

# Esto Era Mañana

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.



# Pablo Buitrago Gómez

---

Arquitecto. Especialista en Proyecto Urbano. Estudios de Maestría en Historia y Teoría de la Arquitectura. Magíster en Historia, Universidad del Valle. (En tesis) Miembro Sociedad de Arquitectos Paisajistas del Sur Occidente. Sapso. Profesor Asistente Depto. de Proyectos. Escuela de Arquitectura, Universidad del Valle.

---



# HABITAR

## Josep Quetglas<sup>1</sup>

### Comentario:

*El final alternativo, feliz* de este texto académico de Quetglas nos lanza a una reflexión sobre la idea de HABITAR, ya no a partir de entidades autónomas por antonomasia sino en ámbitos en los cuales los límites entre definiciones de casa, oficina, espacio público y otros parecen disolverse. Para comprender este punto final que es el comienzo de muchas otras preguntas, vale la pena recorrer este lúcido texto.



1. Josep Quetglas (España, 1946) Arquitecto. Es uno de los más influyentes críticos de la arquitectura contemporánea. Profesor ilustre de la Universidad Politécnica de Cataluña, intelectual de reflexiones profundas y amplio conocimiento del sistema de pensamiento de la cultura contemporánea y de la Arquitectura.



## HABITAR

Josep Quetglas

“La vivienda de nuestro tiempo aún no existe”. Con esta frase, aforística como todas las suyas, Mies iniciaba el programa para la Exposición de la Construcción celebrada en Berlín en 1930 “sin embargo –seguía Mies–, la transformación del modo de vida exige su realización ”.

*Die Form* nº7. Junio de 1931.

La frase sugiere varios sentidos. El primero se abre al leer la frase por el envés: “la vivienda que existe no es la de nuestro tiempo”. El segundo se desprende al concluirla: “sentimos carencia de vivienda nuestra”.

Quiero apuntar por donde podrían circular paseos en ambas direcciones.

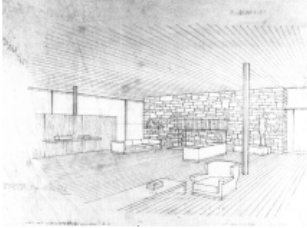
Respecto al segundo sentido carecemos de vivienda, quien quisiera dar vueltas por esa cuestión quizás podría empezar leyendo entrecruzada literatura americana y alemana de los años treinta. John Steinbeck y Joseph Roth. Las uvas de la ira y Fuga sin fin, por ejemplo. Cada una de ellas, por separado, parece proceder de unas condiciones específicas, propias, distintas: el exilio interior del judío centroeuropeo de entreguerras, la disolución de la cultura progresista, la finis Austriae, la exquisita melancolía intelectual, por parte de Roth; la crisis agraria del Oeste Medio americano, la áspera y bíblica naturaleza, en Steinbeck. Pero la fuga es la misma, el camino hacia el mito es el mismo. Ambos relatan viajes hacia el estupor de quien ha quedado sin sitio donde estar: de donde se viene ya no existe, y no hay lugar adonde ir.

Anatole Kopp publicó hace algunos años un libro “Cuando la arquitectura moderna no era un estilo, sino una bandera”, lamentablemente de poca fortuna entre nosotros, donde comparaba entre sí dos procesos contemporáneos, producidos durante aquella misma década de los años treinta, correspondientes a algo que podríamos llamar provisionalmente cultura de élite y cultura popular. Por cultura de élite, Kopp describía el modelo de vivienda con el que los arquitectos exiliados alemanes imaginaron su refugio –frágil, provisional, desarraigado– en Gran Bretaña o Estados Unidos. Mies localizando su primera casa americana sobre un puente, Gropius imaginando su vivienda con los materiales y la silueta de un carrozado de nómada. Por cultura de masas, Kopp describía, contemporáneo a ese exilio sumatorio de individualidades, el éxodo masivo, anónimo, que en Palestina, México, los Estados Unidos de Roosevelt o la Unión Soviética de los primeros planes quinquenales, presencia la migración de decenas y cientos de miles de personas, y que eobliga a la invención de un modelo de vivienda transitorio, parada de acogida a medio camino, filtro entre la vida agraria y la vida urbana, proyectado apelando a una hibridación entre la modelística de los CIAM y las construcciones vernáculas, tradicionales, en adobe y madera, y

1. *Resor House*, fotomontaje desde el interior de la casa, Mies van der Rohe, Grand Teton Mountains, 1937-1938.

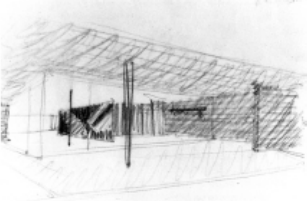
cuyos ecos tardíos llegarían entre nosotros hasta la postguerra, con las reconstrucciones de Regiones Devastadas o los poblados de absorción: De la Sota y Coderch ya estarían ahí.

Aquello que sería característico de esa década –recordémoslo, no es cualquier década, es la de la prehistoria sentimental de nuestro tiempo– sería, por tanto, una errancia generalizada. En consecuencia, la de la dificultad por establecerse en un lugar donde arraigar y fundar casa. Wright, expulsado cada vez más lejos, de Ocatilla a Arizona: el puro desierto, el campamento de lonas, sin techo, el firmamento.



2

El arquitecto más ingenuamente sensible a la condición contemporánea –Le Corbusier– recoge inconscientemente esta situación, cuando el domicilio no es para él sino una franja horaria, cotidianamente atravesada por el habitante, atado a su exilio eterno sobre el ciclo solar de las 24 horas: Sísifo rodando una noria.



3

En el primer sentido de la frase de Mies, “la vivienda que hay no es la de nuestro tiempo”, Mies está reconociendo la inactualidad de un modelo de vivienda, activo durante un siglo. Para entendernos: el de la hegemonía de la cultura burguesa. Es el mismo modelo que, mientras Mies escribe su frase, está analizando y descubriendo, capa a capa, Walter Benjamin.

“Bajo el reino de Louis-Philippe hace su entrada en la historia el individuo particular. Para el particular, los locales de vivienda se encuentran por primera vez en oposición con los locales de trabajo. (...) El particular, que en su despacho sólo tiene en cuenta realidades, pide que en su interior se le alimenten las ilusiones. En la disposición de su ambiente privado, rechaza sus preocupaciones. De ahí derivan todas las fantasmagorías del interior; para el particular, éste representa el universo.

Reúne las regiones lejanas y los recuerdos del pasado. Su salón es un palco sobre el teatro del universo. El interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista viene a ser el verdadero ocupante del interior. Asume la tarea de idealizar objetos. Es a él a quien le incumbe esa tarea de Sísifo de quitar a las cosas, porque él las posee, su carácter de mercancía. Pero no puede conferirles más valor que el que poseen para el aficionado, no su valor de uso. El coleccionista se complace en suscitar un mundo, no solamente lejano y difunto sino, al mismo tiempo, mejor; un mundo donde, a decir verdad, el hombre está tan poco provisto de lo necesario como en el mundo real, pero donde las cosas están liberadas de la servidumbre de ser útiles”.

*Los cuadernos de 1935 de París, capital del siglo XIX.* Walter Benjamin.

2 y 3. Resor House, croquis del interior de la casa, Mies van der Rohe.

Benjamin ha construido el modelo de ese interior-funda, teatro y guardida donde se custodian los valores del habitante, donde éste deja huel-

las sobre cada objeto, que le reflejan sus rastros, como si cada objeto fuera un espejo que representa al habitante. (“Habitar significa dejar huellas”, Walter Benjamin, 1935). Más aún: que le devuelve, como representación, aquello que no posee. Lo que quiero decir es que entre ese interior burgués ochocentista, acolchado como una bata, y la racionalización de los CIAM o de los arquitectos de la *Existenzminimum no hay ruptura*. El modelo ahí es siempre la vivienda como estuche que custodia los valores, los gestos, la memoria del habitante. Los diagramas de Klein, rastreando los trayectos y recorridos del habitante en su vivienda, son su límite: la vivienda como puro rastro. Ese sentido de la guarida es lo ya inactual cuando Mies o Benjamin escriben. Los pasos del habitante no pueden detenerse en un local, siguen un vector abierto, trazan una fuga sin fin, flecha lanzada al aire, sin diana.

Cada vez que la releo, siempre me detengo tras una frase de la *Introducción general a la crítica de la economía política*, de Carlos Marx. Es esta: “Un vestido, por ejemplo, no se convierte en vestido real sino en el acto de llevarlo; una casa inhabitada no es, de hecho, una casa real”. La frase no esconde mayor enigma, si se la lee en su contexto, donde Marx, hegelianamente, está recordando cómo la producción no se realiza y verifica sino en su opuesto, en el consumo, uso y desgaste del producto distribuido. Pero creo que, en este caso, es mejor descontextualizar la frase para permitirle, en una lectura a ras de letra, desplegar sus reflejos imaginarios.

Una casa inhabitada no es, de hecho, una casa real. ¿Qué es, pues? Pasando la negación al otro lado de la ecuación: una casa inhabitada es, de hecho, una casa irreal. ¿Y qué es una casa “irreal”? ¿cómo son las casas irreales, “de hecho”, realmente construidas? Una primera imagen, quizás la directamente aludida por Marx, son esas casas nuevas, recién construidas, desamuebladas, aún oliendo seminalmente a yeso y barniz.

¿Sabríamos quizás operar en alguna otra dirección en la ecuación de la frase de Marx? Por ejemplo así: “una casa inhabitada es una casa sin habitante”. Es cierto, pero no dice nada nuevo, coincide con lo que ya sabíamos. Pero también puede ser esto: “una casa inhabitada es una casa con habitante”. Eso ya es otra cosa, ahí nos hemos encontrado con un personaje inesperado: el habitante.

Recuerdo un cuento de Henry James, *El rincón feliz*, donde alguien visita a solas, cada noche, la casa vacía de lo que fue su infancia, de la que es propietario y que conserva sólo para esas visitas nocturnas, ocultas a todos. Una noche comprende que hay alguien más en esa casa; siente que, sin advertirlo, ha entrado un visitante, se ha colado un extraño. Empieza entonces una agónica persecución, a lo largo de la cual el propietario está, simultáneamente, buscando y escapando de la amenaza del intruso. En el culmen del circuito, al irse a encontrar por fin cara a cara con el otro, un colapso golpea y detiene al propietario: el lector descubre que es otro él, del mismo propietario, quien estaba siendo buscado y rechazado. Es consigo mismo a quien se enfrenta. Los opuestos, el propi-

etario y el ladrón, el que recuerda y el recién llegado, desgarran, a lado y lado de cada puerta, a un mismo individuo. Siempre he recordado este cuento al pensar en el Pabellón de Mies.

¿Qué es un inabitante? Quien habita sin poseer, sin estar, sin hacer, sin poder; aquél que no vive su presencia, sino que representa su vida. El sujeto abstracto, el productor y producto del trabajo abstracto, la persona de la sociedad del capital, el individuo moderno: nosotros.

“El hombre desrealizado hace de su domicilio un refugio”. Walter Benjamin, 1935.

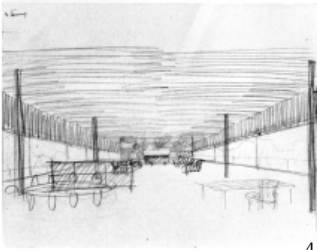
Hasta aquí, entre casa real y casa irreal, entre habitante e inabitante, entre casa de nuestros días y casa inactual, entre carencia de casa y posesión de casa, se han ido trazando, involuntariamente, inexorablemente, unas relaciones especulares, de simetría y oposición. Cuando Adolf Loos habla de la casa no creo que pueda ser casual que se construya idéntica figura. Me refiero a los siguientes dos párrafos:

“Hoy la mayoría de las casas gusta sólo a dos personas: al propietario y al arquitecto. La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte.

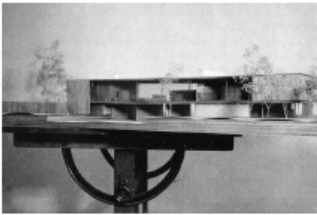
Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte”.

*Arquitectura.* Adolf Loos. 1910.

“Hay una muestra de cómo puede emitir juicio una persona no especializada en este tipo de cosas, en el ejemplo de Raoul Auerneier, cuando escribe en su Muerte de la casa: “Puede pensarse lo que se quiera sobre la casa del arquitecto Loos, pero en ningún caso da la sonrisa; posiblemente por principio, porque tampoco la sonrisa sea más que un ornamento.”, Esto es cierto. Esas frases muestran lo distintas que son nuestras consideraciones acerca de la belleza.



4



5

4. Resor House, croquis del interior de la casa, Mies van der Rohe.

5. Imagen de la maqueta de la Resor House, Mies van der Rohe.

Pienso que el visage bien rasurado de Beethoven, donde no habita ninguna sonrisa, es más hermoso que las divertidas barbas en pico de los socios de la Casa de los Artistas. Serias y solemnes deben presentarse las casas vienesas, como siempre lo han parecido. ¡Basta de fiestas de mequetrefes, basta de bromas! Quisiera acabar con las bufonadas en arquitectura”.

*Mi casa en la Michaelerplatz.* Adolf Loos. 1911.

Leamos entretreídas ambas frases. En la primera, casa y arte se enfrentan, opuestas como a lado y lado de un espejo. Todo el párrafo va elencando, uno tras otro, valores, cualidades, adjetivos de la casa y de su opuesto, el arte. Pero “arte” es también una cualidad, no una entidad. Sólo en la última frase Loos deja de aludir a valores de una cosa y otra para, finalmente, dar el nombre de lo opuesto de la casa: la tumba. Pero el opuesto de la casa tiene también, recordémoslo, otros nombres: la casa irreal, la casa inhabitada, la casa del inhabitante.

En el párrafo siguiente, donde se alude al artículo de un periodista que había escrito sobre su casa en la Michaelerplatz, titulándose el artículo, precisamente, “Muerte de la casa”, Loos mantiene, enterrada entre líneas, esa misma imagen del espejo, de la casa mirándose a sí misma, poniéndose seria, viéndose como tumba, frente al espejo donde se ha afeitado.

La vivienda de nuestro tiempo aún no existe. Existe la vivienda que no es nuestra, la de otro tiempo que no es nuestro, y existe la vivienda nuestra, de nosotros, inhabitantes, que no tenemos tiempo. Quien está fuera del tiempo no vive, o vive una vida ficticia (“Como había previsto Fourier, es cada vez más en los despachos donde hay que buscar el marco verdadero de la vida del ciudadano. El marco ficticio de su vida se constituye en el domicilio privado”, Walter Benjamin, 1935). El marco ficticio de nuestra vida real, el marco real de nuestra vida ficticia. Esa es nuestra casa, una tumba.

### **Final alternativo, feliz:**

La vivienda de nuestro tiempo aún no existe; sin embargo, la transformación del modo de vida exige su realización. Esta exigencia sólo puede cumplirse en el curso de un continuado movimiento real, capaz de cancelar tanto la vida ficticia –la vida sometida a medida, juicio y valoración por parte de otros– como el lugar de su representación –el dominio privado como refugio y escenario de los valores del individuo–. Entonces la casa, desaparecida como institución, como lugar específico opuesto a los otros lugares –por cuanto el ocio dejará de ser la aparente oposición al trabajo, y lo privado dejará de ser la aparente oposición a lo colectivo– estará por todas partes: será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real.

# HABITANDO SIN DEJAR HUELLAS<sup>1</sup>.

*Walter Benjamín*

**Comentario:**

Qué es lo que realmente ha cambiado en los hábitos de vida que propicia la Arquitectura Moderna desde los años veinte del siglo veinte. Benjamín nos llama la atención sobre lo que parece no ser posible con los nuevos espacios arquitectónicos.

1. en Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1989, pp. 153-154.

**HABITANDO SIN DEJAR HUELLAS.** Al entrar en una habitación burguesa de los años ochenta, la impresión más fuerte, a pesar de toda la dulzura apacible que quizá irradie, es la siguiente: «Nada tienes que buscar aquí.» Nada tienes que buscar aquí porque no hay un solo rincón en el que no haya dejado su huella quien lo habita: en los estantes hay chucherías, en las butacas hay pañitos con las iniciales bordadas, visillos en las ventanas y rejillas ante la chimenea. Una acertada frase de Brecht nos ayuda a huir de ahí, a marcharnos muy lejos: «¡Borra tus huellas!» Allí, en la habitación burguesa, el efecto opuesto es lo habitual. Y, paradójicamente, el interior obliga a sus ocupantes a adoptar una cantidad altísima de costumbres. Son hábitos que se imponen a la figura del inquilino de pisos amueblados, como bien saben las patronas. Habitar aquellos cuartuchos afelpados no consistía en otra cosa que dejar tras de sí una huella fundada en los hábitos. Incluso la ira, que al menor deterioro embargaba a la perjudicada, no era quizá sino la reacción de alguien a quien le ha sido borrada «la huella de su paso por la Tierra»: Huella impresa en cojines y en sillones, que sus parientes habían dejado en las fotografías, que los objetos personales habían dejado en fundas y estuches, y que a veces hacían de estas habitaciones espacios tan abarrotados como un columbario. Ahora bien, con el acero y el vidrio los nuevos arquitectos han logrado crear espacios en los que no resulta fácil dejar una huella. «Tras lo dicho», escribió ya hace veinte años Scheerbart, «podemos hablar de una civilización del vidrio. El nuevo espacio de vidrio transformará al hombre por completo. Y no nos queda ahora sino esperar que esta civilización del vidrio no encuentre demasiados enemigos.»<sup>3</sup> WALTER BENJAMIN



# LA ARQUITECTURA SEGÚN TATI: NATURALEZA CONTRA ARTIFICIO.

*Jorge Gorostiza*

**Comentario:**

La contundente crítica visual de la película *Mi Tío* (1958) y en general de la obra filmica de Jacques Tati (Francia, 1907 – 1982) al Movimiento Moderno, aún plantea preguntas estratégicas que el arquitecto Gorostiza reitera en su texto.

## La Arquitectura según Tati: Naturaleza contra Artificio

*Jorge Gorostiza*

<http://architettura.supereva.com/movies/19990601/index.htm>



*Mi tío.* Garden party en la mansión Arpel.

*“Son de plástico. Jamás se marchitan”,* le dice un invitado a Mme. Arpel en *Mi tío*, mientras le da un ramo de flores.

*“En efecto huelen muy bien a caucho”* responde ella.

En el stand de *Tráfico*<sup>1</sup>, dentro de la tecnológica nave del Palacio de Exposiciones, hay unos árboles de cartón y una grabación del trino de un pájaro, enseñados en secuencias alternadas con la estancia de Hulot en el campo.

La interpretación del mundo que hace Tati está basada en las contradicciones entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el artificio. Optando por lo natural-tradicional frente a lo artificial-moderno, al oponerlos continuamente para intentar demostrar las virtudes de uno sobre el otro.

Esta misma oposición se produce en las edificaciones que aparecen en sus películas, sin embargo cuando se piensa en ellos, lo primero que se recuerda es su sátira de la arquitectura moderna como ámbito donde se producen unos comportamientos ridículos. La arquitectura adquiere así importancia, porque el director la convierte en inductora de un modo de vida que es objeto de su crítica, y para hacer esta crítica, debe enseñar, describir, los edificios en que están inmersos sus personajes.

Crear un edificio, un objeto arquitectónico, es crear un espacio. Las relaciones entre el Cine y la Arquitectura deben centrarse fundamentalmente en las que hay entre los espacios cinematográfico y arquitectónico (1).

En el cine hay dos modos de enseñar el espacio y ambos están asociados al movimiento. Uno es moviendo la cámara de forma que el espectador lo vaya recorriendo. El otro es manteniendo la cámara fija y haciendo que se muevan los personajes dando sensación de profundidad. Tati utiliza este último, mantiene la cámara inmóvil usando planos generales, elige el punto de vista fijo, más natural, en vez de los movimientos de la cámara, quizás más cinematográficos, pero también más “artificiales”.

La oposición entre natural-tradicional y artificial-moderno produce dos tipos de edificios, relacionados con los dos tipos diferentes de vida que coexisten en unas películas, en las que la moderna se va introduciendo (2) paulatinamente.

1. Película de Jacques Tati (Francia, 1908-1982).

Los dos tipos de edificios se oponen formalmente, así las edificaciones de la arquitectura tradicional están construidas con materiales naturales -la madera en el hotel de Las vacaciones... o en el taller de Tráfico, la piedra de la casa de Hulot en Mi tío-, tienen colores cálidos -marrones, ocres...-, hay un desorden compositivo y una acumulación de elementos, se han edificado por agregación sin una planificación previa -como el pueblo de Día de fiesta-. Por todo ello predominan las líneas curvas frente a las rectas.

La forma de los edificios modernos es para Tati opuesta a la anterior e igual en todo el mundo -en unos carteles de Estocolmo, Méjico, Londres, Hawai y U.S.A de Playtime aparece el mismo rascacielos que en una calle de París-. Están construidos con materiales duros, artificiales: vidrio, hormigón, metal... -los de *Playtime* o el Palacio de Exposiciones de Tráfico-, tienen colores fríos -azules, blancos...-, hay un orden compositivo y los espacios están desnudos, vacíos, sin elementos, dando lugar a unos sonidos agudos y metálicos (3). El resultado formal es el predominio de las líneas geométricas, preferentemente rectas, frente a las curvas naturales.

Las cualidades de ambos tipos de edificación son los paradigmas de la construcción tradicional-irracional, frente a la moderna-razional. Tati sabe elegir aquellos elementos más significativos y opuestos, más reconocibles por el público, de las dos arquitecturas.

Algo que no sólo hace con la forma, sino también con la función, como decía en una entrevista (4): *“La sátira no se realiza sobre los lugares, sino sobre su utilización. La gente se cree “aplastada” por los grandes edificios. Pero si supieran observar, se darían cuenta que la vida es igual allí que en cualquier sitio”*.

Entre las funciones Tati destaca las circulaciones -otra vez el movimiento-, los recorridos a los que son obligados los usuarios de los edificios por su forma, demostrando que la función y la forma están íntimamente unidas.

El director, hablando de *Playtime*, lo explicaba: *“Hay gente prisionera en la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada, siempre en línea recta”*. Para lograr esta sensación artificial de movimiento mecánico, le pidió a los actores que siguieran *“líneas rectas, nunca circunferencias ni semicircunferencias, sino que todo el mundo tenía que seguir las líneas de la arquitectura moderna”*. Porque para el director todo estaba construido siempre con *“ángulos rectos en esas oficinas-laberinto con sus compartimentos; el arquitecto lo decidió así y todo el mundo sigue yendo y viniendo así”*. Tati critica a los arquitectos modernos, oponiendo nuevamente la arquitectura tradicional, anónima, a la proyectada por los profesionales de la arquitectura, una profesión moderna desarrollada en nuestro siglo.

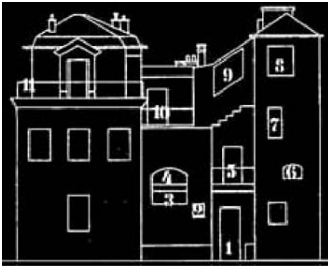


*Playtime*. La única referencia al París tradicional: su reflejo en el París moderno.

A pesar de sus críticas, en sus películas sólo aparece un arquitecto (5), el del Royal Garden en Playtime, al que se le echa la culpa de todos los males del local, incluso llegando a quejarse de los uniformes que él no ha diseñado. Tati es indulgente con el profesional y satiriza la búsqueda de un “chivo expiatorio” para todos los errores de un edificio.

La crítica de Tati a las funciones modernas no se hace sólo a través de las circulaciones, también son objeto de sus análisis los usos, la separación entre el uso público y el privado o los propios usos modernos, recuérdese que en sus películas aparecen fábricas, night-clubs, aeropuertos, oficinas, restaurantes, bares, palacios de exposiciones, comisarías, talleres...

Para analizar la interpretación que hace Tati de los dos tipos de arquitectura se estudiarán dos edificios, con la misma función y de la misma película, las dos viviendas opuestas de *Mi tío*: la casa de Hulot y la de los Arpel.



*Mi tío*. Apariciones sucesivas de Hulot a través de huecos en la fachada, mientras recorre el tortuoso camino que le lleva desde la calle hasta su vivienda. (dibujo Jorge Gorostiza).

Estas viviendas pertenecen a dos mundos separados por un muro derruido que formaba parte de una vivienda tradicional, este muro, que siempre se verá desde el lado antiguo, será franqueado sólo por unos perros, que ligan los dos ámbitos, y por Hulot, quien al caerle un ladrillo lo colocará cuidadosamente en su sitio, intentando recomponer algo irremisiblemente perdido.

La casa de Hulot -en realidad se trataba de un decorado- está en la plaza de Saint-Maur, centro de su actividad, al estar el café, la librería, el mercado y la feria dominical.

Sólo se le enseña al espectador su fachada (6), aunque se puedan reproducir parte de las plantas y suponer como es lo demás, por ella se sabe que es un edificio desordenado, construido por agregaciones sucesivas, creado por Tati de modo que se podría explicar como se ha ido construyendo a lo largo del tiempo.

La vivienda de Hulot está en una mansarda-torreón en lo alto del edificio, tiene una ventana y una puerta con un frontón triangular que le da un cierto aire de templo clásico. Para acceder a ella se tiene que recorrer una sinuosa escalera que se ve desde la calle a través de varias ventanas distintas entre sí. Aunque desde el punto de vista racional el recorrido de esta escalera sea antifuncional, permite una relación más estrecha entre sus usuarios, como por ejemplo el súbito encuentro con una vecina envuelta en una toalla.

Una relación humana que no existe en el barrio de los Arpel, donde los contactos se establecen a través de formales visitas o gracias a observarse por encima de los muros medianeros.

La casa de los Arpel es una vivienda unifamiliar -también un decorado- situada en una calle estrecha, desolada, de una ciudad-jardín gris y triste. La ha construido su propietario y está orgulloso de ella: “¿Esta casa quién la ha hecho?.. He sido yo, la decoración, los muebles...”,

dice Arpel, quien quizás por ello, como escribía Sadoul (7), recibe a sus invitados “con el porte y los ritos de un monarca Versailles”.

Este casa, que suele verse desde encima de la verja de entrada con el punto de vista del vecino de enfrente, está rodeada por un jardín rectilíneo, imitando los japoneses, pero demasiado compartimentado por pequeñas parcelas con tierras de colores artificiales, donde crecen arbustos geométricos. Entre estas parcelas hay unos caminos, y en medio, presidiendo el jardín por su altura, un estanque con una fuente bastante kitsch de un pez, llamada por Mme. Arpel “los juegos de agua”. Esta fuente, que sólo se pone en funcionamiento cuando llegan extraños a la casa con un interruptor situado al lado del portero eléctrico, se convierte para los Arpel en un símbolo y un aviso de los cambios que se producen en su vida al recibir visitantes.

En la planta alta de la casa están el dormitorio de los propietarios y un cuarto de baño, pero el espectador, como en la vivienda de Hulot, no tiene acceso a ellos ya que sólo es mostrada la planta baja gracias a las sucesivas visitas de las vecinas.

Madame Arpel les dice dos veces de la planta baja dos veces que “es muy práctica, toda se comunica”, efectivamente hay un comedor que no se usa, un living con dos ambientes, la habitación del hijo, el cuarto de baño y la cocina, que está en un cuerpo separado.

La casa está abierta al jardín, como lo está a la calle el bloque de Playtime. Mme. Arpel le explica a una de las vecinas: “Las habitaciones están bien orientadas, dan todas al jardín”, de ese modo el interior y el exterior, el espacio público y el privado, están relacionados física y funcionalmente, ya que cada una de las parcelas del jardín, se usa para una función distinta: almorzar, tomar café, recibir a los invitados, ver la televisión... olvidando el espacio de juego del niño, que debe montar en bicicleta en la terraza de su cuarto, detrás de unos barrotes.

En el jardín las circulaciones están marcadas por diferentes caminos, el de acceso a la casa por su forma curva, obliga a hacer un recorrido sinuoso que sirve para alargar artificialmente su dimensión; los otros gracias a sus pavimentos, hacen que circular por ellos sea un empresa difícil, circulación que llega a ser penosa cuando se han de trasladar los muebles alrededor del jardín por la rotura de la conducción de agua. Al final al perseguir a los perros todos los parterres y caminos quedarán igualados por las circulaciones naturales.

Por todo lo anterior y por los planos de los edificios -hechos para comprenderlos mejor-, se puede considerar a Jacques Tati como alguien capaz de diseñar y mostrar unas edificaciones que, a falta de cuestiones puramente técnicas, podrían existir en la realidad.

Por tanto es correcto decir que Jacques Tati fue un arquitecto, un arquitecto que caricaturizaba los edificios tradicionales tanto como los de su tiempo, aunque esta caricatura no le impidiese reconocer



*Playtime.* Planta de la mansión de los Arpel.

- 1.- Cocina
  - 2.- Cuarto de baño
  - 3.- Living íntimo
  - 4.- Dormitorio de Gerard
  - 5.- Garaje
- (dibujo Jorge Gorostiza)

sus valores: *“No creo tener derecho a criticar la arquitectura de hoy en día. Simplemente me contento con hacer un film sobre nuestra época. Actualmente se construyen grandes edificios de cristal, nada más que de cristal: pertenecemos a una sociedad que le gusta meterse en una vitrina. Pero yo no voy a criticar, por ejemplo, la creación de escuelas más soleadas para los niños”*.

Hasta ahora se ha estudiado la arquitectura de Tati como creadora de edificaciones, pero la Arquitectura, entendida como creación o construcción en un sentido amplio, fuera de sus márgenes estrictamente profesionales, se refiere también al diseño de objetos como puertas, las mecánicas de Playtime o la del hotel de Las vacaciones...; o muebles, como los de la casa de los Arpel, que vuelven a incidir en la relación entre forma y función, ya que aun pudiendo llegar a ser unos objetos bellos, geometrizados y despojados de adornos, son tremendamente incómodos y ruidosos, sólo cuando Hulot cambie de posición el diván, podrá dormir adoptando una postura muy parecida a la que hubiese tenido acostado en otro mueble moderno, la Chaise-longe de Le Corbusier.

También el territorio antropomorfizado o la máquina tiene una estrecha relación con la Arquitectura. Así la carretera de Tráfico, mostrada como una línea cinética cuando la cámara se sitúa dentro o al lado de los automóviles -en los pocos travellings que se permite Tati (8)-, se convierte en estática cuando la cámara está en su margen, como en el famoso plano de Hulot avanzando en busca de gasolina.

La máquina es interpretada y transformada por Tati, desde su bicicleta en *Día de fiesta*, hasta los automóviles de *Tráfico*, pasando por su coche de Las vacaciones..., el ciclomotor de Mi tío, la cocina de Mme. Arpel o la fábrica de plástico de su marido.



**Tráfico.** El caos se adueña de las carreteras.

El caso más complejo y más relacionado con la Arquitectura es el del Camping-Car de Tráfico, diseñado por Hulot -al que finalmente conocemos una profesión, aunque sea temporal- es un paradigma de la casa burguesa, está dividido en partes que, dado el tamaño del espacio habitable, a veces coinciden. La parrilla se convierte en su homónima para asar carne, dentro del coche, el claxon es la máquina de afeitar, en el centro está la cama de matrimonio que se extiende con la carrocería, apareciendo una ventana circular -como las de la casa y el garaje de los Arpel-, en ambos lados de la parte trasera está la cocina con su cafetera-encendedor-jabonera, detrás, fuera del coche, está el comedor, con su mesa y dos sillas bajo un toldo desplegable y a este espacio llega una ducha portátil convirtiéndolo también en cuarto de baño. Como se ve están todas las funciones de la casa de los Arpel, con sus mismas relaciones, pero superpuestas por el tamaño del habitáculo.

El Camping-Car es significativo porque en Tráfico ya no aparecen viviendas edificadas, los personajes duermen en un taller sobre unos neumáticos, en un barco o en el propio Camping-Car. La crítica a la vivienda moderna llega a su culminación al hacerla desaparecer.

Como parece que desaparece la arquitectura en su última película. Parade

sucede toda dentro de un circo y el circo es para Tati la representación del Mundo, debajo de la carpa-cueva de lona -como el cine de Día de fiesta- sujeta por los pilares que forman el axis-mundi primitivo (9), se desarrolla la vida, una vida en la que se confunden los personajes del ritual, todos, incluso los espectadores del cine, que ya habíamos visto *Mi tío* a través de una ventana (10), nos confundimos con los espectadores del circo y con sus actores, la vida es una representación en la que muchas veces se desconoce cual es el papel de cada uno. En *Parade* se vuelve a la naturaleza, a la esencia de lo primitivo a través de lo construido.

Tati nos legó sus películas y con ellas una de las mejores cualidades del humor, la capacidad de reírnos de nuestro tiempo, de nuestra arquitectura y sobre todo de nosotros mismos, que lleva a la duda y al escepticismo.

Como él mismo dijo: “Ya les he contado todo esto... por otra parte no sé si tengo razón. ¿Por qué? Nadie puede tener un cien por cien de razón... a cada cual con su mal gusto”.

**Jorge Gorostiza**

[01jun1999]



**Mi tío.** Hulot en la chaise longue de Le Corbusier con la misma postura que en el diván de Madame Arpel.

## Notas

(1) Hay más relaciones entre las dos disciplinas, como puede ser la escenografía considerada como construcción formal, sin embargo ésta ha sido más interesante cuando la han desarrollado arquitectos como Poelzig o Mallet-Stevens, por eso es más importante como enseña el espacio arquitectónico un director, que como es su desarrollo formal.

(2) Esta introducción es paralela a unos rodajes que se van haciendo cada vez más en estudio hasta Playtime: Día de fiesta está rodada sólo en el pueblo de Saint-Sève, Las vacaciones de M. Hulot en Saint-Marc-sur-Mer y en los estudios Boulogne-Billancourt, Mi tío en Saint-Maurles-Fossés, en Créteil y en los estudios de la Victorine y Playtime en un decorado creado especialmente. En Tráfico se vuelve a los exteriores y Parade está rodada en un circo.

(3) El sonido es esencial en todas las películas de Tati, incluso explicaba que lo usaba para lograr profundidad de campo, en una forma nueva de describir el espacio arquitectónico.

(4) Entrevista con J.J. Henry y Serge Le Peron en “Cahiers du Cinéma”, 303, 1979. (Traducción española en A.A.V.V. “Jacques Tati”, Alcalá de Henares, 1981). Todos los comentarios del director en este artículo están tomados de la misma entrevista.

(5) Michel Chion escribe en “Jacques Tati”, París: Ed. Cahiers du Cinéma, 1987, que la persona de quien tomó Tati el apellido Hulot y su forma de caminar, era en realidad un arquitecto y asesor inmobiliario.

(6) Las fachadas son importantes para Tati, recuérdese la falsa fachada vegetal que Hulot descuelga en Tráfico al intentar escalarla. Otra contradicción entre naturaleza y artificio.

(7) Georges Sadoul, citado por Michel Chion en “Jacques Tati”, pag. 28.

(8) Travellings que ya había hecho al final de Mi tío.

(9) En términos de Mircea Eliade en, por ejemplo, “Lo sagrado y lo profano”.

(10) Al final de Mi tío la cámara retrocede dejando ver una cortina y el marco de una ventana, revelando al espectador el voyeurismo que lleva implícito asistir a una película.

**Il saggio “La Architettura segun Tati: Natura eza contra Artificio”, che qui presentiamo integralmente, è apparso in origine in Nosferatu, Revista de Cine, N. 10, Octubre 1992, pp. 48-55.**

**Jorge Gorostiza** (Santa Cruz de Tenerife, 1956). Arquitecto, ha realizado numerosos proyectos y obras de diferentes tipologías. Desde hace varios años estudia las relaciones entre cine y arquitectura, impartiendo

conferencias y escribiendo muchos artículos sobre este tema. Es autor de los siguientes libros:

- Cine y Arquitectura (Filmoteca Canaria, Las Palmas de G. Canaria, 1990)
- Peter Greenaway (Editorial Cátedra, Madrid, 1995)
- Directores artísticos del cine español (Filmoteca Española y Editorial Cátedra, Madrid, 1997)
- La imagen supuesta. Arquitectos en el cine (Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998)
- Casino/Tener y no tener (Editorial Dirigido, Barcelona, 1999).

# lugar a dudas

---

**lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:**

Mario  
Scarpetta

people  
unlimited  
Hivos

ARTS  
COLLA  
BORAT  
ORY

AVINA STIFTUNG

M  
MONDRIAN STIFTUNG  
AMSTERDAM

DUCHING  
DOEN  
NATIONALE  
POSTCODE  
ROEFERIJM

Ernesto  
Fernández

daros-latinamerica

---

Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.

---

**lugar a dudas** / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / [lugaradudas@lugaradudas.org](mailto:lugaradudas@lugaradudas.org) / [www.lugaradudas.org](http://www.lugaradudas.org) / Cali - Colombia

---