

Técnica, máquinas, futurismo y fascismo

María Verchili Martí

Lewis Mumford escribió hace casi ochenta años una obra relevante sobre las relaciones del hombre con la técnica y su desarrollo aplicado, las máquinas.¹ El autor afirmaba que todas las artes y las instituciones del hombre derivan su autoridad de la naturaleza de la vida humana como tal. Si la vida humana se hubiese limitado a adaptarse al medio dominante, las máquinas no se hubiesen inventado. La habilidad singular del hombre, señala Mumford, es la iniciativa creadora de normas y objetivos suyos, propios, no recibidos directamente en el orden externo de las cosas.² Pero hacia dónde nos lleva esta iniciativa es una cuestión compleja. ¿Favorecen las máquinas la vida y realizan sus valores o no? Cuando prestamos atención a los discursos sobre las máquinas, el maquinismo y la técnica que las produce, nos encontramos con que en una mayoría de estos prevalecen las valoraciones críticas, pesimistas, inquisidoras sobre la deshumanización que genera este fenómeno. Pero también encontramos a lo largo de la historia del pensamiento del siglo XX discursos de otra naturaleza, aquellos que podríamos denominar «los discursos de la modernización», que destacan la capacidad de progreso como elemento distintivo de las máquinas.

Nuestro interés por los discursos en torno al fenómeno de la maquinización se sitúa en la dimensión histórica socio-cultural de la que han dotado al fenómeno. Esos discursos en torno a la maquinización, reinterpretados desde una perspectiva cultural, constituyen indicadores de los cambios sociales y culturales, de los nuevos modos de entender las relaciones humanas, de los mecanismos de poder y de los valores de una época y de una sociedad, en un periodo durante el cual la mecanización de la segunda revolución industrial alcanzó una gran intensidad, en términos cuantitativos y también cualitativos, al ir adquiriendo unas características distintivas respecto a la primera revolución industrial, por medio de un proceso de automatización, interconexión e interdependencia de los distintos sectores de la economía y de la producción. Las diversas representaciones de la máquina y del fenómeno del maquinismo en los discursos de los diferentes actores sociales se pueden interpretar como una metáfora del cambio

social y cultural, y nos permiten ahondar en una relación compleja y preñada de ambivalencias en el estudio histórico del cambio acontecido. El análisis de los discursos en torno a las máquinas, como el de la vanguardia futurista, nos acerca en realidad a la naturaleza histórico-social del creador de la máquina.

TÉCNICA Y VANGUARDIA

En la historia del arte hay un lugar común que vincula las transformaciones operadas en el arte de la segunda mitad del siglo XIX con la expansión generalizada de la tecnología en que derivan los movimientos de las vanguardias, como señala José Díaz Cuyás.³ Y esto es así, tanto para los que interpretaron el proceso de tecnificación como una pérdida, como para los que lo abrazaron con enorme optimismo. Los motivos de esta vinculación pueden ser valorados desde una doble perspectiva. Por un lado, desde una perspectiva epistémica o metodológica, toda obra de arte, plástica, arquitectónica o musical, es anuncio y resultado de una manera de hacer que no es posible aislar del contenido artístico de la obra, es decir, los aspectos técnicos se convierten en elementos conformadores del sentido de la obra. Por otro lado, como consecuencia de la consolidación de la llamada Tecnociencia, los artistas de las vanguardias se vieron obligados a tomar una posición autoconsciente sobre el significado simbólico de las técnicas que empleaban. Un ejemplo emblemático de esta nueva actitud fue la polémica surgida en torno a la fotografía y las imágenes mecanizadas, en la que para emitir un juicio de valor estético, se hizo necesario decidir con anterioridad si determinado modo de proceder, determinada técnica de representación, resultaba o no legítima para crear imágenes de cultura, es decir, para producir obras de arte. Pierre Francastel, en su análisis de la profunda influencia que en el arte del siglo XX ha tenido el intenso desarrollo de la civilización mecanizada y la tecnología, acaba por concluir que la técnica no crea los valores de una sociedad, sino que los sirve y materializa.⁴ Para que un nuevo material, un nuevo procedimiento técnico pueda constituirse en un elemento configurador de la obra es necesario que se convierta previamente en la expresión de una idea, que adquiera un nuevo valor simbólico. En las obras de las vanguardias, la tematización de las técnicas, como expresión de una idea, de un nuevo valor simbólico, se vinculó con la introducción de nuevos procedimientos y objetos técnicos comunes en la sociedad de la época, pero ajenos a las técnicas tradicionales de las bellas artes. La tematización de las técnicas en la representación pictórica se corresponde a su vez con la introducción en el debate cultural, en los primeros años de este siglo, de un tema nuevo y de amplio alcance: la técnica.

El concepto de técnica, en el sentido de fenómeno histórico unitario que no se limita a lo instrumental, tiene su origen en los primeros años del siglo XX y se extiende con inusitada rapidez en los debates propiciados en la *Kulturkritik*

centroeuropea durante el periodo de entreguerras. En los primeros años del siglo XX la extrema novedad de las relaciones que el hombre había establecido con las fuerzas materiales alcanzó a todo el conjunto del tejido social, haciéndose visible la clase de mundo y el tipo de hombre que este nuevo orden entrañaba. Comienza a perfilarse la idea de una nueva potencia que rige la vida del hombre, la técnica, un concepto que solo a partir de entonces adquiere una vaga unidad para el pensamiento reflexivo y que seduce al imaginario de la época. Las técnicas constituyen la apoyatura histórica material sobre la que se construyen las grandes metáforas de representación de lo real, de las imágenes que el hombre construye sobre sí mismo y sobre el mundo. Y con las técnicas y las máquinas, la idea del dominio sobre la energía ocupa una posición también dominante en el imaginario social, y comienza a aunar por analogía los motores artificiales y los motores biológicos, las máquinas a motor y los cuerpos a motores. Esta equiparación entre cuerpos y artefactos se convertirá en una asociación fuertemente arraigada en el imaginario colectivo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Significativa es la relación que Siegfried Krakauer planteó entre el nuevo modelo laboral fordista-taylorista y la producción cultural contemporánea, según señala Emilio Irigoyen⁵, en base al caso de las «Tiller Girls», un grupo de jóvenes bailarinas inglesas entrenadas militarmente, muy activo en Alemania entre 1924 y 1931, como un ejemplo de cómo modelos originados en el «proceso de producción capitalista», patrones visuales desarrollados en la fábrica fordista-taylorista, penetraban en la esfera de la vida pública. Krakauer destaca la importancia de lo lineal, representado tanto en la estética de masas como en la cadena de montaje, aunque esa linealidad, aclara, no coincide con la organicidad de la figura, más bien la anula. Estamos pues, ante una situación perfectamente equivalente entre la coreografía del grupo de baile, el trabajo del obrero en la fábrica taylorista y los movimientos de las grandes masas en un estadio. Los sujetos participantes no poseen una conciencia o comprensión global de la figura visual que están ellos mismos produciendo con sus cuerpos. El cuerpo orgánico es desmembrado por una actividad pasiva, «geométrica», y como consecuencia, el sujeto es transformado en un objeto pasivo, carente de voluntad y creatividad.

El tema del cuerpo desmembrado y su contrapartida, el sujeto desmembrado, fueron dos de las grandes obsesiones de la época, atribuibles en parte a la traumática experiencia colectiva padecida en el frente durante la Primera Guerra Mundial y proyectada sobre el conjunto de la sociedad por la prensa. Las imágenes de cuerpos destrozados se vuelven, por primera vez en Europa, una visión expuesta cotidianamente al ojo del gran público. El cuerpo humano se percibe como un artefacto, la pieza de una cadena de montaje en la que opera junto a otros artefactos, todos ellos engranajes de un proceso de producción fragmentario y despersonalizado⁶. El cuerpo del individuo de la era fordista es percibido por Krakauer como una máquina cuyas partes no guardan relación orgánica con el sujeto, el cual, a su vez, permanece al margen de la lógica del proceso de producción en el que parti-

cipa. Mientras que la manufactura industrial organiza el proceso de producción en torno al ensamblaje múltiple de fragmentos que confluyen en una línea única, los artistas insisten en descomponer toda unidad lineal recibida y hacer de la obra la exhibición transgresora de las partes. La línea es un concepto tan constitutivo de las vanguardias como lo es del fordismo, solo que en un sentido contrario. La ruptura que desencadenan las vanguardias se produce en la forma de una descomposición o des-ensamblaje de fragmentos, cuyo resultado es una obra inorgánica y, según los patrones clásicos, disfuncional.

EL DISCURSO FUTURISTA SOBRE LAS MÁQUINAS

Dentro de las vanguardias artísticas, el Futurismo, promovido por Filippo Tommaso Marinetti, propugnó una amplia revolución cultural, apremiado por la rápida transformación social que se estaba produciendo, que ilustró en el *Manifiesto del Futurismo* publicado en febrero de 1909 en *Le Figaro*. En las tres décadas siguientes se congregaron bajo este lema numerosos artistas de distintos ámbitos culturales. Un año después del *Primer Manifiesto del Futurismo*, aparecen los dos manifiestos de la pintura firmados por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini.⁷ Y tras la pintura, la atención de Marinetti y de quienes lo acompañan se concentra en la música (1911), en la escultura y la literatura (1912), en la fotografía (1913), en el teatro (1913 y 1915), en la arquitectura (1914). No faltan proclamas que van más allá del arte, deteniéndose en aspectos de la vida social, como la condición femenina (1912), el lujo, la política (1913) y la ciencia (1916). Tampoco faltaron tratados de mayor calado político-social, como la *Reconstrucción futurista del universo* de 1915, o *Ideas fundamentales del Futurismo* de 1920, que incluía objetivos de naturaleza política. Aspiraban a la renovación de la vida social en todos los ámbitos, tanto artísticos como sociales; los nuevos logros técnicos y los últimos descubrimientos científicos iban a representar el punto de partida y el módulo de sus ideas. De ahí que el Futurismo, al contrario que otras vanguardias que trabajan únicamente en innovaciones técnicas, tuviera bastante de movimiento vital. Pretendía conjugar arte y acción en la premisa fundacional de combatir el culto al pasado por medio de la renovación basada en los descubrimientos científicos y los logros técnicos. Los futuristas no ocultaban su admiración por los nuevos logros de la técnica, la telegrafía, los automóviles, la aviación o la velocidad.

En el campo de la literatura, Marinetti publicó *Parole in libertà*, una obra que aboga por la simplificación de enunciados, eliminando adjetivos y adverbios, lo que se manifiesta en una «maquinización» del lenguaje, que se hace más pragmático, eficiente y serializado, diluyendo la particularidad subjetiva. Fruto de las experimentaciones de Marinetti en este ámbito son sus «Tavole paro libere», palabras sin los nexos tradicionales del lenguaje. Los vocablos aparecen en los

textos sin continuidad, de manera simultánea, con el ritmo unísono y repetitivo de las máquinas, como en una cadena de montaje, enfrentadas a los ritmos propiamente humanos. En todos los ámbitos artísticos, pintura, arquitectura... el Futurismo mostró su convencimiento en esa glorificación ilimitada de la técnica, de la velocidad y de la vitalidad de una sociedad profundamente modificada por la industrialización. En los productos de la revolución industrial se manifestaban para Marinetti los signos del nuevo modelo de vida. Por esta razón, los elevó a la condición de fetiches de una actitud basada en la fuerza y la rebelión, de un ímpetu revolucionario considerado como símbolo de futuro, muestra de la vocación totalizadora del pensamiento futurista.

En el propio *Manifiesto Futurista* encontramos una concepción muy específica y reveladora sobre la maquinización y el maquinismo en una dimensión que excede el terreno de lo artístico hacia unos espacios socio-culturales que nos revelan elementos característicos del contexto histórico, político y cultural del periodo de entreguerras. El manifiesto, apenas en su tercer párrafo alude al

fragor de los enormes tranvías de dos pisos que pasan traqueteando, con sus luces abigarradas, como pueblos en fiesta que, de repente, el Po crecido, estremece y arranca de cuajo, para arrastrarlo hasta el mar en cascadas y remolinos de diluvio, hasta el mar. [...] ¡Vayamos! –dije a amigos míos–. ¡Marchemos! Al fin la Mitología y el Ideal místico han sido superados. ¡Vamos a presenciar el nacimiento del Centauro y pronto veremos volar los primeros Ángeles! [...]«¡Habrá que zarandear las puertas de la vida para comprobar sus goznes y sus cerrojos! ¡Marchemos! ¡Éste es el primer amanecer sobre la tierra! [...] Nos acercamos a las tres máquinas resoplantes para acariciarles el pecho. [...] Lámparas miserables, aquí y allá, en las ventanas, nos enseñaban a despreciar nuestros ojos matemáticos. –¡El olfato –grité– el olfato les basta a las fieras! Y como jóvenes leones, cazábamos la Muerte de negro pelaje, salpicado de pálidas cruces, que corría ante nosotros bajo el vasto cielo malva, palpable y vivo » [...]«–¡Salgamos de la horrible ganga de la Sabiduría, y como frutos aderezados de orgullo, penetremos en la inmensa y retorcida boca del viento!»⁸

En este fragmento introductorio, que no constituye propiamente la parte positiva del Manifiesto, me parece relevante destacar esa insistente e intensificada llamada al cambio renovador. Y en el punto culminante de un discurso inflamado e incendiario se observa una explícita alusión, un llamamiento feroz a la ruptura con los saberes racionales y matemáticos, y su sustitución por una nueva «animalidad», manifestada por medio de una terminología determinada –olfato, fieras, leones–, que resultan en cierto modo una equívoca paradoja con la exaltación de la máquina y el tecnicismo propia del Futurismo, aunque probablemente debida a la oposición a la civilización racional, siempre presente en este discurso, y por esa razón, considerada convencional y obsoleta. Y a su vez se detecta un recurso a las proclamas propias del populismo que a la postre convergerá en la

estrategia política de difusión y captación adoptada por los regímenes fascistas. Esa demanda final de abandono de la sabiduría alude nuevamente a la ruptura con el sistema de pensamiento dominante, el racional ilustrado.

Un párrafo después el Manifiesto proclama «¡Oh, zanja materna, a mitad cubierta de aguas cenagosas! ¡Zanja de fábrica! ¡A boca llena he saboreado tu lodo vigorizante que me recuerda el negro pecho de mi santa ama de cría sudanesa!»⁹, denotando una original y significativa asimilación del seno materno con la fábrica, como origen del ser humano, de la civilización, como la Loba que amamantó a Rómulo y Remo, un origen natural y artificioso a la vez, que va desde los primeros tiempos hasta esa nueva era industrial que tenía ante sus ojos.

A partir de aquí Marinetti comienza a desarrollar su decálogo cantando al «amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad». Afirma que: «2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia, la rebelión. 3. La literatura ha magnificado hasta ahora la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. [...]».¹⁰ Una vez expresados esos elementos rectores del artista futurista, que incitan a la rebelión, en los dos primeros puntos, en el tercero Marinetti comienza a mostrar esa característica combinación de subjetivismo irracional, riesgo y apología de la violencia, con una maquinabilidad reivindicada en el «paso gimnástico». Esta amalgama de principios aparentemente incoherentes, nos invita a reconstruir la imagen maquina del miliciano fascista, a la vez que enfervorizado luchador por el Nuevo Orden que se pretende establecer, creyente visceral en las ideas renovadoras del movimiento fascista. En la trasgresión provocadora del discurso futurista, su enaltecimiento del maquinismo se revela como la representación histórica de una nueva forma de entender la realidad y el hombre, que va a tener una presencia destacada en el contexto histórico de ese tiempo.

En sus siguientes diatribas, el Futurismo continúa instando a una concepción nueva de la actividad artística, y por extensión, del mundo. Declara el nacimiento de una nueva belleza, la de la velocidad, que ha invadido las maneras de actuar en la naciente sociedad industrializada. «Un automóvil de carreras, con su maletero adornado con gruesos tubos, como serpientes de resuello explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia»¹¹. Y el nuevo hombre, el obrero que trabaja en la floreciente industria, ha desarrollado un nuevo modo de actuar, maquinizado, más eficaz. «-5. Queremos cantar al hombre que lleva el volante, cuya columna de dirección ideal atraviesa la Tierra, lanzada también ella sobre el circuito de su órbita». Encuentra una novedosa y potente energía que le lleva hacia una dirección ideal que va a reorganizar el mundo. En estos puntos del Manifiesto se van trasladando las bases, originarias, recuperadoras de determinadas tradiciones del pasado, de una refundación de la civilización. «-7. Ya no hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra maestra sin un carácter agresivo. La poesía debe ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a

postrarse ante el hombre. 8. ¡Estamos en la atalaya extrema de los siglos!... ¡Qué sentido tiene mirar detrás de nosotros, cuando tenemos que derribar las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente. [...]». De nuevo, las reminiscencias del ideario fascista, que comienzan a tomar fuerza en esos años, están presentes en un movimiento que pronto estará fuertemente coaligado con aquél.

Quizá sea en el punto noveno del Manifiesto –«[...] 9. *Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer. [...]*»,¹² donde con más claridad se funden las proclamas renovadoras del discurso futurista con las características más significadamente violentas del ideario fascista, y especialmente, nacionalsocialista. La apelación explícita a la guerra, como único mecanismo posible de renovación del mundo, junto al uso de un término, «higiene», que no por menos extraño a los ojos de un lector actual, resulta más significativo en la voz de un artista que comienza su proyección pública en 1909, nos retrotrae a las consignas del higienismo social y el eugenismo, tan presentes en Europa en los años previos al estallido fascista, y que tanto protagonismo cobrarán durante el régimen hitleriano.

En el tramo final del decálogo futurista, en el deseo de terminar con las viejas tradiciones artísticas, que se consideran obsoletas y decadentes –«10. *Queremos derribar los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir el moralismo, el feminismo y contra todas las cobardías oportunistas y utilitarias*»-, la destrucción de los museos deja paso al protagonismo incipiente de las masas obreras de las grandes urbes en proceso de industrialización «–11. *Cantaremos a las masas excitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía: las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; la vibración nocturna de los arsenales y de los astilleros bajo sus violentas lunas eléctricas; las estaciones voraces [...]; los puentes gimnásticos rebotando sobre la cuchillería diabólica de los ríos soleados, las locomotoras de ancho pecho, retenidas sobre los raíles, como enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, desprendiendo de sus hélices chasquidos de banderas y aplausos de las masas enfervorecidas*»-.¹³ Esas masas, que se observan como el sustrato de los nuevos hombres-ciudadanos de un nuevo tiempo que se desea instaurar, serán la base social, y el exponencial caldo de cultivo de los regímenes fascistas que se irán fortaleciendo en los años venideros en gran parte de la Europa occidental. Este fenómeno de atracción de las masas, ha sido interpretado por Günther Anders de un modo esclarecedor y significativo históricamente respecto a nuestro particular interés por los efectos socio-culturales de la maquinización, que se irá poniendo de manifiesto a lo largo del análisis de las proclamas futuristas.¹⁴ El inflamado discurso futurista, aparece ante nuestros ojos como premonitorio de los tiempos que iban a llegar, ya que el fascismo se fundamentó en la superación de la decadencia burguesa y se arrogó la misión de alumbrar un mundo nuevo en el que la máquina y la técnica tendrían un lugar esencial.

Las investigaciones de Marinetti en el campo que le fue más propio, el literario, se encaminaron hacia el logro de una nueva expresividad simbólica, en la que el discurso se mecaniza. En el Manifiesto Futurista «La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique»¹⁵, se aboga por la abolición de las viejas proporciones, románticas, sentimentales y cristianas del relato, según las cuales es más importante un herido en la batalla que los ingenios destructores o las posiciones estratégicas. Se hace referencia al poema de Marinetti de 1914 *ZANG TOUMB TOUMB*, ambientado en el conflicto bélico con los turcos, y cuya narración poética se sostiene sobre la base de onomatopeyas, obteniendo una expresividad mucho más directa, violenta. Este poema se puede considerar la culminación más sintética del programa literario del Futurismo. En el Manifiesto se aboga por la eliminación de los sustantivos innecesarios y decadentes. Distingue entre dos tipos, el «sustantivo elemental» y el «sustantivo síntesis movimiento», que como si se tratase de vagones, se pone en movimiento con el verbo en infinitivo. El uso del verbo en infinitivo, por la abolición de las demás formas verbales, va a permitir dotar al relato del «movimiento mismo del nuevo lirismo».¹⁶ En esa reivindicación de la forma impersonal de la expresión de la acción, Marinetti encuentra una manera de expresar optimista, que renuncia a la individualidad en favor de la comunidad. Y al mismo tiempo, se va aproximando hacia un espacio ideológico en que la voz del hombre es sustituida por la de la masa mecanizada, autómatas, que se convertirá en el sustento electoral de las proclamas populistas del fascismo. A continuación el Manifiesto sigue profundizando en esa suerte de simplificación y despersonificación mecánica del lenguaje expresivo, por medio de la sustitución de los diversos vocablos por las analogías dibujadas, las auto-ilustraciones, la tipografía libre o las onomatopeyas.

Fruto del desarrollo de esta nueva programación expresiva del lenguaje es la obra de Marinetti de 1919 *Les mots en liberté futuristes*. Dentro de esta obra existe una variedad de las llamadas «tavole paro libere», de las que se han seleccionado para el presente estudio algunas de las más significativas por su representación de escenarios bélicos plagados de referencias de carácter mecanicista. La guerra y la potencia de las máquinas se alían en estas páginas para expresar de nuevo esa concepción enaltecida de los dos fenómenos en el ideario futurista. En primer lugar, en *Bataille à 9 étages du Mont Altissimo*,¹⁷ se desarrolla una reconstrucción por medio de las técnicas tipográficas de la situación vivida en las trincheras de Dosso Casina el 27 de octubre de 1915, durante la Primera Guerra Mundial. A «3000 metros rrrrrr» se reproduce por medio de la onomatopeya del ruido del motor de los aviones, la presencia de aeroplanos austriacos, balas silbantes y escuelas higiénicas sobre las terrazas de los rascacielos. A 2500 metros de altitud, se divisan cimas soleadas y reclamos luminosos de las ciudades italianas. A 2070, se escuchan los cañonazos de 149 invisibles «ouah, ouah, ouah!», las salidas de los trenes suicidas convergiendo en la estación cada 27 segundos. El uso de las onomatopeyas expresivas de los sonidos de las máquinas de la guerra

se sucede «PLOUM, PLOUM, PLOUM». El texto continúa su descenso rigurosamente numerado, a 1880, 1200, 1190, 800, 500, hasta los 30 metros, relatando con ese mismo lenguaje sintético la idas y venidas de los soldados de todos los bandos, rodeados de los sonidos inquietantes de los artefactos bélicos y de sus gritos horrorizados, hasta el puesto de guardia, donde una retahíla envolvente de referencias a las montañas, la paz, la nostalgia, el cielo caído, amores naufragados y lanchas motoras, culmina en una alusión final a la Virgen. Esa recreación de la batalla a varias alturas, fruto de las innovaciones tecnológicas, los aeroplanos, que tanto interesan al Futurismo, se funde con la denuncia del horror de la guerra. En otros textos de *Les mots*, como *Après le Marne*, *Joffe visite le front en auto*, la utilización casi exasperante de la revolución tipográfica que propugna el Futurismo sumerge al lector en una amalgama abrumadora de onomatopeyas de los ingenios técnicos de la guerra, de exaltaciones patrióticas –¡Viva Francia!–, y referencias a la amistad, la velocidad, la GUERRA con mayúsculas o los prusianos. La combinación de los elementos referidos, técnica, nacionalismo agresivo y conflicto bélico, constituyen una síntesis ilustrativa del ambiente socio-cultural de la Europa de la época. Y finalmente en *Une assemblée tumultueuse (sensibilité numérique)*,¹⁸ la combinación por medio de diversos modelos tipográficos de años, distancias en millas, estadísticas de población o coordenadas geográficas parecen representar esa nueva sensibilidad numérica de unos nuevos tiempos, donde todas las instancias de la vida son medibles, cuantificables, y por tanto reducibles a un valor matemático despersonalizado, que tanto se aproximan a las concepciones mecanicistas de la sociedad nacida de la era industrial.

EL FUTURISMO EN LA PUBLICIDAD (OTRA VUELTA DE TUERCA SOBRE LA MAQUINIZACIÓN)

Las diversas premisas futuristas adquirieron un carácter unitario cuando, en 1915, Giacomo Balla y Fortunato Depero publican el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo*, en que se evidencia cómo el espíritu futurista está destinado a permear todos los aspectos de la sociedad. Y aquí es donde se inserta nuestro interés en el análisis de la muestra *El espíritu futurista en la publicidad italiana. Selección del Massimo & Sonia Cirulli Archive, New York*,¹⁹ que da cuenta de las novedades que la poética futurista introdujo en el cartelismo publicitario. El dinamismo típico de la investigación futurista, que asume el mito de la velocidad y el progreso de la tecnología como los factores clave de una sociedad que mira al futuro, se convierte en herramienta de estímulo y provocación. Esos productos publicitarios nos muestran una visión amplia, que narra el devenir de la sociedad a través de una mirada que, aun con intenciones comerciales, refleja la influencia que tuvo el Futurismo en la publicidad italiana de la época. Entre las múltiples obras existentes destacan carteles de gran formato, esculturas, libros, manifiestos, publicaciones y

demás obra gráfica, collages y dibujos de los autores más representativos de este movimiento, como Alberto Bianchi, Aldo Mazza, Alfredo Cavadini, Antonio Maraini, Carlo Bompiani, Carlo Carrà, Federico Seneca, Filippo Tommaso Marinetti, Fortunato Depero, Giacomo Balla, entre otros.

El Futurismo, ligado a la publicidad, condensa mecanismos y contenidos utilizados para llamar la atención de artistas coetáneos, y de la opinión pública en general. La publicidad de la época reflejaba los objetos y artilugios de la vida moderna, reivindicada de manera programática por el Futurismo. El uso de las imágenes publicitarias es de gran interés en un estudio sobre el discurso del maquinismo contenido en las proclamas futuristas porque la publicidad representa una vía de acceso directo e inmediato a la gente, a las masas, para difundir esos nuevos modelos vitales. De esta forma, esos instrumentos volcados en los carteles publicitarios de la colección *Selección del Massimo & Sonia Cirulli Archive, New York* reflejan una extensión del ideario futurista, de su renovador programa, a todos los ámbitos de la vida.

En primer lugar, una serie de carteles muestran unas características comunes en el tratamiento de la figura humana, que se descubren significativas respecto a nuestra tesis sobre la maquinización socio-cultural. En *Martini*,²⁰ de Giorgio Muggiani, 1921 (figura 1), encontramos una figura humana femenina, que se asemeja a un proyectil, a una máquina de guerra, lanzada, con gran potencia visual, en diagonal en la imagen hacia un universo espacial, con la botella del famoso vermut entre las manos alzadas. También en el cartel anunciador del otro gran vermut italiano, *Bitter Campari l'Aperitivo*,²¹ de Fortunato Depero, 1950 (figura 2), la abstracción y geometrización de la que es objeto la figura humana, con reminiscencias cubistas, la asemejan a un robot humano. La conjunción de ese tratamiento con la función de reclamo, propia de la publicidad, sugiere una suerte de maquinización social dirigida a la implantación de nuevos hábitos de consumo.

Siguiendo esta misma línea de abstracción de la figura humana, situadas sobre fondos monocromos en negro, se mueven las tres obras *Pastina glutinada Buitoni*,²² de Federico Seneca, 1928 (figura 3), destacando especialmente el cartel en el que aparece la cabeza desarticulada y robotizada de un niño, que se asemeja a un alienígena. En los carteles anunciadores de los *Lubrificanti Fiat*,²³ de Marcelo Nizzoli, 1930 (figura 4), la abstracción en la figura humana nos muestra a un ser extraño, que alcanza su máxima recreación de la «maquinidad» en la obra de Severo Pozzati, *Benzina Avio*,²⁴ 1934-1938 (figura 5), donde un hombre-rayo, ingiere la gasolina que necesita, como el hombre-máquina del régimen fascista que se alimenta para obtener la energía necesaria para seguir trabajando por la implantación del nuevo orden. Las relaciones del régimen del fascio con las culturas del trabajo fueron como sabemos de gran relevancia. Pero quizá, donde con más intensidad se muestre esa abstracción al servicio de la programación hacia el consumo y el control social, es en *Ebano*,²⁵ de Giovanni Mingozzi, 1927

(figura 6). La promoción de una crema para el calzado se realiza mostrando un semblante humano de facciones abstractas y agresivas, en el que se coloca una tarrina del producto sobre sus ojos, oídos y boca. El mensaje publicitario penetra así por medio de todos los sentidos propios de la comunicación humana, que constituyen además las vías de interacción con los demás, y permiten de esta manera difundir el mensaje.

La velocidad, como elemento definitorio y valorado de los nuevos modos de vida profusamente laureados por el movimiento futurista, está presente en gran cantidad de carteles publicitarios de la colección. De entre todos ellos, quisiéramos destacar el cartel *Fiat*,²⁶ de Giuseppe Romano, 1928 (figura 7), por su presentación de elementos simbólicos del nuevo régimen de los fascios. La marca Fiat, gran empresa del régimen que estaba llamada a motorizar Italia, aparece destacada constituyendo un monumental arco de triunfo, coronado por estatuas de guerreros de la Roma clásica en representación de la tradición fundacional de la nación y la cultura italianas. Y por debajo de los arcos surgen a gran velocidad los automóviles de la marca, símbolo del progreso y la modernidad.

En la reproducción del modelo de palco para pronunciar discursos del Duce, *Modello di palco per il discorso de Mussolini*,²⁷ de Luigi Spazzapan, 1938, se emula la parte delantera de un avión, sus hélices y alas, en representación del avance tecnológico, y de la potencia y la velocidad de los aeroplanos. Y en su parte frontal se puede leer la leyenda «Creer, obedecer, combatir». De esta manera se consigue identificar con gran eficacia comunicativa la política del régimen fascista y el progreso. En la ténpera de Thayaht, *Legionari di ieri e di oggi. Bozzetto di decorazione per il monumento al Marinaio di Brindisi*,²⁸ 1932, preparada para servir de modelo a un monumento laudatorio a los combatientes de la Marina italiana, se observa de manera sintética la combinación de elementos modernizadores y tradicionales que el fascismo adoptó en su puesta en escena propagandística. Junto al guerrero romano de la época clásica, se alza con la misma majestuosidad errática un miliciano fascista vestido con la camisa negra, y entre ambos el símbolo del «fascio» se construye con diversos planos de color superpuestos. Estas figuras, colocadas en un escenario donde a su vez conviven el Coliseo romano y un edificio de líneas funcionales según los nuevos modelos arquitectónicos de la época, se acompañan de la Loba fundadora de Roma y de hileras de «camisas negras» perfectamente uniformados, masas de hombres del régimen, nacionalizadas y militarizadas. Y en el cartel *Camicia nera*,²⁹ de Paolo Federico Garretto, 1932 (figura 8), quedan profusamente descritos los rasgos identificatorios de la pertenencia al fascio, difundidos por el régimen en sus estrategias de captación. El cuerpo del «camisa negra», que invade la imagen en sentido diagonal, brazo izquierdo en alto, está realizando el saludo fascista, que es a su vez el saludo del soldado romano. La recuperación de los símbolos tradiciones de la Roma antigua, fundacional de la cultura italiana, y su identificación consciente con los tiempos del fascismo, fue instrumentalizada para intensificar el sentimiento de identidad nacional e iden-

tificación con la revolución destructora e innovadora a un tiempo que aspiraba a liderar el fascismo. En el pecho del miliciano, a la altura del corazón, aparece el «fascio littorio», instrumento formado por un grupo de varas atadas por una cinta a las que se les une un hacha, utilizado en el mundo clásico para impartir Justicia en las condenas a muerte. Este referente simbólico, superpuesto a la imagen del mapa de Italia, y acompañado del puñal en la mano derecha del miliciano, apela de nuevo por medio de estrategias populistas al sentido de pertenencia al grupo, a la identificación de las masas con el nacionalismo esencialista propio de los fascismos. Y finalmente, en el cartel de Xanti Schawinsky, de 1934, llamado escuetamente *S³⁰* (figura 9), realizado para conmemorar la victoria del sí a la aprobación de la lista de diputados designados por el Gran Consejo del Fascismo en las elecciones plebiscitarias de 1934, quedan perfectamente plasmados los rasgos propagandísticos que desarrolló el régimen de Mussolini. El rostro del Duce, destacado con la técnica de la ampliación retinada, y su cuerpo compuesto por la inmensa multitud, aparecen tras un gigantesco SI en el que se reflejan las imágenes de las celebraciones fascistas y el número de votos favorables al plebiscito emitidos en cada ciudad de Italia. De esta manera, se utiliza un acto político, que en un régimen totalitario sin libertades políticas en ningún caso tiene valor representativo, para conmemorar la victoria del fascismo por un pretendido apoyo masivo del pueblo italiano. Pero además, el uso visual tan potente de la masificación del pueblo, de la maquinización de su representación, convertida en cientos de pequeños puntos en la inmensidad, pone de relieve una tendencia socio-cultural característica de estas primeras décadas del siglo XX, y que se encuentra profusamente en los discursos del Futurismo, o los influenciados por éste.

En otros carteles de la colección encontramos otras muchas referencias a la maquinización industrial y a la alianza del futurismo con el ideario fascista. De entre ellas, en el cartel *Futurismo*,³¹ 1932, firmado por el padre del movimiento, la invitación a visitar la muestra de la revolución fascista se entremezcla con las proclamas del movimiento futurista, la victoria del régimen y la definición del nuevo arte viril, dinámico, por medio de las técnicas de expresividad tipográfica a las que ya se ha aludido, que terminan por reconstruir un esquema figurativo sospechosamente similar a la estructura de un artefacto, de una cadena de montaje, de una máquina.

A FAVOR Y EN CONTRA DE LA MÁQUINA, ALGUNAS PREMISAS PARA EL ANÁLISIS

Comenzamos con las máquinas y terminamos con ellas. Como dijimos, en este artículo hemos tratado de exponer las características distintivas de ese discurso que identifica maquinización y progreso, por su contraposición al más extendido que insiste en la deshumanización que genera el fenómeno del maquinismo.

Como era de esperar, las relaciones históricas que nos plantea profundizan en la complejidad de este fenómeno. Este ensayo se enmarca en un estudio de mayor amplitud que pretende desarrollar una interpretación histórico-cultural de los discursos sobre la maquinización y la técnica. La dimensión poliédrica y multidimensional que hemos sido capaces de atribuir a este fenómeno nos conduce al terreno de la ambivalencia histórica. Remite a una transformación en el universo de los valores socio-culturales, que no permite en ningún caso una interpretación unívoca.

Precisamente es ese carácter multidimensional del fenómeno de la técnica en los discursos el que diversifica las perspectivas de análisis histórico. Emmanuel Mounier atribuía al antitecnicismo que emergía de algunas reacciones contra las máquinas un carácter casi religioso, cuya comprensión requiere analizar la calidad de lo sagrado que expresa.³² Un horror sagrado en cuanto el orden del hombre empieza a sustituir al orden de las cosas. Es el temor del hombre a establecer su orden, a configurar su sistema. Es el temor a los usos, a las consecuencias socioculturales de un sistema mecanizado, como el que se impuso en el ámbito del trabajo. La era técnica significa así volver a poner la naturaleza sobre el tapete, para volver a ordenarla. Es decir, el hombre se ve llamado a ser nuevo creador del mundo, de la sociedad que habita, y de su propia condición, y la máquina materializa esa responsabilidad. A este temor, se une otro no menos significativo. La aceleración característica de la organización técnica, ese delirio mecánico, le lleva a dejar en el camino, desbordada por su propia actividad, las necesidades que la han puesto en marcha, y los fines para los que ha sido concebida. De su poder de abstracción viene la capacidad de elusión de la responsabilidad, el olvido y la distancia, que se encuentra con idénticas significaciones históricas en una gran fábrica, en el complejo administrativo, político, militar o policial.³³ Max Weber ya había teorizado sobre las características comunes que detectó entre la administración estatal, la fábrica y el ejército en la sociedad moderna. En *Economía y Sociedad* el pensador alemán señala el cuadro administrativo burocrático como el tipo más puro de dominación legal. Destaca que la administración burocrática es inseparable de las necesidades de la administración de las masas,³⁴ porque la dominación burocrática significa socialmente dominación de la impersonalidad formalista, «sin acepción de personas». La razón decisiva del progreso de la organización burocrática es su superioridad técnica. El mecanismo burocrático perfectamente desarrollado actúa con relación a las demás organizaciones, como una máquina con relación a los métodos no mecánicos de fabricación.

Se puede discutir sobre las responsabilidades de la máquina, pero lo que es indiscutible es que ciertas amenazas en absoluto desdeñables que se ciernen sobre la constitución de nuestros universos sociales nacen en las propias entrañas del universo técnico. Por tanto, concluye Mounier, en la valoración de la máquina hay que juzgar en realidad, y así es como hemos valorado el discurso futurista sobre la maquinización, el fondo de la función cultural de la técnica. Y es que,

por medio de la técnica, el hombre objetiviza su actividad y a sí mismo, igual que lo hace en el derecho, en las instituciones, en el conocimiento científico o en el lenguaje. Estas mediaciones son los medios de existencia necesarios para un espíritu que vive en sociedad. Y donde hay mediación, la alienación acecha.

Günther Anders puso en primer plano la vergüenza prometeica que asediaba al ser humano enfrentado a la poderosa superioridad tecnológica. La «obsolescencia del hombre» que identificó Anders³⁵ le lleva a alertarnos sobre los riesgos que comporta. Esa obsolescencia, sin embargo, era el revulsivo necesario para una sociedad que languidecía en las mentes de los futuristas. Desde ciertas posiciones parece que la máquina creada por el hombre puede convertirse en objeto de todos sus temores, que puede rebelarse contra él. Desde otras, como en el discurso futurista, la máquina, lógico artificio de la inteligencia humana para derivar ciertas tareas más ingratas, ganó una enorme entidad. La relación de este movimiento artístico con fenómenos como el fascismo, como hemos referido, nos permite reconstruir líneas de relación histórico-cultural entre el maquinismo y sus consecuencias socio-culturales y políticas. Nos permite conocer con mayor profundidad los entramados internos, los acervos intelectuales y ético-morales, que propiciaron un cambio en el ámbito socio-cultural de trascendencia histórica. Nos introduce, en definitiva, en el estudio de los valores de una época en la que acontecieron cambios profundos. Sin duda es complejo el universo de las máquinas, pero desde luego es netamente humano, histórico y ambivalente.

CARTELES PUBLICITARIOS



Fig. 1 *Martini*, G. Muggiani



Fig. 2 *Bitter Campari l'Aperitivo*, F. Depero

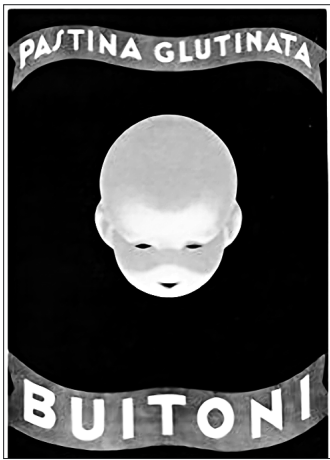


Fig. 3 *Pastina glutinada*
Buitoni, F. Seneca



Fig. 4 *Lubrificanti Fiat*,
M. Nizzoli



Fig. 5 *Benzina Avio*, S. Pozzati

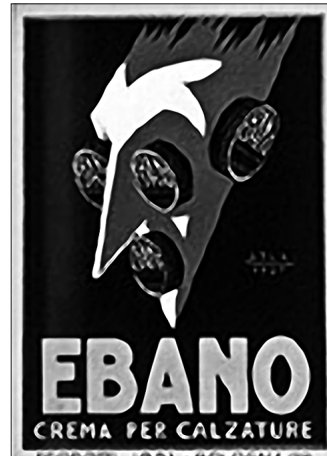


Fig. 6 *Ebano*, G. Mingozzi



Fig. 7 *Fiat*, G. Romano



Fig. 8 *Camicia nera*, P.F. Garretto

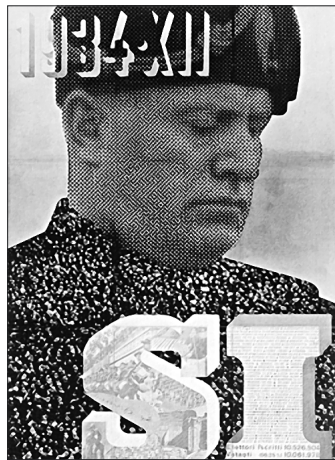


Fig. 9 Sí, X. Schawinsky

TEXTOS FUTURISTAS



Parole in libertà, F.T. Marinetti



Poema Zang Tumb Tumb

NOTAS

1. Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1971 (*Technics and Civilization*, 1934).
2. «[...] y al realizar su propia naturaleza cooperando con el medio ambiente, crea un tercer reino, el de las artes, en el que los dos están armonizados, ordenados y hechos significativos. [...] Algunas veces las normas del hombre son grotescas y arbitrarias: no moderado por el conocimiento positivo y un sentido justo de sus límites, el hombre es capaz de deformar la autonomía humana persiguiendo un sueño bárbaro de belleza o, para objetivar sus temores y sus torturados deseos, puede recurrir a horribles sacrificios humanos. Pero incluso en esas perversiones hay un reconocimiento de que el hombre mismo crea las condiciones en las que vive, [...]», Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 339.
3. De Cózar, José Manuel (ed.), *Tecnología, civilización y barbarie*, Barcelona, Anthropos, 2002 (capítulo 7, «Vanguardia y maquinismo, equívocidad de un tópico», p. 187 y ss).
4. «Cuando se produce una verdadera innovación en el ámbito de los poderes del hombre para transformar la materia, una innovación correspondiente en el ámbito del pensamiento figurativo es necesaria. Dicha renovación se justifica por la existencia, observada desde todos los ámbitos, de un cambio de costumbres, de ideas y de todas las formas de la actividad humana, basada en la modificación tanto del ámbito de la percepción como del conocimiento. Los hechos de visualización plástica resaltan siempre el cambio de los modelos morales e intelectuales», Francastel, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990, p. 11.
5. Irigoyen, Emilio, «El arte es una máquina de (des) montaje: fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX», *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Volumen 6, «El Trabajo», 2002.
6. *Ibid.*
7. «[...] ¡Compañeros! Os declaramos que el triunfal progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos como para excavar un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, los libres seguros de la radiante magnificencia del futuro. [...]» Boccioni, Umberto, Carrá, Carlo D., Russolo, Luigi, Balla, Giacomo, Severini, Gino, *Manifiesto des peintres futuristes*, firmado en Milán el 11 de febrero de 1910.
8. Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto du Futurisme: publié per Le Figaro le 20 fevrier 1909*, (traducción al castellano), Santander, Fundación Gerardo Diego- Centro de documentación de la poesía española del siglo XX, 2009.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. «Es evidente que lo que el fascismo organizó no fue una masa en el sentido casi mitológico en que se había utilizado la expresión a lo largo de cien años, pues se había supuesto como esencial a la masa que, a pesar de ser habitualmente amorfa y estar adormecida, de forma ocasional podía sacudir con una fuerza de choque repentina y masiva los órdenes establecidos, o sea, convertirse en sujeto de la historia. [...] con la masificación de la masa tenían la intención de transformarla en algo diferente de la masa o, mejor, en lo contrario de ésta, a saber, en una colosal tropa de guardia, cuya tarea consistía en protegerlos a ellos, a los dirigentes, contra la masa (o sea contra ella misma). Quitar poder a la masa era, pues, lo que los organizadores (haciéndose pasar por exorcistas) de la masa organizaron entonces. [...] confrontar a la masa con tanta masa que ésta debía tener la impresión de triunfar como masa. [...] ya entonces la masa se convirtió en un medio contrarrevolucionario», Anders, Günther, *La obsolescencia del hombre. (Vol.II) Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 94-95.
15. Marinetti, Filippo Tommaso, *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, Direction du Mouvement Futuriste, Milán, 1914.
16. «[...] Le verbe à l'infinif exprime l'optimisme même, la générosité absolue et la folie du devenir. Quand je dis *courir*, quel est le sujet de ce verbe ? Tout et tout, c'est-s-dire l'irradiation universelle de la vie qui court et dont nous sommes une petit partie consciente [...]», *ibid.*
17. Marinetti, Filippo Tommaso, *Les mots en liberté futuristes*, Milán, Edizione Futuriste de Poesia, 1919.
18. *Ibid.*

19. Cavadini, Luigi (Ed.), *El espíritu futurista en la publicidad italiana, Selección de Massimo & Sonia Ciruli Archive, New York*, Milán, Silvana Editoriale Spa, 2010, (traducción al castellano para edición del MUVIM), pág. 43. Este artículo se ilustra con reproducciones de algunos de los carteles comentados, como figuras 1-9. Para acceder al resto de las obras comentadas nos remitimos a la consulta de esta obra.
20. *Ibid.*, p. 43.
21. *Ibid.*, p. 45.
22. *Ibid.*, pp. 47, 48 y 49.
23. *Ibid.*, p. 52.
24. *Ibid.*, p. 53.
25. *Ibid.*, p. 59.
26. *Ibid.*, p. 66.
27. *Ibid.*, p. 79.
28. *Ibid.*, p. 82.
29. *Ibid.*, p. 89.
30. *Ibid.*, p. 91.
31. *Ibid.*, p. 99.
32. En la obra de Thomas Carlyle que cita Mounier se defiende un orden natural inmutable, unas leyes de naturaleza superior. Entre este orden y el hombre subsiste un lazo sagrado e intangible. «Al conocimiento positivo y a la actividad técnica se le reprocha el quitar el carácter sagrado a la naturaleza y a su relación con el hombre, el des-animar, o más bien habría que decir más profundamente, des-neumatizar la creación.[...] El mito de la Madre naturaleza está profundamente afincado en el simbolismo colectivo más primitivo. La naturaleza se identifica a la materia, a la madre carnal, el pasado, a la tradición y a la infancia», Mounier, Emmanuel, *El miedo del siglo XX*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 61-62. Sugiere Mounier que esa imagen protectora es la de una raza asustada por su propia aventura.
33. «Hay que dar aquí a la maquina su verdadera extensión, y añadir a los mecanismos cuyos engranajes son de acero recortado, los mecanismos cuyos engranajes están hechos de hombres y de expedientes», *ibid.*, p. 81. Mounier alude en nuestra opinión a la cuestión de la maquinización burocrática, la sistematización y los mecanismos de control social.
34. «La necesidad de una administración más permanente, rigurosa, intensiva y calculable, tal como la creó –no solamente él –el capitalismo (sin la que no puede subsistir y que todo socialismo racional tendrá que aceptar e incrementar)–, determina el carácter fatal de la burocracia como médula de toda administración de masas», Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 178-179.
35. Anders, Günther, *La obsolescencia del hombre. (Vol.1) Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

.....

MARIA VERCHILI es licenciada en Derecho y Humanidades y Master en Historia Contemporánea por la Universitat de Valencia. Actualmente elabora su tesis doctoral, «La máquina como metáfora social», en la que reflexiona sobre las relaciones e implicaciones socio-culturales del fenómeno del maquinismo por medio del análisis de discursos, enmarcados en parte en productos de la cultura popular.