

Antonio Pizza de Nanno

**La villa Arpel: *machine à habiter*,  
“donde todo se comunica”  
(*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958)**

Retrato de Alexander Calder de Jacques Lagrange y fotograma de la villa Arpel, s.f.  
Fuente: Stephane Goudet, *Play Time* (Paris: Cahiers du Cinema, 2002), 43

En el año 1956, en plena época de reconstrucción consumista del mundo europeo, el artista Richard Hamilton realiza el conocido *collage*: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*; al mismo tiempo, Alison y Peter Smithson llevan a cabo su prototipo *House of the Future*, cuya construcción se había previsto que fuera ejecutada integralmente con materiales plásticos.

De esta manera, a la complacencia con alardes futuristas (a lo Reyner Banham, para entendernos) manifiesta en el optimismo tecnológico ensayado por los Smithson, se acompaña una lectura pop del presente –aun bastante acrítica, en realidad–, por parte de Hamilton:

El Pop Art es: Popular (diseñado para un público masivo). Pasajero (solución a corto plazo). Desechable (se olvida fácilmente). De bajo coste. Producido en masa. Joven (dirigido a la juventud). Ingenioso. Sexy. Astuto publicitariamente. Encantador. Gran Negocio.<sup>1</sup>

Un par de años después (1958), la película *Mon Oncle* de Jacques Tati parodia de forma cáustica un consumismo tecnológico,<sup>2</sup> ampuloso y de sesgo pequeñoburgués, a través de los comportamientos ingenuamente subversivos del personaje Hulot –por otro lado, figura claramente autobiográfica. Su connatural afasia implosiva, sin alguna pretensión revolucionaria, desde luego, evidencia sin embargo de manera clamorosa las disfunciones innatas de una actualidad fuertemente conflictiva hacia el hombre común y sus valores tradicionales.

En realidad, *Mon Oncle*, película “ambiental” y antinarrativa que retrata la vida de sus protagonistas durante cinco días, consiguió un éxito notable, tanto de público como de crítica: obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1958 y el Óscar a la mejor película en lengua no inglesa en 1959.

Su centro de acción lo constituye la vivienda de la familia Arpel, predispuesta para materializar un prototipo de casa “moderna”: una efectiva *machine à habiter*, construida en los estudios Victorine en Niza, y ubicable en el entonces nuevo barrio residencial de Créteil. En ella, un sinfín de artilugios domésticos, caracterizados por un aspecto y un funcionamiento robótico, condicionan prescriptivamente unas cuantas existencias alienadas, debido a un estilo de vida enrarecido y coercitivo que se desenvuelve en un entorno pretendidamente high-tech y visiblemente “esterilizado.”

La sencillez programática de volumetrías elementales y prismáticas, que remiten a una construcción en hormigón, en realidad oculta el hecho de que la villa Arpel se realizara en plástico, en clara alusión a la fábrica, propiedad del señor Arpel, que se denomina significativamente “Plastac.”

La película nos demuestra que el señor Arpel es el verdadero inspirador del concepto arquitectónico de esta vivienda, a la que su mujer –servicial, totalmente subyugada por las tareas domésticas y obsesionada por el mito del higienismo absoluto– definirá de forma apodíctica como “muy práctica, donde todo se comunica”. De hecho, en ella se pueden ver condensados algunos principios arquitectónicos de las vanguardias de entreguerras, si bien rebajados a un cariz decorativo pequeñoburgués.

*Mon Oncle* separa de forma diagramática dos ambientes de vida y los pone en abierta antítesis: por un lado, el barrio en el que reside habitualmente Hulot (cuñado del empresario) es presentado con colores cálidos, connotados por sonidos ambientales que recrean la vida fervorosa y al mismo tiempo placentera de un entorno popular; mientras que, por contraste, la casa de los Arpel se ofrece con colores marcadamente metálicos y repulsivos. En este último caso, los ruidos de fondo son mecánicos, disonantes; no se aprecian en absoluto ecos naturales y todo lo que resuena lo hace enfatizando espacios vacíos, asépticos, enlatados. Constituyen todas ellas sonoridades artificiales, identificables como frutos de una suerte de “cubismo auditivo”:





Jacques Lagrange, "Casa de Hulot en Saint-Maur" (*Mon Oncle*, 1958). Dibujo preparatorio en blanco y negro. 50 x 66 cm, 1958.  
Fuente: Mateo Porrino, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot* (Milán: Gabriele Mazzotta, 2004), 64



Fotograma de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: © Les Films de Mon Oncle

Modulando la intensidad de los planos sonoros, Tati vuelve sensible la profundidad de campo. Existe una disociación entre el “punto de vista” y el “punto de escucha.” El sonido orienta la mirada del espectador y otorga a la imagen su tercera dimensión. Tati aplica en la pantalla los principios del cubismo.<sup>3</sup>

Hulot, en cambio, vive en un apartamento asentado en la cima de un viejo y desvencijado edificio; en realidad, su “refugio” se configura como una suerte de *scherzo* arquitectónico, situado en el suburbio histórico de Saint-Maur-des-Fossés en París, en el que, sin embargo, el laberíntico y enrevesado sistema (a lo Maurits Cornelis Escher, para entendernos) de rampas, escaleras, rellanos, puertas, niveles desalineados, que Hulot recorre apareciendo y desapareciendo a la vista, garantiza aquella intimidad doméstica que la transparencia exhibida de la villa Arpel, en cambio, invalida irreversiblemente. En definitiva, el inmueble en el que vive Hulot se ofrece como un lugar apropiado para establecer de manera espontánea múltiples contactos humanos y practicar una enriquecedora vida social.

De hecho, el tratamiento de la película comporta una inversión sustancial de las evidencias: el “juego del escondite” de Hulot delata en realidad una visibilidad colectiva de su existencia, mientras que los espacios diáfanos de la villa Arpel atestiguan lo impenetrable de una humanidad completamente alienada y americanizada, sujeta a la opacidad de sus sentimientos y emociones auténticas.

Por eso, cuando Hulot se halla en su contexto residencial, los gestos cotidianos destacan como naturales y serenos: cuando abre una ventana de su piso, juega con los reflejos del cristal dirigiéndolos hacia un pájaro que se pone a cantar, mientras sonidos delicados, estribillos populares y la calurosa simpatía de sus vecinos lo envuelven agradablemente. En cambio, en la casa de su cuñado, se suceden actos desconsiderados, en una suerte de pantomima abrupta en la que los protagonistas chocan entre sí constantemente, al tiempo que nunca llegan a rozarse, ni física ni emotivamente.

Normal es que en este territorio hostil, Hulot no llegue a entender el papel y el funcionamiento de los múltiples objetos de diseño que entorpecen su andar zigzagueante: así, agujerea las tuberías del riego del jardín con un cenicero cuya función no ha sido capaz de reconocer; tantea peligrosamente en los bordes del estanque de la fuente; transforma un sillón futurista en una cama al girarlo y, finalmente, no entiende nada de lo que le dicen los visitantes de la casa, ensayando una incomunicación esencial con ellos. Ausente, ensimismado, les contesta con frases sin sentido, causando desconcierto.



Por otro lado, Hulot resalta por poseer una personalidad absolutamente huidiza: no trabaja (vanamente su cuñado intenta emplearlo en su fábrica de plásticos) y no es apto para relacionarse con la variopinta e insulsa congerie de amistades que frecuentan el estrambótico jardín de los Arpel. En su lugar, el único personaje con el que Hulot establece un diálogo real es con su joven sobrino, pese a la consternación resignada de sus padres. Efectivamente, durante sus “derivadas urbanas,” Hulot recogerá a Gerard de la supermoderna casa de sus padres para llevarlo –en la parte trasera de una bicicleta– a visitar y vivir en un París entrañable, acogedor, repleto de cafés y pequeños comercios, y –sobre todo– pululante de niños entretenidos en sus juegos callejeros.

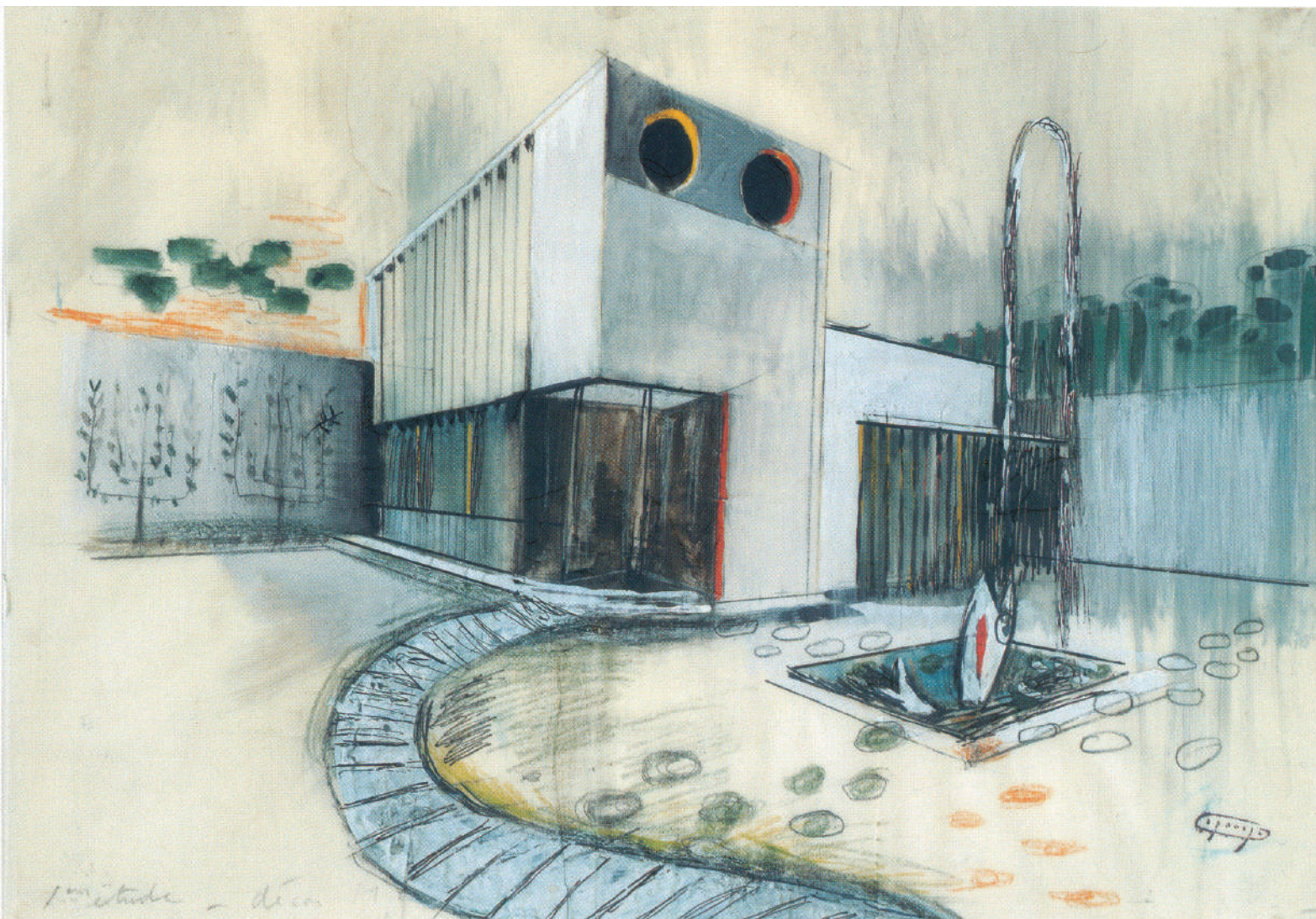
La villa de los Arpel quiere ser, en efecto, en las intenciones de sus habitantes, un manifiesto de vivienda hipermoderna: desde su lógica compositiva hasta el lenguaje de los exteriores o el enfático protagonismo de sus detalles. Inmaculada, marcada por un lenguaje formalista y desornamentado, en ella el coche tiene el papel protagonista: no por casualidad la compra de una nueva puerta del garaje se transformará en un auténtico evento festivo.

El tratamiento sarcástico, reservado a toda una serie de tópicos del así llamado International Style, es declarado. Será éste un mérito específico de Jacques Tati y del diseñador de esta casa, Jacques Lagrange, contra quienes la corporación de los arquitectos franceses se lanzó, puesto que se consideraba (inmerecidamente) ridiculizada en este filme. Desde luego, en *Mon Oncle* estamos a años luz de aquel himno a la integridad sublime y omnipotente del arquitecto (personificado por Gary Cooper), celebrado una década antes (1949) en la película *The Fountainhead* de King Vidor.

Figura fundamental en el proyecto de la iconografía doméstica de esta película será, pues, Jacques Lagrange, de formación pictórica, hijo y hermano de arquitectos, artísticamente muy próximo a Raoul Dufy. Desde la más tierna edad manifestó un gran interés por el mundo de la arquitectura. En 1947,



Fotogramas de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: ©Les Films de Mon Oncle

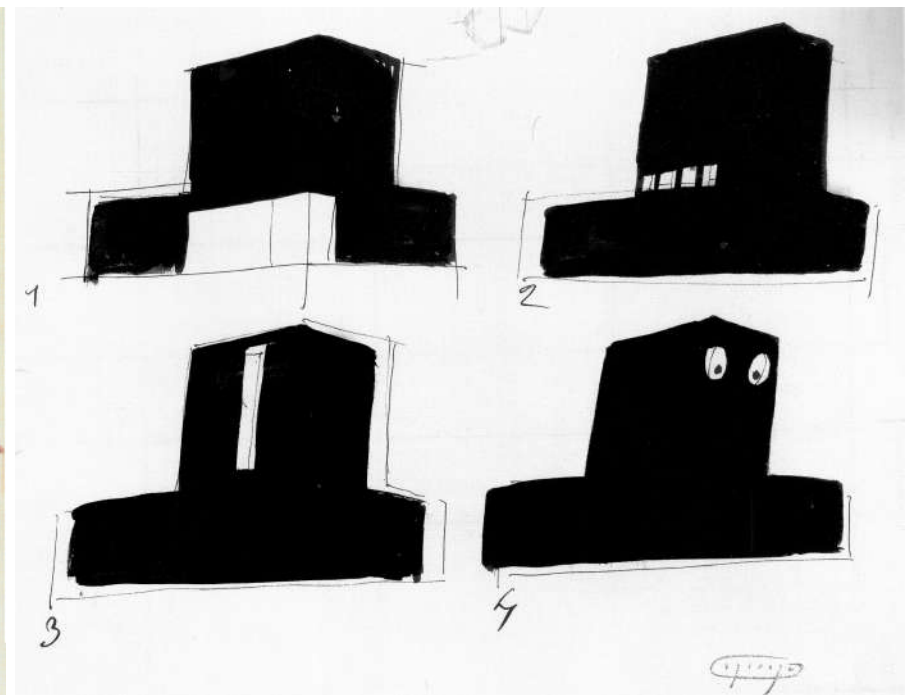
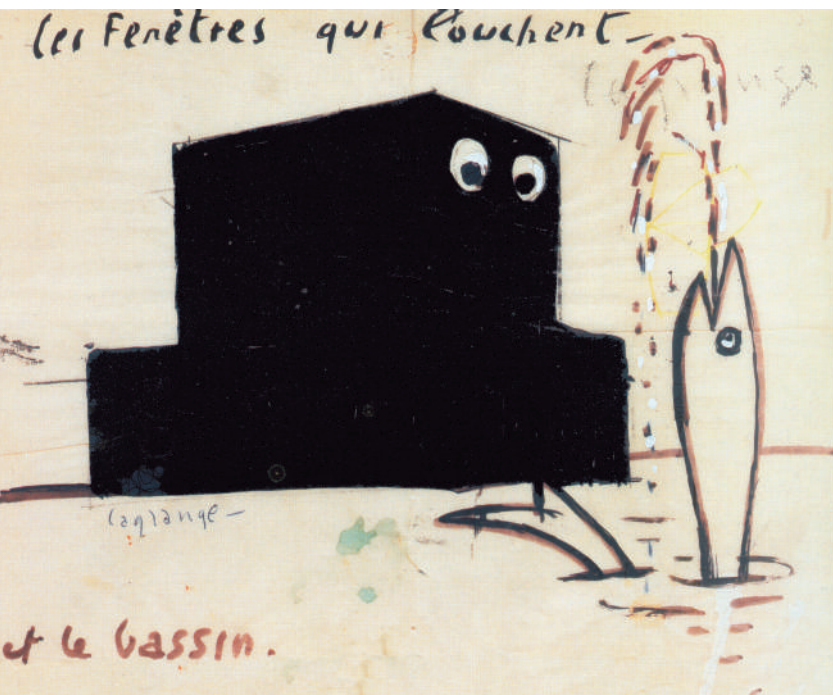


Jacques Lagrange, "Fuente de la villa Arpel." Dibujo preparatorio en blanco, negro y color, 21 x 28 cm, 1958. Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lalande



Fotogramas de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: ©Les Films de Mon Oncle





Jacques Lagrange, "Villa Arpel. Las ventanas bizcas." Dibujos preparatorio en blanco, negro y color, 22 x 28 cm, 1958. Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lalande



Fotograma de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: ©Les Films de Mon Oncle

cuando encontró a Tati, arrancó un largo período de colaboración entre ambos. Respecto a su participación en *Mon Oncle*, declaró:

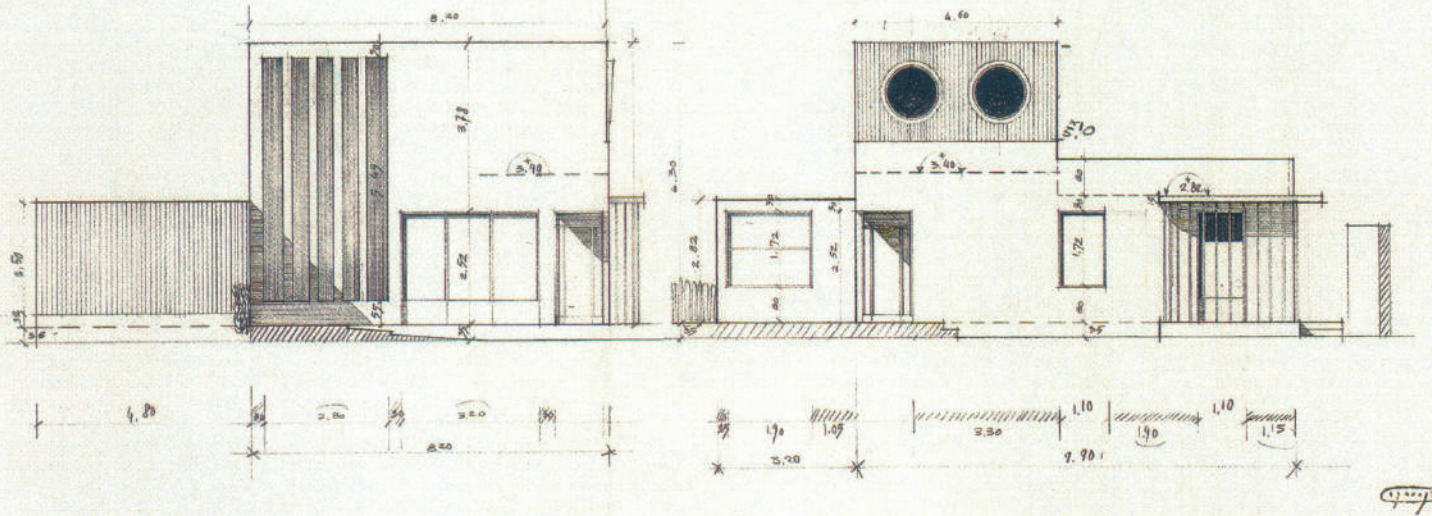
[...] gracias a varias revistas de arquitectura y al uso de unas tijeras, tomé referencias diversas: unos "ojos de buey," unas pérgolas idiotas, unos recorridos sinuosos en el jardín, para hacer creer que el terreno fuera mucho más extenso. La casa de los Arpel es una invención, un popurrí de arquitecturas.<sup>4</sup>

Y, por otro lado, el mismo Tati recordaba en una entrevista:

Puesto que no soy arquitecto, yo tomo partido por los habitantes. Cuando se construyó la villa Arpel en *Mon Oncle*, me acusaron de estar en contra de la arquitectura moderna. Sin embargo, si se mira bien el film, se verá que yo no estoy en contra de ésta, sino del uso que hacen de ella la pareja de habitantes: su objetivo es, de hecho, tener una casa para que sea visitada más que vivida. [...] Tal vez me equivoque, pero yo creo que se debería expedir no sólo un permiso de construcción, sino también uno para habitar.<sup>5</sup>

De hecho, una de las peculiaridades de esta vivienda –confirmada por el uso que de ella hace Hulot/Tati– será que literalmente "no funciona" nada en ella: tanto los dispositivos mecánicos de los que alardean los Arpel, como los mismos espacios domésticos, acondicionados con el fin exclusivo de

FILM : MON ONCLE  
DECOR : VILLA ARPEL  
Elevations facades  
Echelle : 2cm/pm.



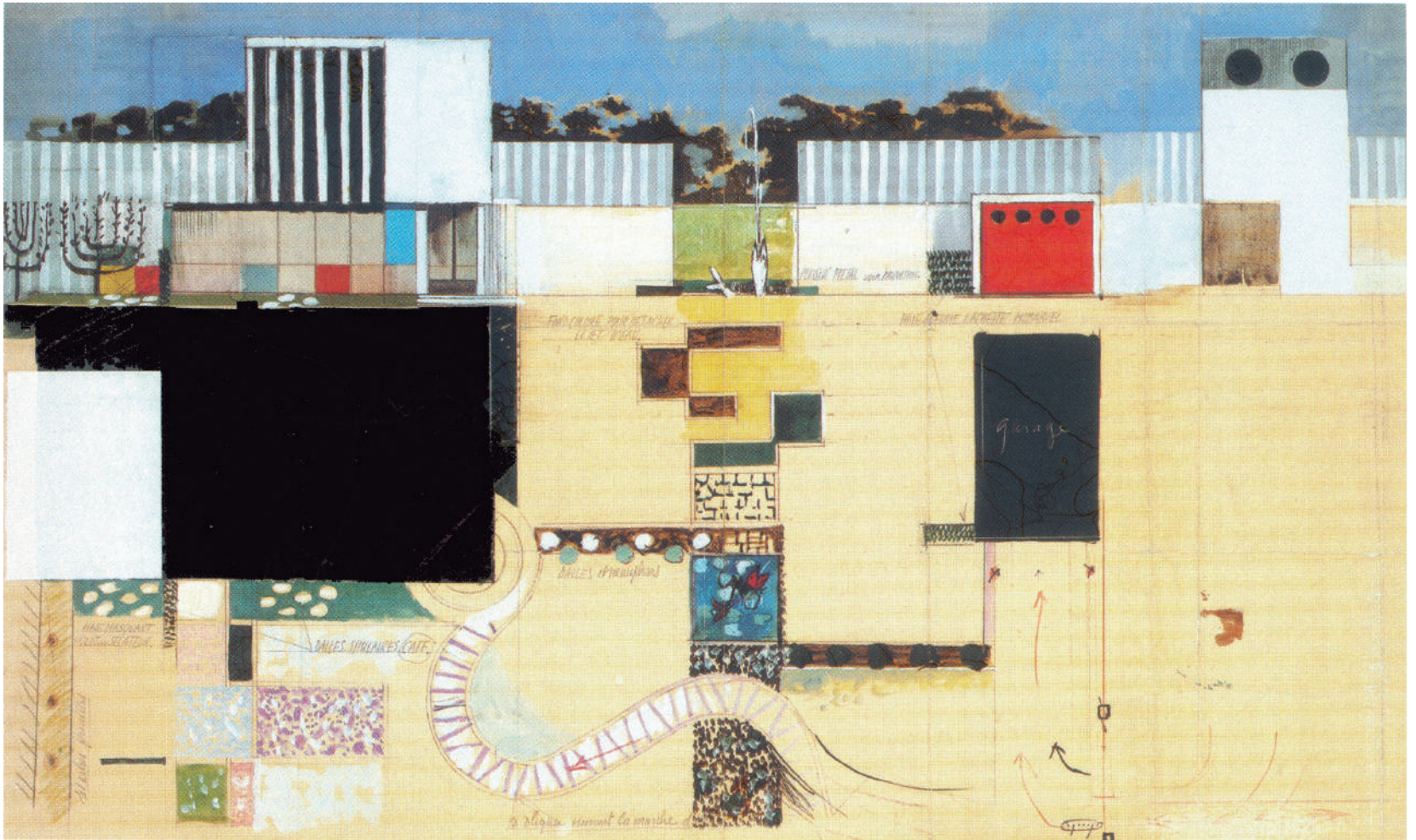
Jacques Lagrange, "Villa Arpel." Dibujo preparatorio en blanco y negro, 38 x 80 cm, 1958. Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lalande



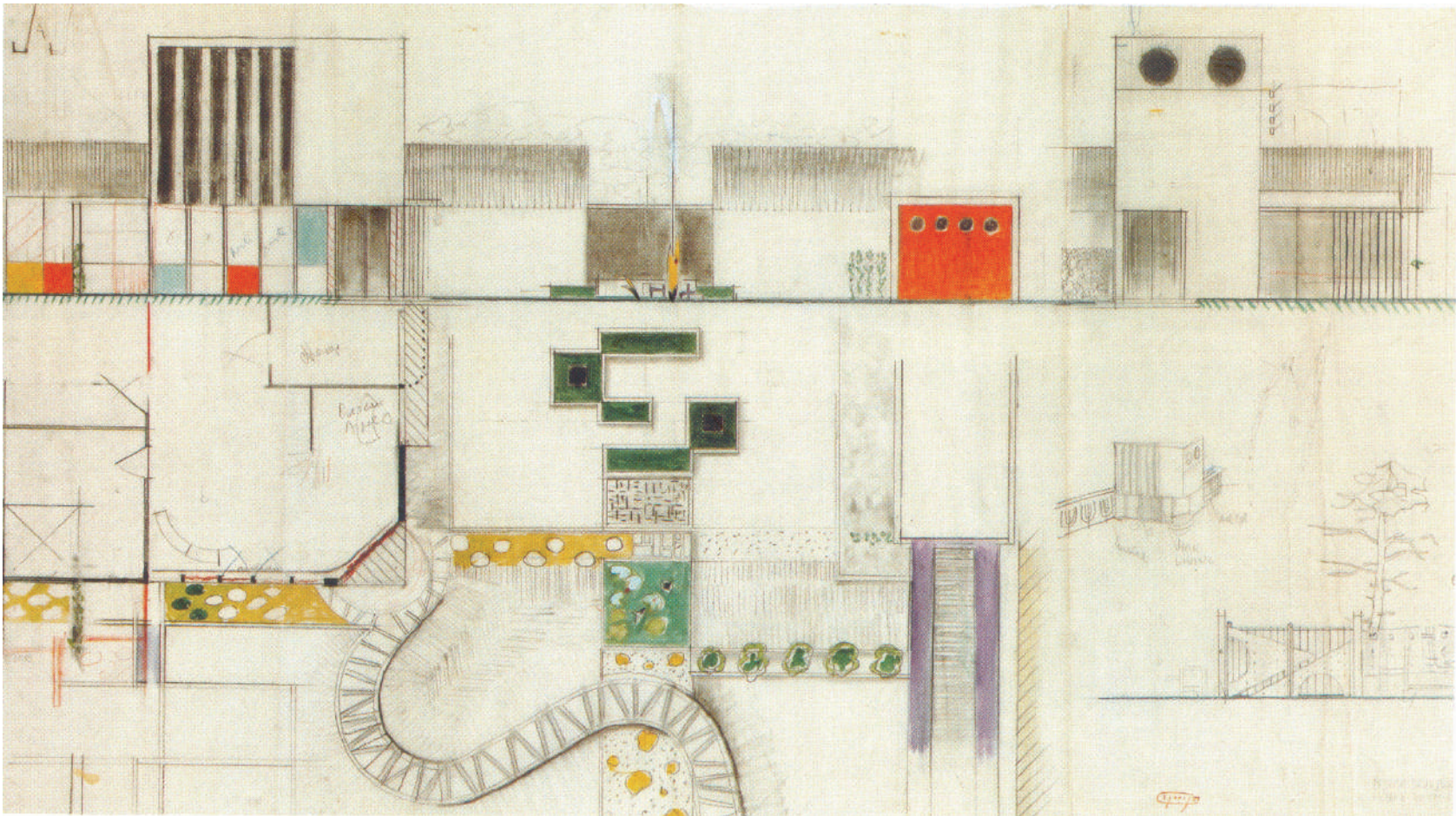
Fotograma de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: ©Les Films de Mon Oncle





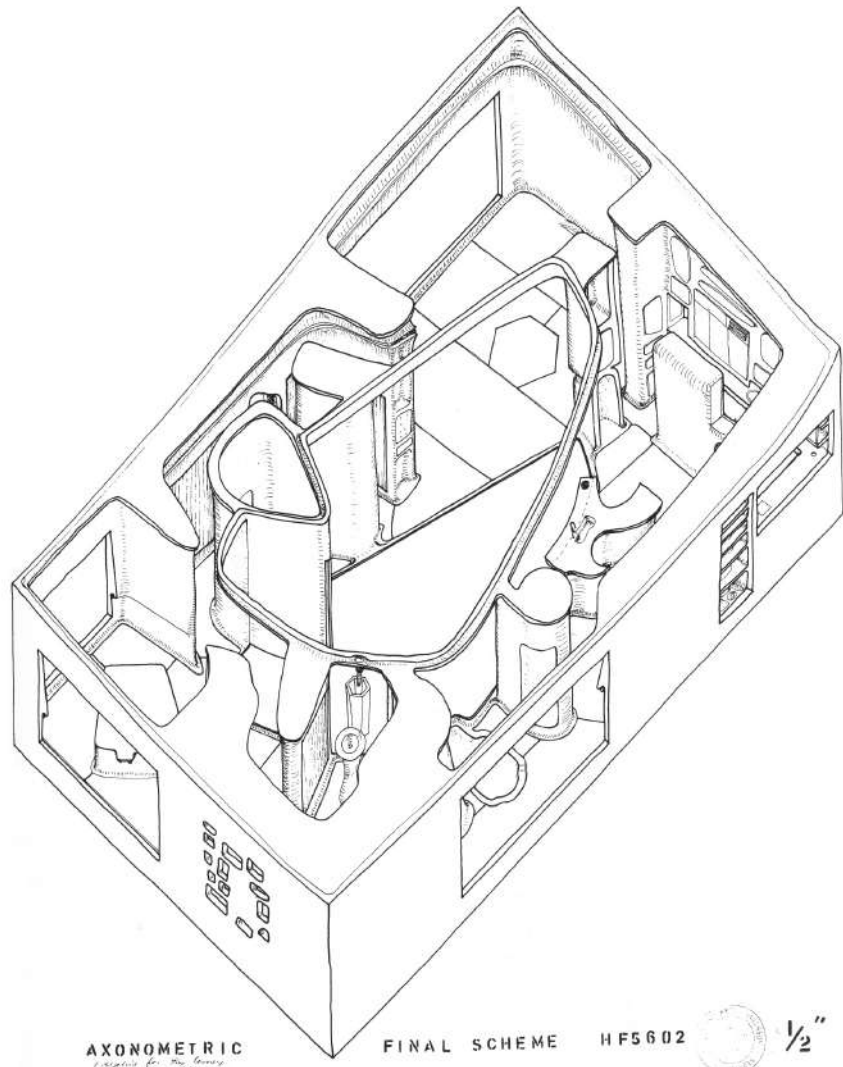


Jacques Lagrange, "Villa Arpel." Dibujos preparatorios en color, 22 x 28 cm, 1958. Fuente: Colección Hyacinthe Moreau Lala





Fotograma de *Mon Oncle*, 1958. Fuente: ©Les Films de Mon Oncle



Alison Smithson, Axonometría, 1958.  
Fuente: Sze Tung Leong, *The Charged Void: Architecture. Alison and Peter Smithson* (Nueva York: Monacelli Press, 2001), 163

ser “expuestos.” Entre ellos: un portero automático, una fuente con agua esterilizada, ventanas que se deberían abrir mediante mandos, mobiliario metálico, una cocina “robotizada”...; en definitiva, una concreción del anhelado *American way of life*. El entorno transmite denodada rigidez, del mismo modo que tiosos y mecanizados resultan ser los gestos y movimientos de los alucinados autómatas que vagan en ella.

Será justamente el ingenuo y desprevenido Hulot quien intentará trasgredir de manera “preintencional” unos códigos domésticos avanzadísimos, pero básicamente ilógicos. Puesto que goza de la complicidad picaresca de su sobrino, pondrá en acción una estrategia aparentemente espontánea (y para nada “rebelde”), que llega a convertirse en eficaz medio de sabotaje de la percepción programada.

Hulot, como hombre cualquiera, ordinario, desordenado, imprevisible, que se mueve en el más total anonimato, usando de manera grotesca algunos *object-types* que proceden del inventario lecorbusiano (la pipa, el sombrero, la gabardina, el paraguas), se comporta como fundamental desadaptado entre tanta “modernidad;” sin embargo, esta especie de autoexclusión auspiciada, se transforma en la cifra de una protesta sorda y reivindicativa donde cualquier anhelo nostálgico será desacralizado y rehuido.



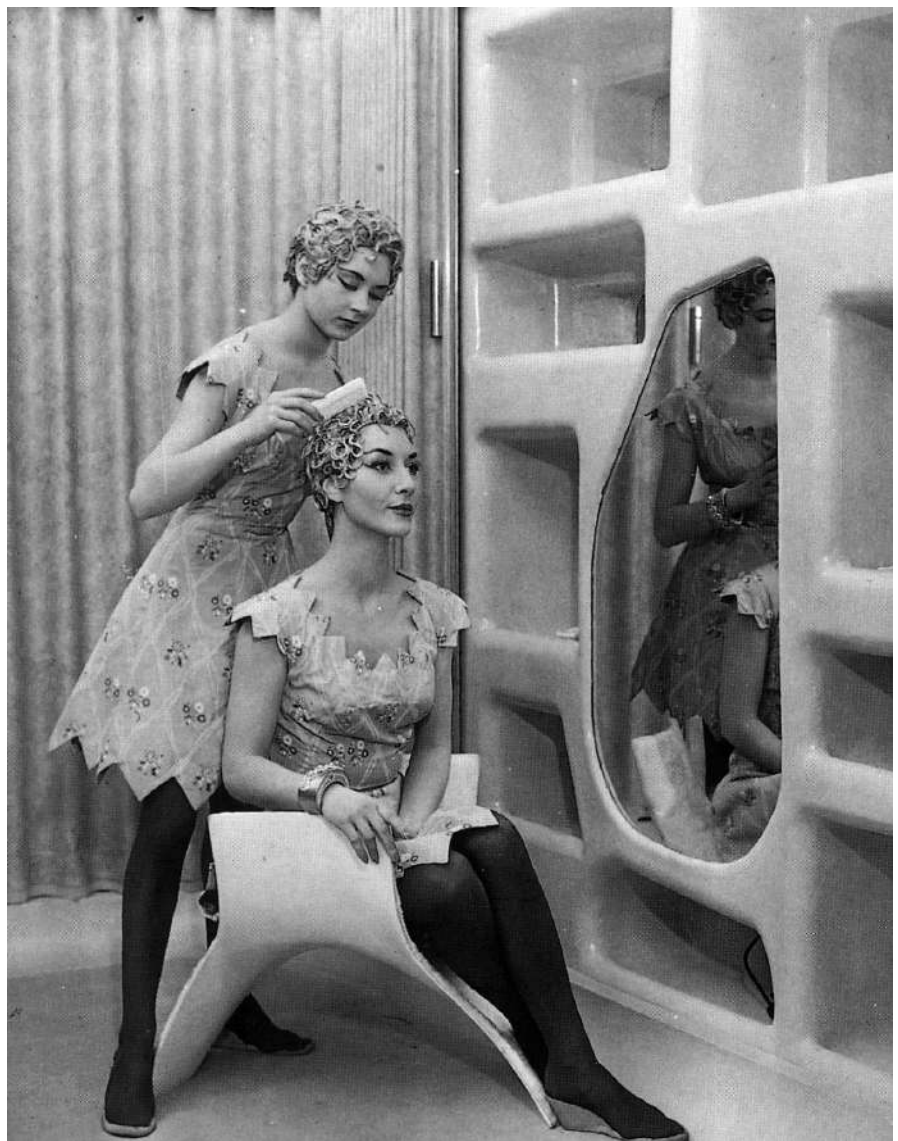
Alison y Peter Smithson, cocina de *House of the Future* donde pueden verse las consecuencias arquitectónicas fruto de un modo de vida cada vez más automatizado, cuyos aparatos y el envasado industrial tienen cada vez más presencia, 1956. Fuente: Council of Industrial Design



Alison y Peter Smithson, comedor y salón de *House of the Future*.  
Se aprecian las juntas que dan paso a la mesa retráctil, 1956.  
Fuente: Council of Industrial Design



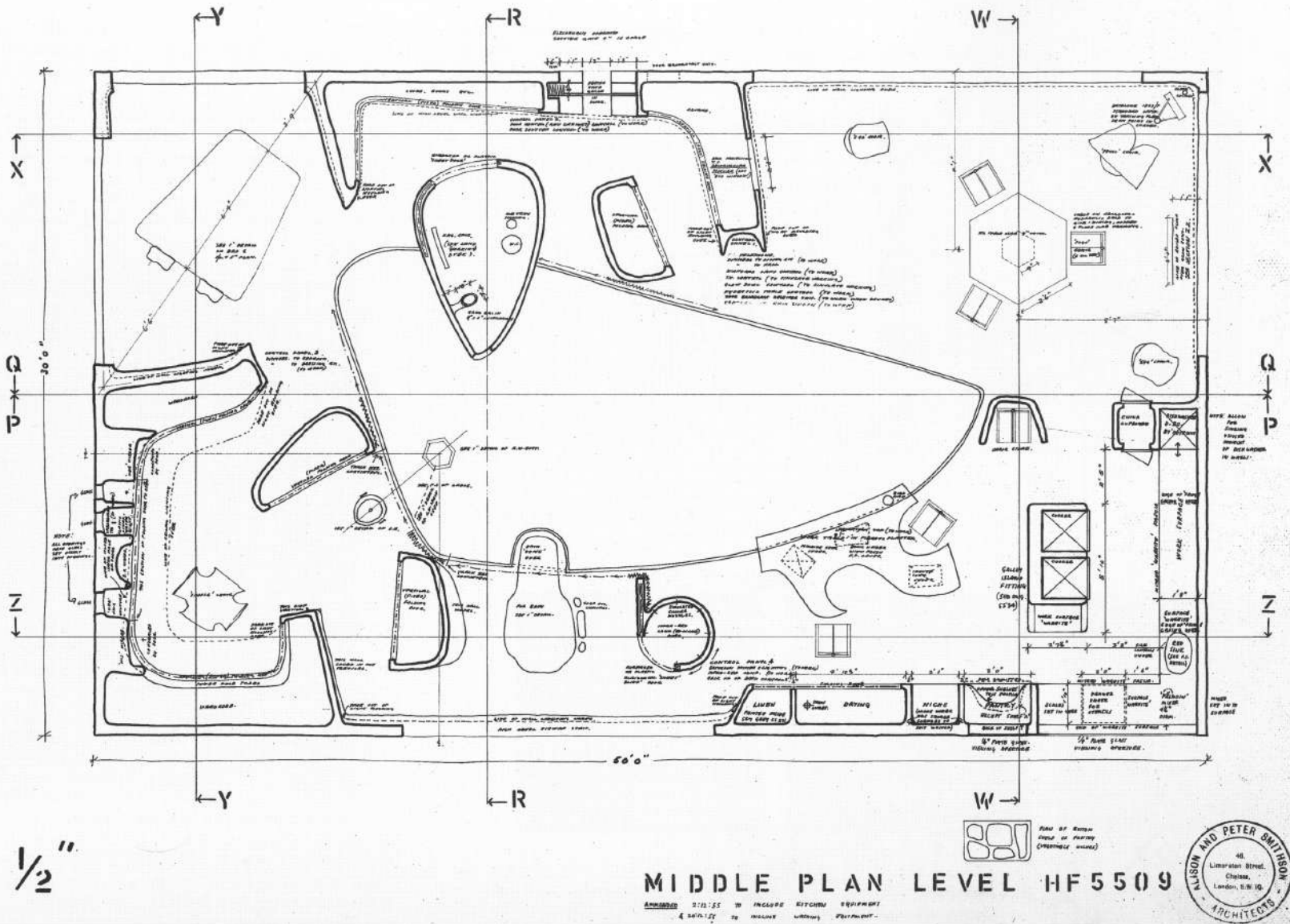
Alison y Peter Smithson, vestidor de *House of the Future* con la silla Saddle, 1956. Fuente: Daily Mail





Alison y Peter Smithson. Las dos parejas de habitantes en el dormitorio de *House of the Future*, 1956. Fuente: Daily Mail





Alison y Peter Smithson, planta de *House of the Future*, 1956. Fuente: Dirk van den Heuvel y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today* (Rotterdam: 010 Publishers, 2004), 82

Notas

1. Richard Hamilton, "Carta a Peter y Alison Smithson," en David Robbins (ed.), *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990), 182.
2. Hay que tener en cuenta que en 1957, 70% de los franceses no posee nevera, lavadora ni televisor, porcentaje que en 1973 se reduce a 7%; al mismo tiempo, entre 1951 y 1958, la producción de automóviles pasa de 1,700,000 a 4,000,000 de unidades, mientras que los valores de la producción industrial en su conjunto se duplican.
3. Marc Dondey, *Tati* (París: Ramsay, 1989), 162.
4. Francois Ede, Stéphane Goudet, *Play Time* (París: Cahiers du Cinema, 2002), 42.
5. Francois Ede, Stéphane Goudet, *Play Time*, 155.



Alison y Peter Smithson, comedor y salón de *House of the Future*, 1956. Fuente: Dirk van den Heuvel y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today*

**Antonio Pizza de Nanno**

Doctor en Arquitectura,

Universitat Politècnica de Catalunya

Catedrático de Historia del Arte y de la Arquitectura,

Universitat Politècnica de Catalunya

✉ [antonio.pizza.bcn@gmail.com](mailto:antonio.pizza.bcn@gmail.com)

