

Prof. JUAN CARLOS PERGOLIS
Arquitecto
Universidad Nacional de Colombia

UTOPIA Y ESTETICA DE LA MAQUINA



trás, a pocos minutos, quedó el centro de la ciudad con sus edificios de cemento y vidrio, con sus avenidas arboladas y con su gentío entrando y saliendo de los comercios. Aquí, las casas dispersas y las calles embarradas indican el perezoso deslinde de la ciudad. El tranvía 4 avanza por una trocha entre enredaderas y matorrales que dejan ver, cada tanto, algún techo de zinc sombreado de óxido y pequeños gallineros en malla de alambre, algunas mujeres haciendo algún oficio entre doméstico y rural, unos pocos niños jugando...

La crujiente carrocería y la bamboleante pértiga del trole se encaminan hacia el puente de madera que cruza el canal de aguas negras y espesas. Más allá está la refinería de petróleo con sus anchas calles pavimentadas y sus enormes estructuras de metal como esqueletos de rascacielos que brillan bajo el sol, entre humos, vapores y luces. Rechonchos tanques de petróleo, kilómetros de tuberías retorcidas y delgadísimas chimeneas que botan fuego se complacen en acentuar la decrepitud del tranvía 4, único testimonio en ese ambiente, de mi cercana ciudad de La Plata.

Pero la refinería que se extiende entre la ciudad y el puerto nunca fue una realidad tangible ante mis ojos de niño que la veían desde el tranvía. Fue la imagen sumatoria de muchas emociones que pasaban ante el marco de la ventanilla; imágenes-ansiedad de una modernidad allí expuesta pero no explicada, latente pero no asumida: la casa de la máquina mostraba otro mundo, una intuición de futuro, quizás lo más parecido a un viaje "al exterior" ... porque salir en el tranvía 5 o en el 13, que se asomaban a las primera granjas, era seguir estando en la ciudad de La Plata.

* * *

Las desprevenidas expectativas infantiles que encierra el recuerdo de la casa de la máquina vista desde la ventanilla del tranvía, comenzaron a explicarse muchos años más tarde, con una de las primeras frases con que Marshall Berman introduce su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; allí dice: "Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos" ... porque todo eso sugerían

las imágenes-misterio de los tubos de la refinería, quizás más cercanas al mundo de Flash Gordon en el cine matinal del domingo, o a las fotos del vértigo en lejanas ciudades que el futuro traía en revistas...

Sin embargo, vistas desde hoy, esas imágenes no coincidieron con el futuro que anunciaban aquellos años cincuenta, aunque puedo intuir que las imágenes de esos años sí coincidieron con la visión de futuro que preveían quienes vivieron treinta años antes. ¿Qué articulación hubo en el inicio de la segunda mitad del siglo, cuando la estética pareció independizarse de las ansias de modernidad?... ¿Cómo fue la inflexión entre una estética "de las máquinas" hacia otra que podríamos llamar "de las cosas producidas por las máquinas"? Quizás, el cambio habría que buscarlo a nivel superestructural de la sociedad toda, cuando el deslumbramiento por las formas de las máquinas cedió ante la euforia por el consumo desahogado de sus productos, cuando en la Segunda Postguerra la Modernidad se convierte en bandera de un modo de vida "occidental y democrático", relegando el objetivo social, la utopía de un mundo mejor. Un proceso que transformó esas utopías colectivas en fantasías individualistas: el "progreso personal", destino obvio de una burguesía que, como observa Berman, su única actividad significativa es hacer dinero, acumular capital...

Aquella imagen de las máquinas, que todavía producía emociones y expectativas en la niñez de los años cincuenta, surgió de un largo proceso en el que la Modernidad logró un sistema de valores integrado y único, expresado en cuatro categorías apreciativas que conformaron el "espíritu de la época", depositario de un sentimiento presente, una proyección de futuro y la utopía social de un mundo mejor.

Diferentes textos de las primeras décadas de este siglo muestran, desde distintas ópticas, el valor positivo que adquiere el objeto del juicio sobre la *forma* en la categoría morfológica (conforme), la *moral* en la categoría ética (bueno), el *gusto* en la categoría estética (bello) y la *pasión* en la categoría tímica (eufórico). Dicho juicio positivo parte de la identidad de dos principios en cada categoría: la independencia de la parte en el todo y el funcionalismo.

Es fácil observar que el primero de ellos proviene de la gestalt establecida por la psicología fenomenológica de la percepción, de origen alemán (y en particular de la Escuela de Graz) con su propuesta de equivalencia en el valor de las percepciones y la definición de un proceso de conocimiento en el cual la significación de algo surge de la descomposición en sus partes significantes. El funcionalismo, como resultado del pensamiento racionalista, debe ser rastreado

en un proceso más largo, que se inicia un par de siglos antes y que se articula a través de las técnicas industriales con el diseño de fines del siglo XIX.

Treinta años más tarde, hacia 1927, la escritora Thea von Harbou, esposa del director Fritz Lang quien llevó al cine su novela *Metrópolis*, vislumbra la ciudad del futuro como un campo de lucha entre el hombre y el régimen totalitario aliado con la máquina, en los siguientes términos estéticos: "Las casas recordadas en conos y cubos por las guadañas en movimiento de los reflectores, brillaban, parecían alzarse, descender, danzar al compás de la luz que acariciaba sus flancos como fina lluvia (...) el estruendo del tráfico de cincuenta millones, la locura mágica de la velocidad..."

Velocidad, energía y luz son los componentes de esta estética, los tres actúan sobre los objetos desvirtuando su unidad, disolviendo el todo en la exaltación de las partes como predeterminando un proceso de significación enmarcado en las teorías de la Escuela de Graz o indicando el rol funcional de cada parte.

El Manifiesto de Fundación del Futurismo, obra exclusiva del italiano Filippo Tomaso Marinetti en 1909, fue el punto de arranque de la estética de la máquina y quien estableció sus pautas, es un canto al futuro tecnológico enmarcado en la utopía: la máquina hará un mundo mejor. A través de sucesivos manifiestos, esta visión va definiendo su pensamiento en el marco de la Modernidad, "...tal como nuestros antepasados tomaron su inspiración del mundo de la religión que pesaba sobre sus almas, así nosotros debemos tomarla de los milagros tangibles de la vida contemporánea..."; el Manifiesto Técnico, igualmente emocionado y repleto de maquinolatría, expone abiertamente la estética de esta utopía enfatizando lo dinámico contra lo estático y exaltando la deformación y multiplicación de las imágenes visuales originadas por la persistencia retiniana. Es evidente que sus imágenes coincidieron o supieron insertarse en el "gusto de la época" al punto, que el párrafo citado de la novela *Metrópolis* parece casi una transcripción de algunas de sus partes o, una "aplicación" del Manifiesto al modo de ver la ciudad. Marinetti expone un ejemplo: "...las dieciseis personas que nos rodean en un tranvía son sucesivamente una, diez, cuatro, tres. Se mantienen inmóviles un momento pero luego vuelven a desplazarse, yendo y viniendo con el balanceo y el cabeceo del vehículo... símbolos persistentes del movimiento universal", párrafo que parece coincidir con lo que Medardo Rosso anticipó años antes: "Todos somos meros efectos de iluminación". Desde el mismo punto de vista, Le Corbusier dirá más tarde, que la arquitectura "es el juego sabio y correcto de los

volúmenes bajo la luz”, en otra demostración de esta estética de la descomposición del todo en sus partes.

En forma simultánea a la exaltación de la estética de la máquina, hay que observar el proceso de identificación del “objeto” en el arte, vertiente fundamental en la configuración del corpus que integra el “gusto de la época”. El camino hacia el reconocimiento del objeto-tipo se inicia con la actitud de Picasso y Braque, quienes habían sacrificado su material temático en aras del cuadro visto como un objeto en sí mismo; pero el paso definitivo, lo dará Marcel Duchamp con su *Rueda de Bicicleta* (1912) al sacrificar el cuadro en función del material temático: en el ready-made el tema se convierte en el objeto presentado, sin transformación, representación o limitación alguna. Así, el prestigio conferido a un objeto de producción masiva, expuesto en una galería de arte, concretó y superó el canto de los futuristas.

Pero ya en 1911, Duchamp había señalado esta conjunción entre máquina, descomposición y movimiento en otra obra, antecedente de los ready-mades y paradigma de la nueva estética: el *Molinillo de Café*, que aparece descompuesto a fin de evidenciar su mecánica como en un manual técnico, incluyendo una flecha que indica el sentido de rotación de la manivela. Del mismo modo, el purismo busca más allá de lo ornamental del arte abstracto una emoción intelectual y afectiva escogiendo sus elementos entre objetos existentes y extrayendo de ellos sus formas más específicas, esto es la “ley de Selección Mecánica” por la cual los objetos tienden hacia un tipo determinado por la evolución de las formas entre el ideal de máxima utilidad y la satisfacción de las necesidades relativas a la fabricación económica.

Observando las vertientes que conforman el gusto de la época, no nos asombra ver que en el contexto purista de la revista “L’Esprit Nouveau” aparezcan reelaboradas imágenes y técnicas usadas por los futuristas: las ilustraciones del capítulo “Formation de l’Optique Moderne” muestran un automóvil, Nueva York de noche, la estructura de un hangar para aviones, un consultorio odontológico, una máquina de calcular y un sistema de archivo. Todas ellas resumen la economía de producción, la articulación entre técnica y estética y, fundamentalmente, el dominio de una geometría simple: la geometría de las partes relacionadas tensionalmente con la totalidad.

En medio de la tradición que exaltó el todo como masa, esta geometría se revela como algo asombrosamente nuevo, donde junto al valor de la masa aparece el de la tensión, la energía que relaciona las partes, como si un mismo fenómeno ahora pudiera ser visto tanto desde su volumetría como desde las fuerzas que

mantienen la cohesión. Es la misma energía que mueve a las máquinas, la energía que Marinetti preveía para el hombre del año 2000, “...que vivirá en cámaras de alta tensión, donde cien mil voltios parpadean (...) estos hombres gozarán una vida de potencia entre paredes de hierro y cristal”; más tarde, en el Manifiesto del Esplendor Geométrico y Mecánico, podemos leer: “Nada hay más hermoso que una gran central eléctrica, deteniendo las presiones hidráulicas de toda una región, sintetizada en paneles de control erizados de palancas y de resplandecientes conmutadores”.

En toda la historia, las utopías buscaron la definición de sociedades ideales. La utopía futurista no fue una excepción, su contenido político parte del Risorgimento Italiano, se articula con el pensamiento progresista de la Modernidad y muere—como lo anticipan las imágenes del filme *Metrópolis*—con los totalitarismos de preguerra, como bandera del fascismo. También, como en todas las utopías, su manifestación más visible fue su estética, que perduró como imagen de futuro, como canto a la máquina hasta más allá de los regímenes totalitarios, incluso del fascismo, proveyendo una iconografía cercana a los comics y a la ciencia-ficción, alentando visiones de futuro en las imágenes infantiles y aún tan lejanas como la de la destilería de petróleo de La Plata en los años cincuenta...

Pero las utopías son inherentes al carácter social del hombre, a sus pensamientos e ideales, a sus aspiraciones y a sus ansias de perfección, apareciendo—como observa Tafuri—en los laboratorios de ideas de los intelectuales, donde se generan proyectos ideológicos que esperan hipotéticas coyunturas de realización. Por ello, la utopía encierra un juicio moral y ese fue el gran valor del canto futurista, que hoy vemos más allá de su iconografía que conformó el gusto de varias décadas, en su ética que modeló el pensamiento de sucesivas generaciones.

Una utopía no necesita ser moral ni se inscribe en algún juicio ético, ya que al ser resultado del pensamiento individual no requiere del consenso colectivo, el que fija las pautas de lo que “es moral” y de lo que “no lo es”. A partir de la Segunda Postguerra se fue transformando la utopía futurista en múltiples fantasías individuales; así fue muriendo como pensamiento, al igual que el Movimiento Moderno en arquitectura, que también buscó un mundo mejor. Pero la fantasía es atomizante del todo-social y quizás, así haya sido manejada a través de las imágenes de bienestar sugeridas por el Consumo como parte de un programa, de un orden establecido, que busca satisfacer la necesidad de cambio a nivel individual para que en la realidad social nada cambie: es la fantasía “conservadora” contra la utopía “progresista”.

* * *

Santafé de Bogotá, julio 1994

Querida amiga:

Insisto en querer definir la memoria, aunque no te podría decir si se trata de un mecanismo muy simple que funciona a partir de muy pocos datos o por el contrario, viendo sus resultados, es algo muy complejo. También pareciera ser una manifestación de nuestra ingenuidad, porque de otro modo no se explica la sutil y precisa escogencia de imágenes que conforman mis recuerdos de La Plata. Sé que la memoria hace trampas a la realidad y que cuando tú leas mis comentarios dirás que La Plata no es así, que estoy confundido. No lo estoy: acepto con gusto las trampas de la memoria y le ayudo a hacerlas.

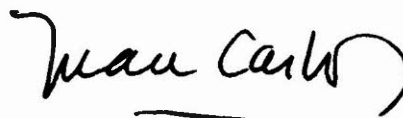
Por ejemplo, escogí como recuerdos de la diagonal 77 tres pedazos de tres paredes: uno rosado, del muro que encerraba una vieja construcción entre las calles 5 y 6; otro color crema, en la esquina de la diagonal 80 y por último, uno gris, con musgo verde amarillento (de humedad y sombra) entre 3 y 4. Con estas tres imágenes-fragmentos, que sólo son textura y color, puedo reconstruir mi recorrido diario al Colegio Nacional, con todas las emociones de cada día de cada uno de los seis años de bachillerato en una sola emoción-síntesis-recuerdo.

Podría hacer lo mismo con otras calles y con otros recorridos. Por eso, cuando estuve en La Plata el año pasado, evité algunos itinerarios, prefiriendo la fantasía del recuerdo (aunque incluya algunas trampas) a comprobar la realidad. Ahora me aparecen dudas y a veces pienso que en mis recuerdos no hay fantasías, ni trampas que los adornen.

Te decía que la memoria de La Plata es ambigua, pero creo que no es así: la ambi-

güedad está en nosotros, cuando dudamos de esos fragmentos que son los recuerdos.

Un abrazo,



* * *

La estética de la máquina nos enseñó a valorar la parte ante el todo; un engranaje significa mecanismo, un gesto explica el discurso y una imagen puede abrir las compuertas de la memoria. Detalle y fragmento están en el espíritu de este tiempo, observa el semiólogo italiano Omar Calabrese en su ensayo *La era neobarroca*. Este comentario pareciera confirmarse con la importancia que adquirió el detalle dentro de los sistemas que siempre se consideraron globales y estables. Ambas actitudes hicieron perder de vista los tradicionales grandes cuadros de referencia.

La publicidad en los mass-media, el cine, los comics (por ejemplo Calvin y Hobbes), la ciudad fragmentada en redes de informática, muestran el valor de las partes ante un todo cada día más inasible; la energía o tensión entre las partes hoy muestran un mundo disuelto bajo el efecto de la luz y la velocidad, como los pasajeros del tranvía que refirió Marinetti: dieciseis personas que sucesivamente son una, diez, cuatro, tres...

Pero los conceptos de detalle y fragmento resultan de dos diferentes actitudes del pensamiento: mientras el primero no puede ser sino parte de una totalidad, el segundo tiende a ser una totalidad en sí mismo. Desde el punto de vista etimológico, señala Calabrese, detallar implica la noción de cortar (*tagliare*) en tanto que fragmentar sugiere romper (*frangere*), lo cortado es escogido por el sujeto, es el resultado de

una opción, un "a priori" con la certeza de restitución de la unidad a partir de "partes" con bordes nítidos, fácilmente reinsertables en el todo. El fragmento, lo roto, es irregular, arbitrario, tiende a independizarse de la totalidad de la cual proviene, ya que su reconstrucción es hipotética, pero no cierta. Un fragmento puede ser equivalente a otro (o a otros), un detalle es único y en ello radica su peso discursivo en el sistema que integra.

Ver la parte como detalle fue la base de la estética de la máquina y la rigidez de ese sistema contribuyó a la creación de los grandes metarrelatos (incluyendo el de la utopía) cuyo propio peso los llevó a la duda. Pero también abrió el camino al concepto de una estética fragmentaria que sin poner en dudas los ideales de la Modernidad, permite programas más livianos y por ello más factibles. Una estructura fragmentaria es inestable, leve, en ella importan tanto las partes como los vacíos o tensiones que las integran a la red, esos espacios (o silencios en el lenguaje de Lyotard) que permiten los relatos y que dan lugar a las ambigüedades y al "más o menos" propio de la duda y consecuentemente crean una actitud favorable al cambio.

Una sociedad que no apunta al cambio es decadente en lo intelectual y en sus estructuras. Esto equivale a decir que una sociedad sin utopías –que son la expresión de la voluntad de cambio– muestra la falta de dinámica propia de la agonía del ente colectivo, dando lugar a todas las manifestaciones del individualismo y sus fantasías. La maquinolatría futurista nos mostró una utopía y nos heredó una estética, cuya articulación a través del concepto de fragmentación hoy podemos llamar "estética de la levedad" ya que es exacta e indeterminada, precisa y ambigua, todas cualidades necesarias para significar, ya que es en el margen de esa libertad, en el límite de lo incierto y ligero, donde podemos acceder al silencio, al vacío o a la tensión entre las masas.

La estética del fragmento propone un programa cuya levedad no solamente no interfiere con la Modernidad, sino que se plantea como alternativa para concretarla en sus ideales, más fácilmente –por su dinámica– que los densos metarrelatos que intentaron llevarla a cabo en la primera mitad del siglo. Si una vez se pasó de la utopía a la estética, el desafío que hoy se propone es el paso de la estética al ideal social, del sistema jerarquizado a la red uniforme, de la masa a la tensión, del estatismo del detalle a la dinámica del fragmento.

* * *

Santafé de Bogotá, julio 1994

Querida amiga:

A veces temo (porque sé lo distraída que puedes ser) que te hayas encontrado con el fantasma del tranvía 25; ese que algunas noches –no todas– recorre las penumbras platenses arrasando con quien se le atravesase. Sé también que nadie (o casi nadie) puede verlo, aunque muchos hayamos oído los espantosos alaridos de su cobrador deforme, desvarío genético, alucinación gris parada en la plataforma trasera.

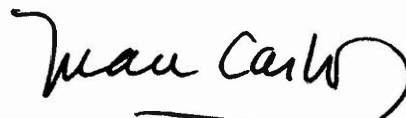
No hay otro motivo para tu silencio.

También hay quienes aseguran –aunque con una sombra de duda– haber visto los chispazos que produce el trole cargado de nostalgias de obreros que van a un frigorífico que ya no es; destellos en un cable inexistente aún envuelto en las nieblas tempranas del camino a Berisso y en los alientos brutales de los italianos que vuelven a su Isla Paulino. Nada de eso se ve en la incierta presencia del tranvía fantasma. Pero su encuentro en alguna empedrada calle platense puede ser definitivo...

Yo nunca lo ví, pero intuyo haber olido el tufo (ese tufo que hoy es pieza de colección en mi memoria) mezcla de petróleos viejos, vino ácido de la Isla, axilas progresistas y eructos trasnochados que impregnaban sus asientos de madera con infinitas tablitas: una clara, una oscura, una clara... un infinito que mis dedos nunca acabaron de contar, aunque estuvieron cerca, casi pisando un límite en el que ahora prefiero no pensar. Pero triste aquel que en estas noches se encuentre con la equivocada y errática mole plateada cuyas ruedas chirrían eternas consignas populares al doblar lentamente la esquina de 1 y 60...

No hay otro motivo para tu silencio. Me preocupa.

Un abrazo,



* * *

BIBLIOGRAFIA

- Banham, Reyner: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores, Bogotá, 1991.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- Calvino, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- De Fusco, Renato: *Historia de la arquitectura contemporánea*. Ed. Blume, Madrid, 1981.
- Liotard, Jean F.: "Tomar partido por lo figura 1", en *Discurso y figura*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1971.
- Paz, Octavio: *La otra voz*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- Pérgolis, Juan Carlos: "Utopía contra fantasía". *Magazin Dominical* de El Espectador, noviembre de 1992.
- Pevsner, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1980.
- Von Harbou, Thea: *Metrópolis*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1977.