

JACQUES TATI O EL HOMO URBA HOMO URBANUS

Alirio Rangel Wilches*

Mon
Oncle



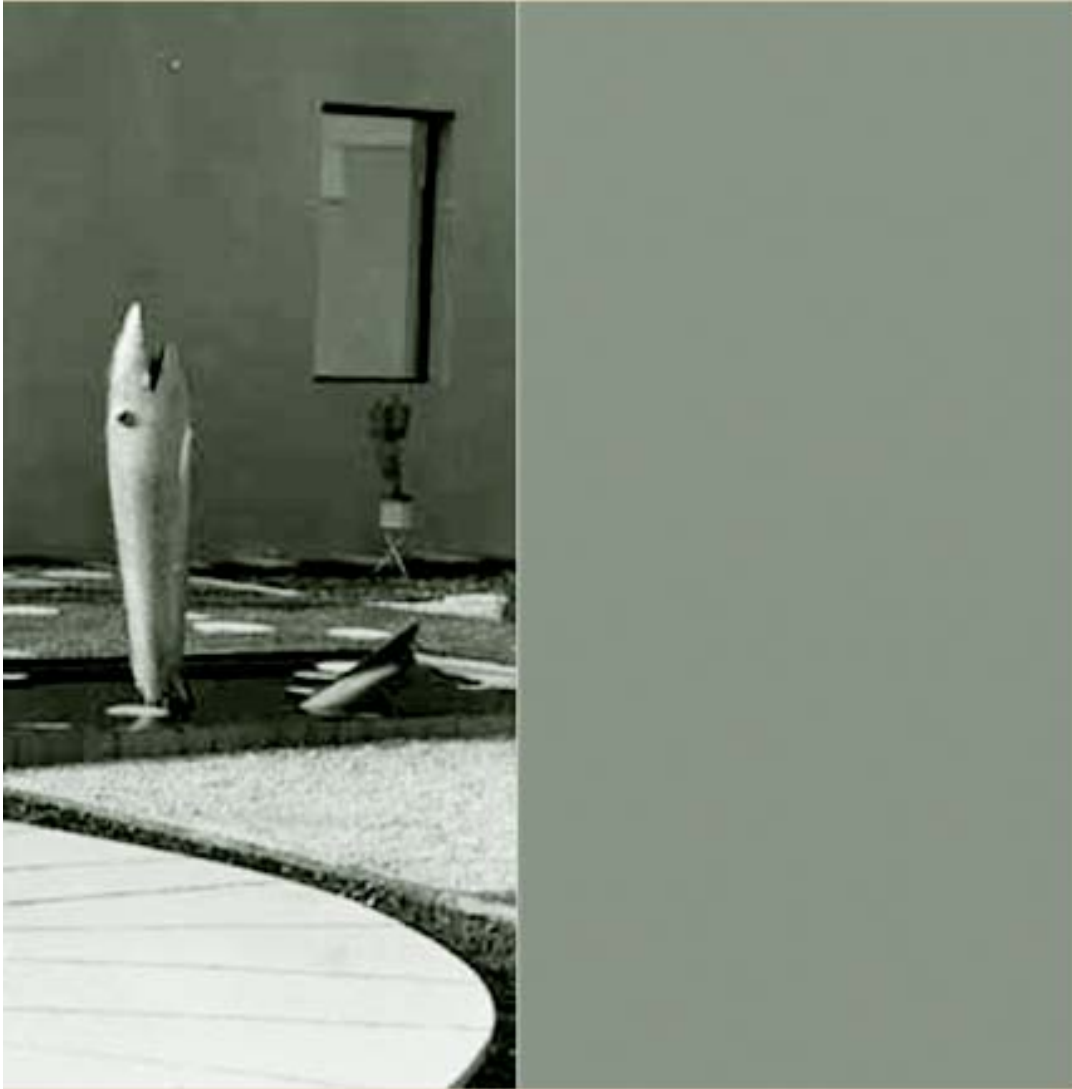
Resumen

Este texto explora las relaciones tensas e incómodas entre vanguardia y tradición, pasado y contemporaneidad, de la segunda generación señalada por Tafuri, tomando como pretexto una película del director francés Jacques Tati. La filmografía de Tati se destacó por la vinculación directa de los escenarios arquitectónicos en la definición de las caracterizaciones de sus personajes. Tati como director y como protagonista de sus propios filmes en la figura anacrónica de monsieur Hulot, aborda una crítica visual mordaz de la vida moderna de la posguerra escenificada en sus edificaciones, correspondientes con las instancias segmentadas por la mecanización del trabajo: la fábrica, la escuela, el barrio y, por supuesto, la casa.

Palabras clave: arquitectura moderna, cine francés, posguerra, mordaz, crítica.

EL NUS DESARRAIGADO

DESARRAIGADO



*Arquitecto USTA, Bucaramanga. Magister en Historia y Teoría de la Arquitectura UNAL, Bogotá.

Summary

This text explores the tense and uncomfortable relation between vanguard and tradition, past time and contemporaneity, during the second generation mentioned by Tafuri, taking as a pretext a film by Jacques Tati, a French Director. Tati's cinematography emphasizes the direct vinculation with architectural sceneries when he defines the characterization of his personages. Tati himself, director and protagonist of his own films, in the anacronic figure of *monsieur* Hulot presents a sarcastic visual criticism of modern life after the war, showing the constructions corresponding to the segmented facts caused by the mechanization of work: the factory, the school, the suburbs and, of course, the house.

Foto: Imagen de la película, *Mon Oncle*.

Key Words: Modern Architecture, Postwar French Cinematography, Criticism, Sarcastic.



Foto: Imagen de la película, *Mon Oncle*.

Un muro, vestigio de algún pasado, presenta una brecha desigual aprovechada como lugar de tránsito. Una figura lacónica, torpe, vestida con ropajes pasados de moda, atraviesa apresuradamente el pequeño montículo de escombros conformado hace tiempo por el colapso del muro. En el momento de cruzar por este umbral improvisado, tropieza con su pie y un pedazo de ladrillo cae. La silueta bucólica de un hombre de sombrero, pipa y gabardina, se devuelve recogiendo el objeto caído y trata de dejarlo en su lugar, tal como estaba, como debería estar. Devuelve el orden al desorden establecido.

En contraposición, pasando la calle, un conjunto homogéneo de edificios nuevos, blancos e impolutos -aparentemente de vivienda, pero bien podrían ser de oficinas- irradia su presencia. Allí, a pesar de la distancia, se nota que nada ha sido dejado al azar; es la modernidad rampante que se ha adueñado de la Europa de posguerra. Entre el viejo muro, la vía y los nuevos edificios, hay un espacio vacío, indefinido. La ciudad vieja todavía con las cicatrices de la segunda guerra mundial atestigua cómo los vacíos creados en su tejido por las bombas son llenados con nuevos edificios que decididamente chocan con su contexto. Su existencia no puede pasar inadvertida. En la Europa que se reconstruye, poco a poco se van materializando las ideas tempranas de Le Corbusier y los futuristas italianos, perdiendo eso sí su carácter panfletario. Aquellas visiones utópicas ya no son una amenaza lejana; menos osadas, se presentan ahora como las propuestas racionalistas de Hilberseimer y la vivienda mínima del CIAM¹. La arquitectura moderna va adquiriendo cierta distante y solemne presencia frente a los residuos del pasado, que son tratados como tales, como cadáveres incómodos. Cuando no se puede arrasar con lo que quedó, se opta por el recurso del *terrain vague*, esa franja defensiva de vacío que distingue lo nuevo de lo viejo; en los suburbios, igualmente actúa como separación entre la naturaleza y los nuevos desarrollos.

¹ Congreso Internacional de Arquitectura Moderna.

La escena proviene de la película del director y actor francés Jacques Tati presentada en 1958 bajo el nombre de *Mon Oncle (Mi Tío)*, una de las obras más representativas dentro de la brevísima filmografía de Tati. Sólo produce cinco películas, incluyendo la ya mencionada, comenzando en 1949

Foto: Imagen de la película, *Mon Oncle*.



con *Jour de Fête*, *Las vacaciones del Señor Hulot (1953)*, *Playtime (1967)* y *Traffic (1972)*. A través de ellas Tati conforma su extraño y melancólico personaje mudo identificado como el señor Hulot, rezago de los comediantes urbanos pioneros del género como Buster Keaton y el clásico anti-héroe ciudadano, el Charlot de Charles Chaplin. En la plenitud del cine sonoro, Tati se muestra a sí mismo como un cómico visual a través del protagonista silente de Hulot, mientras que los demás personajes

se ahogan en el absurdo de sus diálogos superfluos. Hablan en exceso, parlotean, pero poco pueden decir, lo cual prácticamente los convierte en mudos. El silencio de Hulot es crucial, magistralmente expresivo con sus gestos corporales para definir su rol cómico, a la vez que se destaca la sonoridad obsesiva de las máquinas. La vida doméstica, las relaciones públicas, los espacios de trabajo y reunión, se verán inundados por los ruidillos repetitivos de todo tipo de aparatos.

Mi Tío se destaca por su contundencia y ambigüedad. Contundencia en la capacidad de definir las falencias de una modernidad que apenas se estaba instaurando masivamente, ambigüedad en su incapacidad por proponer un modelo de vida contemporánea que mejore o quizás supere la existencia mecanizada de los hogares modernos, a los que tanto satiriza. Con Tati ocurre una situación similar a la de algunos analistas de la problemática colombiana: existe certeza en determinar lo que no sirve y lo que ha fallado, pero no hay voluntad propositiva. Se ha perdido la capacidad de riesgo que poseían las vanguardias, la creencia en poder cambiar el mundo con sus proyectos, aquel voluntarismo que a veces rayaba en la arrogancia.

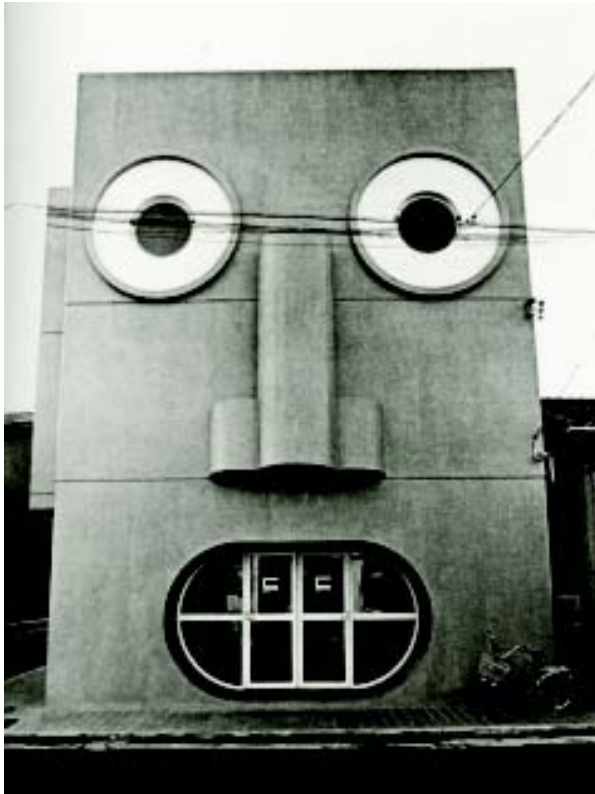
La estructura de la película se construye por antagonismos: lo nuevo–lo viejo, lo artificial–lo natural, la máquina–el cuerpo, lo público–lo doméstico, contando con el trasfondo de la ironía como crítica. La trama se desenvuelve en el contrapunteo de dos grupos de escenarios. Por un lado estarán los espacios de la modernidad homogeneizados externamente por la imagen fabril: la oficina, la escuela, obviamente la fábrica y, uno de los mejor logrados, la casa mecanizada de la hermana del señor Hulot. Al interior, sobre todo la oficina y la casa, estarán planteadas como ambientes minimalistas, impecables, sintéticos. Es allí donde Tati mostrará la debacle de la arquitectura moderna: la pulcritud clínica de los interiores minimalistas entra en conflicto con la espontaneidad y el desorden de la cotidianidad. El amplio interior de la oficina del director, sobrio y a la vez sobrecogedor, está emparentado con el despacho de Mussolini, pero desprovisto de los referentes historicistas. Se parece también a las escenografías de los villanos en las primeras películas de James Bond.

Tati resulta particularmente acertado al señalar cómo los ambientes impecablemente “neutros” de los museos modernos se introducen en el hogar y en el trabajo, provocando una vida postiza. La hermana de Hulot, de clase media emergente, adopta las costumbres en función del afuera propias de la vida burguesa. De acuerdo a la prestancia de los visitantes prende o apaga la fuente en forma de pez que arroja un ridículo chorro de agua por su boca.

A comienzos del siglo XX Adolf Loos, el conocido arquitecto vienés defensor del confort y la contemporaneidad, enemigo de los revivalismos historicistas, pero al mismo tiempo reticente frente a la obsolescencia de la

*LOOS, Adolf.
Casa Moller, Viena, 1928, exterior e interior.
En Revista Arquitectura Viva N° 44, Madrid,
septiembre-octubre 1995. p. 19.*





YAMASHITA, Kazumasa
Casa Cara, Kyoto, 1974.
 En JENCKS, Charles, *El Lenguaje de la
 Arquitectura Posmoderna*, Gili, Barcelona,
 1986 , p. 116.

moda vanguardista, enunciaba la metáfora de la casa como antifaz. Distinta a la casa burguesa que se presenta ante los demás aparentando más de lo que es, Loos proponía la figura de la máscara como uniforme social. Sobrias, adustas, actuales, sus casas constituían el último refugio confortable para el sujeto moderno. Con la mal llamada arquitectura posmoderna, la metáfora se convirtió en pura forma: la Casa Rostro del japonés Kazumasa Yamashita de 1974 no deja de ser una broma tomada en serio. Para Tati, la broma sirve para develar cómo la burguesía tecnocrática con capacidad adquisitiva desvirtúa el ideal loosiano de la casa como disfraz para ocultar más que para aparentar. La casa rostro de la señora Hulot es una villa renacentista puesta al día con la utilería tecnológica moderna. Las ventanas redondas del segundo piso, propias de la arquitectura naval, se transforman en ojos cuando los dueños de casa se asoman simultáneamente para observar el exterior. Sus cabezas son las pupilas de un rostro en permanente gesto de asombro.

La moderna estética del quirófano, común al museo y a la casa, se mantendrá en un tenso equilibrio interrumpido por las imprudencias del señor Hulot, quien con su estupidez saca a flote las incongruencias y la fragilidad del modelo maquínico doméstico. Aquella frase

emblemática de Le Corbusier: *la casa es una máquina para habitar*, con Tati se reduce a la casa como máquina perfecta, pero inhabitable. Los muebles relucen como en una sala de exhibición, sólo que son incómodos, rechazan el cuerpo, no son ergonómicos. La cocina, baluarte de la dueña de casa y único componente que aparenta ser práctico, pronto es anulada por la incompetencia de su hermano. La casa deja de ser un lugar práctico y acogedor.

El homo urbanus de la modernidad se verá enfrascado en la contradicción; éste será su sino trágico pero también su medio de expresión vital. Vivir en la contradicción, explotar las tensiones para mantenerse en ellas será su razón de ser. Decía Francesco Dal Co a propósito de los emblemas irresueltos de la modernidad:

LE CORBUSIER
Ville Savoie, acceso y terraza,
 París 1929-31.
 En Revista *Arquitectura Viva* N°
 44, Madrid, septiembre-octubre
 1995. p. 22.



De manera más o menos evidente se enuncian aquí algunos rasgos característicos de las experiencias más esquivas de la arquitectura contemporánea; discreción, un hablar sumiso, una atención viva por las tradiciones, una necesidad de raíces, constituyen los rasgos formales comunes en los que se traduce su utopía.²

Una de las mejores secuencias de *Mi Tío* corresponde al momento cuando el cuñado de Hulot, gerente de la fábrica de plásticos, realiza una pequeña reunión social en el jardín de su casa. El evento se desarrolla normalmente como un picnic controlado, con la superficialidad de la vida burguesa, hasta que de manera progresiva Hulot en complicidad con su pequeño sobrino trastoca el orden prusiano de la casa. Al mejor estilo de la obra de Tati, los movimientos corporales se caricaturizan al adaptarse a la bella pero dominante geometría del jardín artificial. En un periplo sin salirse de los límites de la casa, los ceremoniosos invitados adquieren el carácter de una caravana de gitanos con los muebles y la incómoda parafernalia sobre sus cabezas. Finalmente, queda el desasosiego propio del colapso. La casa-máscara, la casa-máquina, se sale de control. Se descompone, no solo como objeto mecánico sino también como el burgués decadente de fin de siglo que tardíamente descubre el desplome de su época.

La arquitectura moderna insertó sus propuestas en la ciudad histórica a la manera de objetos intocables, congelados en el ahora (ya no en el pasado como en las arquitecturas historicistas). Como los adolescentes que niegan su temporalidad, tendrán una vejez difícil. Pronto se deteriorarán a no ser que algunos usuarios exclusivos, una nueva modalidad de coleccionistas, los adquieran y conserven en su prístino estado original. ¿Quién de los actuales admiradores de las vanguardias artísticas del siglo XX no querría vivir en una casa de Mies van der Rohe, Le Corbusier o Giuseppe Terragni?, pero ¿cuál es el precio que se debe pagar, no sólo económico sino también de compromiso del confort y la intimidad, para vivir en una casa museo del pasado reciente?

²DALCO, Francesco. DILUCIDACIONES. Modernidad y Arquitectura. Paidós, Barcelona, 1990.

YAMASAKI, Minoru
Viviendas Pruitt-Igoe, San Louis, 1952-55
(demolidas en 1972). En: JENCKS, Charles,
El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna,
Gili, Barcelona, 1986, p. 9.



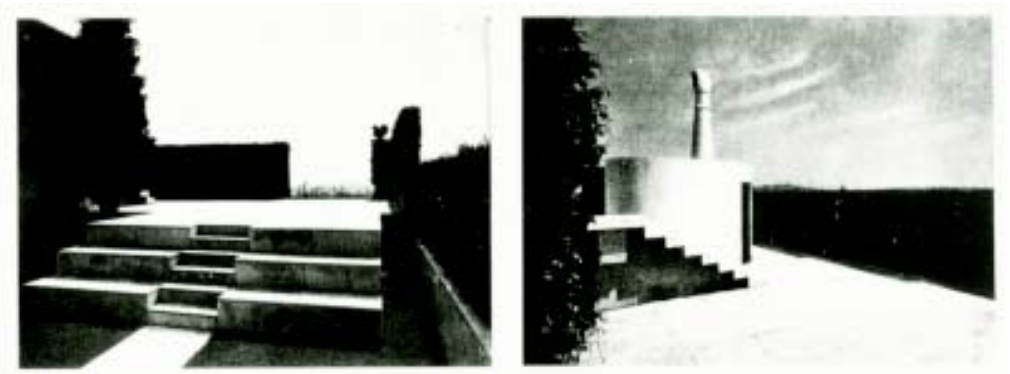
El segundo grupo de escenarios corresponde propiamente a la propuesta de Tati. ¿Cómo podría definirse el perfil del señor Hulot? No es un ser de profundas raíces agrarias, pertenece más bien a la *suburbia*, a los relictos de vida sosegada que se crean dentro de las metrópolis modernas. Su entorno se desarrolla en la vida de barriada: la pequeña plaza con ventas callejeras ambulantes, el café, el bar, la tienda de abarrotes. La gran ausencia en este bando será la del escenario doméstico: nunca se muestra el interior de esta vida periférica al interior de la ciudad, la vida doméstica se traslada a la esfera pública. El hogar de Hulot en realidad es un inquilinato, el cual nunca se muestra internamente. Es un edificio de departamentos desarrollado como "arquitectura sin arquitectos". Hulot habita en el último piso del vetusto edificio de utilería; para llegar allá tiene que recorrer una escalera interna que da la vuelta perimetralmente, tal como lo insinúa el tortuoso recorrido del personaje. Si anteriormente Tati se manifiesta cáusticamente en contra de las incomodidades de la vida moderna, ahora, que ha tomado partido por la vida vernácula, deja pasar estas incongruencias como simples bromas visuales.



La vida "auténtica", honesta, de estas comunidades marginales se convierte en vida pintoresca, una secuencia de viñetas para turistas. Sin darse cuenta, Tati recae en el error de los contrincantes modernistas cuando plantea un imaginario de formas vacuas, esta vez provenientes de la tradición. Por el camino opuesto se llegará al mismo punto ciego, el de la vida falseada. El trozo de ladrillo es devuelto al montículo en un acto de espontaneidad escenográfica.

Esporádicamente aparece en *Mi Tío* un pintoresco personaje, un barrendero que arrastra con su escoba un montón de basura de lado a lado de la calle sin llegar a recogerlo pues siempre encuentra tema de conversación con cualquier transeúnte que le siga la corriente. En un perpetuo coitus interruptus la basura permanecerá acumulada, lista para recoger por un funcionario público sagaz que sabe cómo prolongar su trabajo evitando el esfuerzo. Es una versión a pequeña escala de la visión histórica que se infiere de la película.

LE CORBUSIER
 Ático Beistegui, París 1929-31.
 En Revista *Arquitectura Viva* Nº 44, Madrid,
 septiembre-octubre 1995. p. 23.





Podría decirse que Jacques Tati anticipa el fracaso de la arquitectura moderna justo en el momento de su aceptación masiva, pero su ironía crítica –muy acertada al detectar los peligros de la vida mecanizada- es incapaz de proponer un proyecto alterno, contemporáneo, que reemplace o por lo menos mejore los ideales modernistas. Su visión de una vida reposada e idílica en la barriada tradicional resulta regresiva, excesivamente bucólica. El señor Hulot se anula en la contradicción; inconforme con el ahora se torna anacrónico, es extemporáneo. Hulot representará a una nueva generación de *urbanitas* exilados en su propio contexto; completamente ajenos a la vida agraria, serán incapaces de reconocerse en su condición urbana.

Prematuramente Jacques Tati se involucró en la crisis generacional señalada luego en el lúcido comentario de Bruno Zevi, quien afirmaba en 1963:

Saturados de tecnología y de objetivismo racional, los arquitectos se han dirigido de nuevo a la tradición, han discrepado de preexistencias ambientales, han modelado sus edificios sobre prototipos antiguos, pero con una superficialidad asombrosa... Este es el precio que la generación intermedia paga por haber abrazado la ideología antihistórica de los maestros sin discutirla, y después por haberla refutado de golpe, sin una verdadera elaboración.³ ■

Bibliografía

DAL CO, Francesco. DILUCIDACIONES. Modernidad y Arquitectura. Paidós, Barcelona, 1990.

TAFURI, Manfredo. Teorías e Historia de la Arquitectura. *Celeste, Madrid, 1997. Originalmente proviene de su texto El futuro del pasado en arquitectura, citado por Tafuri. Ladrón que roba a ladrón ...*

WITTEGSTEIN, Ludwig
Casa Stonborough-Wittgstein,
Viena, 1926-28.
En Revista *Assemblage* N° 35, MIT Press,
Massachusetts, 1998, p. 40.



AIDA, Takefumi
Casa Nirvana, Japón, 1972
En JENCKS, Charles, *Arquitectura
Tardomoderna y otros ensayos*, Gili,
Barcelona, p. 19.

³ La cita de Zevi ha sido escamoteada de TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Celeste, Madrid, 1997. Originalmente proviene de su texto *El futuro del pasado en arquitectura*, citado por Tafuri. *Ladrón que roba a ladrón ...*