati en Nueva York.
Fuente: *Life*, octubre de 1958.



2.2 Cronología

Vida de Jacques Tati
Hitos arquitectónicos



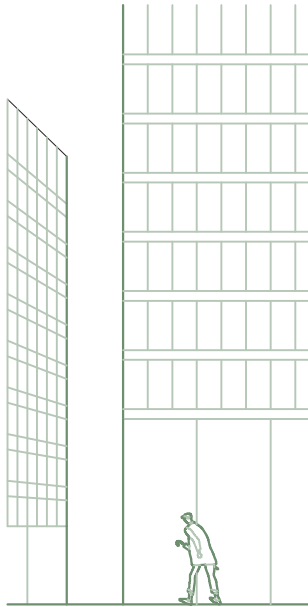
- 1907. Nacimiento del cineasta
- 1910. Peter Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlín
- 1911. Walter Gropius, Fagus-Werk, Alfeld
- 1923. Le Corbusier, maison La Roche, París
- 1925. Le Corbusier, plan Voisin, París
- 1926. Walter Gropius, colonia Törten, Dessau
- 1926-1927. Trabaja en taller artesanal de su familia
- 1927. Margarete Schütte-Lihotzky, Cocina Frankfurt
- 1927-1928. Servicio militar
- 1928. Gabriel Guévrekian, jardín de la Villa Noailles, Hyères

- 1930. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy
- 1932. Realización de su primer cortometraje
- 1933. CIAM IV, Carta de Atenas, Atenas

- 1945. Inicia la colaboración con Jacques Lagrange
- 1949. Película: *Jour de fête*

- 1951. Mies van der Rohe, casa Farnsworth, Plano, Illinois
Mies van der Rohe, Lake Shore Drive, Chicago
- 1952. Grupo SOM, Lever House, Nueva York
- 1953. Película: *Les Vacances de monsieur Hulot*

- 1954. Jean Prouvé, casa Prouvé, Nancy
Manifiesto de Doorn
- 1954. Inicia la colaboración con Pierre Étaix
- 1955. Lionel Schein, casa de Plástico
- 1956. Creación de su propia productora: Spectra Films
- 1956. CIAM X, Dubrovnik
Alison y Peter Smithson, casa del Futuro
- 1957. Alvar Aalto, National Pensions Institute, Helsinki
- 1958. Mies van der Rohe y Philip Johnson, Seagram
Building, Nueva York
- 1958. Película: *Mon Oncle*
Viaje a EE.UU



1961. Raymond Laroche et al, Aeropuerto de Orly, París

1963. Jacques Grèber, edificio Esso, París

1964. Inicio de la construcción de Tataville

1967. Barrio de La Défense, París

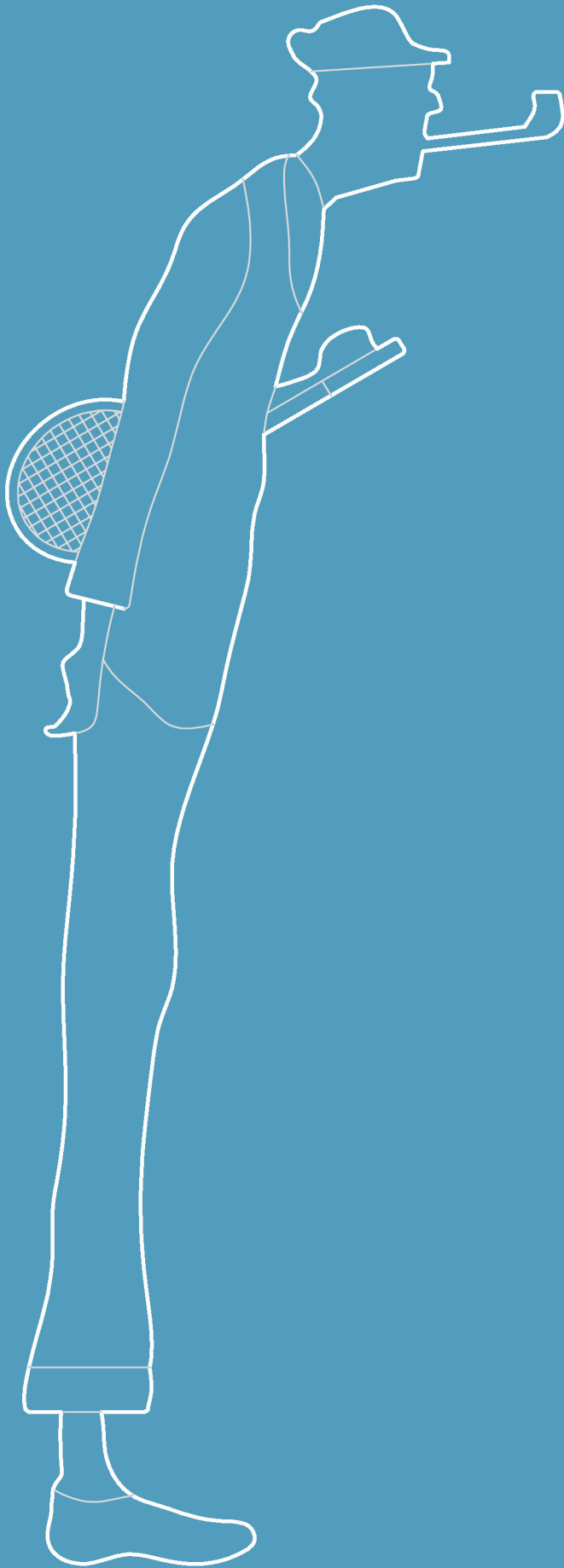
1967. Película: *Playtime*



1971. Película: *Trafic*



1974. Película: *Parade*



3. HABITAR

Jacques Tati, *Les Vacances de monsieur Hulot*, 1953; monsieur Hulot.
Fuente: elaboración propia.

3.1 Vivienda unifamiliar: villa Arpel

3.1.1 Concepción general

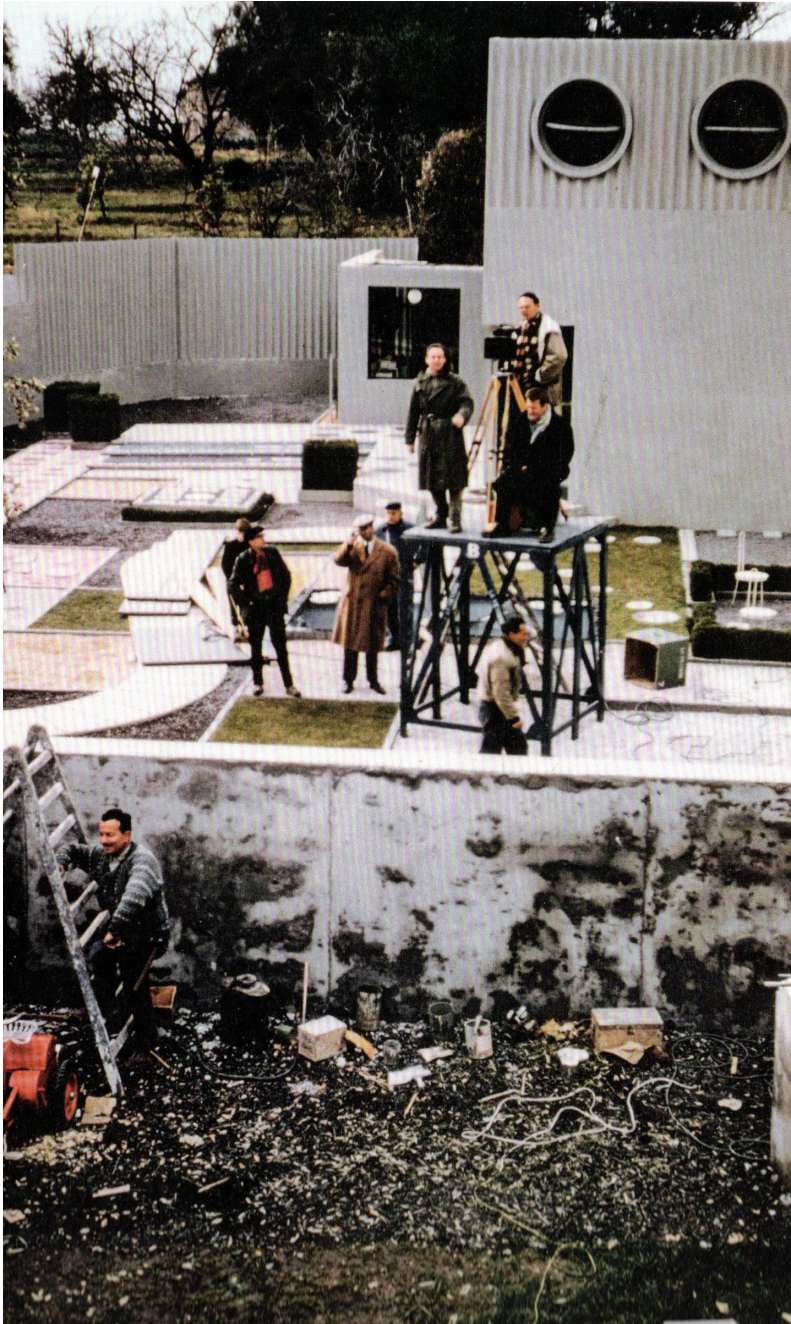
El verdadero protagonista de la película *Mon Oncle* de Jacques Tati es la vivienda de los Arpel. El cineasta galo personifica, en ella, su preocupación sobre el inevitable avance de la sociedad moderna. La villa Arpel es el paradigma de la casa positivista, una edificación en la que albergar funciones en su interior queda relegado a un segundo plano y que, en cambio, su principal cometido es el de acoger espacios para la representación de la nueva alienante modernidad; una vivienda ideada para mostrarla más que para habitarla.

Los Arpel, junto a su hijo Gerard, son los habitantes de este particular domicilio. El matrimonio encarna la visión del director sobre la nueva burguesía francesa, transformada por el proceso de americanización que surgió en Francia y resto de Europa tras la segunda posguerra; prototipo de la familia modelo, de estricta moral consumista y, aparentemente, como único destino posible la felicidad material. Los Arpel emplean su vivienda como método de ascensión social, una herramienta de acceso a la modernidad y un modo de evidenciar su holgada posición económica.

Este modelo arquitectónico, realizado en 1956 se construyó en los estudios de cine La Victorine en la ciudad francesa de Niza. Sin embargo, los exteriores adjuntos a la vivienda se rodaron en el barrio de Créteil, situado a las afueras de París. En cuanto a la ubicación del conjunto residencial del que forman parte los Arpel, podríamos destacar su tranquilidad, monotonía y uniformidad; los colores neutros como el gris y blanco predominan y se confunden con la tonalidad de aceras y pavimentos.

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la casa Arpel.





Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotografía de la construcción de la villa Arpel, 1958.
Fuente: Castle, Alison, *The definitive Jacques Tati*, Londres, Taschen, 2019.

Este entorno homogéneo donde las geometrías racionales y las líneas puras predominan, nos podría recordar a los tejidos urbanos propios de la arquitectura moderna; dos ejemplos que cabrían destacar serían: el conjunto residencial en Dessau-Törten (1926) diseñado por Walter Gropius o centrándonos en la capital francesa, París, la Rue Mallet-Stevens donde se sitúa la vivienda de La Roche (1923) de Le Corbusier. Como ya se ha comentado anteriormente, el principal colaborador de Tati, Jacques Lagrange, entabló relación con Robert Mallet-Stevens y Le Corbusier a través de su familia, que estaba plenamente ligada con la arquitectura, lo que nos hace pensar que estos modelos de desarrollo urbano podrían haber influenciado en la escenografía del film.

Le Corbusier, maison La Roche, París, 1923; fotografía de la fachada.
Fuente: www.tecne.com



Walter Gropius, Colonia Törten, Dessau, 1926: fotografía de conjunto.
Fuente: www.universite-ouverte.univ-fcomte.fr/



En cuanto al programa funcional de la vivienda, este se desarrolla en dos plantas sobre rasante. En la planta baja encontramos salón, cocina, habitación del niño del matrimonio (Gerard) y un cuarto de baño. A continuación, en la planta primera, encontraríamos el dormitorio de los Arpel y un baño; sin embargo, estos espacios no se construyeron en su totalidad y no se nos muestran interiormente en la película. La visión exterior de la vivienda se articula a partir de volúmenes geoméricamente puros, particularmente cubos y paralelepípedos, con algunos de sus lados extrusionados, de apariencia desnuda, donde la ornamentación desaparece exponiendo los materiales de construcción propios de la arquitectura moderna y el positivismo como el vidrio, plástico y hormigón.

Aunque la imagen exterior sea la de una edificación homogénea y estandarizada, fundamentos de la modernidad, cabe destacar que Tati imprime un cierto carácter a la edificación mediante unas ventanas circulares que dan a la fachada, características antropomórficas. En cierto sentido, este detalle concede a la vivienda, en algunas escenas, el rol de un protagonista más que vigila las acciones que lo rodean.



Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; dibujo preparatorio de Lagrange con la anotación "Les fenêtres qui couchent et le bassin", 22 x 28 cm.

Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lalande.

A pesar de esto, analizando la imagen exterior de la residencia, podríamos decir que contiene numerosas características estéticas y formales propias de la arquitectura moderna desarrollada a partir de los años treinta del siglo pasado. Arquitecturas blancas configuradas con volúmenes cúbicos y de líneas rectas y que podrían haber sido tomadas de referencia por el cineasta galo para la construcción de la residencia de los Arpel.

En consonancia con esto, muchos investigadores en torno a la obra de Tati establecen esta relación entre la villa Arpel y los fundamentos de la arquitectura moderna, sirva de ejemplo las siguientes palabras del profesor Carlos Cuéllar reflexionando sobre la villa Arpel: "ejemplo del prototipo de moda en la época a raíz de las teorías desarrolladas por arquitectos como Le Corbusier [...] y Frank Lloyd Wright [...] que, junto con Walter Gropius [...] y la escuela de la Bauhaus, establecieron las bases de la arquitectura orgánica caracterizada por su funcionalismo y su carácter estético como extensión de la personalidad de su propietario".¹⁴

Como se ha comentado anteriormente, son numerosos los investigadores que han analizado el diseño arquitectónico de la villa Arpel y sus recurrentes influencias. Según la opinión ma-

14. Cuéllar, Carlos, *Jacques Tati*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 103.

yoritaria y las palabras del propio director, todo parece indicar que no hubo una edificación clave de referencia, sino que Tati y sus colaboradores, revisando revistas de arquitectura, escogieron algunos detalles para conformar la imagen de lo que es ahora, sin duda, un icono cinematográfico y arquitectónico. Siguiendo esta corriente de pensamiento, la investigadora María Asunción Salgado declara: “Como el propio Tati describió en el artículo publicado en el *Journal Monuments Historiques*, la villa Arpel fue diseñada por Jacques Lagrange, pintor de profesión y por él mismo, como un *collage* a partir de todo tipo de publicaciones y revistas de arquitectura. Para su diseño seleccionaron cuantas revistas de arquitectura moderna pudieron encontrar y tomando partes de aquí y de allá fabricaron un modelo visual de cómo querían que esta fuera, construyéndola posteriormente en el estudio Victorines de Niza”.¹⁵

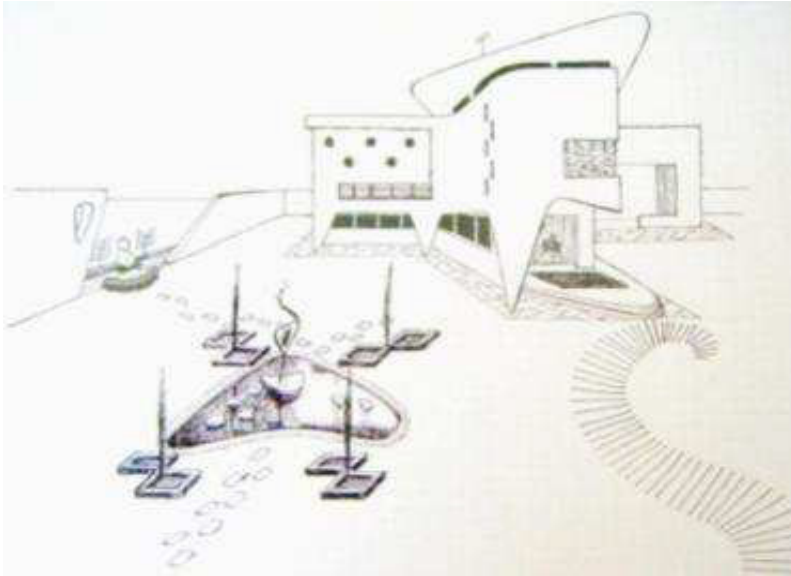
Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; Lagrange junto a dibujos y planos originales.
Fuente: Castle, Alison, *The definitive Jacques Tati*, Londres, Taschen, 2019.



Cabe destacar también la figura del colaborador Pierre Étaix en el proceso de diseño de la vivienda moderna de *Mon Oncle*. En los primeros bocetos que Étaix presentó a Tati, podemos observar una edificación diametralmente opuesta de la que se acabaría construyendo. En estos croquis iniciales percibimos una arquitectura donde la línea curva predomina sobre los ángulos rectos, aparecen superficies alabeadas, cubiertas planas en voladizo e incluso pilares de sección variable; elementos que nos recuerdan a los proyectos del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer.¹⁶ Como se ha comentado anteriormente, Étaix se vio enormemente influenciado por su propia experiencia personal, ya que tuvo la ocasión de visitar la ciudad de Brasilia y conocer de primera mano la obra de

15. Salgado de la Rosa, María Asunción, *Viviendas de cine. Análisis de la arquitectura residencial en el marco del cine europeo de las últimas décadas*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004, p. 100.

16. Para más información, véase: *AV Monografías*, 125, 2007.



Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; croquis inicial para la citada vivienda realizado por Étaix.
Fuente: Les Films de Mon Oncle.



Oscar Niemeyer, Palácio de la Alvorada, Brasília, 1956-1957; pilares de sección variable.
Fuente: AV Monografías, 125, 2007.

Niemeyer, por lo que todo parece indicar que la incorporación de estos elementos compositivos, tan característicos del arquitecto carioca, en los esbozos preliminares tuvo mucho que ver con ese viaje realizado. Es necesario recalcar que este diseño superaba en gran medida la escala del que se acabó construyendo.

Finalmente, aunque el diseño de Étaix fue del agrado de Tati, se optó por un diseño reducido en tamaño y donde las líneas rectas predominan en el conjunto. De este modo, el proceso de construcción se abarataba y se enfatizaba el racionalismo que el cineasta galo pretendía escenificar con la vivienda moderna del matrimonio Arpel.

De hecho, se podría establecer una cierta relación entre la imagen final de la villa Arpel y la villa Savoye en Poissy (1929-1930) de Le Corbusier; la delicada simplicidad en su apariencia y sus pretendidas geometrías puras son características que se manifiestan en ambas edificaciones. A pesar de este cierto parecido formal a primera vista, y aunque la vivienda del arquitecto francés se encontraba a pocos kilómetros de París, no se tiene constancia de que Tati o alguno de sus colaboradores la visitaran o la utilizaran de referencia en sus procesos de diseño. A pesar de que la vivienda moderna de *Mon Oncle* no puede considerarse estrictamente como una 'máquina de habitar', es necesario recalcar que sí comparte los conceptos mecanicistas arquetípicos en la obra de Le Corbusier. En consonancia con esta idea, se observa que el origen de los elementos constructivos es principalmente industrial; algunos de ellos obtenidos en la fábrica Plastac donde trabaja el señor Arpel. Él mismo se enorgullece continuamente de haber sido el artífice del diseño de su propia residencia.

Por más que la villa Arpel se apoye en algunos fundamentos de la arquitectura moderna, citados anteriormente como materialidad, rechazo a elementos propios de la arquitectura tradicional, abstracción, ruptura de la esquina, ausencia de ornamento, volúmenes puros, etc., sin embargo, no llega a ser un ejemplo veraz del estilo internacional que pretende evocar; en realidad, su arquitectura es una aparente arquitectura moderna. Así, por ejemplo, si la analizamos en relación a los cinco puntos de la arquitectura moderna de Le Corbusier, se percibe que la mayoría de ellos no se cumplen o se cumplen parcialmente. La vivienda no cuenta con terraza-jardín; su estructura coincide con la fachada, con lo que el concepto de fachada libre no se formaliza; debido a esto, la ventana longitudinal se hace imposible, sus vanos en fachada tienden más a la geometría cuadrada o incluso circular como se ha comentado anteriormente. Por último, sí parece que la idea de 'planta libre' elevada sobre pilotis se efectúa relativamente; podemos observar un pilar en una de sus fachadas y la flexibilidad espacial en planta existe, hasta el punto de que la propia señora Arpel cita en varias ocasiones en la película, "aquí todo es muy abierto, todo se comunica".

Efectivamente, todo está interconectado pero los espacios de la vivienda no tienen personalidad propia; son ordenados y pulcros pero carecen de intensidad fenomenológica, en contraposición con el edificio caótico y anárquico en el barrio tradicional en el que reside Monsieur Hulot, el cual, aunque comparte algunos aspectos ineficaces en cuanto a la funcio-

alidad, como el laberinto tipológico en forma de escalera para acceder al ático del protagonista. Sin embargo, produce relaciones orgánicas y vínculos vecinales; asistimos como espectadores a escenas llenas de vivacidad que se contraponen con las secuencias normalmente asépticas de la residencia de los Arpel, los cuales levantan altos y ciegos muros que delimitan su propiedad, evitando así cualquier contacto casual con sus vecinos, aislándose del exterior en su 'castillo moderno'.

De esta manera, sus relaciones con los vecinos se producen mediante visitas perfectamente planificadas mediante previo aviso anulando por completo la espontaneidad. Es la señora Arpel, guardiana del castillo, desde el cuadro de mandos situado en el salón, la que controla la entrada a la fortaleza moderna, asegurándose de reconocer la identidad del visitante y poniendo en marcha únicamente la fuente con forma de pez, situada en el jardín, si espera una cierta aceptación social de la visita que recibe. Incluso en algunas escenas comprobamos que esta relación vecinal adquiere un curioso matiz expiatorio, casi cercano a un cierto voyerismo. La metáfora de la vigilancia en la fachada antropomórfica lo evidencia. Estos 'ojos' que todo lo ven, espían a su vecina mientras corta el césped o sospechan de Monsieur Hulot cuando en una escena nocturna intenta enmendar un error previo en el jardín de la casa, dando lugar a una de las escenas más reconocibles del oscarizado film.



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la señora Arpel encendiendo la fuente antes de recibir una visita.

Continuando con el análisis de la vivienda, se perciben algunas problemáticas que incitan a la reflexión. En primer lugar, aunque el planteamiento proyectual y la imagen exterior no son descabellados y, además, la planta parece adecuada, sí se perciben inconvenientes en cuanto al uso que se le proporciona a los espacios domésticos. En cierto sentido, su funcionamiento se relaciona más con el entorno de una fábrica y no tanto con el de un espacio cálido y hogareño propio de una vivienda unifamiliar. Tati pretende reflejar, en esta vivienda, la identidad positivista que el matrimonio ha decidido adoptar, en la que el pasado no tiene cabida y la modernidad se impone sin solución de continuidad. El uso principal de habitar queda relegado por el de mostrar.

En las imágenes de los ambientes domésticos de la villa Arpel que el director francés nos presenta, no se perciben espacios que invitan al esparcimiento y disfrute, nunca terminamos de encontrar en ellos rasgos confortables; todo es impostado e incómodo. El mayor ejemplo que evidencia el concepto de incomodidad que advertimos es el propio mobiliario presente en la vivienda. Prestando atención a su diseño, observamos que lejos de responder a criterios de funcionalidad y confort, parece haber sido concebido para ser parte de una exposición en la que contemplarlo, un puro objeto para observar y no para ser utilizado. De alguna manera, la vivienda se asemeja al concepto de un museo, donde la señora Arpel se personifica en el guía que recibe la llegada de visitas y que nos muestra y comenta cada pieza artística.

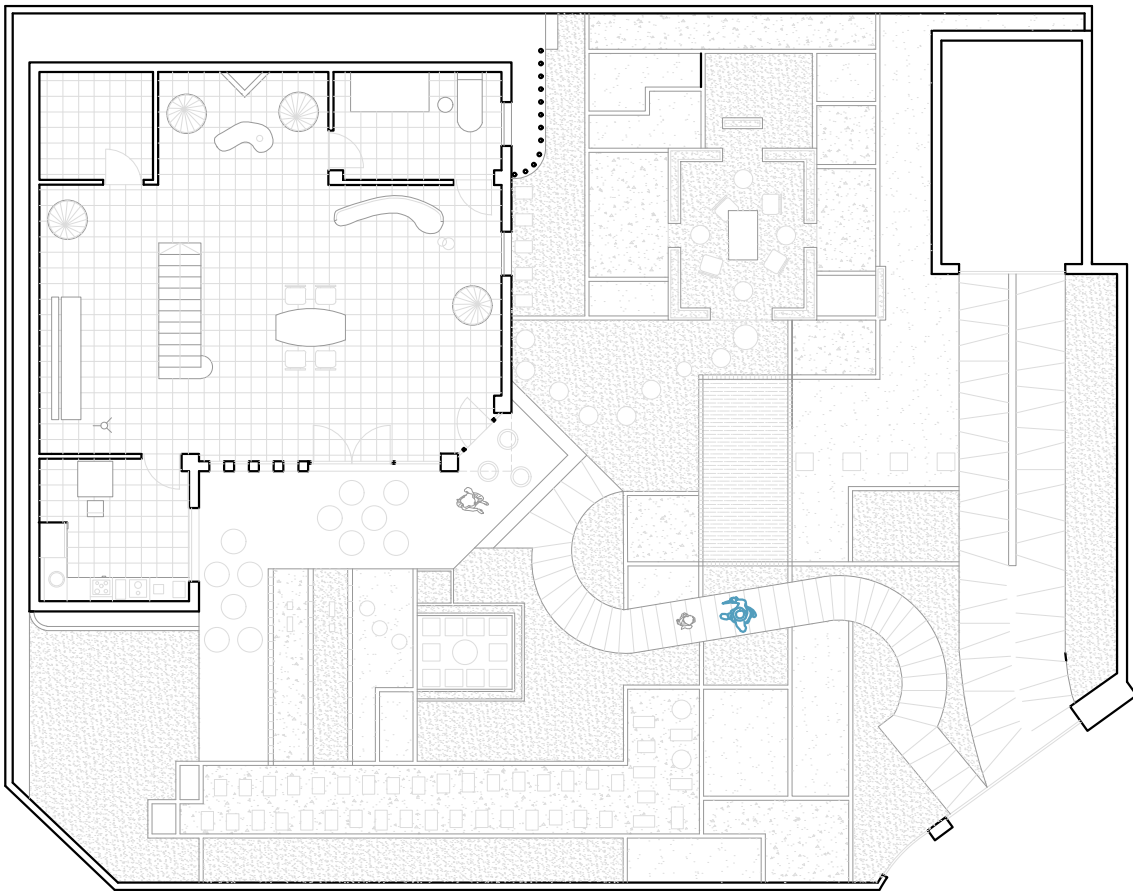
Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; croquis realizados por Étaix que reflejan la incomodidad del mobiliario de la citada vivienda. Fuente: Les Films de Mon Oncle.



El propio Jacques Tati encontraba el uso que los Arpel proporcionan a los espacios de su vivienda, como algo anómalo y un tanto absurdo. En sus propias palabras: “Si hubiéramos dado la misma casa a gente más sencilla e inteligente, todo habría sido diferente”.¹⁷

17. Traducción propia, de Fieschi, Jean- André y Narboni, Jean, “Le champ large, entretien avec Jacques Tati”, en *Cahiers du Cinéma*, 199, 1968, p.15.

Planos: villa Arpel



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958;
planta, escala 1.150.
Fuente: elaboración propia.

3.1.2 La cocina-máquina

Como se ha comentado anteriormente, *Mon Oncle* emergió en un entorno social fuertemente marcado por la reciente culminación de la Segunda Guerra Mundial. En este periodo convulso, la sociedad tuvo que amoldarse a una serie de cambios, en diversos ámbitos, cuyos efectos siguen vigentes a día de hoy. En los últimos años de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta, surgiría una nueva era marcada por el avance tecnológico que historiadores y críticos como Reyner Banham,¹⁸ no dudan en calificar como la segunda revolución industrial. Si, en la primera, la llegada del suministro eléctrico a los hogares supuso un gran adelanto que modificó la rutina diaria de los ciudadanos, en la segunda, la humanidad sería testigo de una sucesión de progresos técnicos que desembocarían en lo que hoy conocemos como la racionalización taylorista o racionalismo productivo, que cambiaron radicalmente el paradigma del desarrollo industrial.

Estas transformaciones reducían y simplificaban los procesos productivos. Además es necesario recalcar que estas mutaciones no sólo afectaron en lo relativo a los ambientes industriales sino que también, simultáneamente, ejercieron una influencia considerable en los diseños de los nuevos espacios domésticos. De hecho, gran parte del avance tecnológico que se llevó a cabo en las fábricas se centró en el desarrollo de automatismos que ayudaran a facilitar las pesadas rutinas del hogar. Todo esto se tradujo en la inclusión de pequeños electrodomésticos en los domicilios que mecanizaron las labores propias del ama de casa. De esta manera, las tareas domésticas realizadas manualmente empezaron a ser ejecutadas por máquinas, convirtiendo así al ama de casa tradicional en una especie de jefa de operaciones que hacía las funciones de gestión, organización y supervisión de estos dispositivos automatizados.

Este proceso de metamorfosis positivista, que se estaba llevando a cabo en la época, no terminaba de convencer a Tati. No dudaba, de que algunos de los avances podrían ser positivos, sin embargo le preocupaba la deshumanización inminente en la sociedad, junto con el carácter mecanicista que se imponía en las edificaciones o incluso la poca funcionalidad de los propios progresos tecnológicos. A propósito de esto, la investigadora Tatiana Aragón advierte: "Tati ironiza sobre la influencia alienante de la técnica, que llevada al extremo y haciendo un uso inadecuado de ella, no sólo es inoperante sino que también nos hace más difíciles las cosas".¹⁹

En definitiva, al director francés le angustiaba la materialización del ideal de vida moderno, donde la pretensión era convertir la casa en una máquina. De hecho, así lo escenifica en la villa Arpel, donde la impersonalidad del ideal maquinista se ve reflejada en la ausencia de ornamento; la mecanización

18. Para más información, véase: Banham, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

19. Aragón Paniagua, Tatiana, *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, p. 83.

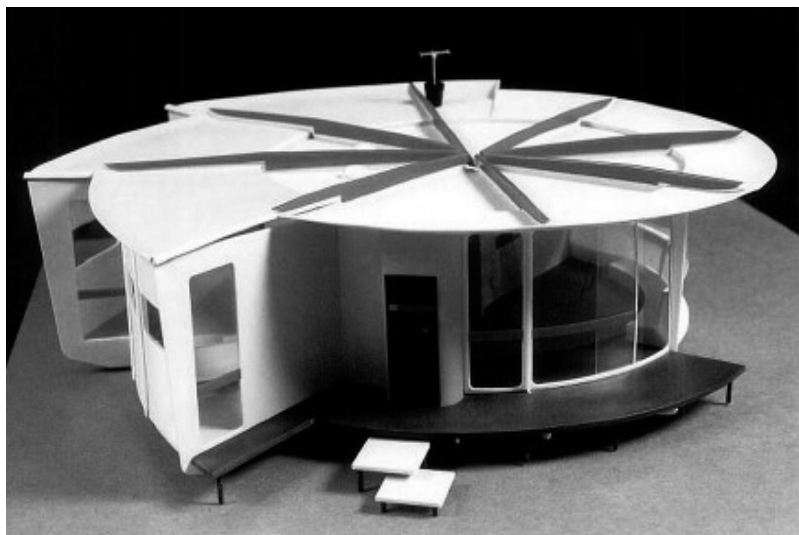
gobierna cada espacio, marcando un ritmo propio y conde-
nando al habitante a un alienante estilo de vida regido a través
de las reglas implantadas por una nueva doctrina industrial.

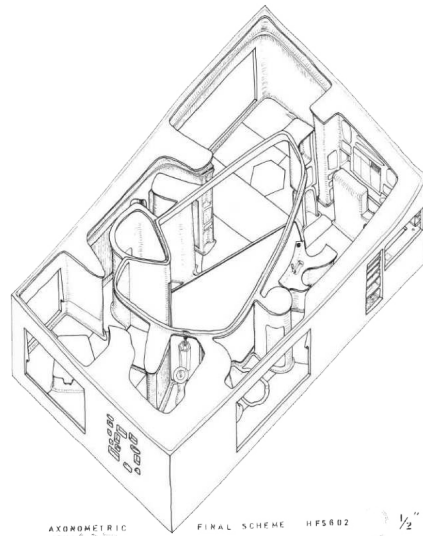
En este contexto, surgieron algunos ejemplos de viviendas
experimentales que desarrollaban los conceptos de la moder-
nidad que se aproximaba vertiginosamente y que contienen
características similares a las de la vivienda de los Arpel. Al-
gunos de ellos que se podrían destacar serían: la casa Prouvé
(1954) construida en la ciudad francesa de Nancy por archi-
tecto que le da nombre; la casa de Plástico (1955), prototipo
realizado por el arquitecto Lionel Schein; o el proyecto de la
casa del Futuro (1956), diseñada por Alison y Peter Smith-
son. En todos estos modelos, se observa como el desarrollo
técnico, apoyado en la mecanización de los espacios, influyó
radicalmente en los procesos de diseño.

Jean Prouvé, casa Prouvé,
Nancy, 1954; fotografía de la
fachada principal.
Fuente: www.fundacion.arquia.com



Lionel Schein, casa de plástico,
1955; maqueta.
Fuente: www.idus.us.es





Alison y Peter Smithson, casa del Futuro, 1956; axonometría original.
Fuente: The Alison and Peter Smithson Archives.

Cabe destacar que, si hay una estancia en el ambiente doméstico que personificó todos estos avances tecnológicos dentro del paradigma de la vivienda moderna, esta sería la cocina, en la cual se rechazó la condición estética, rigiéndose en gran parte por la funcionalidad y la eficacia; es por ello, que la estancia se dividía en distintos espacios diferenciados, modulados y estandarizados, en contraposición con las organizaciones más anárquicas de la cocina tradicional. Todo ello, junto con la inclusión de los electrodomésticos y la ampliación de la superficie total del espacio, transformó este lugar en una especie de laboratorio-taller mecanizado, una verdadera sala de máquinas en el corazón de cada residencia moderna. De hecho, una cocina bien equipada se convirtió en el símbolo de civilización y estatus social; la del matrimonio Arpel es un claro ejemplo de esto último.



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la señora Arpel en la que su vestimenta nos recuerda a una enfermera.

En ella podemos observar todos los planteamientos modernos de la época. Se nos presenta como una estancia aséptica y uniforme, donde todo el revestimiento de la cocina es blanco, frío y neutro. En realidad, al ver las escenas en las que aparece, no sabemos a ciencia cierta si nos encontramos en un espacio doméstico, industrial o clínico. De hecho, la indumentaria de la señora Arpel recuerda al de una enfermera que desinfecta obsesivamente todo lo que la rodea o alimenta a su familia con comidas minimalistas americanas que parecen distanciarse de la tradicional gastronomía francesa. En este espacio gobernado por la mecanización y automatización, la distribución se produce mediante módulos estandarizados, todos ellos repletos de dispositivos eléctricos, electrodomésticos e interruptores que nos recuerdan a un panel de control propio de la industria aeronáutica.

Y es que, esta influencia industrial se observa en numerosos detalles. Así, por ejemplo, la puerta de entrada a la cocina contiene un sensor que la acciona automáticamente y, en el marco superior de esta, encontramos carteles luminosos a modo de semáforo, los cuales alertan a la señora Arpel de los procesos de cocción que están teniendo lugar en su interior. Otra referencia al medio fabril de esta singular cocina sería la profusa utilización de componentes plásticos en todo el conjunto. Este material sorprende continuamente a Monsieur Hulot, como se observa en las famosas escenas del jarrón que hace rebotar en el suelo o en el desastre en el proceso de elaboración de los tubos plásticos en la fábrica Plastac que su cuñado dirige orgullosamente. Estas imágenes personifican satíricamente la dificultad del personaje, encarnado por Tati, para adaptarse a los nuevos automatismos de la vida moderna.

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de Monsieur Hulot jugando con el jarrón de plástico.

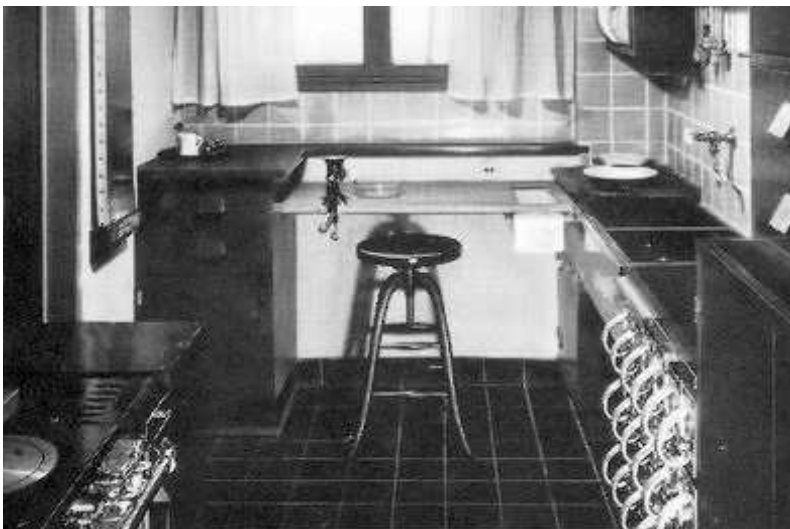


Por último, podríamos establecer una relación entre la cocina-laboratorio de la película del director francés con el prototipo desarrollado en 1927 por la arquitecta alemana Grete Schütte-Lihotzky apodado como la cocina de Frankfurt.²⁰ Y es que este modelo, basado en la eficiencia y economía doméstica e inspirado en el concepto de la máquina, alberga numerosas características similares a la cocina escenificada en el film. Uno que se podría citar sería la racionalización del espacio, en ambos casos no demasiado amplio, a través, por ejemplo, de muebles empotrados en los paramentos que permiten una considerable liberación del suelo.

Otro punto en común entre los dos espacios sería la separación de la cocina respecto a las demás dependencias de la vivienda, extrayendo su condición de estancia y convirtiendo el espacio en una especie de cocina-máquina. Otro ejemplo en el que se encuentran similitudes está constituido por el mobiliario que, aunque no coincide en su totalidad, sí podemos observar alguna pieza similar; un taburete giratorio que permitía al ama de casa realizar sus tareas de manera confortable. Aunque, sí es cierto que en la película no aparece este asiento, en algunos de los bocetos que realizó el colaborador de Tati, Pierre Étaix, vemos las semejanzas con el desarrollado en la cocina de Frankfurt.



Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; croquis inicial de Étaix donde se percibe la similitud con el taburete de la cocina de Frankfurt. Fuente: Les Films de Mon Oncle



Grete Schütte-Lihotzky, cocina de Frankfurt, 1927; fotografía del taburete. Fuente: www.oa.upm.es

20. Para más información, véase: Schütte-Lihotzky, Margarete, *Die Frankfurter Küche*, Ernst & Sohn, Berlín, 1992.

En cuanto a las diferencias más notables entre los dos espacios, podemos destacar, la posibilidad de facilitar las tareas domésticas al ama de casa que tenía como fin, en la cocina alemana, la oportunidad de desarrollar otro tipo de ocupaciones, tales como la educación de los hijos o la ampliación de las actividades culturales y de ocio. Sin embargo, esto no se cumple en el caso de la señora Arpel quien, en la mayoría de veces que la vemos en escena, se ocupa de alguna labor doméstica.

Otra nota discordante que podemos señalar es la luz artificial; en la cocina diseñada por Schütte-Lihotzky esta se formaliza a través de una luz focal repartida en varios puntos de trabajo mediante una lámpara móvil. En cambio, la luz de la cocina arpeliana consiste en un punto de luz halógeno que produce una iluminación artificial similar al de una sala de quirófanos. Esta semejanza con el espacio hospitalario, ya comentada anteriormente, la percibimos también en la tonalidad blanca de las paredes de la cocina de los Arpel, otra gran diferencia con la cocina alemana, ya que esta sí contiene distintos cromatismos en sus acabados.

3.1.3 La naturaleza artificial del jardín de los Arpel

Todo el volumen construido de la vivienda de los Arpel está rodeado perimetralmente por un jardín. En él se comprueba que los conceptos que se han desarrollado en la casa se repiten de igual modo. Dicha zona verde se conforma mediante parterres geométricos, dotados de cierto cromatismo, donde la ortogonalidad se impone una vez más. La forzada geometrización somete a todos los componentes de este extraño jardín arpeliano. Esta disposición, donde la línea recta es predominante, se rompe mediante un sendero en forma de 'S' que la atraviesa y que supone un gesto de libertad aparente; libertad que no se hace presente, no se materializa, ya que el diseño paisajístico que nos presenta el cineasta impone recorridos y condiciona funciones. En definitiva, genera un exceso de compartimentación que hace que, aunque su planteamiento sea racionalista, la funcionalidad del mismo sea del todo ineficiente. Incluso la propia vegetación utilizada, setos bajos, se percibe como pequeños obstáculos que dificultan el acceso a otras zonas del jardín. Su única función parece ser decorativa.

Quizás el elemento más representativo de este jardín sea la presencia de una fuente escultórica, en forma de pez, ubicada centralmente en la parcela, desvelando su incontestable presencia. Esta fuente confiere cierta personalidad al anodino jardín. Además, es utilizada como una herramienta de discriminación social. La señora Arpel elige, según el estatus de su invitado, si es necesario encenderla o no. Resulta relevante el hecho de que, en los bocetos preliminares, la representación figurativa no era la de un pez sino varias garzas. En última instancia, fue el diseño *kitsch* y artificioso, en forma de pez, el elegido para la película.



Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; dibujos iniciales de Lagrange para la fuente.

Fuente: San Nicolás Juárez, Helia de, *Jacques Tati: vivienda experimental y espacios de trabajo a mediados del siglo XX*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

La artificialidad gobierna cada rincón de este curioso espacio. A propósito de esto, el arquitecto Jorge Gorostiza reflexiona lo siguiente sobre el pensamiento del director: “La interpretación del mundo que hace Tati está basada en las contradicciones entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el artificio”.²¹ Esta confrontación, queda patente al analizar los diferentes ambientes paisajísticos que aparecen en el film. Por un lado, mientras que, en el constreñido jardín de los Arpel, la funcionalidad y utilización del mismo quedan ligeramente encorsetados y acotados, en el desolado arrabal, ubicado en el límite fronterizo entre los dos mundos contrapuestos de la película (moderno y tradicional), es donde se producen las formas más intensas de socialización. Se percibe que todo es espontáneo y divertido. De hecho, Monsieur Hulot lleva a este lugar a su sobrino Gerard para que juegue con sus compañeros, a pesar de ser un espacio caótico y nada urbanizado que podría recordarnos al concepto de ‘no-lugar’ según el pensamiento del profesor David Rivera,²² que a su vez se relaciona con la idea del junkspace desarrollada por Rem Koolhaas.²³

El jardín de los Arpel es, como su vivienda, incómodo y poco práctico. No hay espacio para el juego o la espontaneidad, todo está demasiado planificado. Sin embargo, hay una escena en la película donde toda esta estricta impostura se desvanece. En ella, el matrimonio Arpel celebra, en su jardín, una especie de reunión informal con algunos invitados. Este momento de solemnidad y tranquilidad se rompe por el desastre ocasionado por Monsieur Hulot. No obstante, pese a este enredo, se perciben por primera vez situaciones cómicas y naturales, nada impostadas. Todo el orden se convierte en caos, se descubre un atisbo de autenticidad. Tati pretende, a través del humor, revertir de alguna manera la deshumanización y la artificialidad que, según su criterio, el dogmatismo moderno ocasiona.

Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma del desastre ocasionado por Hulot en la reunión informal de los Arpel.



21. Gorostiza, Jorge, “La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio”, en *Nosferatu*, 10, octubre de 1992, p. 48.

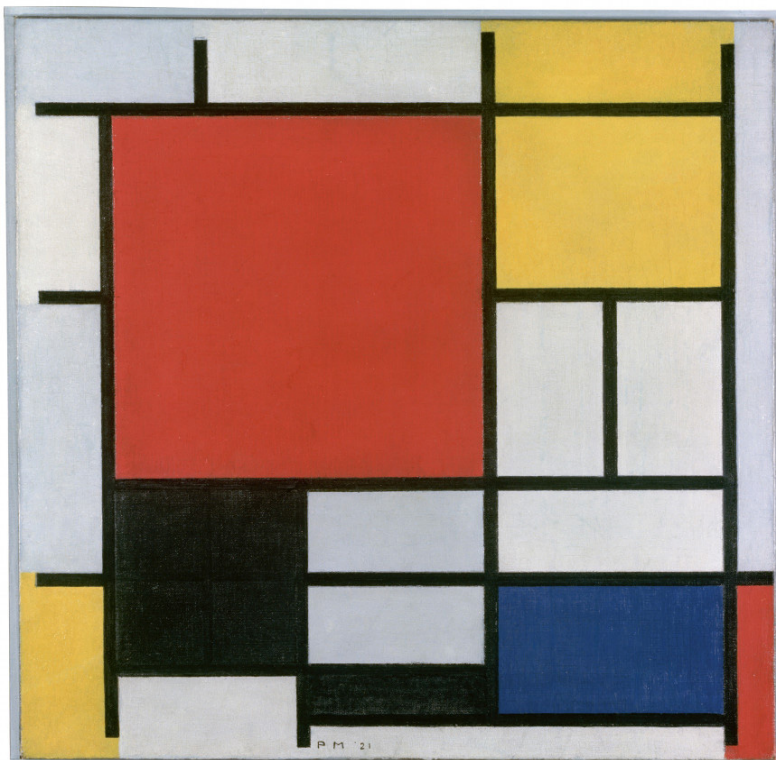
22. Para más información, véase: Rivera, David, “La arquitectura del no-lugar y la odisea contemporánea.”, en *DC Papers*, 21-22, 2011.

23. Para más información, véase: Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Roma, Quodlibet, 2006.

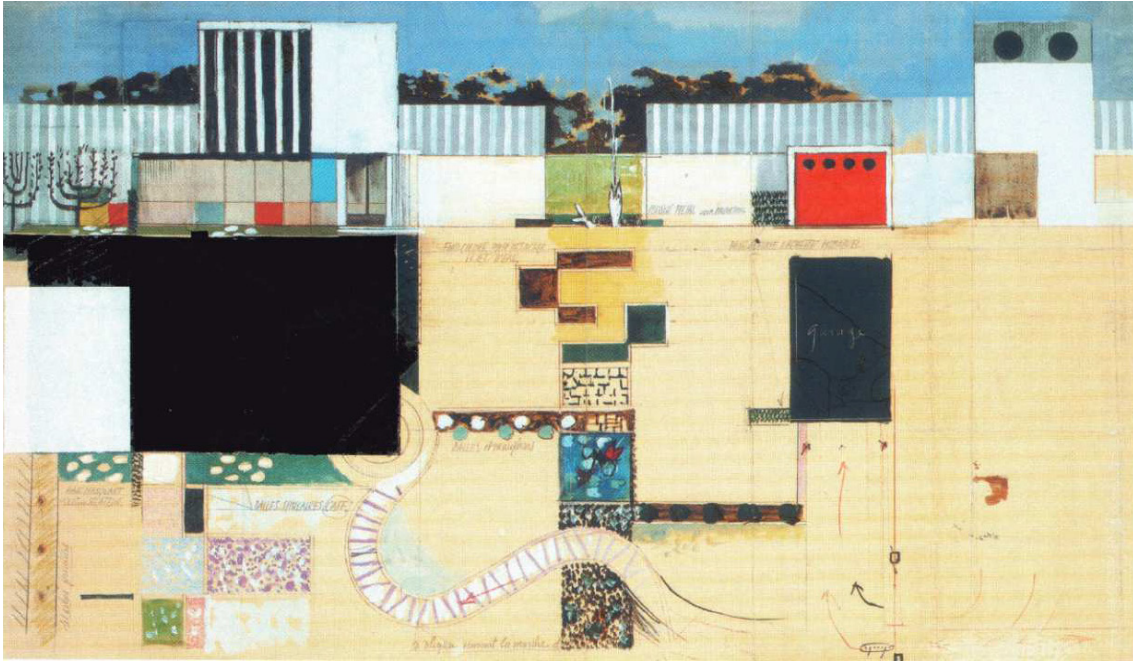
En cuanto al diseño de este curioso espacio libre, se podría establecer cierta comparación con algunas de las pinturas de personajes tan influyentes en el siglo XX como Piet Mondrian o Paul Klee. En primer lugar, este tapiz vegetal se estructura mediante superficies fragmentadas y coloreadas, de geometrías sencillas que bien pueden recordar a los fundamentos básicos del neoplasticismo. Otra característica que se puede destacar sería la composición abstracta de las formas que, junto con el ya comentado uso de tonalidades cromáticas, evocan referencias plásticas de la obra pictórica de Paul Klee. En definitiva, se podría manifestar que el jardín de los Arpel es la transposición bidimensional de estos famosos lienzos



Paul Klee, *Garten zur roten Sonnenblume*, 1924, acuarela sobre papel adherido a cartón, 31,8 x 41,4 cm.
Fuente: Zentrum Paul Klee (www.zpk.org)



Piet Mondrian, *Compositie in rood, geel en blauw*, 1921, óleo, 59,5 x 59,5 cm.
Fuente: Gemeentemuseum (www.kunstmuseum.nl)



Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, villa Arpel, 1958; dibujo de alzado y planta por Lagrange, 23 x 28 cm. Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lalande.

Ciertamente, las pinturas comentadas guardan cierta relación con el diseño de este singular jardín, pero si hay una referencia algo más evidente es el jardín de la villa Noailles. Esta vivienda unifamiliar fue construida en la población francesa de Hyères en el año 1924. Fue realizada por el arquitecto Robert Mallet-Stevens, que como ya se ha comentado anteriormente guardaba cierta relación con la familia del colaborador de Tati, Jacques Lagrange. Esta edificación es considerada una de las primeras construcciones francesas que está basada en los fundamentos de la arquitectura moderna. Como curiosidad cabe destacar que esta residencia fue utilizada como espacio cinematográfico de unas de las primeras películas del cineasta surrealista Man Ray, por lo que su relación con el cine es indiscutible.

En cuanto a la construcción del jardín, este se llevó a cabo posteriormente, en torno a 1928. El diseño del mismo fue realizado por el arquitecto Gabriel Guevrekian,²⁴ colaborador de Robert Mallet-Stevens. En cuanto a las similitudes que guarda con el jardín arpeliano podemos destacar las formas geométricas, cuadradas y rectangulares, junto a los fuertes contraste de color. Otro elemento en común de ambos espacios paisajísticos es la presencia del agua, aunque el tratamiento de la misma es diferente. Mientras que, en la villa Noailles, el agua se utiliza a modo de espejo mediante una lámina estanca que produce interesantes reflejos, en la villa Arpel, el agua se encuentra en movimiento, produciendo sonido ambiental y una atmósfera más fresca.

24. Para más información, véase: Khosravi, Hamed y Ugolini, Marco, *Gabriel Guevrekian: The Elusive Modernist*, Hatje Cantz, 2020.

Aunque la imagen general de ambos lugares presenta varias similitudes, existen también diferencias relevantes. En primer lugar, la ubicación del jardín es totalmente contraria en ambos ejemplos; el de Guevrekian se encuentra en un lateral de la

edificación y su función es principalmente contemplativa; en cambio, en la residencia de los Arpel, este se encuentra en casi toda la parcela, revelando su indiscutible presencia, y representando un espacio con más flexibilidad funcional. Por último, otro elemento discordante sería la condición de los muros que encierran ambos espacios; mientras que, en el recinto triangular de Noailles, los muros confieren cierta tensión espacial, en la villa Arpel no adquieren esa característica, se perciben más como elemento que proporciona intimidad respecto al exterior.



Gabriel Guevrekian, jardín de la villa Noailles, Hyères, 1928; fotografía del diseño geometrizado.
Fuente: www.caoi.ir

3.2 Alojamientos plurifamiliares: *grands ensembles*

En *Mon Oncle*, el cineasta galo reflexiona sobre los modos de habitar en la modernidad a través del prototipo de vivienda unifamiliar de los Arpel, que se ajusta a los fundamentos arquitectónicos del estilo internacional. Sin embargo, en el film de mediados de los sesenta, escenifica la arquitectura doméstica, por medio de modernos bloques residenciales. Estos plasman los grandes cambios que produjeron la construcción de los llamados *grands ensembles*, los cuales transformaron los tejidos urbanos del país galo, como aconteció en una Europa todavía convaleciente tras la Segunda Guerra Mundial. Estas edificaciones, basadas en los principios de la arquitectura moderna, reportaron numerosos barrios tremendamente homogéneos. Las formas junto con los materiales de origen industrial propios de la modernidad, como acero, vidrio y hormigón, unificaron las nuevas construcciones creando un monocromático paisaje, únicamente interrumpido por elementos compositivos aislados.

Grands ensembles, París, ca. 1950.
Fuente: www.leparisien.fr



Tati expresó diferentes opiniones respecto a estas modernas edificaciones. Para el director, estos idénticos y compactos volúmenes geométricos, erigidos en altura, anulaban cualquier indicio de identidad propia del país donde se construían. Además, opinaba que la similar configuración y morfología de estos generaba confusión a la hora de identificar su uso; su programa funcional podía ser indistintamente residencial o terciario.

A colación, el director declaraba en una entrevista: “Hoy en día siento como si siempre me sentara en la misma silla. Cuando uno se sienta en una *brasserie* en los Campos Elíseos, siente como si estuviera en un aeropuerto, uno nunca sabe si se encuentra en un supermercado o en una farmacia”.²⁵ De hecho, el cineasta enfatiza este desconcierto por medio de las conversaciones banales y de poca importancia argumental, habituales en su filmografía. Tati parece invitarnos a descifrar la funcionalidad de los edificios mediante la actitud de los personajes y no tanto por el aspecto formal de las construcciones.

A pesar de manifestarse contrariamente respecto a algunas particularidades de estas edificaciones, el director también ponía en valor características de esta arquitectura, sobre todo, las posibilidades cinematográficas que los interiores modernos albergaban. Al hilo de lo anterior, su principal colaborador, Jacques Lagrange, comentaba: “Tati ve la arquitectura como una especie de embalaje. Lo que le interesa es lo que hay dentro”.²⁶

El bloque residencial moderno de *Playtime* se nos muestra en una escena nocturna, donde los saturados edificios de oficinas quedan desocupados, colmando las avenidas de trabajadores que vuelven a casa tras una larga jornada laboral. En las imágenes, Monsieur Hulot se encuentra con un antiguo compañero del servicio militar llamado Schneider, personaje que es la prolongación del prototipo de la nueva burguesía francesa que utiliza su vivienda como voluntad de expresión y que ya encarnaba Monsieur Arpel en *Mon Oncle*. Tras mostrarle el nuevo coche que ha adquirido a Hulot, Schneider invita a su antiguo amigo a visitar su moderno apartamento. El domicilio se ubica en la planta baja de un gran edificio plurifamiliar de viviendas, en el cual su fachada está totalmente acristalada, formalizando así unos de los conceptos principales del estilo internacional: la transparencia. Según el arquitecto Jorge Gorostiza,²⁷ esto se podría relacionar con las tradicionales casas holandesas que ofrecen el interior de la planta baja de su vivienda como una vitrina a la mirada de los paseantes urbanos.

25. Traducción propia, de Bazin, André y Truffaut, François, “Entretien avec Jacques Tati”, en *Cahiers du Cinéma*, 83, 1958.

26. Boschetti, Francesca, *Jacques Tati*, L'Epos Società Editrice, Palermo, 2012, p. 85.

27. Gorostiza, Jorge, “Jacques Tati”, *Cine y Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria / Escuela Técnica Superior de Las Palmas de Gran Canaria, 1990.



Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma de Monsieur Hulot y Schneider.

Estos muros cristalinos de la edificación convierten a los apartamentos en una especie de escaparates comerciales donde se expone el hábitat moderno. A propósito de esto, la investigadora Tatiana Aragón advierte: “Toda la ciudad es un gran acuario, con sus viviendas-pecera. La vivienda se convierte en pantalla de televisión, donde se puede contemplar el espectáculo de la vida ajena”.²⁸ Este recurso cinematográfico de transformar las viviendas en una suerte de pantalla que transmite la rutina diaria y que convierte al edificio en una plataforma de reality shows simultáneos, supuso una gran influencia en la película *Tout va bien* (1972), rodada años más tarde por el director francés Jean-Luc Godard, integrante del grupo de cineastas denominado Nouvelle Vague, en el cual, Tati influyó de manera notable.

De hecho, también cabe destacar que esta exhibición, a través de grandes ventanales, de la rutina doméstica de los protagonistas, se podría relacionar también con obras pictóricas influyentes en el siglo XX. Y es que las escenas de Tati se convierten en lienzos que retratan la vida cotidiana de la sociedad, de la misma manera que realizaron el pintor Edward Hopper o el ilustrador Saul Steinberg, famoso por sus trabajos para la revista norteamericana *The New Yorker*. Incluso podríamos compararlo con las viñetas cómicas, *13, Rue del Percebe*, del famoso historietista español, Francisco Ibañez.

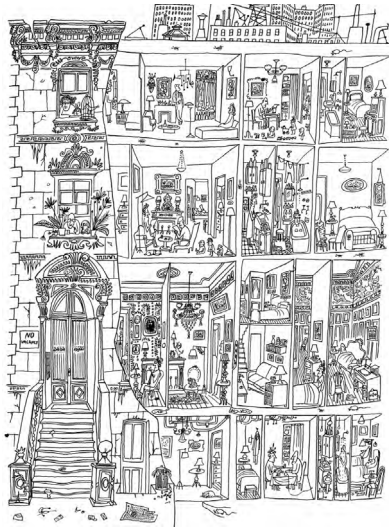
Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma de la fachada del bloque de apartamentos.



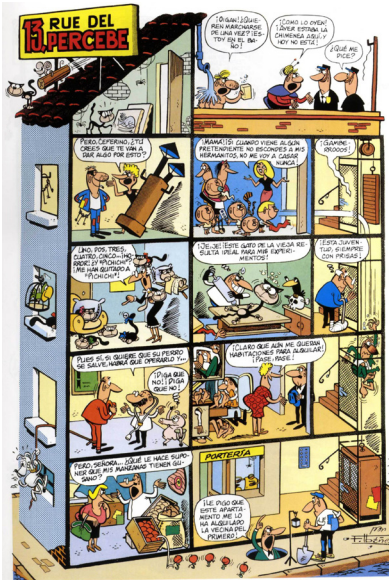
Jean-Luc Godard, *Tout va bien*, 1972; fotograma de la fachada que lo relaciona con los bloques plurifamiliares de *Playtime*.
Fuente: www.centrepompidou.fr



28. Aragón Paniagua, Tatiana, *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006. p. 76.



Saul Steinberg, dibujo de bloque de apartamentos.
 Fuente: Steinberg, Saul, *The Art of Living*, Harper & Brothers, 1949



Francisco Ibáñez, portada de uno de los números de 13, *Rue del Percebe*.
 Fuente: www.elmundo.es



Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, óleo sobre lienzo, 73 x 93 cm.
 Fuente: Sheldon Museum of Art (www.sheldonartmuseum.org)

La falta de intimidad de la que Tati nos hace partícipes, una vez más, nos vuelve a colocar en el rol de un *voyeur* que espía las rutinas domésticas de los personajes. Resulta destacable cómo el director nos coloca en esta incómoda posición de vigilancia respecto a la vida íntima de los personajes, pero sin embargo, a los anónimos transeúntes que vemos cruzar la acera no parece importarles la banalidad de la rutina doméstica que ocurre en el interior de los apartamentos.

Este concepto de voyerismo se enfatiza con la supresión del sonido de las conversaciones que se producen en el interior de los apartamentos, ya que como se ha comentado anteriormente, en el cine tatiiano, lo verdaderamente importante para el director no son tanto los diálogos. A propósito, el arquitecto Ángel de Gortazar comenta sobre la película de *Mon Oncle* y que podemos extrapolar a *Playtime*: “Tati emplea en esta película su técnica habitual de hacer cine sonoro, pero no hablado. No es que los personajes no hablen. Hablan, y mucho; pero no se entiende lo que dicen, ni hace falta. Lo que hablan es un ruido más, del que apenas se captan algunas palabras, que pasan a enriquecer una extraordinaria banda sonora (característica, tal vez, la más destacada del cine de Tati) con la que obtiene efectos cómicos que hacen de su cine algo muy diferente del viejo cine mudo”.²⁹

Continuando con la escena en la que Hulot visita la residencia de su antiguo compañero, es necesario destacar el lugar preferencial que ocupa la televisión dentro de la propia vivienda. Este aparato está colocado en el muro que divide el apartamento de Schneider con el de su vecina, Madame Giffard. La imagen crea la ilusión óptica de que cada familia contempla en su pantalla la vida doméstica de sus vecinos colindantes. Este desdoblamiento metafórico, en el cual, no solo participan los residentes de los apartamentos sino que el propio espectador de la película forma parte, se podría relacionar con el concepto literario de *mise en abyme*, procedimiento que consiste en la imbricación de una narrativa dentro de otra.

Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma donde se realiza la metáfora narrativa: *mise en abyme*.

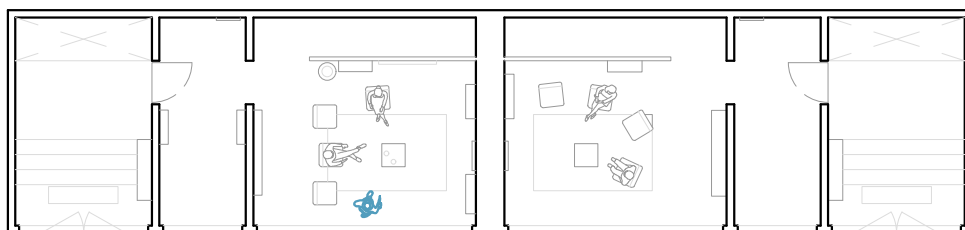
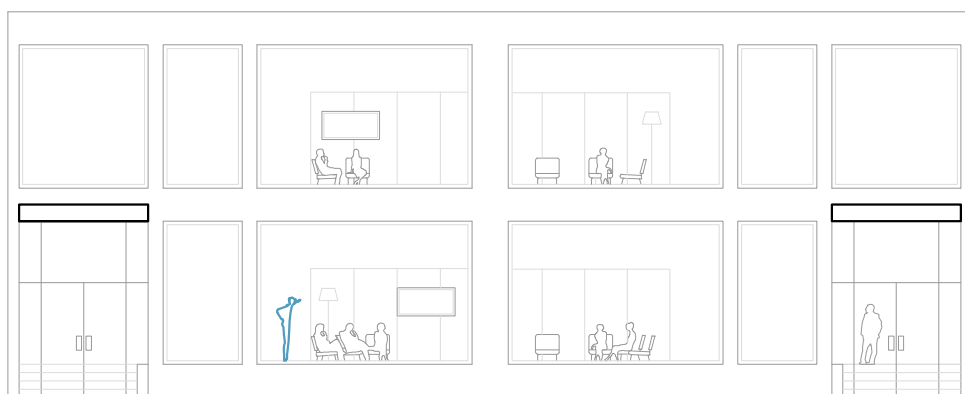


29. Gortázar, Ángel de , “‘Mi tío’ (‘Mon oncle’), de Jacques Tati (1958)”, en *Arquitectura*, 78, 1965, p. 61.

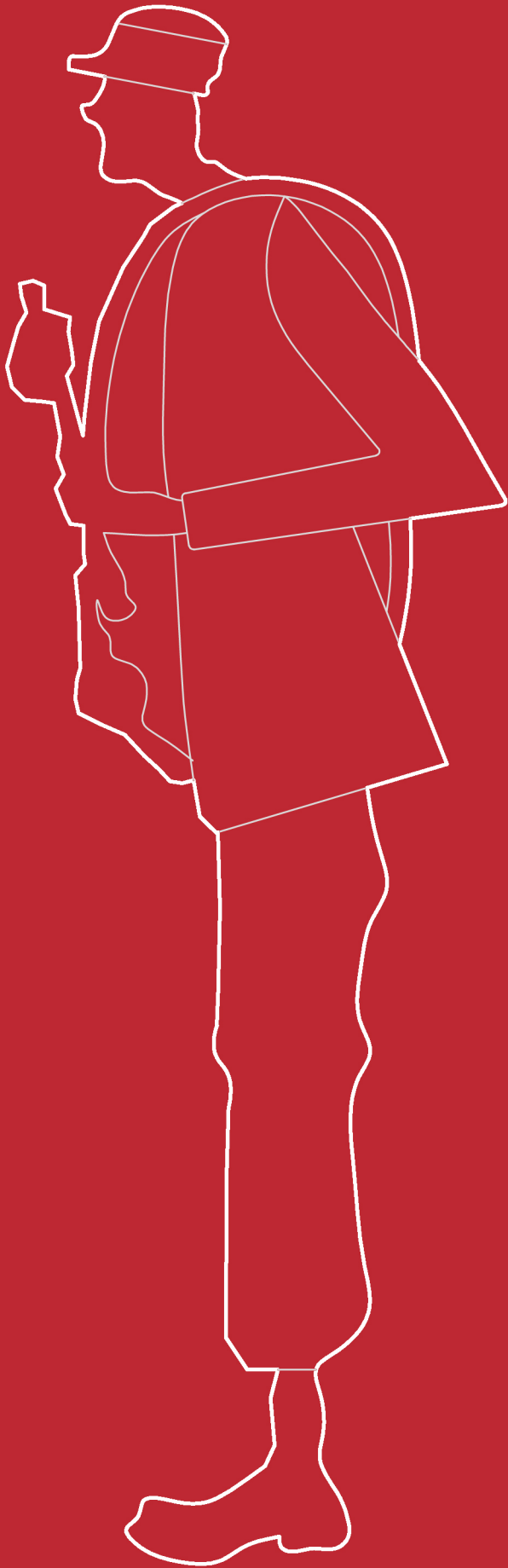
En cuanto a la referencia arquitectónica que podemos destacar, es sin duda Mies van der Rohe la figura que sobresale. La relación que se produce entre la arquitectura de *Playtime* con proyectos del arquitecto alemán como la casa Farnsworth (1945-1951) en Plano, Illinois (EE.UU.), o más intensamente, los apartamentos Lake Shore Drive (1949-1951) en Chicago (EE.UU.),³⁰ es indudable. Las similitudes entre el bloque residencial del film y la edificación a orillas del lago Michigan son numerosas, siendo algunas de las más destacables: la elección de la tipología residencial dispuesta en altura, como símbolo de la modernidad; la geometría rectilínea de los volúmenes puros; la estructura metálica; la ausencia total de ornamento; el concepto de transparencia, a través de grandes vanos acristalados y las relaciones exterior-interior que producen; la simetría por regularidad; la disposición de las estancias paralelamente a la fachada; y, por último, el diseño estandarizado y minimalista del mobiliario, que enfatiza el concepto de repetición y falta de identidad de los apartamentos.

30. Para más información, véase: Hilberseimer, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956.

Planos: bloque plurifamiliar de *Playtime*



Jacques Tati, *Playtime*, 1967;
Planta y alzado del bloque de
apartamentos, escala 1.200.
Fuente: elaboración propia.



4. TRABAJAR

Jacques Tati, *Jour de fête*, 1949;
cartero
Fuente: elaboración propia.

4.1 Bloques de oficinas: Tativille

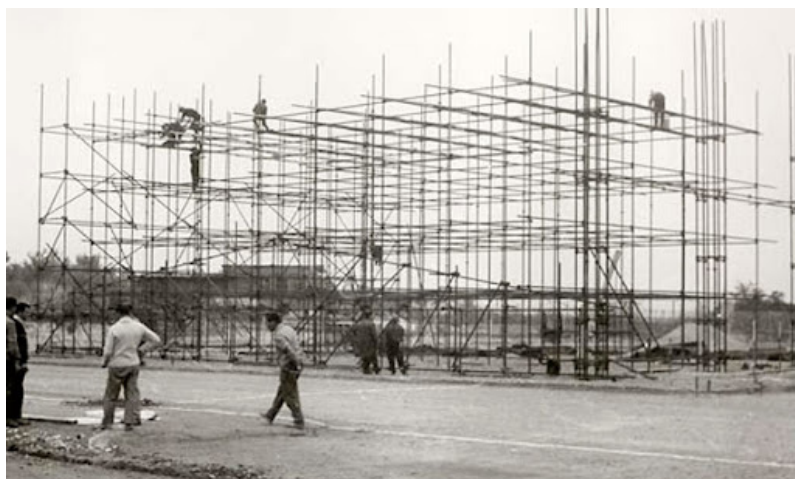
4.1.1 Uniformidad compositiva

Indudablemente, la *vedette* principal de *Playtime* es la moderna ciudad donde se desarrolla su argumento. La intención de Jacques Tati, en un principio, era rodar el film en localizaciones ya construidas de París, como el aeropuerto de Orly, restaurado unos años antes, en 1961. De hecho, el cineasta francés contactó con uno de los arquitectos que realizaron la reforma, Raymond Laroche, pero tras un estudio de las posibilidades, y debido al alto coste del alquiler, se decidió no filmar la película en escenarios reales. Es reseñable que, finalmente esta se realizase en un escenario totalmente construido para la ocasión y que supuso la bancarrota del director.

Jacques Tati, *Playtime*, 1967;
Tati sosteniendo la maqueta de
Tativille.
Fuente: www.thecinetraveller.net



Jacques Tati, *Playtime*, 1967;
construcción de Tativille.
Fuente: www.joehallock.com.



Tras la fallida búsqueda inicial de localizaciones, Tati decidiría junto con sus colaboradores, construir los espacios para la filmación de la película, en este caso: un núcleo urbano, que acabó denominándose usualmente como Tativille. Esta ciudad-escenario comenzó a construirse en 1964, ubicada en un solar de 15.000 m² cerca de la ciudad francesa de Vincennes. Para el desarrollo de la obra, el cineasta galo contó con la ayuda del arquitecto Eugène Roman, que ya había trabajado con Tati en su película anterior, *Mon Oncle*. Esta nueva 'metrópoli' disponía de varios de los usos necesarios en una ciudad: calles asfaltadas y numerosos edificios en bloque en los que encontramos tipologías funcionales variadas como oficinas, viviendas y comercios; incluso había un edificio que simulaba un aeropuerto. Algunas de estas construcciones no eran más que maquetas a gran escala de fachadas sobre una subestructura tubular, que actuaban a modo de trampantojo. Estas incorporan un mecanismo de rieles que permitía moverlas a disposición de las necesidades del plano y el encuadre.



Jacques Tati, *Playtime*, 1967; operarios moviendo una de las construcciones.
Fuente: Castle, Alison, *The definitive Jacques Tati*, Londres, Taschen, 2019.

En cuanto a las referencias de esta nueva urbe construida para el rodaje, es indudable que seguía el lenguaje arquitectónico y las consideraciones estéticas de los entornos laborales propios del estilo internacional; edificaciones volumétricamente puras, de líneas rectas y establecidas en altura, donde el cristal predominaba en los paramentos de sus fachadas.

Según algunos investigadores, su principal referencia pudo haber sido el edificio de oficinas Esso (1963) situado en el todavía inacabado barrio parisino de La Défense, según diseño de Jacques Grèber y que, a su vez, muestra características comunes con la neoyorquina Lever House. Otra referencia cinematográfica notable es la ciudad de la película *Alphaville* (1965) rodada años antes por el director Jean-Luc Godard, con la diferencia de que esta se filmó en localizaciones reales de París.

Jacques Grèber, edificio Esso, 1963; fotografía en 1991.
Fuente: www.flickr.com



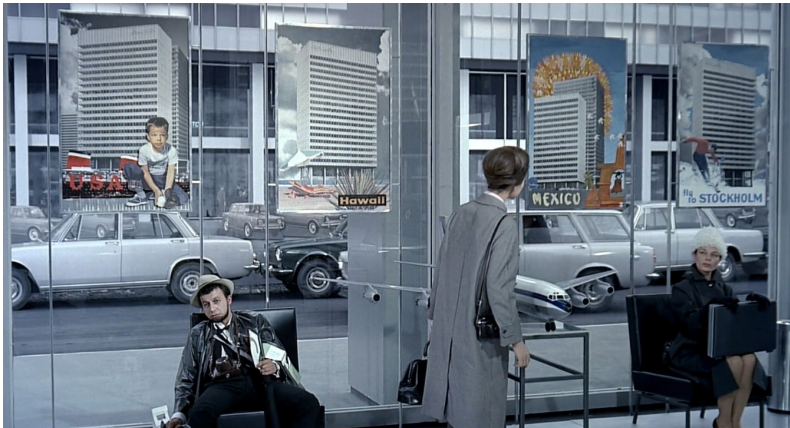
Al observar pormenorizadamente la ciudad de *Playtime* se podría decir que esta es la representación cinematográfica de los desarrollos teóricos, en torno a la ciudades, que se registraron en la Carta de Atenas, formulada en el seno del CIAM IV. Esta pretendía la zonificación de las ciudades modernas en cuatro usos diferenciados: habitar, trabajar, recrearse y circular. Efectivamente, la ciudad filmada en la película cumple esta división de funciones plasmada en tal manifiesto.

Este gigantesco set de rodaje representaba el punto de vista crítico de Jacques Tati sobre el urbanismo venidero de su ciudad, París. El director nos muestra, en la película, una distópica representación futura de la capital francesa, que se basa en los modelos urbanísticos propios del movimiento moderno, conformados por tejidos urbanos relativamente cartesianos y repletos de grandes edificios de oficinas con forma de volúmenes geométricos puros. Al respecto, el investigador João Mascarenhas Mateus comenta: “La París de *Playtime* retoma las líneas rectas correspondientes a la villa Arpel pero a gran escala. Es una ciudad moderna, racional, fría, un lugar donde resulta difícil, aunque necesario, encontrar un espacio para mantener la comunicación y la creatividad”.³¹

31. Mascarenhas Mateus, João, “El cosmos parisino de Jacques Tati en *Playtime*”, en Francisco Salvador Ventura (ed.), *Cine y cosmopolitismo*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2010, p. 87.

El director centra su crítica en la homogeneización arquitectónica a través de las secuencias urbanas que vemos en la película. Al respecto, Carlos Cuéllar, en su libro dedicado a

la obra cinematográfica tatiiana manifiesta: “*Playtime* critica la uniformización urbana del mundo moderno y la alienación del individuo por la sociedad occidental”.³² Este pensamiento sobre la uniformidad en la arquitectura internacional planteado por el cineasta se plasma en la escenas donde vemos numerosos carteles turísticos de distintas capitales mundiales, donde la imagen que contienen es siempre la misma; una edificación en bloque materializada en acero y vidrio y de la cual no sabemos su uso, podría ser tanto un edificio de oficinas como uno residencial . La única diferencia entre ellos es la tipografía y el nombre de cada ciudad.



Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma de los distintos carteles turísticos.

Otro concepto que Tati sugiere es el proceso de americanización que se estaba produciendo en la sociedad francesa tras la segunda posguerra europea. Esto se representa de dos formas en el film. En primer lugar, los rótulos de los diferentes establecimientos que vemos están en inglés; *Royal Garden*, *drugstore* o *supermarket*, incluso el nombre de la película (*Playtime*) que inicialmente se concibió con un término francés: *Récréation*. Otro aspecto que el director critica veladamente sería el turismo de masas, encarnado por las mujeres americanas que visitan la París moderna del film. Estas señoras son conducidas como un rebaño dócil a diferentes zonas de la ciudad; se podría decir que su viaje es una experiencia vacía, no extraen nada de él. Sin embargo, en este grupo encontramos la excepción del personaje de Bárbara, más cercano a la personalidad curiosa de Monsieur Hulot, que es la única turista que vive la experiencia más intensamente.

Otra idea que sobrevuela el film es el concepto de la transparencia, personificada en la utilización de paños acristalados y que, a menudo, se convierte en un protagonista más de las secuencias cómicas. Este material crea obstáculos imperceptibles, a primera vista, que imposibilitan la localización de los límites físicos, causando, en la mayoría de las ocasiones, la desorientación espacial en los personajes. Así lo percibimos, por ejemplo, en la escena donde un trabajador le pide fuego para encender su cigarrillo al portero de un edificio de oficinas; la confusión se genera al darse cuenta, al darnos cuenta, de que hay un cristal que los separa.

32. Cuéllar, Carlos , *Jacques Tati*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 56.

Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotogramas donde se percibe la confusión causada por la transparencia del paramento.

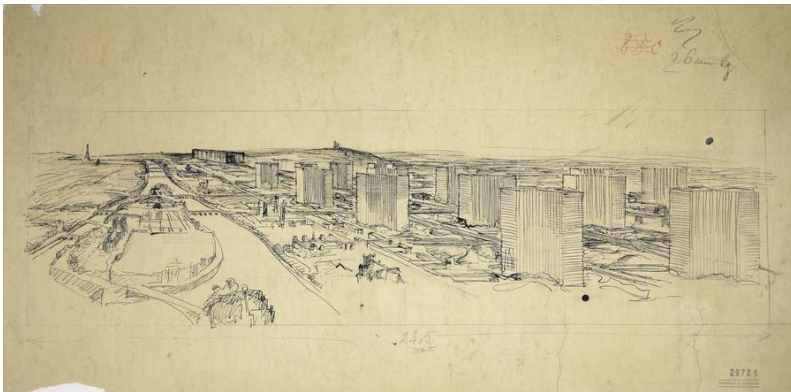


La idea de ambigüedad espacial que propone Tati se refuerza mediante los reflejos en los paramentos de vidrio que vemos continuamente en la película. En ellos se observan las imágenes reflejadas de edificios representativos de París como la Torre Eiffel, el Arco del Triunfo o el Sacre Coeur, entre otros, siempre curiosamente ligados en la escena a la bohemia turista, Bárbara. Y es que estos reflejos nostálgicos del pasado arquitectónico parisino son quizás, junto con el diminuto puesto de venta de flores ubicado en una de las aceras, los únicos elementos en el film que nos evocan un París tradicional que ya no existe. De hecho, este planteamiento urbanístico, donde se observa la capital gala como una ciudad donde se ha realizado una *tabula rasa* dejando únicamente edificios sim-

bólicos, se podría relacionar con el plan Voisin (1925) de Le Corbusier, la única diferencia entre ambos modelos es que, en el del arquitecto francés, la metrópoli estaría plagada de grandes espacios libres ligados al ocio de los habitantes; en cambio, en *Playtime* no encontramos ninguno, parece que el único lugar de esparcimiento es el restaurante Royal Garden.



Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma de Bárbara fijándose en el reflejo de la Torre Eiffel.



Le Corbusier, plan Voisin, París, 1925; plano original donde se intuye la Torre Eiffel
Fuente: www.fondationlecorbusier.fr

4.1.2 Espacio-laberinto

El lenguaje estético de los edificios de oficinas que aparecen en *Playtime* está conformado por el uso de elementos constructivos de la arquitectura moderna, como por ejemplo: perfiles metálicos conformados y laminados en frío, hormigón armado y pretensado, perfilería y carpintería de aluminio y vidrio en grandes superficies. Todos ellos, materiales catalogados y normalizados, que favorecieron a uniformizar los paisajes urbanos de todas las ciudades en el panorama arquitectónico internacional. Esta estandarización, surgida por el crecimiento industrial generalizado, se desarrolló primeramente en los EE.UU.

Jacques Tati tuvo la ocasión de visitar los Estados Unidos en 1958, quedando extraordinariamente sorprendido por las diferencias sociales entre su país de nacimiento y el país norteamericano. A colación, el director comentaba en una de sus entrevistas: "He ido a EE.UU. y me he dado cuenta de que allí se suelen arreglar los problemas mediante el progreso técnico, sea bajo la forma de máquinas para hacer el trabajo, o mediante la planificación para 'organizar' la vida".³³ En este viaje el cineasta pudo analizar la transformación positivista de la cultura americana, sobre todo, en lo relativo al trabajo, donde, por ejemplo, se implantó la famosa jornada laboral '9 to 5', que tan bien refleja la afamada película *The Apartment* (1960), dirigida por Billy Wilder.

Billy Wilder, *The Apartment*, 1960; fotograma que refleja los espacios de trabajo en las oficinas norteamericanas en los años sesenta.

Fuente: www.theguardian.com



En este viaje, con motivo de la promoción de la película *Mon Oncle*, el director galo pudo conocer, de primera mano, algunos edificios de oficinas que supondrían una gran influencia en la concepción arquitectónica de la ciudad moderna de *Playtime*. Entre algunas de las edificaciones que Tati pudo visitar se podrían destacar: la Lever House y el recién inaugurado Seagram Building. De hecho, existe un reportaje fotográfico promovido por la revista *Life* que corrobora esto último. En esas imágenes vemos al cineasta ataviado con el 'uniforme' de su alter ego cinematográfico, Monsieur Hulot, recorriendo las calles de la ciudad neoyorkina e incluso paseando por el interior del edificio Seagram.

33. Traducción propia, de Hacquard, Juliette, "Interview. Un grand homme tout simple: Jacques Tati", en *Montparnasse. Mon village. Le journal catholique du quartier*, 46, 1965.

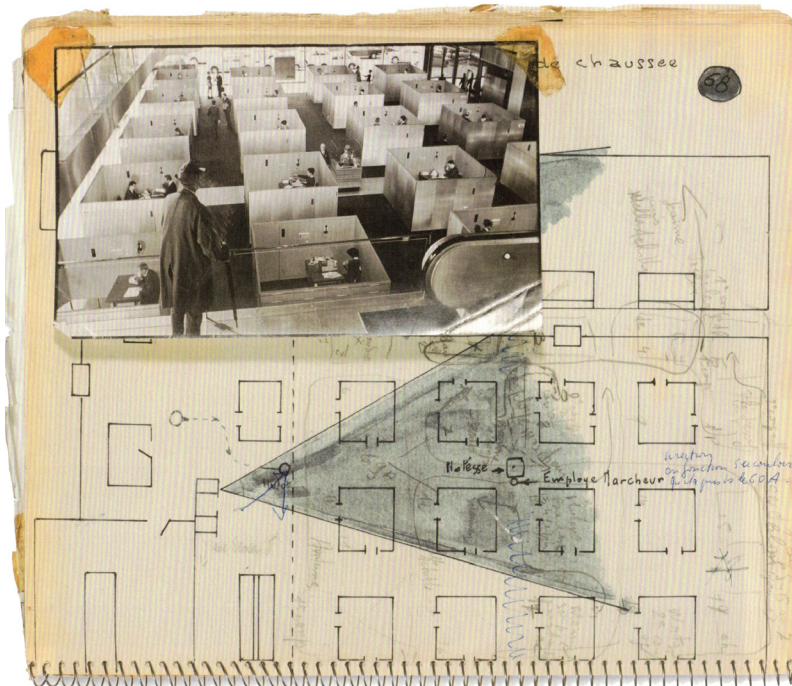


Yale Joel, reportaje fotográfico para *Life*, 1958; fotografía de Jacques Tati en el interior del Seagram Building.
Fuente: *Life*, octubre de 1958.

Yale Joel, reportaje fotográfico para *Life*, 1958; fotografías de Jacques Tati en el interior del Seagram Building.
Fuente: *Life*, octubre de 1958.



En cuanto a la distribución espacial de las oficinas que aparecen en *Playtime*, se podría destacar la disposición cuadriculada, en retícula, de los diferentes cubículos geométricos de los trabajadores en una gran planta libre. Una organización que, a pesar de su simpleza, provoca la sensación de estar en un espacio laberíntico donde parece que la única manera de comprenderlo es mirarlo desde una posición más elevada, cómo realiza en una de las escenas Hulot. Tati pone de manifiesto, con esta disposición de las de zonas de trabajo, la dificultad de establecer relaciones sociales entre los personajes, que continuamente se buscan pero no se encuentran.



Jacques Tati, *Playtime*, 1967; página del guión de rodaje donde se percibe la geometrizada distribución de los cubículos. Fuente: Castle, Alison, *The definitive Jacques Tati*, Londres, Taschen, 2019.

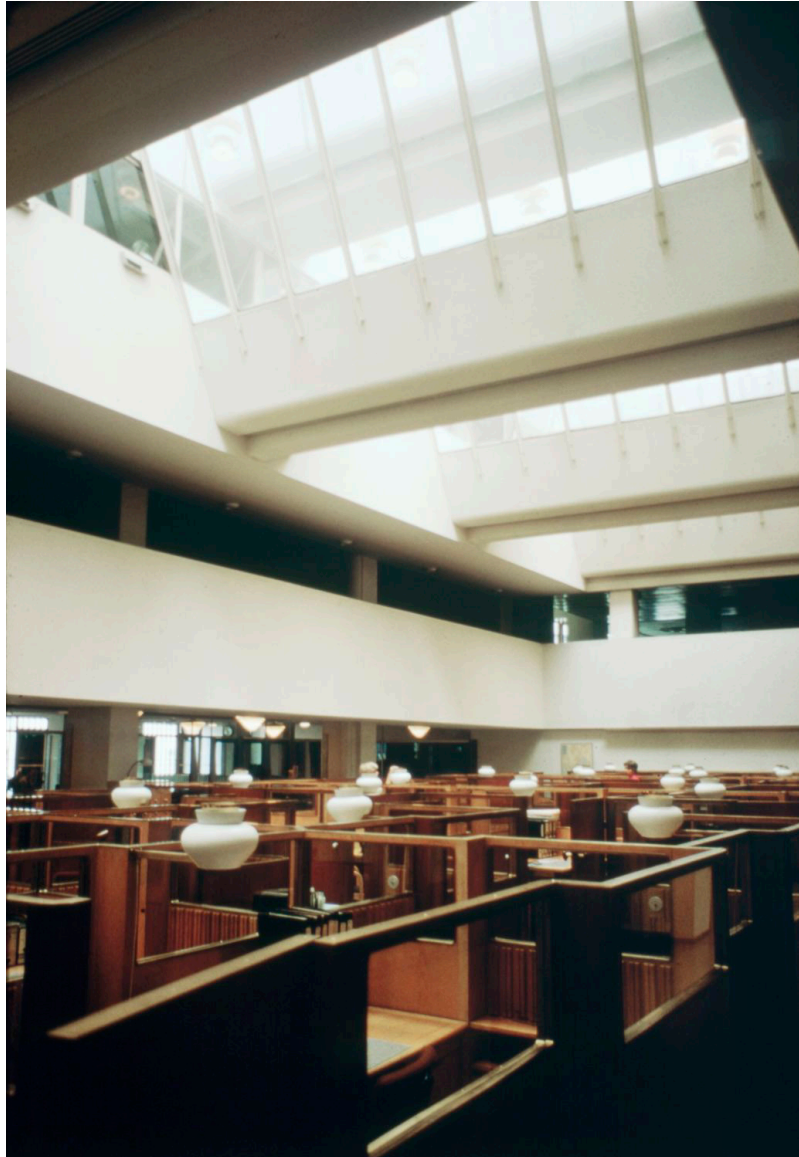
El cineasta parece decirnos que esta estricta configuración y distribución de los espacios interiores en el entorno laboral genera una cierta individualización en la sociedad. Y es que como señala la arquitecta Francesca Boschetti: “la crisis de identidad del hombre moderno puede incluso explicarse a través de la forma del edificio en el que trabaja”.³⁴

Estas células autónomas, de geometrías racionales, que articulan la planta libre en forma de ‘arquitectura fragmentada’, se podrían relacionar con el gran espacio central del Instituto Nacional de Pensiones (1953-1957) proyectado por Alvar Aalto en Helsinki. Ambos son ejemplos de ‘cajas dentro de cajas’. En el caso del arquitecto finlandés: “se desarrolla hacia el interior de la plaza. En el corazón del proyecto se sitúa la sala de atención al público, [...]. Es este último espacio—con su altura libre de cuatro plantas, dominada por los enormes lucernarios y las galerías superiores— el que asume todo el protagonismo en el proyecto. El ciudadano tratamiento de cada uno de los elementos en contacto con el público demuestra la voluntad del arquitecto de crear espacios públicos a la altura de su generosa concepción de lo social”.³⁵

34. Boschetti, Francesca, *Jacques Tati*, L'Epos Societá Editrice, Palermo, 2012, p. 87.

35. Extraído de: *AV Monografías*, 66, 1997, p. 68.

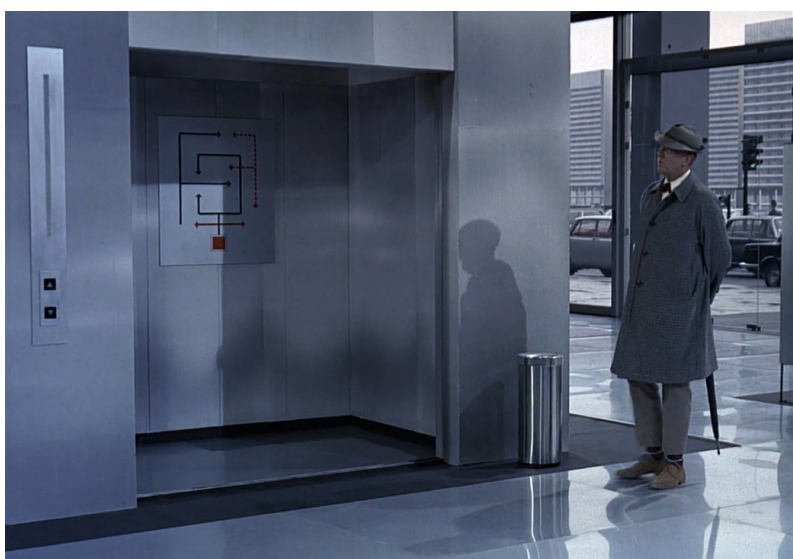
Alvar Aalto, Instituto Nacional de Pensiones, Helsinki, 1953-1957; fotografía del gran espacio central.
Fuente: www.en.docomomo.fi



Alvar Aalto, Instituto Nacional de Pensiones, Helsinki, 1953-1957; fotografía donde se percibe la fragmentación en cubículos.
Fuente: www.alvaraalto.fi



El director francés, en cambio, critica en esta escena la racionalidad espacial del movimiento moderno que, en su opinión, coarta la libertad de movimientos de los usuarios, convirtiéndose en una arquitectura casi dictatorial. Tati con esta organización espacial en el interior de las oficinas, representa la desorientación de sus personajes, que a menudo no saben qué dirección deben tomar. Al respecto, el cineasta comentaba en una entrevista: “Todo el mundo sigue las líneas de la arquitectura moderna. Todo está construido en ángulos rectos en esas oficinas-laberinto con sus compartimentos; el arquitecto lo decidió así y todo el mundo sigue yendo y viniendo así”.³⁶ Tati reforzó esta idea, instando a los actores a realizar movimientos bruscos y lineales, siguiendo la estructura cartesiana que rige el espacio interior, y que vemos reflejada, por ejemplo, en el plano de recorridos dentro del ascensor.



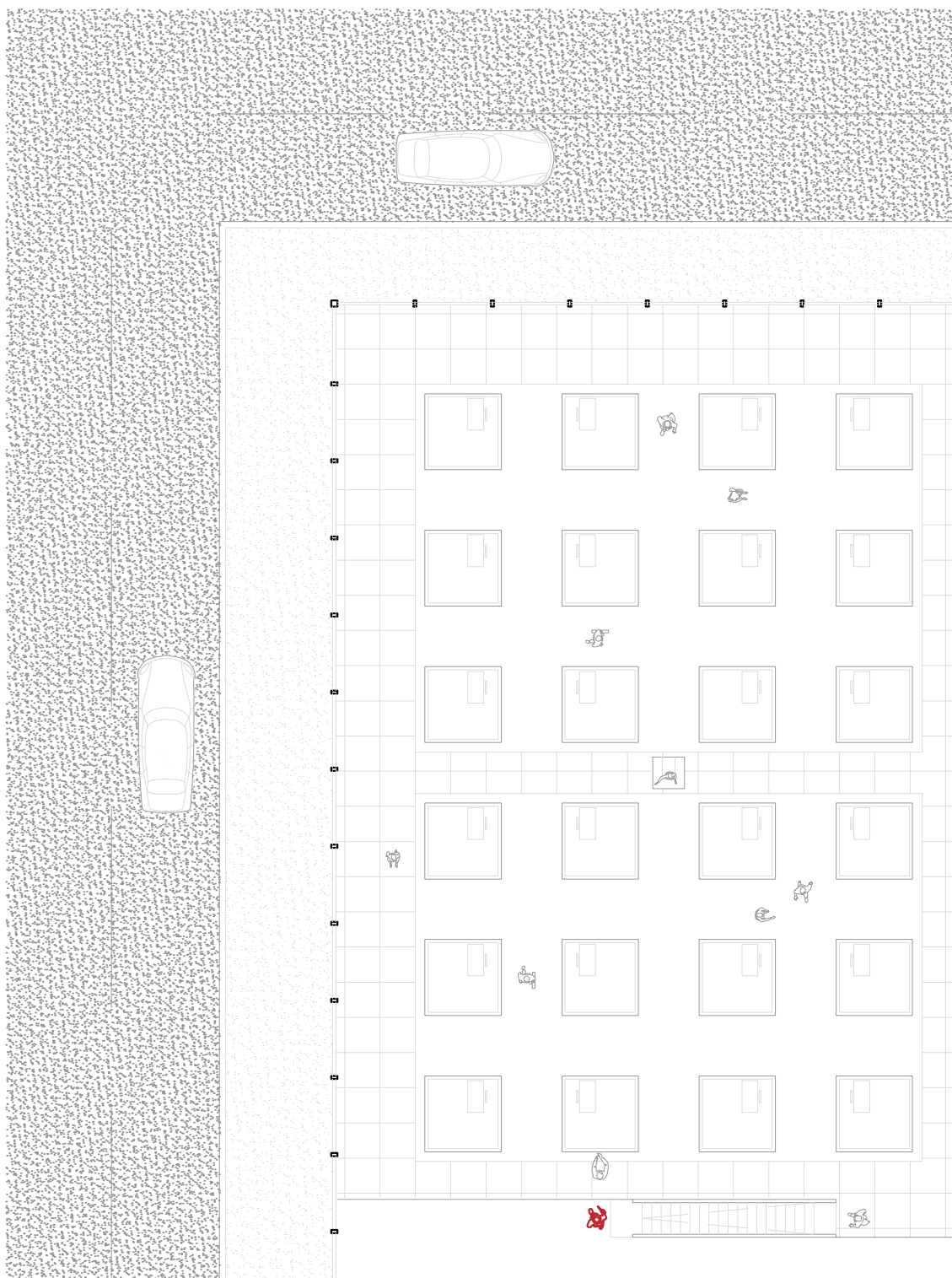
Jacques Tati, *Playtime*, 1967; fotograma del ascensor donde se observa el plano de recorridos de líneas cartesianas.

Un elevador que literalmente secuestra a Monsieur Hulot, provocando una de las escenas más divertidas de la película. Y es que Tati, como repitió en muchas ocasiones, pretendía colocar una sonrisa en la arquitectura moderna. Esto lo logra gracias a las interacciones de Hulot con los espacios modernos, que expresan un concepto que Lain Borden, arquitecto e historiador define como democracia cómica.³⁷ En conclusión, el director quiere decirnos que todos los ciudadanos deben tener derecho a sentirse algo desorientados y a comportarse de manera absurda; en definitiva, a sonreír y disfrutar en cualquier situación o espacio donde se encuentren.

36. Traducción propia, de Le Perón, Serge, “Entretien avec Jacques Tati”, en *Cahiers du Cinéma*, 303, 1979.

37. Para más información, véase: Borden, Lain, “Playtime: Tattiville and Paris”, en Neil Leach (ed.), *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, Londres, Routledge, 2002.

Planos: bloque de oficinas



Jacques Tati, *Playtime*, 1967;
Planta del espacio de oficinas,
escala 1.200.
Fuente: elaboración propia.

4.2 Edificación industrial: fábrica Plastac

En la oscarizada película *Mon Oncle*, Tati representa una nueva era moderna, basada en el desarrollo industrial, que acabaría modificando la conducta de los ciudadanos. Los avances tecnológicos, surgidos en los años de la realización del film, transformaron los espacios fabriles, no sólo en cuanto al estilo arquitectónico sino que, además, supusieron una mutación en los procesos productivos. El funcionalismo mecánico, implantado en las fábricas, produjo una gran reducción y simplificación en la laboriosa jornada laboral de los operarios. Sin embargo, para el director francés estos cambios positivos también acarrearán algunos aspectos negativos como una inminente deshumanización de la sociedad.

La aparición del plástico modificó los procesos de producción en los ambientes industriales. Este aumentaba la eficiencia en la estandarización de objetos producidos en masa. Los costosos y efímeros productos de origen natural quedarían rápidamente desfasados y anticuados, sustituidos por un material más económico y duradero. Tati realiza continuamente una velada sátira respecto al empleo de este moderno material en muchos de sus gags cómicos. Ya se ha citado anteriormente la escena del jarrón circular que Monsieur Hulot rebota contra el suelo en reiteradas ocasiones, pero es quizás la conversación tras el obsequio por parte del matrimonio Pichard hacia Madame Arpel, un ramo de flores de plástico, lo que denota lo absurdo de la ilógica utilización de este material: "Son de plástico. Jamás se marchitan. En efecto, huelen muy bien a caucho".



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la entrega del ramo de flores de plástico.

Mientras que, en el terreno doméstico, la arquitectura moderna obtuvo una aceptación relativa por parte de los ciudadanos europeos tras el periodo bélico, en las fábricas, el estilo internacional no tuvo problemas para implantarse tempranamente. Los fundamentos del movimiento moderno replicaban conceptos como el funcionalismo y la estandarización propios

de las edificaciones industriales, así como el lenguaje arquitectónico fabril del siglo XIX. De esta manera, se produjo una especie de relación simbiótica entre ambos.

En territorio europeo, fue quizás Alemania junto con Inglaterra, el país donde se anticipó la implantación de este tipo de construcciones. Ya a principios de siglo XX se edificaron fábricas que seguían las nociones de esta corriente arquitectónica y que eran herederas de arquitecturas alemanas del siglo anterior, como la de Karl Friedrich Schinkel; algunos ejemplos que se podrían citar serían: la fábrica de turbinas AEG (1910) proyectada por Peter Behrens en Berlín, y la fábrica Fagus (1911) diseñada por Walter Gropius en Alfeld. Y es que fue la Bauhaus, escuela que este último dirigió, la que impulsó este tipo de arquitectura primeramente en Alemania y seguidamente en todo el ámbito internacional.

Peter Behrens, AEG-Turbinenhalle, Berlín, 1910; fachada.
Fuente: www.bauhauskooperation.de



Walter Gropius, Fagus-Werk, Alfeld, 1911; fachada.
Fuente: www.fagus-werk.com



En el caso de Francia, es necesario destacar la figura de Le Corbusier como uno de los máximos exponentes en este sentido. El arquitecto francés quedó fascinado por la abstracción formal de los silos y depósitos industriales, además de que ejerció como principal valedor de los materiales más vanguardistas, algunos de ellos solamente utilizados en construcciones del ámbito de la ingeniería hasta entonces. De hecho para Le Corbusier, los verdaderos arquitectos del siglo XIX fueron los ingenieros.

En cuanto a la fábrica Plastac, cabe destacar que los exteriores se filmaron en una edificación ya construida, en concreto, la Société Industrielle de Biochimie, una fábrica situada en la localidad francesa de Massy, a las afueras de París, encargada de la producción en masa de medicamentos como Terramycine. Esta recogía la transformación producida en los espacios industriales europeos de principios del siglo XX. La decisión de utilizar este emplazamiento surgió de la visita que realizó el colaborador de Tati, Pierre Étaix, en la búsqueda de localizaciones para la película. Tras el análisis mediante dibujos y croquis por parte del ilustrador francés, se decidió que este edificio se ajustaba a la imagen de espacio fabril moderno que buscaban.

La construcción se caracteriza por la sencillez formal, los compactos volúmenes geométricos, el concepto de desnudez a través de la ausencia de ornamento y la utilización de materiales propios de la modernidad, como el hormigón o elementos metálicos. Si hay un detalle de la fábrica que aporta algo de personalidad, este sería las bandas verticales de color azul en uno de sus paramentos, que recuerdan a las utilizadas en la fachada de la vivienda de los Arpel. Es destacable la similitud de lenguaje estético y vocabulario formal entre la fachada de este espacio industrial y el frente del colegio al que asiste Gerard, hijo del matrimonio Arpel. Tati parece decirnos que el inevitable futuro de los niños educados en esta escuela pasa por convertirse en operarios de estas fábricas.



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la fachada de la fábrica Plastac.



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma del frente del colegio.

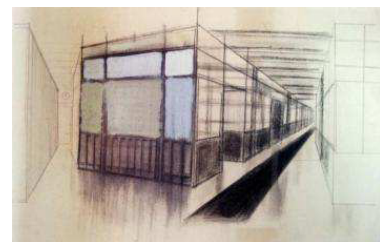
Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma de la fábrica Plastac.



Analizando las escenas que vemos en el interior de este lugar de trabajo, se perciben espacios monótonos, paramentos grisáceos, monocromáticos, lienzos neutros que Tati utiliza también en la residencia de los Arpel para mostrar la homogeneización propia de la modernidad. Se observa también la transformación en los procesos productivos apoyados en la mecanización, el surgimiento de sistemas de producción basados en las cadenas de montaje; en definitiva, trabajos automatizados que hacían interminables las jornadas laborales de los trabajadores. El director galo escenifica en esta película su pensamiento crítico sobre el carácter mecanicista que se estaba implantando en la sociedad francesa; al respecto la arquitecta María Asunción Salgado comenta: “En Mi tío, Tati nos muestra un nuevo capítulo de la eterna lucha entre el hombre y la máquina, entre la tradición y el desarrollo”.³⁸

Pierre Étaix, Jacques Lagrange, Jacques Tati, fábrica Plastac, 1958; dibujos a color de Étaix donde se percibe el monocromatismo en el interior del espacio industrial.

Fuente: Les Films de Mon Oncle



Indiscutiblemente, los cambios en el panorama laboral producidos por el funcionalismo mecánico eran diametralmente opuestos al modo de trabajo que el director practicaba. No debemos olvidar que Tati se consideraba un artesano, influido por su trabajo como aprendiz en el taller de fotografía de su familia; en los rodajes de sus films, se establecía como una especie de director de orquesta polifacético que trabajaba estrechamente con sus diversos colaboradores. Estaba presente en cada una de las fases de producción de la película: la obtención de financiación, la elección de las localizaciones, la

38. Salgado de la Rosa, María Asunción, *Viviendas de cine. Análisis de la arquitectura residencial en el marco del cine europeo de las últimas décadas*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004. p. 90.

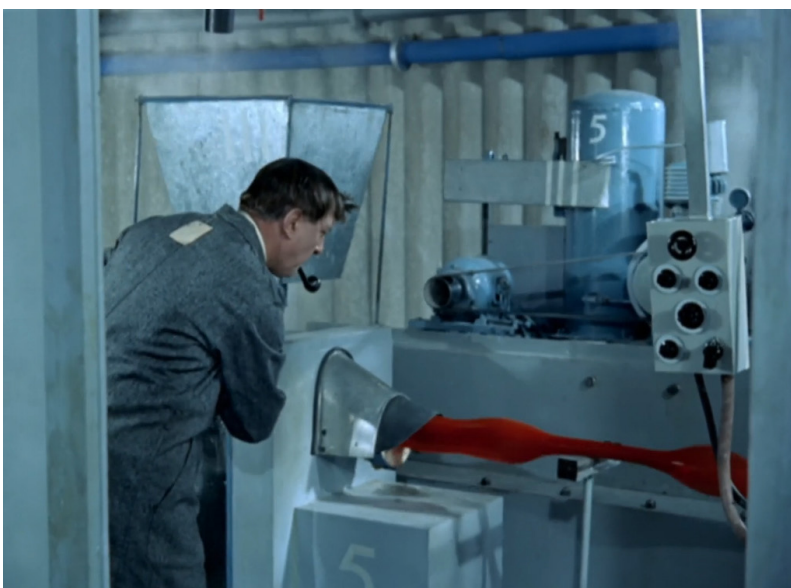
escritura del guión, el trabajo de encuadre de las cámaras, la edición de sonido y, por último el montaje final.

El director opinaba que la automatización implantada en el entorno laboral provocaba que los trabajos de los operarios se volviesen algo más monótonos y tediosos, ocasionando cierta ineficacia en los sistemas de producción. Esto se muestra en las imágenes donde vemos trabajando a Monsieur Hulot, que presa del hastío por su aburrido cometido y del desconocimiento de los mecanismos modernos de las máquinas, desencadena, sin intención alguna, el desastre total en la fábrica que dirige su cuñado. Del mismo modo que el vagabundo encarnado por Chaplin en la película *Tiempos modernos* (1936). Y es que Monsieur Hulot, *alter ego* cinematográfico de Jacques Tati, representa un personaje que no puede estar regido por unas firmes reglas o un disciplinado horario de trabajo. Hulot es un hombre que, aunque pasa la cincuentena, continúa teniendo la esencia de un *enfant terrible*.



Charles Chaplin, *Tiempos modernos*, 1936; fotograma del personaje, que encarnaba el director, trabajando en un espacio industrial.

Fuente: www.rtve.es



Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958; fotograma que escenifica el desastre de Hulot en la fábrica Plastac.

A propósito del carácter y la personalidad de este singular protagonista, la arquitecta Helia de San Nicolas manifiesta: "Hulot separa lo que va unido, conecta los extremos que no coinciden, pone en funcionamiento lo que debe estar en reposo, produce sonidos cuando el silencio debe ser la norma, etc. Todas estas acciones rompen el equilibrio de los lugares de trabajo donde se desarrollan, provocando el desconcierto y el enfado del resto de las personas que allí trabajan. Por esta razón, Hulot no tarda en ser despedido, no sin antes dibujar una sonrisa en las caras de sus compañeros de trabajo al atisbar el caos que él mismo ha creado".³⁹ En resumen, se podría argumentar que las complicaciones que origina este patoso personaje muestran una mirada amable y optimista por parte de Tati, el cual expresa su deseo de revertir la metamorfosis en los espacios fabriles que está produciendo una sociedad deshumanizada.

39. San Nicolás Juárez, Helia de, *Jacques Tati: vivienda experimental y espacios de trabajo a mediados del siglo XX*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. p. 278.



5. CONCLUSIONES

Jacques Tati, *Trafic*, 1971; monsieur Hulot.
Fuente: elaboración propia.

A pesar de su reducida filmografía, es innegable la importancia de la figura de Jacques Tati en la historia cinematográfica. El director francés, metódico y detallista, encarna a la perfección el arquetipo de cineasta total, un artesano del séptimo arte que estaba presente en todas las fases de producción de sus películas; desde la obtención de financiación hasta la elección cuidadosa de la escenografía arquitectónica. Indudablemente, Tati fue un adelantado a su tiempo, que no fue especialmente valorado en su época pero que ha sido un referente imprescindible en la gran pantalla hasta nuestros días.

Sus producciones son una excelente radiografía de la sociedad de mediados del siglo XX, profundamente marcada por la recién finalizada Segunda Guerra Mundial. En sus películas más afamadas, *Mon Oncle* y *Playtime*, se refleja cómo la arquitectura moderna estaba transformando la realidad social en aquellos años. En estas, Tati representa los cambios que se produjeron tanto en los ambientes hogareños como en los espacios de trabajo.

El cineasta reflexiona sobre el concepto de habitar a través de dos edificaciones: la villa Arpel, como ejemplo de vivienda unifamiliar aislada y el apartamento de Schneider, ubicado en un bloque plurifamiliar en la moderna ciudad de *Playtime*. Ambos son representaciones domésticas del pensamiento positivista, donde el uso principal se manifiesta sobre todo en la apariencia. Las construcciones habitacionales, junto con el automóvil, supusieron un método de ascensión social y una herramienta de acceso a la modernidad para el ciudadano medio de la segunda posguerra.

En la villa Arpel, Tati nos muestra una edificación que plasma sus consideraciones sobre la vivienda moderna, la cual, como se ha comprobado, contiene algunos puntos en común y algunas diferencias con los prototipos residenciales propios del estilo internacional. En esta casa, el director francés desarrolla una crítica sobre algunos conceptos arquitectónicos; en primer lugar, la mecanización y automatización propia de la modernidad, encarnada en la cocina, un espacio donde los innovadores automatismos gobiernan las rutinas diarias.

Otro punto que el cineasta pone en tela de juicio es la funcionalidad de las viviendas, representada en la incomodidad del mobiliario o en el acotado diseño arquitectónico del jardín arpeliano, donde las estrictas geometrías racionales junto con su naturaleza artificial hacen de este espacio libre un lugar que imposibilita el esparcimiento y el disfrute total. Por último, la película reflexiona sobre cómo la privacidad respecto al exterior, personificada en los altos muros que dividen cada parcela, transforman las relaciones personales en los nuevos barrios, donde se percibe la ausencia de cualquier visita vecinal espontánea.

En cuanto al ejemplo de edificación en bloque plurifamiliar representado en *Playtime*, es evidente que su principal referencia son los denominados *grands ensembles*; conjuntos residenciales modernos que surgieron en la Francia de posguerra y que impresionaron enormemente a Tati. Para el cineasta galo, la incorporación de estos uniformes volúmenes a los tejidos urbanos supuso la homogeneización de las ciudades y generó cierta confusión a la hora de identificar el uso de cada edificación.

Si algo se puede destacar en este ejemplo de construcción, representado en el apartamento del antiguo compañero militar de Hulot, es el concepto de transparencia, fundamento característico del movimiento moderno. Tati retrata esta vivienda, ubicada en la planta baja de un edificio de fachada acristalada, como en un escaparate comercial donde se exhibe la cotidianidad de sus usuarios, desarrollando así la idea de voyerismo.

De otra parte, el director también representa el entorno laboral en sus películas, recurriendo a dos escenarios arquitectónicos: las oficinas en la moderna ciudad de *Playtime* y la fábrica Plastac en *Mon Oncle*. Ambos ejemplos tratan la transformación en los espacios de trabajo modernos influidos por el pensamiento positivista proveniente de Norteamérica, país que Tati tuvo ocasión de visitar y en el que quedó fascinado con la diferencia cultural con su Francia natal. Estos cambios, fruto del proceso de americanización, modificaron plenamente tanto la arquitectura como las rutinas diarias de los ciudadanos.

En la ciudad-escenario de Tativille se ven reflejados los planeamientos urbanísticos de la Carta de Atenas. En ella encontramos numerosas edificaciones en bloque que albergan todo tipo de usos. En uno de ellos, las oficinas, se representan sobre todo sus espacios interiores. En estos encontramos una disposición geométrica de pequeños módulos de trabajo. Aparentemente, esta distribución espacial es simple, cajas dentro de cajas; aun así, este orden cartesiano provoca recorridos laberínticos que dificultan las relaciones sociales. Tati plasma, en estos escenarios, cómo la arquitectura racionalista, donde predomina el uso de la línea recta, cohibe la libertad de movimiento y desorienta a los usuarios, convirtiéndose así en una especie de 'arquitectura dictatorial'.

La representación de los espacios fabriles en la filmografía del director francés se produce en *Mon Oncle* a través de la fábrica Plastac. Es necesario recalcar que el rodaje exterior no se llevó a cabo en un estudio de cine, como en los demás escenarios arquitectónicos mencionados, sino que se filmó en una edificación real; en concreto, en una construcción industrial dedicada a la fabricación de medicamentos en la localidad de Massy, que supone un buen ejemplo de arquitectura industrial propia del movimiento moderno. En el film,

esta edificación se ocupa de la elaboración y distribución del moderno material plástico. Resulta destacable la similitud en el lenguaje arquitectónico de su fachada y el frente del colegio representado en la oscarizada película. Tati, con esta semejanza, representa una vez más la homogeneización en la arquitectura moderna. En cuanto al interior, este recoge el pensamiento del director sobre los nuevos paradigmas laborales en los ambientes fabriles regidos por el carácter mecanicista de las máquinas y el funcionalismo mecánico.

En cualquier caso, la reflexión crítica sobre la arquitectura moderna retratada en la filmografía tatiiana se realiza siempre desde un punto de vista amable y lúdico; de hecho, en la mayoría de sus escenas cómicas, las edificaciones, basadas en los fundamentos del racionalismo, siempre están presentes como un elemento determinante e interactivo en la vida cotidiana del ciudadano. Al analizar detalladamente sus películas, se comprueba que el director no despreciaba la arquitectura moderna; al contrario, sus escenografías urbanísticas y edificatorias son elegantes y sobrias. Tati, a través de su ocu- rrente humor y su mirada nostálgica, insta a los arquitectos, nos insta, a recuperar la necesidad de pertenencia, a volver a un enfoque existencialista, donde los usuarios sean el centro de atención; en definitiva, a humanizar la arquitectura.

Ábalos, Iñaki, *La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Aragón Paniagua, Tatiana, *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

AV Monografías, 66, 1997, pp. 68-75.

Banham, Reyner, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

Borden, Lain, "Playtime: Tativille and Paris", en Neil Leach (ed.), *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, Londres, Routledge, 2002.

Boschetti, Francesca, *Jacques Tati*, L'Epos Società Editrice, Palermo, 2012.

Castle, Alison, *The definitive Jacques Tati*, Londres, Taschen, 2019.

Cuéllar, Carlos, *Jacques Tati*, Madrid, Cátedra, 1999.

Devesa, Ricardo, "El cine como pretexto para la arquitectura.", en *DC papers*, 21-22, 2011, pp. 9-10

El Croquis, 121-122, 2004.

Gorostiza, Jorge, "Jacques Tati", *Cine y Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria / Escuela Técnica Superior de Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

Gorostiza, Jorge, "La arquitectura según Tati: naturaleza contra artefacto", en *Nosferatu*, 10, octubre de 1992.

Gortázar, Ángel de, "Mi tío' ('Mon oncle'), de Jacques Tati (1958)", en *Arquitectura*, 78, 1965, pp. 59-62.

Hilberseimer, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956.

Khosravi, Hamed y Ugolini, Marco, *Gabriel Guevrekian: The Elusive Modernist*, Hatje Cantz, 2020.

Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Roma, Quodlibet, 2006.

Le Corbusier, "Esprit vérité", en *Mouvement*, 1, 1933.

Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, Girsberger, Zurich, 1935.

Le Corbusier, *Principios de Urbanismo: la Carta de Atenas*, Ariel, Barcelona, 1971.

Mascarenhas Mateus, João, "El cosmos parisino de Jacques Tati en Playtime", en Francisco Salvador Ventura (ed.), *Cine y cosmopolitismo*, Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2010, pp. 85-99.

Ockman, Joan, "Arquitectura en modo de distracción: ocho tomas sobre Playtime de Jacques Tati.", en *DC Papers*, 21-22, 2011, pp. 11-34.

Pizza de Nanno, Antonio, "La villa Arpel: machine à habiter, "donde todo se comunica", en Juan Calatrava et al., *La Casa. Espacio domésticos. Modos de habitar*, Granada, Abada, 2019, pp. 1850-1855.

Rivera, David, "La arquitectura del no-lugar y la odisea contemporánea.", en *DC Papers*, 21-22, 2011, pp. 35-44.

Salgado de la Rosa, María Asunción, *Viviendas de cine. Análisis de la arquitectura residencial en el marco del cine europeo de las últimas décadas*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

San Nicolás Juárez, Helia de, "El espacio doméstico en el cine de Jacques Tati: del bloque tradicional a la vivienda sobre ruedas", en Juan Calatrava et al., *La Casa. Espacio domésticos. Modos de habitar*, Granada, Abada, 2019, pp. 2024 - 2034.

San Nicolás Juárez, Helia de, *Jacques Tati: vivienda experimental y espacios de trabajo a mediados del siglo XX*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

Schütte-Lihotzky, Margarete, *Die Frankfurter Küche*, Ernst & Sohn, Berlín, 1992.

Smithson, Alison, *Team 10 primer*, Boston, MIT press, 1968.

Steinberg, Saul, *The Art of Living*, Harper & Brothers, 1949

Entrevistas a Tati

Bazin, André y Truffaut, François, "Entretien avec Jacques Tati", en *Cahiers du Cinéma*, 83, 1958.

Fieschi, Jean-André, "La Voix de Tati", en *Mulhouse, Limelight, Ciné-fils*, París, 1996.

Fieschi, Jean- André y Narboni, Jean, "Le champ large, entretien avec Jacques Tati", en *Cahiers du Cinéma*, 199, 1968.

Hacuard, Juliette, "Interview. Un grand homme tout simple: Jacques Tati", en *Montparnasse, Mon village, Le journal catholique du quartier*, 46, 1965.

Le Perón, Serge, "Entretien avec Jacques Tati", en *Cahiers du Cinéma*, 303, 1979.

Audiovisuales

Devesa Devesa, Ricardo; García, Carolina; García Roig, Manuel ; Pizza de Nanno, Antonio; Valor Montero,Jaume , *El cine como pretexto para la arquitectura*, conferencia impartida en la ETSAB, 25 de abril de 2012, disponible en www.zonavideo.upc.edu

"Jacques Tati", en *Todopoderosos*, programa-debate televisivo dirigido por Arturo González-Campos, podcast, diciembre de 2018, disponible en www.espacio.fundaciontelefonica.com

"Las vacaciones de Mr Hulot (1953)", en *¡Qué grande es el cine!*, programa-debate televisivo dirigido por José Luis Garci, RTVE, mayo de 2005, disponible en www.rtve.es

"Mi tío (1958)", en *¡Qué grande es el cine!*, programa-debate televisivo dirigido por José Luis Garci, RTVE, noviembre de 2004, disponible en www.rtve.es

Películas

Tati, Jacques, *Jour de fête*, 1949.

Tati, Jacques, *Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953.

Tati, Jacques, *Mon Oncle*, 1958.

Tati, Jacques, *Playtime*, 1967.

Tati, Jacques, *Trafic*, 1971.

Tati, Jacques, *Parade*, 1974.

Páginas Web

www.alvaraalto.fi

www.bauhauskooperation.de

www.cahiersducinema.com

www.centrepompidou.fr
www.cinematheque.fr
www.en.docomomo.fi
www.fagus-werk.com
www.ficarq.es
www.fondationlecorbusier.fr
www.fundacion.arquia.com
www.historia-arte.com
www.idus.us.es
www.jacques-tati.com
www.kunstmuseum.nl
www.leparisien.fr
www.oa.upm.es
www.rtve.es
www.sheldonartmuseum.org
www.tativille.com
www.tecne.com
www.universite-ouverte.univ-fcomte.fr
www.veredes.es
www.zpk.org



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Granada