

TÉCNICA, CONSUMO Y COTIDIANIDAD: REFLEXIONES A PARTIR DE LA OBRA DE JACQUES TATI^a

Technique, consumption and everyday life: reflections on the work of Jacques Tati

Artículo de reflexión derivado de investigación

DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.4328>

Recibido: marzo 18 de 2021. Aceptado: febrero 24 de 2022. Publicado: marzo 10 de 2022

*Mauricio Alexander Arango Tobón**

Resumen

El presente escrito tiene como finalidad analizar el desarrollo tecnológico y el consumo visto a través de la obra cinematográfica del director francés Jacques Tati, especialmente de su personaje Mr. Hulot, quien, entre los años 1949 y 1974, mostró en sus películas los impactos de la tecnología (*gadgets*, dispositivos, aparatos) en las formas de vida tradicional de la sociedad francesa. Concretamente tomamos de la obra de Tati dos elementos para materializar dicho análisis: los objetos y los espacios. A partir de aquí, mostramos de qué manera Tati evidenció con gran profundidad, humor e ironía que las transformaciones sociales y culturales que se estaban viviendo en Francia, y en otros lugares de Europa, en el periodo de posguerra, eran debido, en parte, al exuberante lugar que ocupaba en la vida cotidiana la tecnología y el consumo. Finalmente,

^a Artículo derivado de la investigación doctoral en curso titulada “Subjetividad, algoritmos y regímenes de verdad. Hacia una comprensión del algoritmo como matriz analítica del presente”, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

* Magister en Psicología. Docente de la Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Medellín, Colombia. Integrante del Grupo de investigación Psicología, Sociedad y Subjetividades. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3304-8516>. Correo electrónico: malexander.arango@udea.edu.co

concluimos, en primer lugar, que las sociedades de consumo encuentran en el discurso publicitario un componente de legitimación social y cultural ubicuo en las sociedades capitalistas y, en segundo lugar, que la tecnologías y sus usos cotidianos son configuradoras de nuevas subjetividades que tienen como condición de posibilidad una interacción permanente con los objetos, de allí el lugar central que deberá ocupar la técnica en cualquier reflexión ontológica sobre lo que somos en el presente.

Palabras clave

Consumo; Cultura; Jacques Tati; Mr. Hulot; Sociedad; Subjetividad; Técnica.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the technological development and consumption seen through the cinematographic work of the French director Jacques Tati, especially his character Mr. Hulot, who, between 1949 and 1974, showed in his films the impact of technology (gadgets, devices, appliances) on the traditional ways of life of French society. Specifically, we take from Tati's work two elements to materialize this analysis, objects and spaces. From here we show how Tati evidenced with great depth, humor and irony that the social and cultural transformations that were taking place in France, and elsewhere in Europe, in the post-war period, were due, in part, to the exuberant place that technology and consumption occupied in everyday life. Finally, we conclude, firstly, that consumer societies find in advertising discourse a ubiquitous component of social and cultural legitimization in capitalist societies and, secondly, that technologies and their everyday uses are shapers of new subjectivities that have as a condition of possibility a permanent interaction with objects, hence the central place that technology must occupy in any ontological reflection on who we are in the present.

Keywords

Jacques Tati; Mr. Hulot; Technique; Consumption; Culture; Society; Subjectivity.

Introducción

El consumismo es la matriz a partir de la cual se desprende un inusitado interés por los objetos. Dicho fenómeno no pasó desapercibido para autores como Barthes y, sobre todo, para Baudrillard, quien en su obra reflexionó sobre el fenómeno del consumo y en su libro de 1970, *La sociedad del consumo*, afirma sin concesiones: “Vivimos el tiempo de los objetos. Y con esto quiero decir que vivimos a su ritmo y según su incesante sucesión” (2009, p. 3). La Europa de la posguerra vivió un esplendor económico cuyo fenómeno más notorio fue la emergencia de la sociedad de consumo. Dicho fenómeno fue resultado de un capitalismo industrial que fundamenta su razón de ser, ya no solamente en la producción, sino también en el consumo. El tiempo de los objetos, como lo denomina Baudrillard, es el tiempo de la novedad como forma de vida. Es la búsqueda del acontecimiento a través de los dispositivos.

Desde finales del siglo XIX existían ya formas rudimentarias de consumo enmarcadas en la emergencia de una sociedad de masas y de una experiencia compartida de la ciudad como espacio densificado por complejas relaciones sociales, económicas y políticas. Un ejemplo de ello es el París de aquel tiempo, bellamente esbozado y escudriñado en sus calles y rincones por Benjamin (2014). En el siglo XIX se asiste al nacimiento de industrias dedicadas concretamente al entretenimiento y a formas rudimentarias de consumo, expresadas en figuras como el *Flaneur* de Baudelaire (Benjamin, 2014); ese paseante-observador para el que el entretenimiento y la novedad será el material primario de su subjetividad que se desplazaba con curiosidad por los grandes bulevares. Tales desplazamientos constituyen, por excelencia, una experiencia moderna (García, 2005).

El fenómeno del consumismo a partir de la segunda mitad del siglo XX es mucho más complejo, dado que la novedad ya no va a estar dirigida solamente a las clases altas, quienes por su capacidad adquisitiva, eran conminados al consumo. En este periodo asistimos a una especie de democratización del consumo: todos, en la medida de sus posibilidades, pueden consumir. Hay objetos, artefactos y dispositivos para todos. Desde el diseño de los automóviles

de gama alta, media y baja, hasta viviendas de acuerdo con las posibilidades de todos. El primer objetivo del capitalismo industrial es romper el umbral de la clase social como fundamento del consumo. Este ya no es solamente diferencia, como lo planteaba Veblen (2004), con su idea de consumo conspicuo, sería más preciso decir: es una diferencia al alcance de todos. La posibilidad diferenciada pero real de consumir es ya un privilegio de todos. Si la sociedad será desigual, no lo será vía limitación del consumo. Al contrario, este parece dibujar un extraño horizonte de igualdad en el que podemos ser iguales porque consumimos. Es necesario entender como parte de este complejo fenómeno la deuda y el crédito como la posibilidad de acceso a bienes antes vedados. Ahora la economía se vuelve flexible para que todos puedan participar de la sociedad del consumo. De allí que la idea de deuda sea central para entender la manera como se constituyen las sociedades contemporáneas en relación con la adquisición y el acceso de bienes materiales y, más aún, como lo plantea Lazzarato (2013; 2015), la extravagante, pero efectiva idea de *gobernar a través de la deuda*.

Esa igualación del consumo hace renacer, en una época de melancolía de posguerra, una suerte de nuevo optimismo en el progreso. La problemática forma de medir la calidad de vida de los ciudadanos en relación con su poder adquisitivo va a generar una ilusión colectiva fundamentada en el acceso a bienes materiales como signo de bienestar. Además, el consumo extendido modificará la misma concepción de clase social. Barthes (2010) reflexionó sobre la idea de una burguesía anónima que no era sino resultado de un despliegue de ideales burgueses que se materializaban en todos los estratos de la sociedad francesa. Una especie de semántica ahistórica que colectivizaba “al difundir sus representaciones a través de un catálogo de imágenes colectivas para uso pequeñoburgués. La burguesía consagra la indiferenciación ilusoria de clases sociales” (Barthes, 2010, p. 236). Para el autor francés, la constitución de un imaginario que desdibujaba la noción de clase social mediante el consumo era el signo de la época. Para seguir la terminología propuesta por Barthes, estas nuevas mitologías van a trascender los objetos mismos como centro del consumo y a desplegar un imaginario colectivo alrededor de los mismos. Baudrillard (2010) afirmaba que lo que se transaba en la sociedad de consumo eran reamente signos, no objetos. Es decir, el consumo despliega los

objetos en un campo de imaginarios y significaciones casi inaprensibles. Los objetos parecen constituir por sí mismos una metáfora: son algo, pero a su vez, significan o representan otra cosa.

Bajo estas consideraciones iniciales quisiéramos elaborar una reflexión sobre esas transformaciones técnicas, vividas a partir de la posguerra en Europa, a través de la figura del realizador Jaques Tati, quien tematizó en sus películas las transformaciones masivas que producía la introducción de distintas tecnologías en la vida cotidiana. Jacques Tati fue un director de cine francés poco prolífico, que en casi tres décadas realizó solamente cinco largometrajes (en el periodo de 1949-1974), un puñado de cortos y una producción para la televisión. Tati es considerado uno de los grandes directores franceses y europeos de la segunda mitad del siglo XX. ¿En qué consiste la importancia de la producción cinematográfica de Tati en el cine europeo? Directamente parece una figura extraña en el panorama global del cine que se hacía en el viejo continente en aquellas décadas. Lejos de la trascendencia de Bergman, de la aridez narrativa de Antonioni, de las reivindicaciones de autor de la *nouvelle vague* francesa, de la gran explosión del cine alemán en los años setenta... La obra de Tati no es posible ubicarla en ninguno de esos movimientos. El cine de Tati se va a situar en un incómodo lugar de la taxonomía del cine: la comedia, género odiado y amado. La comedia cargó con la responsabilidad de ser la distracción de masas, mientras otros géneros abordaban temáticas de un mayor calado reflexivo. Sin embargo, en el cine de Tati hay un deslizamiento en este sentido que resulta difícil pasar desapercibido, pues como lo expresa Cuellar (2003), Tati “no sólo recupera el género cómico para el cine francés, sino que, además, lo renueva completamente al abordarlo con una estética cinematográfica totalmente moderna” (p. 123). El cine de Tati no solamente constituye una isla dentro de las narrativas que se hacían en Europa, sino también dentro de la concepción ortodoxa de la comedia, de allí su novedad (Torres, 1992).

Tati provenía del *music-hall* o espectáculos de variedades, que consistían en una mezcla de baile, comedia, canciones populares, que se dirigía principalmente a un público de estratos sociales bajos. Dicha tradición se inauguró en Inglaterra a finales del siglo XIX y tuvo su decadencia ya entrado el siglo XX, con el advenimiento de otras formas de entretenimiento más sofisticadas como el

cine, la radio y, posteriormente, la televisión. Sin embargo, en Francia la tradición del espectáculo de variedades mantuvo cierta fuerza hasta casi mediados del siglo XX. Después, la decadencia fue inevitable. El cine de Tati también bebía de otras fuentes: Charles Chaplin, Buster Keaton y toda la tradición del cine mudo que, convengamos, parecía ya superada. De aquello no quedaban sino vagas sonrisas al recordar la imagen de Chaplin parodiando a Hitler (*El gran dictador*, 1940) o las inexplicables acrobacias de Buster Keaton (*El maquinista de la general*, 1928). No asumimos que dicha tradición de cine había sido decididamente olvidada, sino que el cine que se realizaba en Europa después de la segunda guerra mundial construyó otras formas, temas, preocupaciones, tópicos y estéticas. Además, el cine de Tati marcaba otras diferencias con el cine silente de las cuales algunas de las más notorias eran el montaje y uso del sonido (De Valck, 2005). Respecto a esto último, las películas del director francés hay una suerte de diálogos rudimentarios en los que da la impresión de que los personajes más que hablar parecen balbucear. Según Cuellar (2003), en la obra de Tati: “El vococentrismo típico del cine clásico, (...) ya no domina sobre la banda sonora. Así, la música y los ruidos pueden tener un valor físico y semántico equivalente al de la voz humana” (p. 126).

Con relación al contenido de sus películas, Tati problematizó con su cine un elemento fundamental para entender el mundo después de la segunda guerra mundial. Un elemento que, si bien había sido objeto de representaciones cinematográficas, nunca se había mostrado de la forma en que el director francés lo hizo. Este elemento es la introducción de la tecnología (artefactos, *gadgets*, aparatos, dispositivos) en la cotidianidad de la vida de los sujetos. Particularmente dicha situación la explorará Tati a través de Mr. Hulot. Este personaje apareció en cuatro películas (*Las vacaciones del señor Hulot*, 1953; *Mi tío*, 1958; *Playtime*, 1967 y *Traffic*, 1971), y fue interpretado por el mismo Tati. Probablemente la primera de las películas en las que aparece Mr. Hulot no permita problematizar de manera concreta la relación entre tecnología y sociedad a la que aquí se alude, a pesar de que sí se la puede articular a la idea de las vacaciones como un producto de consumo más. Pero en las últimas tres obras sí se evidencian con claridad los estragos causados por la masiva introducción de tecnologías y su relación con el desalojo de la experiencia del mundo que parecía que esta implicaba: desde cocinas inteligentes (*Mi tío*, 1958), pasando

por espacios extrañamente diseñados, pero vanguardistas (*Playtime*, 1967), hasta un automóvil-casa, que permitió evidenciar la relación casi fetiche que la sociedad occidental desarrolló por los automóviles (*Traffic*, 1971), Tati sugiere un aturdimiento generalizado encarnado en la figura de Mr. Hulot. Este parece alienado de ese mundo tecnificado. Su corporalidad parece no ajustarse a lo que el mundo y los nuevos dispositivos requieren de él. De allí que Daney (2016) afirme que el principal interés de Tati es entender “cómo se moderniza el mundo” (p. 33).

Consideramos, entonces, que la obra de Tati, y particularmente el personaje de Mr. Hulot, es interesante porque funciona como matriz para un análisis de un componente central de la cultura occidental que es la tecnología ligada al desarrollo de una sociedad de consumo. Destacamos, entonces, una paradoja del cine de Tati que parecía no ajustarse a las narrativas cinematográficas de su tiempo; pero, su contenido, por otro lado, representaba mejor que muchas películas de aquellos años, nombradas como vanguardistas, los problemas de un mundo que estaba cambiando profundamente.

Con la figura de Hulot, Tati introduce la posibilidad misma de reflexionar sobre el presente. Hulot, una figura larguirucha y desgarbada, parece perplejo ante la cotidianidad, convirtiéndose en un observador privilegiado de la sociedad francesa de su tiempo (Ockman, 2011). A través de sus experiencias vemos la implantación casi generalizada de dispositivos tecnológicos, arquitectónicos, espaciales y, en general, la erosión de un estilo de vida tradicional que se estaba transformando (San Nicolás, 2015). Dicha reflexión tiene sus condiciones de posibilidad en la emergencia de una sociedad de consumo. Particularmente en el presente texto quisiéramos reflexionar respecto a dos componentes muy llamativos en la obra de Tati: los objetos y los espacios

Objetos

La relación de los seres humanos con los objetos constituye por derecho propio un capítulo en la historia de la especie. Los objetos en su producción y uso han sido ejes centrales para explicar la experiencia de lo humano. Incluso,

como afirma Leroi-Gourhan (1971), la técnica es un factor determinante en el proceso de hominización. Es decir, nuestra relación con los objetos es central para entender la evolución de la especie. Este discurso oficial sobre los objetos se ve transformado con la implementación de formas masivas de producción y de objetos altamente tecnificados. El primero de estos factores tiene que ver con la industrialización vivida en el siglo XIX y, el segundo, con la tecnología como componente central de la vida cotidiana después de mediados del siglo XX.

Tati explota dicho fenómeno y, a través de Hulot, muestra la panoplia de artefactos, dispositivos y mecanismos que progresivamente fueron ocupando un lugar central en la vida cotidiana de los sujetos. Por ejemplo, en *Mi tío*, Hulot va a la cocina de su hermana, altamente tecnificada, y se ve enfrentado a una serie de objetos y dispositivos automáticos que obstaculizan su sencilla tarea de coger un vaso. Hulot escruta con curiosidad las posibilidades de mover aquí, presionar tal botón allá, pero todo parece tan confuso y distante que finalmente sale de la cocina sin el vaso. Asimismo, tanto en *Mi Tío* como en *Playtime*, Hulot se ve enfrentado a objetos mucho más simples que inexplicablemente han adquirido una complejidad inusitada debido a su diseño: las sillas. En una famosa escena de *Playtime*, mientras Hulot aguarda en una sala de espera, observa cuidadosamente las sillas e intenta sentarse en varias ocasiones. La escena es más hilarante aún debido a que en la sala cuelgan unos retratos que parecen recriminar a Hulot por su comportamiento. Esto también permite problematizar otro aspecto central de la técnica y, sobre todo, del uso burgués, diletante y arribista de la misma: la pérdida de funcionalidad de los objetos.

Dicha pérdida de funcionalidad se ve reemplazada por un ideal de experiencia estética casi permanente que trastorna, por un lado, como ya se dijo, la función de los objetos y, por otro lado, la idea de experiencia estética misma. En todo caso, en Tati la reflexión no parece estar tanto del lado de la constitución de una experiencia estética en lo cotidiano a través de los objetos o dispositivos, sino más bien del extravío de experiencias genuinas y simples una vez se introduce la tecnología como factor central de estas. Los objetos en la obra de Tati cobran relevancia debido a que es en torno a ellos a los que se realiza la acción. En el cine del director francés los objetos no aparecen como un simple

mobiliario mudo e inexpresivo; no tienen una función meramente ornamental; son protagonistas centrales del cine de Tati. Un ejemplo de ello es la película *Traffic*, que muestra las peripecias de Hulot, ahora como un novedoso diseñador-inventor, para llevar un auto a una feria de exposición: el protagonista es el auto. Es cierto, tal como afirma García (2005), que: “Tati se muestra menos frío, menos desesperanzado que en *Playtime*. Las peripecias del viaje, la humanidad de los personajes, crean un entorno paralelo en el que el espectador se siente cómodo” (p. 38). Asimismo, la pluralidad de automóviles con diseños novedosos en *Traffic*, parece sugerir que siempre hay una generosa posibilidad para todos de encontrar en la diferencia que oferta el mercado una posibilidad de experiencia genuina.

El caso de *Traffic* es llamativo, pues el automóvil es uno de los objetos que, después de mediados del siglo XX, se introdujo de manera masiva en la sociedad, impactando notablemente el estilo de vida de la clase media tanto de Estados Unidos como en Europa. Barthes (2010) dirá del automóvil que

Es en nuestros días el equivalente bastante exacto de las grandes catedrales góticas. Quiero decir que constituye una gran creación de la época, concebido apasionadamente por artistas desconocidos, consumidos a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero que se apropia, en él, de un objeto absolutamente mágico. (p. 155)

El automóvil es con casi toda seguridad uno de los objetos fetiches de las sociedades occidentales, solo comparable en el presente al computador o al *smartphone*. El automóvil de *Traffic*, además tiene otra particularidad: es el *objeto-total*. Es decir, es un objeto que contiene otras múltiples funcionalidades, además de su función fundamental que es ser un medio de transporte. Aquí Tati nos muestra la que se va a convertir en una de las parafilias de la técnica contemporánea: construir objetos multifuncionales. Objetos que desempeñen dos o tres funciones, a pesar de que tales funciones no tengan una aparente relación entre sí. El automóvil de *Traffic* tenía comedor, cocina, agua caliente, etc. Era un objeto que parecía querer cubrir todos los posibles deseos humanos. Vemos, entonces, dos extremos de los objetos que Tati nos muestra.

Por un lado, los objetos son esterilizados y carentes de valor en términos de su función y, además, pretenden constituir una experiencia estética permanente, por otro lado, los objetos multiplican sus funciones de manera casi enigmática.

La manera en que Hulot se *enfrenta* a los objetos parecería otro capítulo más de la lucha del hombre por conquistar el mundo exterior. Los objetos deben ser dominados por el hombre, pero el hombre no sabe cómo dominarlos. Estos se presentan cada vez más carentes de sentido; no se inscriben ya en un uso enmarcado en la tradición y la cultura, sino que se modifican a tal velocidad que resulta evidente un desajuste entre técnica y cultura, que pueden ser pensados como procesos asincrónicos que tienen sus propias temporalidades y que en el mundo contemporáneo no se hallan. De allí que algunas voces críticas de la técnica afirman la erosión de la cultura por aquella, y expresan que la aceleración es el signo característico de nuestro tiempo (Virilio, 2003).

Tati muestra que la relación hombre-objeto está mediada por una tensión cercanía-distancia en la que está en juego mucho más que la utilidad, el uso y la finalidad de los objetos. Una vez rota esta triste y plana dialéctica, los objetos se despliegan en un campo de posibilidades infinitas. La funcionalidad de los objetos pasa casi a un segundo plano y es remplazada por la novedad de estos como productores de experiencias. El mejor ejemplo para entenderlo es la manera cómo la publicidad atribuye a objetos de manera arbitraria la posibilidad de la felicidad, el placer, el amor, etc. Lo que se puede ver allí es un desdoblamiento de los objetos en una dimensión psicológica que realmente no poseen. Sin embargo, Hulot problematiza esta nueva naturaleza de los objetos, pues su torpeza le impide interactuar armónicamente con ellos. Dichos objetos, como nos los muestra Tati, parecen una inexplicable distorsión del sentido común y, peor aún, del sentido de la vida misma. Es precisamente ese lado absurdo de la relación sujeto-objeto el que explota Tati en sus películas. Estas pueden funcionar como una premonición de lo que aún estaba por llegar: un mundo plagado de dispositivos que requieren innovarse progresivamente y una cultura del consumo desbordada, cuyo axioma es la novedad

La tan cacareada obsolescencia programada de los objetos parece requerir un hombre siempre dispuesto a aprender, que entiende que habitar el mundo es adaptarse a los objetos que en él se encuentran. Es en este funcionamiento tecnológico cotidiano en el cual empieza habitar una experiencia de extrañamiento y alienación que Tati materializa con finos *gags* contruidos a partir de esa relación hombre-objeto. El director francés parece entender de manera aguda, pero también crítica e irónica, la condición protética del hombre. La manera que Tati muestra cómo nos relacionamos con los objetos parece constituir una tarea injustamente olvidada por la filosofía, a saber, nuestra relación con la técnica como principio de constitución subjetiva y social. En este sentido, nunca parece ser un momento inadecuado para recordar la lapidaria frase de Stiegler (2002): “la técnica es lo impensado” (p. 9). La centralidad de los objetos en Tati señala, sin duda alguna, un objeto nuevo de reflexión con importantes implicaciones políticas y sociales.

La mirada de Tati puesta sobre los objetos permite vislumbrar una superficie de reflexión absolutamente nueva, pero, a su vez, absurdamente inconmensurable: la cotidianidad. En esta se puede tejer una experiencia del encuentro permanente sujeto-objeto que desde los años cincuenta es disruptiva y exacerbada. El director francés parece proponer una *dialéctica de los objetos*, que como ya sea mencionado trasciende las tradicionales reflexiones sobre la utilidad o el uso, y pretende desentrañar la existencia relacional de los mismos. Para articular una analítica más completa sobre los elementos que aparecen en Tati y que posibilitan pensar una reflexión sobre la técnica es necesario observar otro elemento que es parte constitutiva de su cine: el espacio.

Espacios

Gorostiza (1992), en un texto llamado *La arquitectura de Tati: naturaleza contra artificio*, explora ciertas concepciones del espacio y de la arquitectura que aparecen en la obra de Tati. El autor afirma que

La interpretación del mundo que hace Tati está basada en las contradicciones entre lo natural y lo artificial, entre naturaleza y artificio. Optando por lo natural-tradicional frente a lo artificial-moderno, al oponerlo continuamente para intentar demostrar las virtudes de lo uno sobre lo otro. (1992, p.48)

Con la finalidad de examinar esta tesis, Gorostiza trae un ejemplo casi ideal: la casa de Hulot y la casa de los Apel en la película *Mi tío*. La primera es una construcción tradicional, un típico edificio de cualquier calle francesa en la que el contacto con los vecinos es inevitable. A través de escaleras y ventanas, que son mostradas desde un plano exterior del edificio, vemos la desgarrada figura de Hulot subiendo a su casa. La subida y la bajada parecen constituir una pequeña aventura diaria. Por su parte, la casa de su hermana está situada en una lujosa calle cuyas viviendas están separadas por portones automáticos que impiden, tanto el acceso como la mirada de los transeúntes. Al interior, hay un gran jardín además de fuentes de agua, por supuesto, automáticas también. Lo más notorio de la comparación de ambas casas es la manera como una posibilita el contacto y la otra lo elimina completamente. Seguramente este último componente no estará desarticulado del miedo propio de las clases medias y altas por la seguridad. En el tiempo del consumismo la seguridad se venderá como cualquier otro producto constituyendo una profilaxis hacia la alteridad. Gorostiza (1992) afirma que lo que muestra Tati es como lo moderno, que para el autor tiene un vaho despectivo, “se va introduciendo paulatinamente” (p. 49) en las nuevas formas de arquitectura que van a funcionar como una forma de condicionamiento de lo humano con relación a lo espacial.

Quizá en la obra donde se pueden apreciar los vicios de la arquitectura moderna de manera más precisa es en *Playtime*. Una parte importante de esta película transcurre con Hulot dando vueltas por un extraño y vanguardista edificio. La ya mencionada escena de la sala de espera ocurre en este edificio, pero hay otras tantas que son material privilegiado para una analítica del espacio en Tati. Lo primero que se puede destacar del edificio de *Playtime* es algo que resulta evidente pero significativo: es un espacio cerrado. En este caso, el edificio se transforma no solo en la superficie en la que se desarrolla la acción, sino en el elemento central de la narración. El edificio es un gran espacio con amplios pasillos, cubículos, escaleras, ascensores y mucho vidrio. Hulot divaga

perdido de un lugar a otro sin poder encontrar un punto de referencia que haga su pasaje más fácil. Se acumula así absurdo tras absurdo en un intento de Hulot por encontrar el sentido a un espacio extraño y distante.

Lo primero que argumentamos es que el espacio cerrado es el lugar de la técnica. No quiere decir esto que la técnica no se implemente u opere sobre espacios abiertos, lo hace. De hecho, la ciudad contemporánea con sus miles de cámaras es una muestra de ello. Sin embargo, sí consideramos que el espacio cerrado es propicio para el control, para la tecnificación. Este permite fijar los detalles, lo pequeño, lo insignificante y condicionar lo que en él ocurre. Los espacios cerrados son espacios de certidumbre, calculables, predecibles, nada está fuera de control. De allí el interés cada vez más notorio en las grandes ciudades de que los espacios abiertos funcionen como espacios cerrados. La dicotomía abierto-cerrado, desde algunas perspectivas, podría resultar un tanto obsoleta, debido a que la matriz de análisis de la que parten es que nos hallamos en una sociedad de la información y lo digital en la que todo fluye a través de la red (Castells, 2005; Han, 2013). Algunas de estas explicaciones no necesitan una noción fuerte del espacio, pues básicamente plantean que el mundo digital ha transformado la idea de espacialidad.

Sin embargo, para nuestro análisis es importante considerar aún el espacio como un elemento fundamental de la relación que el sujeto establece con el mundo. Es decir, somos sujetos eminentemente espaciales, no solo porque nos movamos siempre en el espacio, lo que puede parecer una obviedad, sino porque los espacios nos constituyen (Lefebvre, 2013). Es por eso por lo que Hulot permite ver de qué manera el espacio, mejor dicho, las formas particulares que toma el espacio determinan en cierta medida lo que hacemos y cómo nos movemos. De allí que recuperamos para este análisis la idea de lo abierto y lo cerrado que aún resulta esencial para entender los efectos de la técnica, con relación al espacio, en la sociedad del siglo XX. El cine de Hulot parece, entonces, alimentar esta dicotomía espacial mostrando principalmente en *Mi tío* y *Playtime*, como los espacios cerrados son espacios que coaccionan al sujeto. En todo caso, dichas películas no están exentas de escenas en exteriores. De hecho, estas últimas le sirven a Tati para plantear un contraste entre

los espacios tradicionales (abiertos): la calle, el vecindario, las aceras, etc. con los espacios en los que privilegiadamente se va a ubicar la experiencia técnica (cerrados): edificios, casas, fábricas, restaurantes, etc.

Otro elemento importante que aparece en *Playtime* es el vidrio (Ockman, 2011) Este aparecerá como una de las grandes innovaciones de la arquitectura de siglo XX (Sainz, 2002). El vidrio era utilizado desde finales del siglo XIX en grandes ciudades como París y Londres, principalmente en los escaparates de las tiendas en las calles y los bulevares. Es decir, la implementación de este material vino de la mano de unas emergentes estrategias publicitarias que pretendían seducir a los transeúntes al consumo. En el edificio de *Playtime* el vidrio es el elemento que permite la fragmentación del espacio, posibilita nuevas formas de desplegar la mirada sobre el mundo. La paradoja del vidrio es que muestra, pero a su vez, separa. El uso del vidrio interroga también una dicotomía fundamental de Occidente: lo público y lo privado. En una escena, también de *Playtime*, Mr Hulot es invitado, muy a su pesar, a visitar una casa. La visita la podemos seguir en su totalidad desde un plano exterior que sigue a huéspedes e invitados, debido a que la fachada de la casa es de vidrio. Por lo tanto, es posible ver todo lo que ocurre dentro desde el exterior. En un plano más abierto podemos ver que el edificio, al menos en sus dos primeras plantas, tiene otro apartamento-escaparate que permiten ver su interior (Quintana, 1992). De hecho, en un momento somos invitados, como espectadores, a ver lo que ocurre también en el apartamento del lado. La sensación que tenemos es extraña debido a que con la mirada parece que invadiéramos la privacidad de tales hogares. Sin embargo, el hecho real es que tales hogares quieren que invadamos su privacidad. Aparece aquí de manera profética un fenómeno que va a posibilitar la tecnología: el borramiento de fronteras entre lo público y lo privado. La cotidianidad queda así erosionada por mecanismos que permiten constituir la como una experiencia pública y compartida. Es, por ejemplo, lo que se puede ver en la actualidad con las redes sociales y la posibilidad de estar subiendo información sobre el lugar en el que se está o lo que se está haciendo en tiempo real (Sibilia, 2008). Sin duda, alguna en el momento en que fue hecha *Playtime*, 1967, la ruptura de público y lo privado empezaba ya a dibujarse.

Siguiendo esta pista, asumimos algunas escenas del cine de Tati en los espacios permiten pensar la idea de Foucault (2005), tomada de Bentham, del panóptico, nuevo lugar en el que la mirada se despliega y puede hurgar en los entresijos del espacio. Otra escena concreta de *Playtime* permite ser analizada en esta dirección, cuando Hulot desde un segundo piso puede ver en el nivel inferior una serie de cubículos en los que se encuentran trabajadores que salen y entran de los mismos. La perspectiva en la que está Hulot le posibilita tener una imagen de todo lo que pasa en la sala. Una sala fragmentada por pequeños espacios que aíslan y mantienen ocultos a los trabajadores unos de otros, pero que permite que todos ellos sean vistos desde un lugar estratégico; el lugar que ocupa Hulot en la escena.

La mirada se vuelve indiscreta en sus usos en la medida en que los espacios permiten que lo sea. Esta idea también aparece en Jane Jacobs (2011), cuando alude, en *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades*, a que uno de los componentes centrales de la seguridad en las ciudades es la construcción de espacios en los que la mirada se pueda desplegar. En este caso, la autora no se refiere a la mirada represiva de la fuerza pública, sino a la mirada de los habitantes de los barrios “ha de haber siempre ojos que miren a la calle” (p. 61). Su discurso se inscribía precisamente en una diatriba de cómo los diseñadores urbanos rompieron la posibilidad de mirar como mecanismo comunitario de protección, como en la casa de los Apel en *Mi tío*, en las que no hay comunidad, no hay contacto. Hay encierro y rejas. La idea del espacio en la obra de Tati es precisamente problemática dado que muestra cómo este constituye una forma de condicionamiento de lo humano. Era precisamente ese también el objetivo de la idea del panóptico: establecer una relación entre la observación y el espacio. Son ese tipo de elementos a los que aludimos con la idea de que la técnica introduce formas de vigilancia o control sobre lo humanos que genera certidumbre, incluso predicción y autorregulación. La técnica habita con naturalidad en lo cerrado porque es allí donde puede transformar el desorden en observación, el caos en probabilidad, el movimiento en coacción.

Hulot se ve enfrentado de manera constante, sobre todo en las escenas en lugares cerrados, a la fragmentación del espacio, a la segmentación del mismo. Al igual que lo que podíamos observar en relación con los objetos, es mediante

ese enfrentamiento en el que dimensionamos el impacto del diseño contemporáneo de los espacios en la experiencia cotidiana de los sujetos, experiencias triviales como desplazarse o subir de un piso a otro, trastornan ahora las posibilidades de habitar el mismo espacio. El artificio, al que hace referencia Gorostiza (1992), es precisamente esa manera espuria y poco genuina de construir los espacios, que en el cine de Tati se ve magníficamente. “En el *Stand de Tráfico*, [*Traffic*] [donde] dentro de la tecnológica nave del Palacio de Exposiciones, hay unos árboles de cartón y una grabación del trino de un pájaro” (p. 48), quizá esta sea la máxima expresión de la inconsistencia que en términos de espacio nos muestra Tati, pues pretender simular la naturaleza como espacio exterior y abierto por excelencia en un *stand*, resulta pretencioso y ridículo.

En todo caso, dicho artificio solo puede llevarse de la mano de una técnica que golpea la experiencia cotidiana con todo su esplendor. Tanto los objetos como los espacios son los elementos privilegiados a partir de los cuales la técnica introduce progresiva pero rápidamente, cambios fundamentales en las sociedades de posguerra, precisamente en el periodo que abarca la cinematografía de Tati. La inquietud que nos surge en relación con este punto es ¿cómo era esa sociedad que permitió que su vida cotidiana fuera transformada por la tecnología emergente? ¿En qué condiciones históricas se introdujeron, casi sin ninguna resistencia, de manera masiva dispositivos y aparatos tecnológicos que modificaron radicalmente la manera como habitábamos el mundo? Teniendo en cuenta tales preguntas nos gustaría plantear unas conclusiones de la reflexión realizada hasta aquí; por un lado, el lugar privilegiado de la publicidad en las sociedades de consumo y, por otro lado, las transformaciones subjetivas que producen la tecnología.

Conclusiones

A partir de la reflexión elaborada quisiera presentar dos conclusiones. La primera relacionada con la importancia de la publicidad como vector que posibilita la introducción y legitimación del uso cotidiano de la tecnología; la publicidad se va a transformar rápidamente en una suerte de oráculo social. Es

desde allí que parten todas las respuestas en relación con las necesidades y a las posibilidades mismas de realización social. En este sentido Lefebvre (1972) afirma que:

En la segunda mitad del siglo XX, en Europa, en Francia, *nada* (un objeto, un individuo, un grupo social) *vale* sino por su doble: su imagen publicitaria que lo aureola. Esta imagen *dobla* no sólo la materialidad sensible del objeto, sino del deseo y el placer. Los sitúa en lo imaginario. Es ella la que trae “felicidad”, es decir, satisfacción en el estado del consumidor. La publicidad, destinada a suscitar el consumo de los bienes, llega a ser así el primero de los bienes de consumo. Produce mitos, o, más bien, no produciendo nada, se apodera de los mitos anteriores. Arrastra los significantes hacia un doble objetivo: ofrecerlos como tales al consumo en general y estimular el consumo determinado de una cosa. (p. 133)

Ese plano casi fantasmal en el que se mueven los objetos genera una serie de desplazamientos en base a los cuales se construyen nuevos discursos en torno a la comunidad, la familia, la clase, etc. Es decir, los signos transados a través de los objetos, y promovidos por el consumo, reestructuran profundamente la sociedad con una peculiaridad: no hay un *telos* en dicha transformación. La sociedad de consumo dificulta la construcción de un ideal de sociedad.

La semántica amorfa y plural del consumo transformó la cotidianidad de la Europa después de la Segunda Guerra Mundial. De allí no fue sino cuestión de un par de décadas para que la idea de sociedad de consumo se expandiera por todo el mundo. Para ser más juiciosos y matizar esta última generalización, es necesario decir que la idea de tercer mundo, o la eufemística noción de países en vías de desarrollo, pudo configurar durante cierto tiempo un medio de profilaxis ante la invasiva idea de consumo. Una suerte de resistencia involuntaria, en algunos casos, a un proceso que en la actualidad resulta difícil analizar por la pluralidad de formas que toma. Sin embargo, las economías del presente no se pueden pensar sin el consumo. Este es una parte constitutiva de las mismas, de allí que seamos los peregrinos del consumo, cuyas vidas cada vez están más modeladas por los dispositivos o prótesis que usamos.

La segunda conclusión resulta ineludible: la constitución de los que somos halla su condición de posibilidad en nuestra interacción cercana y permanente con los objetos, dispositivos, artefactos, etc. La disociación, creemos, entre

subjetividad y técnica resulta insostenible. Quizá ese imperativo es el que mejor aparece en las películas de Tati; el advenimiento de la novedad que introducen los objetos son parte constitutiva de la realidad que elaboramos día a día. De allí la emergencia de estilos de vida que confrontan a la tradición y, en esa medida, la producción nuevas subjetividades. La obra de Tati señala, entonces, la brecha que abrió la introducción masiva de dispositivos en la vida cotidiana y las nuevas formas de consumismo alentadas por el capitalismo. Tal brecha ya no puede ser cerrada. Queda así la reflexión que alinea en un mismo plano, pero en lugares opuestos, deseo y consumo, tradición y novedad, experiencia y acontecimiento, cuerpo y dispositivo. Lo que concluimos es que Tati evidenció una mutación antropológica y cultural que aún intentamos dimensionar. Si somos lo que somos, es en parte por la manera como nos relacionamos con los objetos; si estos son componentes ineludibles de los que somos, entonces es necesario historizar la manera como tales dispositivos se introdujeron en nuestras vidas. Tati permitió evidenciar con sus películas el principio de ese cambio social y cultural: la técnica nos hace y nos deshace.

Conflicto de interés

El autor declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o asociación de cualquier índole. Asimismo, la Universidad Católica Luis Amigó no se hace responsable por el manejo de los derechos de autor que los autores hagan en sus artículos, por tanto, la veracidad y completitud de las citas y referencias son responsabilidad de los autores.

Referencias

Barthes, R. (2010). *Mitologías*. Siglo XXI.

Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI.

Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.

- Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Abada editores.
- Castells, M. (2005). *La era de la información. La sociedad red*. Alianza Editorial.
- Cuellar, A. (2003). 50 años con monsieur Hulot: Jacques Tati o la vigencia de un cineasta moderno. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, (12), 123-128. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28211/123-128.pdf?sequence=1>
- Daney, S. (2016). Elogio de Tati. *Minerva*, 27(16), 30-34. https://www.circulo-bellasartes.com/wp-content/uploads/2017/02/04_minv27_dossier_cine-1.pdf
- De Valck, M. (2005). The Sound Gag: the use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati. *New Review of Film and Television Studies*, 3(2), 223-235.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- García, S. (2005). La crisis de la modernidad en la pantalla: el cine de Jacques Tati. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (3), 31-40.
- Goroztiza, J. (1992). La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio. *Nosferatu. Revista de cine*, (10), 48-55. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40832/NOSFERATU_010_008.pdf?sequence=4
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing Libros.
- Lazzarato, M. (2013). *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu editores.
- Lazzarato, M. (2015). *Gobernar a través de la deuda. Tecnologías de poder del capitalismo neoliberal*. Amorrortu editores.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza Editorial.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.
- Ockman, J. (2011). Arquitectura en modo de distracción: ocho tomas sobre Playtime de Jacques Tati. *DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, (21-22), 11-34. <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/11864/DC%2321-22-03-OCKMAN.pdf?sequence=7&isAllowed=y>
- Quintana, A. (1992). Monsieur Hulot frente a las nuevas tecnologías de la imagen. *Nosferatu. Revista de cine*, (10), 40-47.
- Sainz, J. (2002). Transparencias míticas: la imagen histórica del vidrio. *Arquitectura viva*, 82, 2-29.
- San Nicolás, H. (2015). *Jacques Tati: vivienda experimental y espacio de trabajo a mediados del siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM. https://oa.upm.es/40792/1/HELIA_DE_SAN_NICOLAS_JUAREZ_01.pdf
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hiru.
- Torres, S. (1992). Jacques Tati: la sonrisa entre todos. *Nosferatu. Revista de cine*, (10), 6-13.
- Veblen, T. (2004). *Teoría de la clase ociosa*. Alianza Editorial.
- Virilio, P. (2003). *El arte el motor. Aceleración y realidad virtual*. Manantial.