

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia del Arte

# **LA TECNOLOGÍA DESDE LA MIRADA CRÍTICA DEL CINE**

**Propuesta mediológica de ensayo  
humanístico, tecnológico y estético**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por

**José-Valentín Serrano García**

Dirigida por

**Dr. Francisco García Gómez**



AUTOR: José Valentín Serrano García  
Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

ISBN: 978-84-9747-625-6



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:  
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):  
[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)  
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.  
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o  
hacer obras derivadas.

A Miguel Hernández Torralbo  
In memoriam



**SPICUM**  
servicio de publicaciones






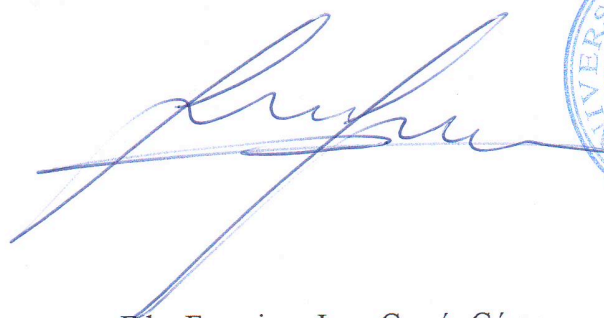
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

FRANCISCO JUAN GARCÍA GÓMEZ, profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

CERTIFICA que el trabajo de tesis doctoral realizado por D. José-Valentín Serrano García, titulado *La tecnología desde la mirada crítica del cine. Propuesta mediológica de ensayo humanístico, tecnológico y estético*, ha sido elaborado bajo mi dirección y reúne todos los requisitos exigidos por la legislación vigente. Por consiguiente, autorizo su presentación y posterior defensa para optar al grado de doctor.

Málaga, a 17 de marzo de 2010



Fdo: Francisco Juan García Gómez

# ÍNDICE

Índice	1
Índice de monográficos ilustrados	7
Preludio	9
Agradecimientos	11

## **BLOQUE I (Planteamientos)**

Metodología, mediología, historia, arte, técnica, ciencia, deshumanización, cine y videosfera	13
<b>1.0. Preámbulo</b>	15
<b>1.1. Sobre los objetivos metodológicos</b>	17
<b>1.1.1. Propuesta humanística, ensayística y perspectivista</b>	17
<b>1.1.2. Metodología general</b>	23
<b>1.1.3. Introducción a la reflexión mediológica</b>	27
<b>1.2. Sobre la perspectiva histórico-artística</b>	33
<b>1.2.1. Aproximación al tema</b>	33
<b>1.2.2. Una postura ejemplar</b>	34
<b>1.2.3. La historia a debate</b>	37
<b>1.2.4. El arte como mito</b>	43
Postdata: sobre el psicoanálisis	51
<b>1.3. Sobre la tecnociencia</b>	53
<b>1.3.1. Diferencias entre técnica y tecnología</b>	54
<b>1.3.2. El advenimiento de la tecnociencia</b>	56
<b>1.3.3. Apuntes sobre la ciencia: un ejemplo de influencia</b>	61
Postdata: sobre la línea crítica	69
<b>1.4. Sobre el concepto de deshumanización</b>	70
<b>1.4.1. Sobre la naturaleza problemática del término</b>	70
<b>1.4.2. La condición humana en jaque y a debate</b>	75
<b>1.4.3. Deshumanización técnica</b>	87
<b>1.5. La condición humana en la videosfera</b>	94
<b>1.5.1. El problema</b>	94
<b>1.5.2. Un Teseo técnico, una Ariadna estética</b>	97
<b>1.6. Ideo- y tecno- (estética)</b>	115

## **BLOQUE II (Nudo)**

*Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) 117

2.0. Prólogo e introducción 119

2.0.1. Preliminares 119

2.0.2. Breve introducción a *Metrópolis* 123

### **Capítulo I**

#### **El pensamiento tecnológico en la Alemania de *Metrópolis***

Progreso, religión, modernismo reaccionario y modernidades 129

2.1. Breve análisis histórico-crítico instrumental y tecnológico 131

2.1.1. Instrumentos inútiles 131

2.1.2. La teología del progreso 139

2.1.3. Ecos del pasado, promesas de futuro 150

2.2. El pensamiento en la Alemania de *Metrópolis* 158

2.2.1. Heidegger y la tercera vía 158

2.2.2. Voces concordantes 168

Postdata: los tradicionalistas 174

2.3. La idea de modernidad en *Metrópolis* 175

2.3.1. Las piezas del puzle 175

2.3.2. Conversaciones con Dios, Goethe y Marx 182

### **Capítulo II**

#### **El obrero: estética y sociología de un arquetipo metafórico**

195

2.4. De la sociedad al obrero 197

2.4.1. Un mundo real 197

2.4.2. Spengler y Darwin en *Metrópolis* 202

2.4.3. Del gremio a la fábrica 209

2.4.3.1. Un lienzo imposible 221

2.5. Soldado y actor teatral 228

2.5.1. El obrero en guerra 229

2.5.1.1. Eros y tánatos 238

2.5.2. Las masas se van al teatro 241

2.6. Reificación y alienación obreras 252

2.6.1. Acerca del reloj 252

2.6.2. La ciudad del *blasé* 257

## Capítulo III

### La megalópolis y el arquitecto

La metonimia arquitectónica y urbanística, expresión ideológica de <i>Metrópolis</i>	267
<b>2.7. En busca de los cimientos</b>	269
<b>2.7.1. La imagen de la ciudad</b>	269
<b>2.7.2. Del arquitecto al arquitectólogo: la hipotecación tecnopolítica del M.M</b>	277
<b>2.8. La Babel de los lenguajes arquitectónicos</b>	288
<b>2.8.1. Sobre el Jugendstil, una planta tortuosa</b>	290
<b>2.8.2. Un nervioso alzado a escuadra y cartabón</b>	291
<b>2.8.2.1. Arquitectura, pureza estética y deshumanización (aclaración)</b>	302
<b>2.8.3. Un arquitrabe expresamente agrietado</b>	305
<b>2.9. La tríada del silencio</b>	321
<b>2.9.1. Cómo construir una torre</b>	321
<b>2.9.2. A la sombra del templo</b>	324
<b>2.9.3. La tumba minera</b>	333

## Capítulo IV

### De la máquina como objeto a la megamáquina total

El peligro estético y el luddismo	339
<b>2.10. Cómo interpretar una máquina</b>	341
<b>2.10.1. Introducción</b>	341
<b>2.10.2. ¿Un problema estético?</b>	344
<b>2.10.2.1. El debate sobre la belleza de la máquina</b>	345
<b>2.10.2.2. El peligro estético</b>	349
<b>2.11. La máquina y el hombre</b>	355
<b>2.11.1. Características de las máquinas</b>	355
<b>2.11.2. El mito de la máquina: la megamáquina</b>	362
<b>2.11.3. La revuelta luddita</b>	366
<u>Galería de imágenes (I)</u>	
<b>2.12. Apoyo visual / monográficos</b>	373
<u>Anexo I</u>	
Cambios relevantes del nuevo orden bajomedieval	417
<b>Primeras conclusiones</b>	
<b>2.13. Seis líneas maestras</b>	421

## **BLOQUE III (Desenlaces)**

*Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982)

La sistematización tecnoestética 437

3.0. Prólogo 439

### **Capítulo I**

#### **Contexto fílmico y musical**

La tecnoacústica minimalista 443

3.1. Opera prima I 445

3.1.1. Introducción 445

3.1.2. El monje y el silencio. Una reflexión 447

3.1.3. Ficha técnica y argumento 454

3.1.3.1. Argumento y trama audiovisual 459

3.2. Contexto canónico y alternativo 465

3.2.1. Antecedentes y consecuentes 465

3.2.1.2. El referente secreto 471

3.2.2. Aportaciones paralelas 475

3.2.2.1. Apuntes postmodernos sobre *Koyaanisqatsi* 483

3.3. Opera prima II 486

3.3.1. Preludio y obertura 487

3.3.2. Philip Glass y su obra 491

3.4. Una sinfonía para la tecnología 497

3.4.1. La agonía de la sinfonía tradicional 497

3.4.2. Tecnoacústica y audiovisión 508

3.4.2.1. Postludio. Una reflexión sobre el devenir tecnoestético 522

### **Capítulo II**

**Un marco histórico y ideológico para *Koyaanisqatsi*** 527

3.5. Coordinadas socioculturales 529

3.5.1. Introducción 529

3.5.2. Diez buenas razones: ¿Estética o tecnología? 531

3.5.2.1. Una reflexión 560

3.6. Sobre los ideólogos y la ideología 563

3.6.1. Introducción 563

3.6.2. Diez hombres y un destino 565

Breve epílogo 585

## Capítulo III

### Discursos paralelos

El imaginario tecnoestético y la nueva mirada estética	587
Introducción	589
<b>3.7. Semillas inmortales</b>	590
<b>3.7.1. <i>Koyaanisqatsi</i>, recipiente argumental</b>	590
<b>3.7.2. El Mito de la Atlántida</b>	591
<b>3.7.2.1. El primer ensayo tecnopolita: el helenismo</b>	599
<b>3.8. La Nueva Atlántida</b>	608
<b>3.8.1. En busca del imaginario tecnoestético</b>	608
<b>3.8.2. Esencia y eclosión de la tecnoestética</b>	625
<b>3.8.2.1. Un breve matiz</b>	640
<b>3.8.3. La esencia perdida</b>	643
<b>3.8.3.1. La regresión del progreso</b>	647
<b>3.8.3.2. La sabiduría hopi</b>	649
<b>3.8.3.3. Advertencia marxista</b>	651
<b>3.9. El tecnopolita, un <i>homo aestheticus</i></b>	653
<b>3.9.1. El ocaso de la “teoría tradicional del arte”</b>	653
<b>3.9.2. El amanecer del “arte estético”</b>	657
<b>3.9.3. Efectos genéricos de la estética moderna</b>	666
<b>3.9.3.1. Por amor a la estética</b>	676
<b>3.9.4. Estrategias estéticas en <i>Koyaanisqatsi</i></b>	679
<b>3.9.4.1. El cine en el cosmos tecno-estético</b>	686

## Capítulo IV

### Praxis dialéctica en *Koyaanisqatsi*: tecnoestética, ideología y sociedad

Un caso de imbricación (ideo) y (tecno) estético	691
Prólogo	693
<b>3.10. Tecnópolis</b>	698
<b>3.10.1. <i>Forms follows fiasco</i></b>	698
<b>3.10.2.2. Técnica, técnica, técnica</b>	710
<b>3.11. Formas tecnoestéticas y significados</b>	716
<b>3.11.1. Estandarización, mecanización y geometría</b>	716
<b>3.11.2. Metafísica del objeto y del diseño industrial</b>	723
<b>3.11.2.1. Subrayando el ingrediente platónico</b>	734
<b>3.11.3. Cuatro ejemplos ideoestéticos</b>	735

<b>3.12. “El automóvil es la guerra”</b>	743
<b>3.12.1. Introducción</b>	743
<b>3.12.1. El reloj implícito</b>	746
<b>3.12.2. La tecnoestética de la velocidad</b>	749
<b>3.12.2.1. Hacia una sistematización de la velocidad</b>	756
<b>3.12.3. El automóvil. Un estudio de caso</b>	763
<b>3.13. Abajo el telón: la teoría espectacular</b>	772
<u>Galería de imágenes (II)</u>	
<b>3.14. Apoyo visual / monográficos</b>	783
<b>3.14.1. <i>The City</i> versus <i>Koyaanisqatsi</i></b>	783
<b>3.14.2. Monográficos <i>Koyaanisqatsi</i></b>	793
<b>3.14.3. Breve “ojeada” a la mirada de <i>Naqoyqatsi</i> (2002)</b>	820
<u>Anexo II</u>	
Razones y funciones tradicionales del arte	831
<u>Anexo III</u>	
Las edades del arte y de la mirada estética a partir de Régis Debray	832
<u>Anexo IV</u>	
La revolución de la comprensión textual según Iván Illich	833
<b>3.15. Epílogo: <i>Koyaanisqatsi</i></b>	834
<b>4. Conclusiones finales</b>	839
<b>5. Bibliografía general</b>	855-884

# ÍNDICE DE MONOGRÁFICOS ILUSTRADOS

**En bloque II**.....págs 390-416

1. La armonía del cosmos y el ballet mecánico
2. El reloj: metamorfosis mecánica del dios solar
3. Joh Fredersen
- 4.1. Del obrero al autómatas (I): enculturación histórico-artística
- 4.2. Del obrero al autómatas (II): la equiparación hombre-robot
- 4.3. Del obrero al autómatas (III): performance robótica
5. La militarización de la sociedad
6. Retrato de la fábrica
- 7-8. La burocracia / El deporte hoy
9. La Virgen María
10. Wittgenstein y la estética
- 11.1. Diseño de interiores (I)
- 11.2. Diseño de interiores (II)
12. Herencia barroca
- 13.1. Paralelos históricos (I): Entre la utopía y la profecía
- 13.2. Paralelos históricos (II): Berlín y Robert Moses
- 13.3. Paralelos históricos (III): Manhattan y el rascacielos
- 13.4. Paralelos históricos (IV): Egipto y Las Vegas
- 13.5. Paralelos históricos (V): Contraste popular
- 13.6. Paralelos históricos (VI): Tecnoestética y colmena
- 13.7. Paralelos históricos (VII): Mina, búnker y leyenda
14. Retales catedralicios
15. Las máquinas
16. Moloch: la metáfora del dios siniestro
17. Cómo llegar a la megamáquina
18. Miscelánea

**En bloque III**.....págs 793-830

A) En relación con *Koyaanisqatsi*

1. Naturaleza
2. Geometrización
3. Contraste y paradoja
4. Ocaso de la arquitectura y urbanismo modernos
5. Caos urbano
6. No lugares
7. Tecnocromatismo
8. Tecnoestética pura
9. Lo “siniestro” en la tecnoestética
10. La contrapartida humana
11. “El automóvil es la guerra”



12. Sincronizaciones e imbricaciones polidireccionales
13. Ciencia, ejército y responsabilidad humanística
14. Tecnoestética de la velocidad
15. Televisión: tecnoestética del instante/ estética de la desaparición
16. Espectáculo
17. ¿Nuevos horizontes tecnoestéticos?
18. Muchedumbres solitarias
19. Música minimalista
20. Tópicos

B) En relación con *Naqoyqatsi*

1. La tecnoestética y la abstracción lógico-matemática
2. El hombre reducido a la abstracción
3. Comportamiento tecnoestetizado
4. Los no lugares (II)
5. La pérdida de la naturaleza
6. El arte según *Naqoyqatsi*
7. Algunos ejemplos de pervivencia temática en *Naqoyqatsi*

## PRELUDIO

Tres años de lectura, reflexión e investigación son los que han ido moldeando el proceso de construcción de la tesis que ahora presentamos. El resultado, empero, creemos que únicamente puede ser juzgado como una suerte de doble introducción. Por una parte, introducción a una metodología humanística integrada y por otra, a una nueva perspectiva de estudio del fenómeno técnico-artístico a la luz de lo que hemos dado en llamar *tecnoestética*. Sin embargo, los avatares y fines que nos han llevado a este producto han sido diversos, y responden, en no poca medida, a dudas e inquietudes con las que nos fuimos encontrando en los años de carrera. Esta herencia ha ocasionado que sean muchos los interrogantes que aquí se plantean y que pese a los obligados posicionamientos a los que nos hemos visto abocados, la tesis presente numerosas líneas abiertas y puntos de debate. Nuestra vocación autodidacta, alimentada durante el decurso de la carrera, fue la que nos aproximó al campo filosófico, mítico, teológico y tecnológico. Fue entonces cuando pudimos alejarnos del canon artístico tradicional y comenzar a dudar sobre los conceptos prefijados y la atomización del saber. Poco después observaríamos la dificultad de integrar las perspectivas de las diferentes disciplinas, especialmente cuando los conocimientos científicos, humanísticos y artísticos parecen hoy condenados a no entenderse en conjunción. El pensamiento tecnológico, además, parece excluir el pensamiento poético, hecho que escinde y limita al hombre, necesitado hoy más que nunca de interpretaciones responsables y completas.

Fue entonces cuando el profesor D. Francisco García Gómez nos invitó a trabajar en una tesis que ampliara un análisis musicológico realizado para su asignatura y que versaba sobre bandas sonoras. Aunque hemos podido rendir homenaje a ese propósito en la investigación sonora realizada en el tercer bloque, nuestras inquietudes humanísticas cambiaron el rumbo. Con el cine como punto de partida, de lo que se trataba ahora era de emplear el mayor número de enfoques y exponer las problemáticas y temas que en un relato fílmico podían converger. Considerábamos que la reflexión pormenorizada de cuestiones laterales podía brindar un sistema de conocimiento humanístico que enriqueciera la comprensión de un objeto cultural. Con este método de aprendizaje personal buscábamos integrar lo aprendido a nivel oficial con lo asimilado a nivel autodidacta, poniéndolo en común desde nuestra perspectiva personal. Ello nos

llevó a considerar urgente la recuperación de ciertos autores modernos y de teorías integradoras, exponiendo mediante la crítica los que consideramos puntos débiles del imperante sistema institucional de conocimiento. Con el tiempo, dicha metodología nos ha brindado la posibilidad de formular algunas incipientes conclusiones que quizás podrían generar, en un futuro, ciertas teorías unitarias.

En cualquier caso estimamos que como introducción, y pese a todo el material dejado fuera, la tesis puede darse por finalizada. Es cierto que la estructura interna no coincide con la que suele ser usual en estos casos, que el lector se encontrará con varias interpretaciones y que el producto no siempre es sólido. Sin embargo, la tesis quiere ser abierta, pues hubiera resultado del todo absurdo habernos arrogado la capacidad de darle un punto final a las problemáticas expuestas: un trabajo reflexivo siempre debe estar sometido a la duda. Dicho esto, informamos al lector de que nuestra investigación se encuentra dividida en tres bloques. El primero es de naturaleza introductoria: expone la metodología general y se interroga sobre el arte, la historia, la tecnología y la deshumanización. El segundo, a partir del film *Metrópolis*, pone en práctica el método y plantea en común todas las disciplinas e ingredientes involucrados: técnica, religión, historia del arte y filosofía prefiguran ciertas conclusiones de trascendencia humana y creativa. El tercero, a partir del film *Koyaanisqatsi*, se centra en un estudio menos elusivo, completando temáticas expuestas con anterioridad y definiendo nuestra propuesta particular: la tecnoestética. Dentro de este último bloque se intentarán cerrar las líneas más interesantes de la tesis a nivel técnico y estético. También es justo señalar que las galerías de imágenes son indispensables, porque en sus comentarios sintetizamos y ampliamos aquellos aspectos que generan una tesis propia.

En definitiva, y aunque no nos atreveríamos a firmar con un *nihil obstat* un proyecto cuyo valor reside posiblemente más en el proceso y en el método de aproximación, damos aquí por concluídos los pilares de nuestro proyecto. Esperamos, pues, poder desarrollar en el futuro esta tesis introductoria, teniendo en cuenta que seguramente sería necesario replantear ciertos juicios y perspectivas, cuyo fin, como todo aspecto en la vida, deberá someterse al debate, a la crítica y a la experiencia personal. Al fin y al cabo, si bien es cierto, según Cicerón, Montaigne y otros ilustres personajes, que “*filosofar es y sólo es, aprender a morir*” no lo es menos que *la sabiduría es aprender a vivir en la inestabilidad*.

## AGRADECIMIENTOS

Pese a la obsesión individualista que hoy preside nuestra sociedad, lo cierto es que incluso en el trabajo o empresa personal más solitarios repercuten un sinnúmero de consejos, recuerdos, temores e ilusiones. Estos han sido generados por las influencias vitales (conscientes e inconscientes) de familiares, profesores, amigos, amores, libros, vivencias y demás circunstancias. En consecuencia, todo resultado final elaborado por un ser humano contiene en sí mismo, en sus aciertos y fracasos, la potencia reciclada de una parte de la historia humana, pero todo ello siempre habrá sido mediatizado por nuestras relaciones sociales y profesionales. Es el momento de rendir tributo a esta faceta esencial de la experiencia y aprendizaje personales, aun cuando por brevedad, no podamos nombrar a todos los que merecerían figurar aquí.

Nada mejor que comenzar por el Dr. Francisco García Gómez, nuestro tutor, sin el cual esta tesis hubiera sido imposible. Su disponibilidad, asesoramiento, correcciones y, en especial, la enorme confianza que ha depositado en mí en todo momento han contribuido plenamente en el producto final. Su amor por la lectura y la música y su defensa de la interrelación de las artes lo han convertido en un excelente compañero de viaje. Evidentemente, este agradecimiento hay que hacerlo extensivo al Departamento de H<sup>a</sup> del Arte de la UMA, pero especialmente, por su papel en la gestación de la tesis: a la Dra. Maite Méndez, cuyos valores humanísticos, su perspectiva interdisciplinar y sus recomendaciones bibliográficas siempre han sido –y serán– un referente; al erudito Dr. Francisco Palomo, cuyo interés por el mito y la leyenda, por la intrahistoria y la ética, así como por el arte popular han calado hondo en nosotros; al Dr. Isidoro Coloma, quien nos apoyó y animó en los primeros años de doctorado, y al que nos unen intereses comunes (Lewis Mumford, Enmanuel Lizcano, las teorías científicas o la melomanía), y por último a los “becarios” por sus ánimos, reflexiones y rigor profesional. También es necesaria una mención a los doctores Rosa Fernández y Antonio Diéguez (Departamento de Filosofía, UMA). La primera, con sus clases, charlas y recomendaciones, nos regaló la contemplación de otros tipos de filosofía y artes muy alejadas de nuestros supuestos (India, China), haciendo que nos replanteáramos muchos de nuestros parámetros. El segundo, además de animarnos en todo momento, nos hizo el mejor asesoramiento bibliográfico de la tesis. Mientras que la mayor parte de los libros

seleccionados forman parte de nuestra búsqueda personal, en el complicado campo tecnológico los fundamentales nos fueron señalados por aquél. En el campo académico tampoco podemos olvidar el momento vivido en el marco del Máster en historia y estética de la cinematografía (Valladolid, 2006-2008), dirigido por el Dr. Francisco de la Plaza y cuya memoria nos tutorizó el Dr. Pedro Poyato.

Sin embargo, un trabajo difícilmente puede llegar a buen puerto sin el apoyo de familiares y amigos, quienes ofrecen el sustento, el grado de afectividad y tantos consejos nada desdeñables. Y es que, antes de la colaboración intelectual, se encuentra el bienestar y el conocimiento que se desprende de las relaciones personales. Este memorándum debemos iniciarlo con un reconocimiento pleno a mi familia, pues sin ella no habiéramos llegado a este punto. De mis padres, además, he heredado la vocación docente, lo que ha sido muy útil para las asignaturas que he impartido en estos años; de mi madre, su concepto de trabajo y esfuerzo, y de mi padre, su afán por la lectura y el espíritu meditativo. Mientras que con mi hermano he podido compartir la inquietud, la duda y el interés por diversos campos del saber. Por su parte, en el campo de la amistad debemos señalar, con todo sentimiento, las dos personas que más impacto han tenido en mi transición a la madurez y con las que me siento más identificado: el difunto poeta Miguel Hernández Torralbo, cuyo vitalismo, escepticismo, humor y energía me otorgaron la fuerza que necesitaba para afianzarme, y mi gran amigo Alejandro Delgado, dotado de valores semejantes a los de aquél y el guía ideal en materia musical y humana. Finalmente, este sincero agradecimiento lo hago extensivo a los siempre estimulantes Clara y Juani, quienes siempre han creído en mi tesis y cuyo respeto, cariño y maravilloso altruísmo han hecho ciertos momentos más fáciles; a Alba y Mariola, con cuya compañía por separado he vivido y compartido instantes sublimes y experiencias ciertamente útiles; a Borja, con quien ya hemos debatido amplia y tensamente sobre arte y vida, pese a nuestra breve amistad; a Cobi, quien siempre ha sabido entender el cine desde una mirada humana; a todo el “grupo” de Cuenca, con el que me sentí abrazado desde la adolescencia, y a tantos otros compañeros indispensables de viaje. Todos ellos, contrariamente a lo que opinaba Jardiel Poncela, supieron demostrarme que *amor* se escribe con “h”. Pero también que la risa, el llanto, el rencor y la pasión son tan ilimitados como insondable es el ser humano, siendo en las relaciones sociales donde hay que hacer repercutir la cultura en su acepción más amplia para que esta cobre auténtico valor.

# BLOQUE I

(PLANTEAMIENTOS)

Metodología, Mediología, Historia, Arte, Técnica, Ciencia, Deshumanización, Cine y Videosfera.



## 1.0. PREÁMBULO

Las próximas secciones introductorias ocupan una considerable porción de la Tesis, algo completamente necesario dada la multitud de asuntos que necesitan de justificación y presupuestos para la viabilidad de un aparato que busca ser sentidamente interdisciplinar. Aun así, todavía quedaría en el tintero un aspecto relevante que no será preludiado expresa y particularmente aquí, la estética, ya que hemos considerado que debía ser integrada progresivamente en la diégesis del trabajo, lo que no evita que aparezcan continuas alusiones a ella a lo largo de estos capítulos. Por tanto, sólo nos hemos centrado en los aspectos que, por su peculiaridad, no suelen formar parte del espectro típico de conocimiento con el que un historiador del arte está familiarizado. Ahora bien, cada introducción participa de una naturaleza diferente, lo que explica que no hayan podido ser tratadas siguiendo un mismo aparato crítico o una metodología homogénea. De este modo, los apartados introductorios podrían dividirse en:

- 1) Aquellos que funcionan preferentemente a modo de **prólogo teórico**: Se inscriben aquí las formulaciones de ejes axiales de la investigación a desarrollar y complicar posteriormente. Los fines: conseguir que el lector pueda ubicarse e instalarse en el centro del debate y demostrarle un mínimo conocimiento de los problemas que entraña el tema en cuestión. Dado que no era nuestro interés perder el tiempo repitiendo lo que después iba a ser tratado, estos prólogos intentan dejar constancia de una reflexión original que atañe al punto de partida crítico. Al mismo tiempo, no siempre van acompañados del amplio despliegue de justificaciones bibliográficas que necesitarían, dado que se trata de una confección personal a partir de la reflexión sobre los temas tratados a lo largo de la tesis y, por tanto, será ésta la que las complementará. Ejemplos puros de este tipo son las reflexiones sobre *la deshumanización* o la *videosfera*. La breve bibliografía indicada en el primer caso se ha intentado que, por lo general, *ejemplificara*, ampliara y *no repitiera* lo que posteriormente sería tratado.
- 2) Aquellos que buscan dejar constancia de los **presupuestos prácticos**. Se inscriben aquí los aspectos metodológicos –aun cuando vayan acompañados de una base teórica- que no serán tratados a posteriori. Los fines: conseguir que el lector conozca la perspectiva práctica que hemos adoptado y justificar nuestras elecciones.



Dado que no queríamos extendernos gratuitamente en este asunto, hemos intentado hacerlo con la mayor brevedad posible, justificándolo con abundantes notas a pie de página en los casos que así lo precisaran y otorgándole en todo caso un carácter unitario. Estas introducciones pueden ser comprendidas como pequeñas investigaciones independientes, necesarias para fundamentar los parámetros de nuestra tesis e intentando demostrar un mínimo conocimiento de los diversos campos que queremos fusionar. Ejemplos de este tipo son la introducción a *la mediología*, *el aspecto histórico-artístico* o *la técnica*. Un caso híbrido, desde el punto de vista metodológico, sería el apartado de *relación entre la ciencia y la técnica*.

Continuamente dejaremos constancia de qué temas van a ser motivo de desarrollos posteriores y cuáles serán definitivamente saldados en su introducción correspondiente, posibilitando las premisas que hagan comprender nuestras líneas generales. Sin más dilación comenzamos este bloque introductorio no sin antes avisar de *las dudas* y *conjeturas* a las que el lector, como nosotros, se verá en algunos casos expuesto. Algunos de los temas que expondremos en las próximas páginas tienen una naturaleza muy problemática, y por ello mismo la etiqueta de *Introducción* es más que acertada para unos contenidos en los que todavía se nos escapan demasiadas variables. Además, preferimos comenzar con formulaciones generales y didácticas, con el fin de dejar los particularismos y demás complejidades para después. Esperamos, por tanto, que sea la puesta en práctica de nuestras propias elecciones en el cuerpo de la tesis la que concrete la efectividad de nuestras elecciones.

## 1.1. SOBRE LOS OBJETIVOS METODOLÓGICOS

### 1.1.1. PROPUESTA HUMANÍSTICA, ENSAYÍSTICA Y PERSPECTIVISTA

Hace quince años el pensador francés Jean Francois Revel sacudió el mundo intelectual con un ensayo titulado *El conocimiento inútil*<sup>1</sup>. El elocuente título nos regalaba la más irónica de las sonrisas posibles, cruel paradoja en la época que se hace llamar de la información. Se nos demostró que vivíamos en un mundo no tan diferente del retratado por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*. Sin embargo, el nombre del libro de Revel, al optar por ahorcarse a sí mismo, mantenía la esperanza de sacudir las conciencias de individuos concretos.

Cuando, como ocurrió en la tardoromaneidad, la cultura se convierte en un mero ornato o un mero *hobby*, esta pierde su sentido y su finalidad. Reducida al insípido dato, a la especialización autocomplaciente o a una suerte de *Operación Triunfo*, la mayor de las necesidades humanas agoniza y, con ella, toda una civilización. Y es que, hoy en día, como si fuera un yogur caducado o una tuerca oxidada, cualquier investigación tiene bien poco sentido para la sociedad. Obligada a engrosar archivos, empujada al trámite burocrático o, como mucho, reciclada para el apoyo de otra investigación todavía más especializada, su único valor, en el mejor de los casos, es el de decir todo sobre nada, tanto a nivel de enriquecimiento social como del currículum cualitativo de un profesional. Las investigaciones son como cartas que sostienen el mayor castillo de naipes jamás concebido, pero del que cada individuo, a lo largo de su vida, puede tener perspectiva *sólo* de un par de aquellas. ¿Para qué el castillo? ¿O deberíamos llamarlo, con toda propiedad, “hormiguero”? Castillo kafkiano, en todo caso, cuya sobredimensionalidad actúa más bien en detrimento del hombre.

Zarandeados por este terremoto, hemos optado, al menos incipientemente, por una vuelta a la reflexión y al aprendizaje relacional de las cosas. Sin negar que esta investigación pueda caer dentro del saco de la “inutilidad”, buscamos converger en conocimientos de interés general que no queden fiscalizados por elitistas microformalismos. En un mundo entregado al leviatán de *Matrix* tanto como a la estetización superflua, creemos necesario volcar nuestra atención en el arte como objeto

---

<sup>1</sup> REVEL, J. F.: *El conocimiento inútil*. Espasa Calpe, Madrid, 2007.

de conocimiento valiéndonos de saberes tradicionales (filosofía, historia, sociología...), herramientas *convivenciales y propias* de la cultura humana a lo largo de los siglos. Hemos buscado asfaltar dentro de nosotros una base intelectual horizontal suficientemente ancha y sólida sobre la que alzar el pilar de esta tesis doctoral, y no al contrario. Creemos justo execrar el castillo de naipes porque nadie puede utilizarlo ni servirse de él; buscamos, por el contrario, construir uno a escala humana dentro de nuestra mente. *Humanizarse es universalizarse interiormente*, tal es la máxima. En definitiva, la metodología cultural que nos ha guiado en la realización de este trabajo, amén del uso de herramientas genéricas, es de sobra conocida desde hace ya 2.500 años.

Dejemos que Habermas lo exponga a su manera:

“No es el contenido informativo de las teorías, sino la *formación de un hábito reflexivo e ilustrado* en los teóricos mismos lo que produce en definitiva una cultura científica”<sup>2</sup>.

Por lo tanto, si queríamos demostrar madurez y capacidad para poder presentar con el tiempo una propuesta fuerte, útil y sobre todo, humilde, debíamos evidenciar a lo largo de esta investigación la manera en la que habíamos ido gestando, curtiendo y moldeando un contenido y conclusiones cuya riqueza reside en la **forma de aproximación e interpretación** del tema. Detengámonos unos minutos en estos últimos renglones. Una de las teorías más conocidas en el mundo de la historia, la filosofía o la propia ciencia es que toda metodología es ya de por sí una interpretación. Es más, si aceptamos los dictados de la teoría crítica de la Escuela de Francfort (Adorno, Horkheimer...), podemos asegurar que toda metodología-interpretación siempre se encuentra, consciente o inconscientemente, ideologizada. No existiría, pues, la metodología objetiva, sino la que cada grupúsculo (sea aceptado institucionalmente o no) considera dogma de fe por mucho empeño racional que se haya puesto en su elección. Lo mismo ocurre con los significados de una obra artística, siempre sujetos al cambio y al devenir interpretativo, según se elija una teoría o metodología iconológica, formalista o social. Valga un sencillo ejemplo para ver con claridad a qué nos estamos refiriendo. Una svástica no tiene, a priori, semántica alguna. Incluso sus propios valores

---

<sup>2</sup> HABERMAS, J.: *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos, Madrid, 2002, p. 161.

formalistas estarán sujetos a unos parámetros determinados, dependiendo de que los escrutemos según la concepción que de la simetría tenemos en Occidente, según el primitivismo celta, que execra la simetría perfecta, según el mundo tibetano, cuya mentalidad gestáltica circula por derroteros muy diferentes, o complicarlo aún más si acudimos al psicoanálisis o a la semiótica, al estructuralismo o a la iconografía. Eso con respecto a la forma. Pero la forma es, de por sí, sólo el primer paso para llegar al **significado cultural y a la trascendencia humana** del objeto artístico, aquello que debería constituir la meta de toda investigación, no sólo porque es el hombre el que crea y el que se ve afectado por sus creaciones, sino porque esperamos aceptar que todo lo que no hagamos para nuestro enriquecimiento personal y colectivo acaba por convertirse en un mero ornato cuantitativo de datos sometidos a interpretaciones unívocas que para nada amplían nuestro horizonte cognitivo. Investigaciones como la que hemos tenido la suerte de realizar nos demuestran que, efectivamente, el hombre es un creador de misteriosos símbolos que no se dan por separado. Volviendo al ejemplo anterior, un artefacto bidimensional tan simple y limitado espacialmente como la svástica no puede ser aprehendida sin el conocimiento de las runas SS, sin los aspectos soteriológicos del Tercer Reich, sin el impacto emocional que supone su presencia en los campos de concentración, sin su uso actual por grupúsculos racistas o sin llegar a reflexionar sobre la hipnótica influencia que los símbolos políticos ejercen sobre la débil mentalidad del hombre. Y todo ello sin olvidar que el momento histórico y la localización geográfica harán también su parte en este intrincado proceso.

En conclusión, e intentando ser honestos, el último párrafo depende en gran medida de nuestra mirada personal. Otros investigadores e intelectuales del mundo del arte, el cine o la historia pero, muy especialmente, de la tecnociencia, creen en una metodología objetiva (a pesar de la coexistencia enfrentada de varias que se arrojan tal título y de las revoluciones epistemológicas propias de la historia) y, por consiguiente, en la capacidad humana por alcanzar una verdad absoluta supuestamente beneficiosa para el hombre<sup>3</sup>. Sin embargo, justo es reconocer que, como no podría ser de otro modo, nosotros también creemos firmemente en nuestros supuestos. Ahora bien, desechando los nihilismos y los escepticismos extremos –al son de cuyos parámetros ninguna investigación podría funcionar-, la alta carga interdisciplinar que nuestra tesis demanda

---

<sup>3</sup> A lo largo de la tesis dialogaremos suficientemente con estas teorías y autores en las diversas disciplinas de las que nos serviremos. El debate, empero, puede darse ya por comenzado.

nos ha obligado a aceptar los dictados del **perspectivismo** filosófico y, por tanto, a adoptar una forma **ensayística** en gran parte del la texto<sup>4</sup>. ¿Qué principio rige, pues, esta elección? Parafraseando casualmente uno de los libros que más hemos tenido en cuenta durante la redacción final de la investigación: un principio de responsabilidad<sup>5</sup>. Seleccionar a los autores, herramientas y teorías que más pudieran enriquecer y alimentar el ejercicio de interpretación en **proporción cualitativa** y no cuantitativa. Y con esto volvemos al comienzo de la disertación. El objetivo humanístico que ha guiado gran parte de nuestros pasos, determinando la metodología y elecciones que ahora proponemos, ha sido el de realizar una interpretación honesta, compleja, responsable, ensayística y “novedosa”, pues al fin y al cabo “interpretar es una actividad humana capaz de engendrar tanto alivio como tormento”<sup>6</sup>. Así pues, el tono subjetivo de la tesis, cuando lo hubiere, era tan necesario como inevitable. La multitud de teorías, enfoques y posibilidades en las que debíamos apoyarnos constantemente obligaba a dar preeminencia a unas en detrimento de otras, pues en caso contrario el ejercicio humanístico e interdisciplinar se muestra imposible. Es dicha libertad de elección, derecho inalienable del ser humano, junto con la peculiar necesidad imperativa de **asimilar libros al completo**<sup>7</sup>, los que confieren a esta tesis el obligado tono ensayístico que en ocasiones presenta. Esperamos que esta indicación se comprenda dentro del parámetro de honestidad que el ejercicio de la investigación requiere, y que pueda servir para conocer mejor el mecanismo metodológico que a continuación detallaremos.

De ahí que gran parte del trabajo de campo realizado haya dejado su impronta a la hora de enumerar ideólogos, exponiendo su pensamiento y su obra. De este modo, ya no se trata únicamente del cine, ni de la ideología, ni de la estética, sino de la vida misma,

---

<sup>4</sup> Renuncia a la objetividad por ser una verdad dogmáticamente inhumana, y a la subjetividad porque solo puede referirse a un individuo aislado. El perspectivismo considera que las perspectivas bien fundamentadas no son falsas por no ser objetivas, y que obtienen su verdadera fuerza cuando se unen con el resto de perspectivas. Lo que demuestra esta tendencia tan comentada por Ortega y Gasset es la imposibilidad de la verdad en el hombre, al mismo tiempo que celebra la riqueza del conocimiento y de la interpretación. El perspectivismo, en su grado ideal, toma con cada objeto de conocimiento (a pesar de la desafortunada relación literal de Ortega y Gasset de su teoría con la de la relatividad de Einstein), la distancia que considere oportuna el observador. Tradicionalmente se considera que el primer lugar donde Ortega fundamenta su perspectivismo es en: ORTEGA Y GASSET, O.: *Meditaciones del Quijote*. Alianza, Madrid, 2004.

<sup>5</sup> JONAS, H.: *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Herder, Barcelona, 1995.

<sup>6</sup> OCAÑA, E.: *Sobre el dolor*. Pre-textos, Valencia, 1997, p. 15.

<sup>7</sup> Frente al trabajo de investigación, que requiere un esfuerzo de búsqueda rico en multitudes de lecturas parciales, oponemos un trabajo de reflexión continuada que nos ha obligado a realizar diversas lecturas completas -a la par que lentas- con el fin de integrar los conocimientos que íbamos adquiriendo.

de los avatares del destino, del pasado y de las problemáticas que nos atañen, esto es, el fin al que toda reflexión cultural del pasado estuvo orientada: hacia la utilidad personal en el presente. Como dijo Mumford, uno de los autores más homenajeados en esta investigación, “cuando una sociedad está en crisis, sólo se pueden salvar individuos aislados”. Pero para ello, hay que darles la posibilidad de que aprendan de grandes relatos: ¿Qué mejor que una película? En definitiva, el trabajo realizado podría resumirse simplifícadamente como *una introducción filosófico-sociológica a la relación existente entre la técnica y la estética en el marco de un relato fílmico determinado*. Repitamos la idea: este trabajo debe ser valorado como *una introducción* a la metodología que aquí desarrollamos todavía incipientemente. Objetivo que se adereza, en consecuencia, con el propósito de realizar un **compendio de las problemáticas, enfoques e ingredientes conceptuales** que atañen a un estudio en cierta medida pionero por su naturaleza. Por ello, y ha de tenerse muy en cuenta, cada uno de los variados y diversos temas (o debates) aquí tratados necesitarían de una tesis independiente. Cada uno debe ser entendido dentro del marco común en el que se inscribe, y valorado por el trabajo de *recolección e interrelación* con el resto, lo que no quita que no se haya intentado, en cada caso, una rigurosa –pero lacónica- presentación. Esto no evita, empero, que a lo largo de la investigación hayamos ido esbozando y formulando un nuevo campo y perspectiva de estudio, acaso una tesis en sí misma: **la tecnoestética**.

Volviendo ahora nuestra mirada al objeto artístico, el punto de partida práctico ha sido el estudio de éste tal y como lo propone la teoría constructiva del arte de John Dewey:

“El arte tiene una función en nuestra vida y no debe ser lejano o esotérico. El arte no es sólo algo que hay que guardar en un estanque, sino algo que la gente usa para enriquecer su mundo y sus percepciones. Sostenía Dewey que el arte puede ser una fuente de conocimiento tanto como la ciencia. El arte transmite conocimiento acerca de

cómo percibir el mundo que nos rodea, algo que no es fácil reducir a una serie de proposiciones”<sup>8</sup>.

Enriquecimiento y conocimiento (de tanto valor como la ciencia), tal es lo más valioso y útil (nada lejano o esotérico) que se le puede pedir al arte. Para ello, evidentemente, no sólo Dewey ha sido un nombre fiable, sino también algunos de los mayores críticos de la estética (Agamben, Shinner, Eagleton o Schustermann), así como pensadores que unifican los saberes tradicionales en cualquier tema especializado de forma sumamente orgánica (Mumford). Huelga subrayar que, por lo tanto, la aproximación a los ejemplos elegidos (*Metrópolis* y *Koyaanisqatsi*) no es que no sea fílmicamente ortodoxa, sino que busca, en la medida de nuestras posibilidades, la defensa de la más tradicional de las ortodoxias humanas: la imbricación y compromiso de la creación (el cine) con la sociedad. A partir de la *intertextualidad* –una de las teorías fílmicas más cercanas a nuestros intereses- el resultado abre la puerta levemente hacia el saber orgánico, reflexivo e integrado tal y como llevan demandando, desde hace algún tiempo, algunas de las mentes más preclaras del mundo americano, acaso jaleados por la vieja sentencia de Keysserling: “El intelectual que busca la concreción antes que la reflexión es un estúpido”. Y es que la propia elección de un tema tan poderosamente **interdisciplinar** -que puede resultar ciertamente pretencioso- nos ha ofrendado la posibilidad de entender por qué los grandes humanistas del siglo XX sienten que la superespecialización en compartimentos estancos hace un nefasto favor tanto al estudioso como al hombre de a pie, al encarcelar y negar la posibilidad de un hombre más completo. Cierto es que hoy se han puesto de moda los estudios que hacen gala de lo interdisciplinar y la imbricación cultural. Sin embargo, en varios de los casos observados, esos estudios “integradores” demuestran cierta falta de base, comprensión y metodología interpretativa de la(s) disciplina(s) utilizada(s), reduciéndose la investigación a préstamos nominales y bibliográficos que no hacen sino poner de manifiesto un desolador empobrecimiento y una triste unidimensionalidad cultural. No podemos asegurar que hayamos conseguido evitar caer en esos males, si bien hemos tenido presente sus peligros y, al menos, esperamos haber elegido una senda que nos permita con el tiempo alcanzar una capacidad de integración multidisciplinar más plena.

---

<sup>8</sup> FREELAND, C.: *¿Pero esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2004, p. 176.

### 1.1.2. METODOLOGÍA GENERAL

Dicho esto, y con el fin de no detener por más tiempo el resto de introducciones, exponemos básicamente las premisas metodológicas de la forma más didáctica posible, dejando que sea la lectura de la tesis la que complete este breve esbozo:

- 1) **Estudio interdisciplinar.** Ha sido nuestro intento no basarnos en meras pinceladas, sino dedicar idéntica atención y profundidad a cada una de las disciplinas empleadas, sin por ello caer en una separación o compartimentación entre aquéllas. En el próximo apartado desvelaremos la relación de esta interdisciplinariedad con el título de la tesis y con el significado de “*mediología*”, dejando para el final el eje temático principal, la **deshumanización tecnológica**.
- Donde la **estética** tiende a convertirse en el campo de la reflexión visual, consciente e inconsciente, sometida a la revisión y al empleo de las últimas teorías críticas. Es también el campo de lo inmediatamente sensible y, por lo tanto, hemos subrayado su capacidad de impacto e influencia directa sobre la psique humana, sobre todo en relación a su acción comunicante. La propia estética fílmica merece, a priori, un interrogante sobre el papel de la estética en general, para así poder plantear un punto de vista original. De ahí que los autores de los que nos hemos nutrido sean aquellos cuyo análisis estético abarca la totalidad de sus implicaciones, y por tanto, hemos hecho menos caso a manuales de estéticas específicas (como por ejemplo, la estética cinematográfica).
- Donde la **filosofía**, base del saber humanista, ha sido utilizada como herramienta de interpretación. Las principales escuelas y autores que han tratado el tema de la estética, la sociología y, sobre todo, la tecnología en sus diversas vertientes, han sido convocados sin excepción. Por suerte, en el caso de *Koyaanisqatsi*, la “bibliografía” de los créditos fílmicos indicaban la dirección oportuna. La filosofía también nos ha ofrendado la capacidad de realizar un ejercicio especulativo fundamentado, completamente necesario en una investigación de corte humanista cultural y universitario, y cuyo fruto es la aprehensión en conjunto de las diversas teorías. Además, la filosofía del siglo XX entronca con



el cine en tanto en cuanto pensadores como Gilles Deleuze, Régis Debray, Jean Baudrillard o Slavoj Žižek –por nombrar a algunos- han dedicado gran parte de sus preocupaciones a este ámbito, originando un primer acercamiento entre la historia del pensamiento y la historia de las técnicas<sup>9</sup>.

- Donde la **sociología**, la **historia** y la **antropología** se dan la mano en connivencia con la filosofía y la estética. Estas disciplinas han sido utilizadas como única manera de conectar la reflexión abstracta y libresca con los problemas de la condición humana, ahondando así en los posibles aciertos y fracasos del hombre tanto a nivel de realización técnica como de aprehensión o vulnerabilidad ante la sociedad de los *mass media*. Nótese que si unimos las tres en un apartado es únicamente porque no les hemos conferido tanta entidad individual y especializada como a la filosofía o la estética.
- Donde la **religión**, el **mito** y la **leyenda** son inherentes al universo de las creencias, de las codificaciones simbólicas y de la memoria humana. Las tres se hacen indispensables para comprender adecuadamente el fenómeno técnico, científico y artístico occidentales. En particular, la cuestión religiosa y su trascendencia social jalonarán continuamente nuestra investigación, mientras que el mito y la leyenda se verán insertas incluso en la aproximación a ciertas problemáticas.
- Donde la **ciencia** y la **tecnología** generan una representación del mundo y un modelo epistemológico que será puesto en diálogo con las humanidades. Será nuestro interés señalar, aun introductoriamente, su potencial complementario y crítico.
- Donde la **historia del arte**, nuestra madre natural, siempre está presente. Sin embargo, hemos buscado no encarcelarnos en esa única visión, esforzándonos por aunarla con el resto de disciplinas utilizadas hasta el punto de que no formara una superestructura fácilmente identificable. Aún así, es innegable que

---

<sup>9</sup> Véase la bibliografía general.

la perspectiva desde la cual hemos abordado el hecho cinematográfico y el estudio de la imagen está en deuda con ella.

- 2) **Disertaciones continuas** sobre la narración principal con el fin de favorecer dudas y autoreflexiones desde diversas perspectivas (históricas, sociológicas, tecnológicas...). De este modo se demuestra que lo comentado en esta introducción acerca de dejar evidencia de una particular metodología, así como de un continuo ejercicio pleno de interpretaciones ricas, variadas y originales, no es mera palabrería, sino que tiene su formalización en la práctica. Así, los diferentes bloques se encuentran jalonados por diversos estudios paralelos (música e historia, el concepto de progreso, el concepto de masa social, la idea de modernidad, el darwinismo social, relaciones tecnología-religión y tecnología y estética, conexiones literarias varias –el teatro berlinés, la poesía *beat-*, el mito de la Atlántida, la semántica musical, el videoarte, la estética de la guerra, el reloj, las relaciones máquina-sexo, el automóvil como metáfora, antropología del diseño, peligros de la estetización, la estética de la guerra y un largo etcétera), que auspician una mayor profundización crítica en cuestiones que generalmente serían zanjadas con rapidez y que aquí, sin embargo, cobran tanto protagonismo como las líneas generales (análisis dialécticos, contexto cultural...). Estas reflexiones confluyen en un microcosmos donde las conclusiones quedan auxiliadas en sus múltiples interrelaciones, favoreciendo un producto orgánico y rizomático que enriquece lecturas que, a priori, podrían resultar meramente formalistas o reduccionistas.
  
- 3) **Recuperación y asimilación** de algunos de los ideólogos que se encuentran tras los filmes analizados. En general muchos de ellos son especialmente desconocidos en España, a pesar de su reconocidísima influencia en otros ámbitos universitarios como puede ser el anglosajón. La mayoría de los autores seleccionados suelen plantear en su original metodología un saber humanista íntegro centrado, sobre todo, en la síntesis de la crítica tecnológica, el arte, la sociología y la historia, con continuas disertaciones paralelas al modo expuesto en el párrafo anterior. La inspiración metodológica e ideológica de nuestra investigación debe, pues, un porcentaje nada desdeñable a lo aprehendido en la lectura completa de miles de páginas de Lewis Mumford, Jacques Ellul e Ivan

Illich entre otros, convirtiéndose, de alguna manera, en una presencia continua que va jalando físicamente las páginas del trabajo, y cuyo espíritu reside en la férrea convicción humanista y metodológica que aquí proponemos. En ocasiones nos sentimos tentados incluso de especializar la investigación y centrarnos únicamente en uno o dos autores y muy especialmente en **Lewis Mumford**, pero la focalización del problema en el cine no podría haber llegado de esta manera a grandes conclusiones. Todavía así nos sentimos tentados a pensar que, de algún modo, dentro de la tesis reside una pequeña tesina sobre la metodología y pensamiento de este genial autor.

4) *Análisis del hecho fílmico* no sólo desde las aproximaciones habituales. Desde nuestro punto de vista, el cine se ha convertido en el gran arte visual y social de los siglos XX y XXI, como quizás en otras épocas lo fue la Semana Santa, el teatro popular, el arte de la alfombra y de la cestería u otras tantas al alcance de la mayor parte de la población. Más allá del arte marginal y elitista –sin ánimo peyorativo- que hoy en día puede observarse en los centros de arte contemporáneo, la influencia que el cine ejerce sobre el hombre en terrenos como el histórico, el amoroso, el político, el subconsciente, el imaginativo o el económico resulta abrumador. Como espectáculo con vocación de entrenamiento viene a ocupar un lugar privilegiado como órgano inconsciente de transmisión de ideologías, pensamientos, creencias y críticas sociales, siempre en constante diálogo con los sucesos (sean las Guerras Mundiales o el 11-S) y con disciplinas expresivas de nuestra época (la prensa, el cómic, la televisión...). Por todo ello, es nuestro interés:

- Subrayar cuál es el resultado humano que el cine produce en la sociedad y cómo ello puede ser independiente de los fines ideológicos a los que esté destinado, esto es, que el propio formato, estética y dimensión social del cine ya provoca unos efectos determinados.
- Ahondar en las analogías y préstamos que el cine toma, consciente e inconscientemente, del pensamiento de una época, de otras artes y de otros medios de expresión.
- Fomentar la potencia del cine como objeto de reflexión a partir de interpretaciones intertextuales, para no convertirlo, al menos unívocamente, en

objeto de contemplación desinteresada, de análisis formalistas, estructurales, lúdicos, estetizantes o de especulaciones circulares. *Esta tesis no es, pues, un estudio fílmico al uso: los fines de la investigación van más orientados a la reflexión y el debate tecnológico y estético que a la ortodoxia del análisis cinematográfico.*

- 5) Tratar cualquiera de los objetos de estudio del trabajo como realidades históricas plenas, necesitadas de una explicación introductiva continua que nos permita conocer **el paso de la “realidad” histórica a la “interpretación” mítica propia del arte**<sup>10</sup> dentro del campo de acción de nuestra tesis: *la crítica a la tecnología* y *la formulación de una tecnoestética*.

### 1.1.3. INTRODUCCIÓN A LA REFLEXIÓN MEDIOLÓGICA

Como podrá observarse, el subtítulo de la tesis intenta responder lacónicamente a los objetivos y metodología empleados, a los cuales acabamos de realizar una aproximación. Ahora bien, también hemos querido buscar con la elección de dicho subtítulo la conceptualización del problema y de la perspectiva elegida de la forma más simple. Y por ello debemos comenzar con el término clave del mismo.

La *mediología* es una disciplina analítica y filosófica de moderna acuñación que ha causado un gran impacto en numerosas universidades a lo largo y ancho del mundo, siendo sobre todo en las facultades de Ciencias de la Comunicación donde más aceptación ha tenido, y muy especialmente en una Licenciatura tan cercana al universo mediático y cinematográfico como es *Comunicación Audiovisual*. La *mediología*, introducida por el reconocido pensador francés Régis Debray a mediados de los años 90, tiene como una de sus bases prioritarias el estudio de la **injerencia e interferencia de la técnica en cualquier objeto cultural**. Todavía bastante desconocida en España, la *mediología*, cuando se refiere al estudio de imágenes, obliga a **un análisis integrado** que aúne arte, técnica, religión y sociología<sup>11</sup>. Basten estas dos características para

---

<sup>10</sup> Ampliaremos este punto en la próxima introducción.

<sup>11</sup> Sobre las características y objetivos generales de la mediología véase DEBRAY, R.: *Introducción a la mediología*. Paidós, Barcelona, 2001. Lo que exponemos en estas breves líneas no solamente está sacado de la lectura de esta obra, sino de nuestras propias conclusiones generales extraídas de artículos de internet o de obras que hayan usado el método mediológico, destacando por su relación con los estudios

comprender el porqué Debray desvela con claridad en su *Introducción a la mediología* la ambiciosa intención de provocar una revolución relevante en el campo de la comunicación, la metodología y el saber similar a la que en su día pudo significar la semiótica. En nuestro caso particular, seguir resumiendo algunas de sus premisas fortalece la relación entre varias de nuestras propuestas y las del constructo mediológico, al tiempo que da la clave para comprender la perspectiva general de nuestra tesis:

- 1) La mediología se centra en el estudio focal en los diversos **procedimientos y enfoques** que llevan a que le confirmamos mayoritariamente un **significado** u otro a un objeto o hecho:

“Cuando el sabio señala a la luna, el idiota mira al dedo. Un mediólogo hace de idiota y no se avergüenza de ello. Pone la intendencia en el centro, y desplaza la atención de los valores a los vectores, o de los contenidos de creencia a las formas de administración, propagación y organización que le sirven de armazón”<sup>12</sup>.

- 2) La sabiduría mediológica dimana del método, el **desarrollo procesual y las asociaciones y relaciones**, pues no es su interés llegar a unas verdades objetivas y literales que den solución concreta al objeto de estudio<sup>13</sup>:

“La mediología no concierne a un ámbito de objetos, sino a un ámbito de relaciones. (...) La mediología es más un modo original de conocimiento que una fuente concreta de conocimientos”<sup>14</sup>.

---

fílmicos DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>12</sup> DEBRAY, R.: *Introducción a la mediología*, p. 223.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 99 y 119.

- 3) La mediología considera obligatorio relacionar continuamente cualquier tema de interés humanístico (sea la imagen, el arte, las revoluciones tecnológicas, las metodologías, las formas de acercamiento al objeto...) con las **creencias religiosas y mitológicas (culturales)** que han dejado su impronta en el marco a analizar. Esto supone una forma de análisis de la psicología propia de cada civilización, con el fin de justificar el porqué casi definitivo de la evolución de los juicios artísticos, los valores estéticos o las modificaciones tecnológicas<sup>15</sup>.
- 4) Para la mediología las innovaciones técnicas no ejercen un determinismo absoluto sobre el hombre, aunque presionen con fuerza sobre él. Anterior a la innovación técnica es el impulso histórico mental, fruto de unas necesidades. Posterior a aquélla es **el arte**, que rompe sus características y se yergue majestuoso sobre el instrumento tecnológico<sup>16</sup>:

“Tenemos evidencia de que no hay arte sin oficio, la actividad artística es irreductible a una operación mecánica. Existe obra de arte cuando el instrumento se olvida, supera, casi se escamotea, en bien del gesto inspirado, imprevisible (...). Las invenciones técnicas hacen posible o condicionan la aparición de tal o cual forma cultural, pero no las determinan necesariamente”<sup>17</sup>

- 5) Ahora bien, el punto anterior no impide que la *mediología* sea muy consciente de una de las médulas metodológicas de nuestra tesis:

“Al cambiar de naturaleza (técnica), la imagen ya no tiene los mismos efectos (políticos) ni la misma función (simbólica). La historia de la espiritualidad es militar, la de los imperios es religiosa y las dos poseen una base técnica. Ese triedro, en el que la

---

<sup>15</sup> Un buen ejemplo en DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 66 y ss.

<sup>16</sup> Véase *Ibidem*, p. 86 y ss, y 120 y ss.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 90 y 123.

dimensión y las propiedades de cada cara dependen de las otras dos, constituye el *complejo mediológico*<sup>18</sup>.

- 6) Y, como broche final ya intuible en el primer término de la enumeración, la mediología señala la importancia mayúscula del **intérprete como verdadero autor del significado de la obra de arte**, característica que conecta tanto con las premisas de nuestra propuesta humanística, como con el juego de miradas de nuestra tesis:

“...el artista no tiene las llaves, soy yo en definitiva, espectador al final de la cadena, el que abre o cierra las puertas. Lo que le ha incitado a hacer *esta* tela puede serme comunicada por ella *al revés*”<sup>19</sup>.

Ahora bien, no podemos considerar que nuestro trabajo pueda adscribirse tan fácilmente a los dictados de esta nueva escuela, pues las características sobresalientes de aquella (o al menos, las que nos han interesado), no las podemos considerar tan novedosas dentro del campo del conocimiento tradicional. La interdisciplinariedad que anteriormente hemos propuesto nos abocaba, acaso por inercia, a las conclusiones que la mediología proclama como principios, pero la reflexión humanística, con varios siglos en su haber, no desconoce estos presupuestos básicos. Sin embargo, es justo señalar que la mediología, aun hija de una postmodernidad en exceso inestable, nos ofrecía en principio una **concreción nominal**. Pero todavía resultaba más relevante para nosotros el hecho de que se interesase por defecto en introducir la historia de las técnicas en el campo de cualquier reflexión cultural, algo que la mayor parte de autores tradicionales habían obviado. Por lo tanto, tal y como ahora justificaremos, nuestra tesis hace gala, por lo general, de una **mediología débil**, siempre en el sentido y dirección expresado en el título.

Este pone de manifiesto nuestra intención por demostrar la interesante reflexión “mediológica” que el propio cine ha hecho por sí mismo a través del estudio de algunos ejemplos paradigmáticos, así como su idoneidad histórica, teórica y estética. Con el fin

---

<sup>18</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 92.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 45.

de enmarcar el tema especializado, nos hemos centrado en una mirada crítica que hace hincapié en los peligros y dialécticas que **la técnica** trae a la sociedad y a la cultura. Una mirada que no constituye un patrimonio exclusivo ni ortodoxo de la *mediología*<sup>20</sup> Ahora bien, y he ahí la idoneidad del subtítulo, como investigadores nuestra mirada, lo que podríamos llamar “reflexión mediológica desde la mirada crítica del cine”, obliga a una superestructura metodológica que nos facilite nuestra labor arqueológica: debemos sacar a la luz dicha reflexión mediológica en potencia, diseccionando las asociaciones intertextuales, conociendo las implicaciones teóricas, interpretando su semántica... Nuestra perspectiva de investigadores, como no puede ser de otra forma, está situada más allá de la mirada del cine, más allá del título, en un estrato superior. Agarraremos, pues, las herramientas interdisciplinarias (incluidas las *mediológicas*) pero aferrados a su vez a una metodología humanística mayor lo más completa posible, para poder así matizar la propia *mediología* cuando sea necesario. No se nos malinterprete. Las propuestas *teóricas* de Debray nos parecen hartamente interesantes, y de hecho, le será fácil al lector sentir las continuamente con tan sólo recordar las características que anteriormente hemos reseñado y enumerado. Y es que difícilmente podemos olvidar que Debray justifica e ilumina nuestra tesis al criticar radicalmente a todos aquellos filósofos e intelectuales que a la hora de reflexionar sobre el mundo actual no han tenido en cuenta el cine, olvido que el viejo filósofo achaca a la tradicional separación entre la cultura y la técnica. Del mismo modo que considera inane hablar de cine si no nos preguntamos en cada nueva investigación fílmica sobre la influencia cultural y cultural del nuevo medio técnico<sup>21</sup>. Pero la lección más importante recibida de la *mediología* –y nuestro objetivo primordial-, ha sido entender que **la tesis**

---

<sup>20</sup> En lo que alcanza nuestro conocimiento sobre la *mediología*, ésta carece de un posicionamiento crítico tecnocientífico como principio (aunque se hagan valoraciones y disertaciones críticas y/o negativas en ocasiones), al buscar un conocimiento integrado donde la técnica sea valorada como un agente influyente. En nuestro caso, y sin negar la importancia de esa integración, hemos optado, tanto por necesidad como por convicción, por demarcar el título de la tesis dentro de una corriente ideológica tangencial a la *mediología*. Esta mirada es más bien la herencia de las escuelas y autores de la filosofía de la tecnología de los que nos hemos nutrido. Nótese en esta reflexión la impronta de esa “mediología débil” que acabamos de nombrar.

<sup>21</sup> DEBRAY, D.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 102 y ss. En particular, véase la nota a pie de página número 4 de la página 102. El autor considera mesiánicas las exploraciones meritorias de Paul Váler y Walter Benjamin, al tiempo que otorga un destacadísimo papel protagonista a Francois Lyotard o Gilles Deleuze.



**es la metodología** o, como bien se tenía en cuenta en las universidades medievales, que “*el sistema de conocimiento era más importante que la cosa conocida*”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Aunque la idea no necesitaría una cita, preferimos hacerlo así y extraerla literalmente de Lewis Mumford, ya que muestra con claridad el espíritu humanista de uno de los autores fundamentales para nuestra tesis. MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, vol. I, p. 337.

## 1.2. SOBRE LA PERSPECTIVA HISTÓRICO-ARTÍSTICA

### 1.2.1. APROXIMACIÓN AL TEMA

Otro de los aspectos relevantes a tratar en esta serie de introducciones aclaratorias debería referirse obligatoriamente a la noción de arte manejada. Dado que provenimos del campo de la Historia del Arte, se notará continuamente la fuerte carga fiduciaria de nuestra madre natural con esta investigación. De hecho, la base teórica y metodológica tiene como tronco común el estudio del ingrediente artístico y estético, aun cuando sea compartido con la filosofía o la sociología. Sin embargo, consideramos que no es este el momento de pormenorizar nuestra visión de un asunto que hará correr ríos de tinta en lo sucesivo, y que defenderemos progresivamente en el **enfoque estético crítico** que adoptaremos. Allí sacaremos a colación, dicho sea de paso, la teoría artística tradicional y mediológica, exponiendo progresivamente nuestro punto de vista particular hasta concretarlo, de suerte que quedará justificada la inclusión de esta tesis en el campo del análisis estético-artístico. Por el momento, será suficientemente reveladora la temprana filiación genérica con la teoría constructiva del arte de Dewey, inscrita dentro de la propuesta humanística de investigación, y muy especialmente, varias de las consecuencias que conlleva lo que a continuación vamos a comentar. Pues consideramos que hay un asunto en particular que sí que merece un *introitus*, sobre todo a la luz del relativamente reciente *Congreso Internacional de Historia y Cine* celebrado en Madrid en Septiembre del 2007<sup>23</sup>.

Una de las conclusiones de nuestra tesis es que si bien los problemas sociales de la tecnología pueden ser tildados de *esenciales* vistos retrospectivamente, no es menos cierto que poseen un cariz *existencial* impuesto por el momento histórico en que aparece el binomio cambio mental + revolución tecnológica. La problemática se revela constantemente histórica con la paradoja (inevitable en cualquier investigación) que la analizamos desde un momento histórico estático (hoy). Este problema filosófico existencial no es sino uno de los tantos que podríamos sacar a colación. Ahora bien, con la estética y el arte ocurre algo semejante. Aunque creamos en un concepto de arte y estética objetivos (visión esencialista), no podemos volver la espalda a la realidad

---

<sup>23</sup> En el que tomamos parte como ponentes.

histórica propia de nuestra cultura, donde ciertos períodos largos de tiempo tienen una noción propia de arte y artes (credo defendido por la mediología). Incluso un lapso temporal relativamente corto, como es el siglo XX, es rico en autores coetáneos con ideas enfrentadas en estas cuestiones. Los dos problemas anteriores resuelven que hayamos extendido sobre toda la investigación una capa de nieve que aunara y conectara el polo existencial y el esencial en todo lo relativo a la dialéctica entre arte e historia. La pregunta, pues, es: ¿Cómo abordar la relación entre el cine y la historia? O, todavía más pertinaz a la luz de nuestra metodología ¿Cómo repensar la relación entre el arte y la historia? Esta cuestión adquiere especial relieve en tanto en cuanto nuestra tesis se basa en un estudio histórico-artístico del cine, entendido éste a manera de “documento-ilustración”. Y máxime cuando, sin la oportuna aclaración que ahora acometemos, toda la tesis podría parecer un a priori sumamente debatible, a saber: que podemos conectar la reflexión fílmica con los problemas y reflexiones críticas de nuestra era tecnocientífica. Pero antes de revelar nuestra posición al respecto, justo es sacar a colación un posicionamiento ejemplar que para nosotros hace, en lo tocante a la argumentación general, las veces de **postura clásica**.

### 1.2.2. UNA POSTURA EJEMPLAR

En el Congreso citado arriba, uno de los autores que encararon el problema directamente fue Pierre Sorlin. Sus primeras intuiciones prometían contundencia: “Los historiadores mantienen una mala relación con el cine, porque no cuadra con las categorías que suelen utilizar”<sup>24</sup>. Siempre según Sorlin, la historia se refiere a estructuras estáticas a partir de puntos de referencia. El cine, por el contrario, sería dinamismo, pues detener la proyección en un punto fijo supondría hablar de fotografía<sup>25</sup>. He aquí un primer problema que los historiadores encararían desde dos perspectivas. Una sería evidente: recurrir al guión escrito, lo que casaría con la tradición historiográfica clásica del texto como documento fiable. Otra poseería, por el contrario, más interés: tomar la película como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de una época determinada. Más allá de la evidencia de que ello obliga definitivamente a aceptar

---

<sup>24</sup> SORLIN, P.: “Cine e historia. Una relación que hay que repensar”, en *Actas del I Congreso Internacional de Historia Cine.*, Madrid, 2008, versión digital ISBN: 978-84-691-0824-6, p. 19.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 19.

que el cine sólo se refiere a la historia posterior al 1895, la pregunta es ¿cuál es la metodología oportuna para obtener el éxito en esta empresa? Sorlin considera que aquí se libra la auténtica batalla y cita como ejemplo el “fracaso” de Kracauer en su opus magna *De Caligari a Hitler*<sup>26</sup>. Poner en relación una época y las obras que produjo es sumamente peligroso, y más cuando con ello se quiere dar una respuesta al porqué los alemanes abrazaron el nazismo. ¿Compartieron los alemanes el contenido de las películas de las décadas precedentes a Hitler? ¿El misticismo y la obsesión por la naturaleza, temas recurrentes, eran categorías que se hincaron en las conciencias gracias al cine o hubo otros medios paralelos más relevantes?<sup>27</sup>. Sorlin aprovecha entonces para exponer una de las ideas más jugosas de su discurso: *lo que se puede ver en el cine es más bien el cambio de lenguaje estético que el cambio histórico*. El cine unas veces manipula, otras borra datos, otras veces muestra de forma genérica (o particular) y otras enfoca desde un ángulo u otro, dependiendo más que de momentos históricos, de ocasiones históricas<sup>28</sup>. Valga uno de sus ejemplos para ilustrar este hecho: las imágenes de la Primera Guerra Mundial parecen hablar de una guerra limpia, dado que todavía no era tolerable para el espectador medio la visión de imágenes de cadáveres mutilados. Además, los reporteros de entonces preferían rodar, por seguridad, desde lo lejos y en campos abiertos<sup>29</sup>. Estas conclusiones llevan a Sorlin a aseverar que *el historiador debería tener en cuenta al cine no sólo como documento, sino como un agente de influencia continua sobre la historia y su recuerdo*<sup>30</sup>.

En su epílogo Sorlin no cierra el debate, sino que invita al lector, simple y llanamente, a repensar la relación entre historia y cine<sup>31</sup>. Y eso es lo que, a título personal, nosotros vamos a hacer. Pero antes de dejar a Sorlin, es necesario dejar constancia de los presupuestos básicos de su argumentación, ya que, como desvelaremos en breve, es aquí donde nuestros caminos se bifurcan:

“La historia está atraída en dos sentidos diferentes: quiere coger la vida de las sociedades en sus aspectos concretos, vividos, únicos y cambiantes, pero así corre el peligro de

<sup>26</sup> KRACAUER, S.: *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona 1995.

<sup>27</sup> SORLIN, P.: *Art. cit.*, pp. 19-20.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 24. “El historiador debe tener en cuenta no sólo los informes que dan las películas, sino también los modales, las ideas que el cine ha impuesto y que él mismo utiliza”.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 27.

devenir una enumeración de casos todos diversos, y, por eso, trata de definir estructuras, si no permanentes y universales, por lo menos recurrentes. El cine, que está totalmente por el lado de lo concreto, de lo particular, que representa hechos no reproducibles, desafía al historiador y lo constriñe a que defina sus presupuestos teóricos o a que ignore las películas”<sup>32</sup>

Vayamos por partes. Muy importante es comprender que dos han sido, para nuestros intereses analíticos, los grandes estímulos que nos ha proporcionado la postura clásica ejemplificada por Sorlin<sup>33</sup>:

1) Señalar que el cine (también el arte) forma una unidad con la historia y el recuerdo en una red de influencias continuas. Nosotros, influenciados por la mediología, llevaremos en ciertas ocasiones esta idea al extremo, evitando la necesidad de compartimentar radicalmente la historia y el arte.

2) Apuntar que la importancia del cine (como del arte) en lo que al parámetro histórico se refiere, radica en la codificación de su lenguaje estético. Nosotros vamos a interpretar más abiertamente: la semántica histórica y filosófica radica potencialmente en todo registro estético de la imagen, y no sólo en el lenguaje fílmico, como apuntaba Sorlin.

Ahora bien, en lo que atañe a las premisas que nos deberían ayudar a realizar la labor de decodificación (clave ineludible del último párrafo), hemos considerado necesario abordar el tema desde un punto de vista antagónico del que se hizo gala en las conferencias del Congreso. No se trata de la metodología, pues ya expusimos en apartados anteriores nuestro posicionamiento, estando de acuerdo con la postura defendida por autores como Beatriz de las Heras en lo tocante a la aceptación de la interdisciplinariedad como método, la semántica polivalente de la imagen como hecho o

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>33</sup> Clásica, pues huelga decir que estas dos premisas son defendidas por un ingente número de historiadores del arte y estetas, aunque sea Sorlin uno de los que las hayan conectado con el cine en particular.

el análisis iconográfico como técnica ineludible<sup>34</sup>. Se trata del presupuesto esencial básico, el que atañe a nuestro concepto de historia y arte, divergente al de la postura clásica más extendida, y que, sin las oportunas justificaciones –alguna hallaremos también en la *mediología*-, podría parecer extravagante<sup>35</sup>. Intentaremos resumir al máximo y de la forma más didáctica posible los argumentos, con el fin de llegar a la propuesta práctica con la mayor premura posible. Algunos de los temas que aquí tocaremos serán objeto de un análisis más pormenorizado en los diversos capítulos de la tesis, por lo que aquí sólo tendrán una función informativa.

### 1.2.3. LA HISTORIA A DEBATE<sup>36</sup>

- 1) Ya no podemos aceptar que siempre haya existido un único concepto de historia, al saber que ese concepto ha sufrido severas transformaciones a lo largo del tiempo, y no sólo desde un punto de vista teórico o historiográfico, sino también desde una perspectiva práctica, lingüística, mental, vital y escrita. ***La historia, en todas sus acepciones, es histórica***, más allá de la ilusión decimonónica en la que todavía nos vemos inmersos. Agustín García Calvo en particular, reconoce cinco conceptos *históricos* de historia, *subsistiendo cada uno en el siguiente*. En su obra *Historia contra tradición* realiza un esbozo de las diversas formas de entenderla<sup>37</sup>. Nótese su diversidad, su artificiosidad y su adaptación con el momento histórico en el que nacen:

---

<sup>34</sup> DE LAS HERAS, B.: “Historia e imagen”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia y Cine, Op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> En este sentido debemos agradecer la experiencia docente de la asignatura *Arte para historiadores* (2008-2009), que nos hizo analizar y actualizar las relaciones y diferencias entre el campo artístico e histórico. Véanse los agradecimientos generales de la introducción general.

<sup>36</sup> Como punto de partida, ha sido necesario conocer un manual introductorio básico como el de CARR, E.: *¿Qué es la historia?* Ariel, México, 1993. Aquí Carr se pregunta sobre el concepto de objetividad y subjetividad en la historia y la cuestión temporal a la vez que plantea oportunamente la provisionalidad de toda teoría histórica. Nosotros, que intentamos debatir la idea tradicional de historia, hemos acudido para justificar nuestras teorías a autores que nos sirvieran luego de lanzadera para abordar la fusión histórico-artística. También se ha tenido en cuenta la enseñanza de: LE GOFF, J.: *Pensar la historia*. Barcelona, Paidós, 2006. Obra que muestra envidiablemente hasta qué punto la historia es histórica, cúmulo de ideologías y mentalidades.

<sup>37</sup> GARCÍA CALVO, A.: *Historia contra tradición*. Lucina, Zamora, 1998. Véase todo el opúsculo (tan sólo 59 páginas). Sobre algunos añadidos nuestros particulares que harán más didáctica la próxima enumeración alfabética, debe consultarse y asimilarse la lectura del resto de libros que iremos citando a lo largo de este apartado.

- A) Historia desde que hay lenguaje. Es universal. Se basa en la tradición oral de hechos y personajes anónimos relevantes mitificados, por lo más que historia, es mito. La concepción del tiempo es estática.
- B) Historia desde que hay escritura. Nace de un determinado ámbito geográfico creador (Egipto, Babilonia, China...). Los hechos históricos son sólo los que se escriben, con fines económicos y religiosos. El tiempo es estático-cíclico.
- C) Historia desde que se concibe que la realidad objetiva a seguir está en lo escrito en textos ligeramente anteriores. Ámbito geográfico creador: Israel (s. VIII) y en algunos sectores griegos (Heródoto). Uno de sus rasgos, en lo tocante a Grecia, es que el historiador es una suerte de “periodista” que describe lo que ve, no lo que ya ha pasado –en cuyo caso recurren al mito-. El tiempo seguiría siendo cíclico, si bien el mundo judío introduce subrepticamente el concepto lineal.
- D) Historia como forma de conocer sólo por textos una época pasada, supuestamente “ideal”. Ámbito geográfico creador: filósofos carolingios, intelectuales italianos del siglo XIV. Justificar lo que “debe ser” el presente y el futuro basándose en textos del pasado. La línea histórica es un bucle.
- E) Historia como un objeto monolítico, pasado y canónico que tiende a un fin. Ámbito creador todavía más restringido: Hegel, Herder, Marx... Resulta elocuente que nuestra era se llame *Edad Contemporánea*, determinando que nosotros estamos en la cúspide de la historia. Algunos consideran que la historia se acabará utópicamente en un sistema perfecto, como Marx, que hace gala de una filiación judía y cristiana<sup>38</sup>. En general, el concepto de historia es eterno y absoluto. Desaparecen las formas literarias para expresarla: iluminada por la revolución industrial,

---

<sup>38</sup> ORTEGA MUÑOZ, J. F.: *El sentido de la historia en Hegel*. Universidad de Málaga, 1979.

esta “historia”, pretende ser científica. Tiempo lineal, homogéneo y universal en progreso.

F) Aunque García Calvo no habla de ninguna otra, bien podemos considerar que el siglo XX ha dado lugar a unas cuantas teorías enfrentadas de las que hablaremos posteriormente.

2) El concepto de historia más conocido a nivel popular y el que inercialmente se sigue manteniendo en los círculos académicos es, evidentemente, el decimonónico. Ahora bien, este concepto de historia presenta una serie de **límites conceptuales** que demostrarían su carencia de universalidad, su frialdad, su historicidad y, sobre todo, y valga la redundancia, sus limitaciones<sup>39</sup>:

A) Límite temporal: Ese concepto de historia descansaría en una determinada *concepción actual de lo que es el tiempo*, influenciada por la invención del reloj y fundada entre una tensión entre el extremo platónico (hay cosas supuestamente eternas, como las matemáticas) y el extremo físico aristotélico (el tiempo es movimiento, homogéneo, abstracto, universal). En otras culturas, en otros períodos y en otros autores ese concepto temporal es inexistente o completamente diferente. Para el período de “Historia desde que hay lenguaje” ni siquiera existe algo semejante a lo que hoy llamamos tiempo. En la cultura china, por citar otro ejemplo, siempre se ha tenido en cuenta que el tiempo es oscilante, no homogéneo, orgánico y relativo a las vivencias<sup>40</sup>.

B) Límite lingüístico: El concepto de historia “decimonónico” solo puede existir instalado en *nuestro pensamiento lingüístico y textual*. Las

---

<sup>39</sup> Como en el caso anterior, es difícil presentar una bibliografía determinada sobre los asuntos a tratar, dado que este conocimiento es fruto de la asimilación progresiva a lo largo de los años de diversas lecturas, teorías y enfoques que no siempre se encontraban en manuales que trataran ese tema en particular. Nombraremos, no obstante, algún que otro título progresivamente. Uno de los libros que mejor resume varias de las críticas a dicho concepto histórico es ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*. Alianza, Madrid, 1982, especialmente pp. 129-149.

<sup>40</sup> Sobre este asunto bastará con citar, para aspectos generales, el agradecido resumen de KLEIN, E.: *¿Existe el tiempo?* Akal, Madrid, 2005. Para profundizar en la relatividad temporal de cada cultura, difícilmente se podrá superar el análisis de JULLIEN, F.: *Del “tiempo”. Elementos de una filosofía del vivir*. Arena, Madrid, 2005. Véase, especialmente, pp. 13-32. Sobre el concepto de historia en China en relación con sus conceptos temporales, p. 33 y ss.



lenguas romances se conjugan en pasado, presente y futuro. Los sustantivos son estáticos (de “sustancia”) y los verbos, dinámicos (parecen meras excusas para saltar de un sustantivo a otro). Muchas otras lenguas no poseyeron jamás términos estáticos, no hicieron diferencias entre el pasado y el futuro o no concibieron el presente como estado real<sup>41</sup>.

- C) Límite religioso: El concepto decimonónico de historia está determinado por el pensamiento religioso judío, y por ciertas teorías medievales cristianas en características tales como *la creencia en una verdad absoluta y eterna (Dios-historia), la idea de progreso o el avance de los hechos*<sup>42</sup>.
- D) Límite mítico: El modo de pensar humano funciona por síntesis y mitificaciones. El concepto histórico que estamos limitando no está liberado de aquél: *mitificamos los grandes acontecimientos y a los grandes personajes, arquetipificamos modélicamente a los grandes héroes e imantamos las historia de nuestra visión presente*<sup>43</sup>.
- E) Límite fenomenológico: A) La historia la leemos como si fuera un texto lineal según la ley del causa-efecto. Ahora bien, *la noción causa-efecto* solo forma parte de nuestro imaginario occidental y, además, el pensamiento científico empirista niega su existencia real (ej: David Hume o Bertrand Russell)<sup>44</sup>. B) El análisis de datos y la frígida disección de los hechos no parecen servir realmente para explicar el mundo o

---

<sup>41</sup> Amplíese con la lectura de LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*. Bajocero, Madrid, 2006, especialmente pp. 129-140.

<sup>42</sup> Estos temas han sido tratados por infinidad de autores, hasta el punto que se ha convertido casi en un tópico. Además de los libros ya citados, se habla de estos asuntos en ELIADE, M.: *Op. cit.*, p. 99 y ss.; NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000, pp. 38 y ss., o STEINER, G.: *Nostalgia del absoluto*. Siruela, Madrid, 2007, p. 22 y ss.

<sup>43</sup> Una mirada atenta sobre nuestra forma de actuar es lo que mejor justificaría este límite. Véase, para una relación pormenorizada de la presencia del modo de pensar mítico en la televisión, los comics, el arte, la ciencia o la historia ELIADE, M.: *Mito y realidad*. Kairós, Barcelona, 1999 p. 174 y ss, GADAMER, H.: *Mito y razón*. Paidós, Barcelona, 1997, pp. 39-65 especialmente. Compárese, asimismo con ARMSTRONG, K.: *Breve historia del mito*. Salamandra, Barcelona, 2005, p. 131 y ss., y STEINER, G.: *Op. cit.*, p. 13 y ss. Huelga decir que no estamos de acuerdo con la tesis al completo de Steiner, si bien para lo que nos interesa es sumamente ilustrativo.

<sup>44</sup> Casi todos los autores citados comentan en algún momento este problema. Bastará con LIZCANO, E.: *Op. cit.*, p. 129 y ss.

educar al hombre. Para autores como Baudrillard, la historia no sirve sino para crear *un simulacro mortecino de datos*. La literatura cede ante la historia de la literatura, la filosofía ante la historia de la filosofía, etc.<sup>45</sup>. Básicamente, el problema genérico se encontraba ya formulado en el mito platónico de Teuth y Tamu: **la aparición del texto escrito hace que el hombre descuide la memoria y la sabiduría mítica**<sup>46</sup>.

3) Por tanto, el siglo XX es pródigo en autores que o bien han puesto en crisis el concepto decimonónico de historia o bien **lo han considerado absurdo**. Huelga decir que el ataque ha sido lanzado por igual desde el campo de la ciencia que desde el de las humanidades. Valgan cuatro ejemplos ilustrativos:

A) Desde finales del siglo XIX se han esbozado diversas reacciones contra el linealismo histórico, despertando el interés por *las teorías míticas “cíclicas”*, facilitándose así la asimilación de los acontecimientos y de las enseñanzas inmanentes. (Ej.: O. Spengler, A. Toynbee, P. Kennedy, McGaughey...)<sup>47</sup>.

B) En las últimas décadas muchos “historiadores” han cambiado cada vez más sus objetos de estudio, al considerar que la historia tradicional se quedaba corta o no daba respuesta a los problemas humanos: “Si los historiadores dudan hoy de la historia no es por razones técnicas o metodológicas (hay muchas y muy perfeccionadas), sino porque, más fundamentalmente, experimentan grandes dificultades no sólo para hacer del tiempo un principio de inteligibilidad, sino, más aún, para inscribir un principio de identidad. Asimismo vemos que privilegian ciertos grandes temas llamados “antropológicos” (la familia, la vida privada)...”<sup>48</sup>. Nacen **nuevas orientaciones**, como la microhistórica, la sociológica o la antropológica, así como temas especiales de corte

---

<sup>45</sup> Baudrillard cierra esta tesis a lo largo de varios de sus libros. Baste con asimilar el mensaje en BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2005.

<sup>46</sup> Véase GARCÍA CALVO, A.: *Op. cit.*, p.42.

<sup>47</sup> Dicha teoría hizo posible la creación de varias obras monumentales. Véase especialmente TOYNBEE, A.: *Compendio de la historia*. Alianza, Madrid, 1998 y SPENGLER, O.: *La decadencia de Occidente*. Espasa, Madrid, 2007.

<sup>48</sup> AUGÉ, M.: *Los no lugares*. Gedisa, Barcelona, 2005, p. 32

intrahistórico (historia de las drogas, historia de la muerte, historia del mito, historia de la vida privada...).

- C) Varios de los miembros de las escuelas teóricas más influyentes del siglo XX (*el psicoanálisis, el existencialismo o el estructuralismo*) renuncian, por lo general, al valor histórico como un valor fiable, defendiendo la existencia de esquemas eternos (el inconsciente en S. Freud, las relaciones de parentesco en C. Levi-Strauss) o proclamando que cualquier investigación historiográfica es histórica sólo en tanto en cuanto ha sido realizada en el presente y por una persona individual<sup>49</sup>. Autores de corte independiente también se han sumado a dicho carro, como M. Eliade, C. G. Jung o N. Elias<sup>50</sup>. Dos afirmaciones precoces ya habían prefigurado el terremoto: “La relatividad de todos los conceptos humanos es la última palabra de la visión histórica del mundo” (W. Dilthey) y “El pasado está alterado por el presente tanto como el presente se encuentra determinado por el pasado” (T. S. Elliot).
- D) El *filósofo de la ciencia* K. Popper abrió en los años 50 las puertas de la filosofía crítica de la historia. Para Popper y estos autores, el método historiográfico nunca puede convertirse en ciencia, asestando un golpe mortal a las pretensiones decimonónicas, al tiempo que critica con contundencia cualquier superstición historicista<sup>51</sup>. La sorpresa final

---

<sup>49</sup> Estos aspectos son de sobra conocidos y un vistazo a las teorías básicas de dichas escuelas debería ser más que suficiente. Véase HUISMAN, D.: *El existencialismo*. Acento, Madrid, 1999 (Opúsculo de tan solo 92 páginas) y obsérvense las posturas enfrentadas -Merleau-Ponty piensa que el pensamiento es histórico, Sartre no lo considera así-, pp. 82-83. Quizás lo más interesante sea analizar casos particulares, puesto que siempre hay excepciones a las reglas generales. Véase por ejemplo, el caso foucaultiano: LARRAURI, M.: *Conocer Foucault y su obra*. Dopesa, Barcelona, 1983, pp. 15-26. Sobre el psicoanálisis existe una ingente cantidad de obras que critican la absoluta anulación del componente histórico en dicha escuela. Véase STEINER, G.: *Op. cit.* o AZÚA, F.: *Diccionario de las artes*. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 162 y ss.

<sup>50</sup> Sobre el caso particular (y moderado) de Elias, véase: GARCÍA MARTINEZ, A.: *El proceso de la civilización en la sociología de Norbert Elias*. Universidad de Navarra, 2006, p. 32 y ss.

<sup>51</sup> Estas teorías se encuentran en POPPER, K.: *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós, Barcelona, 2000. Véase, especialmente, VARGAS LLOSA, M.: “Popper al día”. *Vuelta*, México, num. 184, 1992: “Si usted cree que la historia de los hombres está escrita antes de hacerse, que ella es la representación de un libreto preexistente elaborado por Dios, la naturaleza, por el desarrollo de la razón o por la lucha de clases y las relaciones de producción; si usted cree que la vida es una fuerza o mecanismo social y económico al que los individuos particulares tienen escaso o nulo poder de alterar; si usted cree que este encaminamiento de la humanidad en el tiempo es racional, coherente y por tanto predecible; si usted, en fin, cree que la historia tiene un sentido secreto que, a pesar de su infinita diversidad episódica, da a toda

vendría de la mano de filósofos de la ciencia como P. Feyerabend, hermeneutas como Gadamer, o físicos como Fritjof Capra, que incluso llegarían a relativizar el valor histórico, al considerar que otros **sistemas** (**¡como el mito y el arte!**) ofrecen un tipo de verdad nada desdeñable y cuando menos, *necesaria* o comparable a la científica –o a la histórica<sup>52</sup>.

Evidentemente, considerar todos estos argumentos en su conjunto indica como mínimo un fracaso de la noción más decimonónica (y todavía hoy popular) de historia. Es entonces cuando resulta difícil no esbozar una sonrisa ante una de las ocurrencias casuales de Debray:

“El único arte que ha decidido no contar sino su propia historia material, el arte de nuestro tiempo, no tiene todavía un siglo de edad, y no parece disfrutar de buena salud”<sup>53</sup>.

#### 1.2.4. EL ARTE COMO MITO

El interrogante en el que hemos sumergido el concepto de historia se encuentra dentro de la coherencia general de nuestra tesis, donde se podrán ver sometidas a revisión progresiva las ideas más genéricas y populares sobre *la estética*, *la técnica* y, muy especialmente, las de *arte*. Huelga decir que no hay nada de gratuito en la necesidad de encontrar una definición y unos parámetros para dichos términos, puesto que sin una toma de conciencia sobre el uso y valores que aquí les confirmamos, el aparato carecería de consistencia. Sin embargo, en este caso particular no debe interpretarse lo comentado a propósito de la historia como una adscripción personal a todo lo comentado (y mucho menos a la radicalidad psicoanalítica o estructuralista), sino que debe comprenderse dentro la problemática para formular cuál es *la conversión que la imagen en particular, el arte en general y el cine en especial hacen de la*

---

ella coordinación lógica y la ordena como un rompecabezas a medida que todas las piezas van casando en su lugar, usted es –según Popper-, un *historicista*”.

<sup>52</sup> GADAMER, H.G.: *Op. cit.* y FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*. Tecnos, Madrid, 1992, pp. 59-68.

<sup>53</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 47.

*multitud de acontecimientos históricos* a tener en cuenta para la viabilidad de nuestra empresa. Ahora podemos afirmar, por ejemplo, que los presupuestos de Sorlin, como los del resto de comunicantes en el citado Congreso, *eludían* la historia, convirtiéndola en un objetivo *a priori*. Ante lo comentado, deberíamos siempre considerarla un *a posteriori*, y, en este caso, de raigambre academicista y tradicionalista ¿por qué deberíamos buscar en el cine un ingrediente histórico anticuado? o, mejor todavía, ¿Por qué debería servir el arte para iluminar un discurso histórico reducido, cuando debería complementarlo y ponerlo en crisis? Sirva como peculiar ilustración de las secciones anteriores y como preludio de la actual la respuesta de Cherchi Usai a la pregunta: “¿Es el cine objeto de la historia?”:

“**No**. Tal como la concebimos, la historia del cine no nos permite calcular, predecir o modificar el proceso de destrucción de la imagen en movimiento. La historiografía del cine no ha sido nunca capaz de expresarse plenamente más allá de la fase de lo cuantitativo, de lo clasificatorio, de lo estrictamente explicativo, de la simple crónica de la presencia o ausencia de constantes y variables, y está desfigurada adicionalmente por juicios de valor e intenciones proyectadas a partir de uno mismo. Sólo se le pueden reconocer los atributos de la historia empleando el término *en el sentido más restringido*”,<sup>54</sup>

Veamos. Lo “artístico”, para *la mediología*, se fundamenta en teorías que oscilan entre el mito, la religión, la técnica, la psicología y la estética, y aunque nuestra forma de comprender estos campos tenga mucho de histórica, no solo se reduce a ello, pues suele llevar a colisionar violentamente con el modo de pensar histórico (o científico). Una obra de arte no puede ser vista jamás como reflejo de una época histórica sin entender que, para observar este hecho, aquella se fundamenta en un pensamiento esencial del ser humano (¡anterior a la propia historia y al texto histórico!), como es el mito<sup>55</sup>. Además, una imagen no puede leerse como si fuera un texto (tan típico de la

<sup>54</sup> CHERCHI USAI, P.: *La muerte del cine*. Laertes, Barcelona, 2005, p. 9.

<sup>55</sup> Véase DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*. Es recomendable leer la obra al completo.

semiótica), porque no es escindible en partes, lo que obliga a que, si nuestro interés es la de conectarla con el hombre histórico, debamos recurrir a un método que repudie la reducción de la imagen a la manejabilidad formalista del texto histórico<sup>56</sup>. En consecuencia, la imagen no es traducible fidedignamente a palabras, y si queremos extraer enseñanzas humanas de aquella sólo podemos expresarlas por relaciones, analogías y/o significados que respeten su unicidad, y no por definiciones históricas que busquen concreciones objetivas. Por otro lado, la imagen -siempre según *la mediología*- mantiene convenciones y significados fijados en arquetipos del *pasado histórico* (convenciones) y *del inconsciente* (necesidades humanas supuestamente atemporales), lo que no evita que, como en el caso de la perspectiva, *adelante* intuitivamente nociones físicas e históricas como el espacio isótropo newtoniano<sup>57</sup>. Basten estos breves apuntes para entender la dificultad de aunar estas nociones artísticas con el concepto tradicional de historia, máxime si queremos mantener los propósitos discutidos en la introducción anterior.

Dado que de lo que se trata es de enriquecer responsablemente la investigación, al tiempo que hacer del cine (y del arte) un *instrumento de reflexión*, proponemos la adopción de una concepción histórica *renovada* que se **fusiona** con las premisas artísticas comentadas, y que se integre en un cuerpo compacto con la sociología y la filosofía. No nos toparemos, de entrada, con la primera problemática de Sorlin<sup>58</sup>, puesto que, como intérpretes, pediremos una enseñanza crítica común a las disciplinas involucradas. Si más dilación presentamos a continuación, sistemáticamente, los parámetros ejemplares de actuación histórico-artísticos. Nótese que la línea argumental deviene consecuentemente tanto del debate al que antes hemos sometido a la historia como de las premisas mediológicas:

- 1) **La historia**, en su acepción tradicional, no puede sino servir (y aquí nos oponemos a Sorlin de nuevo) para consultar casos particulares, ingentes cantidades de datos justificantes o una caótica masa de datos. Las estructuras generales que esta

---

<sup>56</sup> Debray remitía, en relación a este tema, a un autor harto interesante, del que citamos LÉVY, P.: *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Anthropos, Madrid, 2007.

<sup>57</sup> Con el fin de no desviarnos de la senda mediológica véase DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 97 y ss. Nótese que el autor no dice nada que no se haya dicho hasta la saciedad a lo largo del siglo XX.

<sup>58</sup> “Los historiadores mantienen una mala relación con el cine, porque no cuadra con las categorías que suelen utilizar”.

proponga nos parecerán insuficientes siempre y cuando no se encuentren fusionadas con la antropología, la sociología o la filosofía y, muy especialmente, cuando dichas estructuras no se desgajen del análisis artístico. Esto supone tanto abrazar a autores que suelen encontrarse dentro de algunas de las críticas antes debatidas, como servirnos de la historia tradicional cuando se trate de marcos introductorios generales anteriores al análisis en sí.

- 2) El **arte**, en su sentido más amplio y humanístico, colisiona con la metodología historiográfica decimonónica y conforma una disciplina autónoma que puede solucionar varias de las “limitaciones históricas”, al tiempo que se nutre de un nuevo concepto histórico. El arte, tal y como *nosotros* lo abordaremos, bien puede compararse, en su origen y objetivo, a un mito. Reflexionemos sobre esto a partir de la definición de mito dada por Malinowski:

“Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas (...) el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguna una teoría abstracta o un desfile de imágenes...”<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Cit. en ELIADE, M.: *Mito y realidad*, pp. 26-27.

Evidentemente, sólo este párrafo podría llevarnos a un océano infinito de disertaciones. Ahora bien, lo que nos interesa señalar es:

A) Metodologías tan diferentes como la mediología o el psicoanálisis secundan de algún modo esta teoría. Ambas repudian, pues, la inclusión de los valores artísticos dentro de los parámetros a priori del ente histórico tradicional. El siguiente comentario resulta, al respecto, revelador y elocuente a partes iguales:

“...la imagen se impone a la idea, la cubre y la disuelve a la vez en una armonía visual autónoma suscitada estrictamente por los medios plásticos. Es preferible que *el artista plástico esté poseído por el mito*, pues, por conocer demasiado lo que tiene que hacer, destruiría el valor de lo que hace. El inconsciente que funciona por imágenes, en asociaciones libres, transmite bastante mejor que la consciencia que elige sus palabras”<sup>60</sup>

B) Dicha transmisión, bajo el análisis procesual e interpretativo de los condicionantes técnicos y sociales propio de la mediología, hacen del arte un documento no ya histórico, sino social, filosófico, humano y, cuando se refiera a casos individuales, también psicoanalítico. El arte asimilado al mito **comunica e informa sobre los hechos y problemas existenciales (históricos), pero no es asimilable a los propósitos y finalidades de la historia tradicional**. Más sí lo es a un concepto renovado y polisémico de historia que no busque traducir el objeto artístico a un término concreto.

Es menester tener en cuenta que la idea de que el arte, la música o las fábulas expresan verdades del ser humano y de su historia no es nada especialmente nuevo. El propio Vico (el primer filósofo de la historia), ya lo consideró así en su *Ciencia Nueva*, siguiéndole numerosos autores del romanticismo y diversos filósofos revolucionarios del siglo XX (Freud, Heidegger...). Es más, diversos analistas actuales siguen pronunciándose en términos similares (Rorty, Danto, Ricoeur...),

---

<sup>60</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 46. La cursiva es nuestra.



al afirmar que la ficción fílmica y literaria puede representar verdades del hombre histórico<sup>61</sup>. El problema es el cómo hace, siendo esta dificultad lo que ha impulsado al episteme histórico-científico tradicional -desde la era del cartesianismo- a repudiar o reducir en exceso esta concepción.

- C) El arte-mito no sólo se refiere al pasado y al presente, también **intuye los aciertos y los peligros del futuro**, algo que, en la concepción temporal de la historia tradicional resultaría absurdo. Es como si el artista a veces fuera una sensibilísima aguja sismográfica que se adelanta al terremoto futuro o que, como dijo Baudelaire, “la vida imita al arte”. Ambas son ideas comunes a varios historiadores del arte y ya la hemos señalado en Debray<sup>62</sup>. Pero es que incluso algunos tecnólogos (fundamentales para nuestra tesis) aceptan esta consideración, sirviéndose de los objetos artísticos tanto para *testimoniar indicios de revoluciones sociales como para justificar mejor sus críticas tecnológicas*<sup>63</sup>. A este respecto nos sorprendieron (incluso a nosotros) las palabras de un autor tan serio y metódico como Jonas, al considerar válido servirse de la potencia ficcional y futura del arte para establecer un principio **heurístico** de posibilidad:

“Eso basta, pues su tarea no es presentar pruebas, sino ilustraciones. Se trata, por tanto, de una casuística imaginaria cuya función no es, como en la casuística propia del derecho y la moral, poner a prueba principios ya conocidos, sino rastrear y descubrir los todavía desconocidos. La parte más seria de la “ciencia ficción” se basa precisamente en la realización de este tipo de experimentos mentales bien documentados, a cuyos resultados plásticos les puede corresponder la aquí

---

<sup>61</sup> HENRÍQUEZ VASQUEZ, R.: “El problema de la verdad y la ficción en la novela y en el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscrits. Revista d’historia moderna*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, N° 23, 2005, pp. 76-96.

<sup>62</sup> Véase nota a pie de página 57.

<sup>63</sup> Un ejemplo clave de este modo de hacer lo personifica la obra y personalidad de Lewis Mumford. En su amplia obra consultada, es típico este método de análisis artístico. Destaca sobre todo, como se verá a lo largo de la tesis, MUMFORD, L.: *Arte y técnica*. Ensayos, Buenos Aires, 1968 o MUMFORD, L.: *La ciudad en la Historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, vols. I y II.. Si bien, en el resto de obras consultadas hace lo mismo.

mentada función heurística. (Véase, por ejemplo, *Un mundo feliz*, de A. Huxley)”<sup>64</sup>.

D) Ahora bien, el arte-mito expresa **un tipo de verdad** que, como hemos visto, algunos autores sitúan a la altura de la propia ciencia. Es más, tal y como nos señalaban García Calvo o Eliade, la propia historia está, en realidad, influenciada por el mito (véase el “límite mítico”). El siguiente esquema (radical por ser didáctico) intenta dar una visión binomial de un episteme mítico-artístico enfrentado al episteme científico-histórico *tradicional*<sup>65</sup>:

<b>Mito-arte</b>	<b>Historia-ciencia</b>
Categorías	Acontecimientos
Arquetipos	Personajes/ Hechos
Calidad y cualidades	Cantidad y cantidades
Lo ejemplar	Lo individual
Lo sensible	Lo abstracto
Lo memorizable	Cantidad ingente de datos
Lo interpretable	Lo literal
Valores eternos	Valores temporales
Imágenes/Oralidad	El texto escrito
Abolir el peso de la historia	Construirla y reconstruirla
El hombre que se reconoce	El hombre que conoce sin fin

E) Ahora bien, podría observarse cierta contradicción, fruto de la forma en la que nuestra cultura “científica” y “literalista” nos ha acostumbrado a ver las cosas. Sorlin, por ejemplo, consideraba que la imagen es el campo de lo concreto e irrepetible, y que la historia acababa perteneciendo a lo abstracto, interpretación que

---

<sup>64</sup> JONAS, H.: *Op. cit.*, p. 69.

<sup>65</sup> Ya se dijo que la historia no era una ciencia. Ahora bien, tampoco el arte es un mito. Oponer el arte-mito con la historia-ciencia tradicional significa analizar la problemática fundamental que nos atañe desde un punto de vista didáctico. Por otro lado, y como tantas veces ha pasado en este capítulo, ofrecer una bibliografía se hace hartamente difícil. En general, los manuales citados en la crítica histórica pueden ser más que suficientes, siempre y cuando seamos conscientes de que entrañan una pequeña porción de los que hablan sobre este asunto. La mayor parte de las características se pueden extraer literalmente de los libros ya citados, y muy especialmente de los de Mircea Eliade (sobre todo su tesis sobre el eterno retorno), Agustín García Calvo, Hans Georg Gadamer y Paul Feyerabend (autores todos ellos de tradiciones y escuelas diferentes). También sería más que recomendable la lectura de ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. FCE, México, 1992.

hemos rebatido suficientemente: Malinowski afirmaba que el mito no “es en modo alguno una teoría abstracta”. El problema es que esto parece oponerse a características básicas tales como “arquetipo” o “categorías”, muy defendidas por Eliade. Pues bien, para estos dos autores no existe tal confrontación, pues opinan que desde el punto de vista psicológico y humano –incluso el histórico– funcionamos míticamente. Mientras que la historia tradicional partiría de hechos y llegaría a una estructura abstracta, el mito parte de una estructura arquetipificada para llegar a situaciones reales y cotidianas: ambos recorren el mismo camino en sentido contrario. En los ejemplos que estudiaremos se observará, por ejemplo, cómo una máquina arquetípica puede simbolizar cualitativamente toda la técnica moderna, y de ahí se extraerán significados y relaciones que deberían entroncar con lo humano.

- F) A la luz de estas conclusiones, la propia historia *tradicional* termina muchas veces funcionando como un mito (sin connotación peyorativa); el problema es que en ese caso éste no suele referirse a los campos y problemas que el arte y/o la estética están testimoniando: la historia tradicional usa los objetos estéticos como meras justificaciones imantadas de un significado testimonial concreto. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la deconstrucción de aquella reducida concepción histórica y su asimilación a otras disciplinas conlleva una nueva “historia” con fines y objetivos paralelos a los del arte-mito.

Repetimos que ello no invalidará en nuestra tesis **la existencia de marcos históricos tradicionales independientes** del método de estudio integrado que aquí estamos proponiendo.

- G) La imagen, potencialmente mítica, atextual, inconsciente y simbólica, sólo puede intuirse, en todo caso, mediante relaciones, analogías y procesos intertextuales que difícilmente pueden cerrarse. El estudio, análisis y descodificación de la estética es la clave para respirar sus estimulantes significados históricos, sociológicos y filosóficos. Será entonces cuando se pueda comenzar la reflexión crítica tecnológica y estética, constructo situado inevitable y maravillosamente en lo indecible de Wittgenstein y, por ello, siempre enmarcado dentro de lo debatible y el misterio<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Si hemos de hacer caso a las interpretaciones más novedosas del *Tractatus*, en la senda de Armin Burkhardt o Pierre Hadot, Wittgenstein defiende que lo importante para el hombre es, precisamente, lo

3) En conclusión, **la complementariedad** entre los hechos-documentos históricos y los problemas filosóficos (o los significados esenciales) se verá expresada dentro de *un mismo proceso mediológico* (histórico-artístico –ambos términos “renovados”-, técnico y filosófico). La imagen, para nosotros, no es ni un documento, ni una forma estética, ni un pretexto filosófico. En un estudio que pretende ser humanístico *puede y debe* ser las tres cosas, siempre y cuando se acepten las acepciones renovadas de cada uno de los términos a la luz de un método abocado al hombre.

Repetimos ahora el objetivo primordial de nuestra tesis a la luz de nuestra perspectiva histórico-artística: reflexionar críticamente a partir de ciertos ejemplos fílmicos, desentrañando los componentes históricos, filosóficos y estéticos gracias a la interpretación mediológica de los objetos audiovisuales.

Para concluir, creemos necesaria una última aclaración para no caer en malentendidos. Pese a todo lo comentado, no por ello estas propuestas histórico-artísticas aquí discutidas deben ser consideradas novedosas, transgresoras o revolucionarias. Nuestro objetivo, ya destacado en las primeras páginas de nuestra propuesta metodológica, tiene como meta la vuelta al conocimiento humanístico e integrado tradicional –con algunas excepciones, como la mediología-, así como el homenaje a autores ya difuntos. Nótese, a tal efecto, que las críticas funcionales a la historia “tradicional” y la defensa de la potencia histórico-filosófica del *mito* (entendido en sentido didáctico) pueden verse contenidas en autores de la primera mitad del siglo XX, como ejemplifica sobresalientemente el caso de Mircea Eliade.

### **Postdata: sobre el psicoanálisis**

La perspectiva *mediológica* y algunos aspectos relevantes de este subcapítulo evidencian una filiación con **el psicoanálisis** (en el primer caso más fuerte, en el segundo más ligera). La cuestión capital de la mirada y del intérprete, pilares básicos de nuestra metodología, bien podrían recordar la máxima psicoanalítica *en lo observado*

---

indecible, campo al que solo se puede acceder por la experiencia vivida y mística de la creación no verbal y no lógica. En cualquier caso, y a pesar de la contradicción subyacente, esta tesis (introdutoria en todos sus aspectos) intenta cercar con palabras una propuesta de interpretación enriquecida de algunos indecibles. Véase HADOT, P.: *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-textos, Valencia, 2007, pp. 15-55.

*está el observador*. Por otro lado, haber comparado el arte con la forma en que el mito expresa y comunica, puede recordar a Freud, Jung y los métodos psicoanalíticos en general<sup>67</sup>.

No es nuestro interés entrar en el encarnizado debate sobre la idoneidad filosófica o científica del psicoanálisis. Consideramos que, pese a sus faltas<sup>68</sup> y a nuestro desconocimiento, es una teoría más de interpretación y conocimiento, aunque más trascendente como código ético y/o de sabiduría personal, en la senda del epicureísmo o el budismo. De hecho, somos conscientes, como Debray, de que “lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen”<sup>69</sup>, pero este tema se queda, evidentemente, dentro de nuestra enseñanza y autorreflexión personal, a pesar de que hayamos contado con ella para encarar con un mínimo de honestidad esta tesis. Así pues, para los fines de nuestro estudio consideramos oportuno prescindir conscientemente del psicoanálisis en su tesis fuerte, a pesar de que haya reforzado algunas de nuestras ideas teóricas y de que la *mediología* (como otros autores empleados) esté influenciada por aquél. Nuestro juego metodológico, nuestros objetivos propuestos y nuestra decodificación mítica no casan oportunamente con aquél y, además, carecemos de la base suficiente como para hacerlo adecuadamente. Más allá de las semejanzas, y como se observará, nuestra asimilación *didáctica* del arte al mito no funciona, a la hora de ser decodificado, en el estricto sentido freudiano, sino en el filosófico, estético y sociológico tradicional, tal y como apuntamos en los aspectos metodológicos generales.

---

<sup>67</sup> En nuestro caso particular, nos consideraríamos más cercanos a Jung, quién además mantuvo amistad con Eliade. La perspectiva que Jung adopta con respecto al mito y su sabiduría o con la teoría de los arquetipos se encuentra en la senda de nuestras reivindicaciones. Véase JUNG, C.G.: *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Seix-Barral, Barcelona, 2005, p. 168 y ss.

<sup>68</sup> Reconocidas incluso por algunos de sus miembros más afamados. Particularmente interesantes nos parecen las de FROMM, E.: *Del tener al ser*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 78 y ss.

<sup>69</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 31.

### 1.3. SOBRE LA TECNOCIENCIA

Una vez discutidas las propuestas metodológicas generales, es el momento de volver a la cuestión principal: el marco temático de la tesis. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, ésta se desarrolla en torno a una reflexión sobre la tecnología a partir de ciertos ejemplos fílmicos. Ahora bien, la comunicación significativa y contenidista de las imágenes la desarrollaremos por medio de **la estética**, tema del que ya discutimos si necesitaba una aproximación. Más allá de lo comentado sobre el arte-mito, consideramos que, de entrada, la estética es un campo bastante más conocido al ser el estado natural en el que nos movemos dentro del campo del arte y que, por tanto, no encarta presentarla. Además, la perspectiva estética y su semántica es algo que debe ser desarrollado progresivamente, pues constituye una de las cualidades medulares de la propia tesis. De hecho, habrá capítulos en los que profundizaremos en los aspectos estéticos que necesiten una aclaración. En contraste, la tecnología, al ser un campo más desconocido -generalmente reducido al campo de la práctica (ingenierías, por ejemplo)-, nos obliga a facilitar una brevísima introducción bien justificada que pueda ofrecer sustento e infundir confianza en el lector<sup>70</sup>. Y es que no se puede olvidar que la elección de esta demarcación temática, así como el enfoque crítico, supone uno de los ingredientes fundamentales de nuestra propuesta.

Es menester reconocer, empero, que acotar una definición suficientemente rica de estos dos términos ejemplares, con sus ramificaciones y los diferentes enfoques filosóficos, nos llevará mucho más tiempo de lo que esta introducción pueda ofrecernos. Será el cuerpo de la tesis al que corresponderá esa responsabilidad. Intentaremos aquí al menos demostrar que conocemos, aun superficialmente, los diferentes puntos de vista sobre ellos, sus imbricaciones y los aspectos que necesiten de una introducción ejemplar, al tiempo que señalaremos nuestras propias elecciones. En realidad, no sólo en esta introducción nos referimos al significado de dichos términos, pues por citar un ejemplo, en el capítulo de aproximación al pensamiento tecnológico germano también especularemos sobre el significado particular que Heidegger, Spengler u otros les otorgan en su momento histórico.

---

<sup>70</sup> En este aspecto recuérdese que el subcapítulo anterior, al tratar de un tema mucho más genérico, no siempre necesitaba de constantes justificaciones especializadas.

### 1.3.1. DIFERENCIAS ENTRE TÉCNICA Y TECNOLOGÍA

El origen del vocablo *técnica* se encuentra en la *techné* griega. Sin embargo, su significado no fue en su momento el mismo para todos los autores. Mientras que para Sócrates y Platón *techné* se refiere a una habilidad, dedicación y proceso reglado por el que se consigue un objeto de utilidad física, espiritual y humana<sup>71</sup>, para Aristóteles, además, se refiere a un camino medio entre la experiencia y el conocimiento, donde no terminamos sabiendo por qué las cosas son así, sino cómo funcionan. Con el tiempo nos daremos cuenta de que, efectivamente, Aristóteles inaugura la senda hacia uno de los problemas críticos más aceptables del cómo la sociedad usa la tecnología: de forma inercial, sin preguntarse sobre sus verdaderos resultados o sobre sus influencias. Como puede observarse, los dos primeros pensadores griegos se refieren a una idea sumamente genérica del término *técnica* para nuestro gusto actual. En ella tiene cabida la propia técnica artística, la técnica jurídica, la técnica histórica, la técnica comercial, la técnica del cortejo amoroso, la técnica de la caza o la técnica de la guerra... En este caso, pues, “*técnica*” y “*arte*” no pueden ser separados<sup>72</sup> (ni Aristóteles se lo plantea), dado que todo oficio técnico es una artesanía, al tener cabida en ellos la creatividad e invención en pequeñas dosis, así como una vocación de universalidad donde todo hombre de a pie es creador, técnico y artista<sup>73</sup>.

Sin embargo, a partir del siglo XVIII, con la artificiosa división entre ciencia, artesanía, bellas artes y técnica, esta última se entenderá, para nuestro gusto actual, como una especie de *tecnología primitiva*, pre-teórica y pre-científica (ej: alfarería,

---

<sup>71</sup> También para el mundo romano, islámico (donde *techné* sería *sina'a*), chino (donde sería *shu*), hindú (*shilpa*) y tradicional (todas las anteriores, incluidas *techné* o *ars* provienen del sánscrito *Rta*), y siempre relacionado con *art, kunst o arte* antes de los nuevos significados que en Occidente recibió a partir del siglo XVIII. Véase, por ejemplo, COOMARASWAMY, A.: *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2000, pp. 5-41.

<sup>72</sup> Consúltese, para una síntesis de todo esto, KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y las artes*. Taurus, Madrid, 1989, pp. 179-190. Y, ampliamente, SHINNER, L.: *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 45-66 y 123-134. Evidentemente, es una teoría defendida también por Debray.

<sup>73</sup> El término “artista” no aparece en ningún diccionario u opúsculo como término diferente a “artesano” hasta el siglo XVIII a excepción de los alquimistas, quienes al cultivar el *ars regio* gozaron, en algunos casos desde el siglo XVI de un término específico paragonable al de “artífice” o “artista”. Para una aceptación profunda de éste hecho, basta consultar una extensa bibliografía de diccionarios históricos como la que presenta CUNNINGHAM MEMORIAL LIBRARY: *A Short-Title Catalogue of the Warren N. And Suzanna B. Cornell Collection of Dictionaries, 1475-1900*. Terre Haute, Indiana State University Press, 1975.



molinos de viento). Poco tiempo después, por el contrario, la tecnología se entenderá como una técnica conectada a la ciencia o como una técnica mucho más desarrollada. O por lo menos así lo es según el punto de vista de Quintanilla<sup>74</sup>, que quizás en este caso sea más fácil de aprehender. Dejando para el cuerpo de la tesis las consecuencias filosóficas y estéticas de la separación técnico-artística, debe subrayarse que no todos los estudiosos están de acuerdo en la división entre técnica (primitiva, pre-científica...) y tecnología (científica, gigantesca...). Nos atreveríamos a señalar que, generalmente, las diferencias entre los diversos autores se encuentran marcadas por su nivel de conocimientos, su época, sus presupuestos, la profundidad de sus teorías y sus fines. Y estos parámetros suelen estar, en muchas ocasiones, influenciados poderosamente por las creencias y dictados que exhalan la teoría y la práctica científicas.

Los grandes filósofos que han tratado el tema, como **Ortega y Gasset**<sup>75</sup> y **Heidegger**<sup>76</sup>, los grandes humanistas como **Mumford**<sup>77</sup> y **Ellul**<sup>78</sup> o un gran sociólogo actual como **Garmendia**<sup>79</sup>, tienden a no separar excesivamente técnica de tecnología, usando, en todo caso, *tecnología* para temas muy especializados e incluso permitiéndose gran libertad a la hora de tratarlos como sinónimos a la hora de expresarse. Mientras tanto los autores especializados en ingeniería, tecnología instrumental y otros campos ciertamente reduccionistas, emplean numerosa tinta en mostrar las diferencias, tal es el caso de **Foster, Mitcham, Derry y Williams, Galbraith, Freeman, Burns,**

---

<sup>74</sup> QUINTANILLA, M. A.: *Tecnología: Un enfoque filosófico*. Fundesco, Madrid, 1989. Libro que, desde nuestro punto de vista, consigue claridad a costa de profundidad y falta de asimilación de teorías mucho más antiguas y profundas que exigen más sabiduría e intuición general y menos especialización y férrea argumentación *técnica y científica* en los datos. Si bien es una obra muy interesante, resulta ciertamente reduccionista para nuestros intereses prácticos.

<sup>75</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Revista de Occidente, Madrid, 2002, se refiere a lo que Quintanilla llamaría tecnología, pero él lo llama, en genérico, "técnica", consiguiendo una mayor amplitud de miras y relaciones entre historia y actualidad.

<sup>76</sup> GOÑI, C.: *Tecnología y deshumanización*. Palabra, Madrid, 2002, pp. 27-29. Él hace distinción entre técnica antigua y técnica moderna. La técnica moderna es hija de la ciencia moderna, originada en el Renacimiento, y de donde viene una esencia mucho más terrible y nefasta, a diferencia de la técnica antigua, positiva por el concepto creativo, humano y artesanal que la envolvía. Hablaremos de ello en el capítulo de aproximación al pensamiento tecnológico en *Metrópolis*.

<sup>77</sup> Aun cuando use también el término tecnología, sus títulos de libros (veremos varios a lo largo de la investigación) siempre llevan el vocablo técnica. Ello no es de extrañar, cuando en uno de sus libros clave demuestra cómo las influencias positivas y negativas de las superestructuras técnicas siempre han estado presentes a lo largo de la historia

<sup>78</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 2003. De algún modo su intención es demostrar que no debemos desviar nuestro punto de mira hacia la tecnología entendida como ingeniería, ordenadores e ingenios mecánicos, sino que el espíritu técnico está también en nuestro modo de trabajar, de hacer deporte, de hablar, de gesticular.... de ahí que prefiera un término genérico como técnica, reservando tecnología a campos especializados.

<sup>79</sup> GARMENDIA, J. A.: Entrada "Tecnología" en CAMPO, S. (Director): *Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*. Planeta Agostini, Barcelona, 1987, Vol. IV, pp. 2.189 y 2.190.



**Sanmartín, Liz o Quintanilla**<sup>80</sup>. En la mayoría de estos casos, parecería que es su grado de especialización y su escasa carga crítica lo que les hace subrayar lo específico del vocablo tecnología. El problema, desde nuestro punto de vista, es que ello suele ir parejo a un empobrecimiento de las imbricaciones culturales, artísticas, históricas y filosóficas y, por ello, se convierten en un ejemplo viviente de aquella afirmación de Mallarmé que sentenciaba: “Sugerir es crear, definir es matar”.

Sin embargo, nos son de gran utilidad para poder separar convenientemente ese sentido humanista, filosófico y sociológico de técnica y tecnología como vocablos hermanados que deben diferenciarse a partir de las teorías enunciadas en cada caso, y entre una aplicación real y más didáctica que facilitará la comprensión al lector. En ese sentido, Quintanilla define *técnica* como “un sistema de acciones, mediante el que el viviente animal actúa sobre el medio respondiendo a sus necesidades”, mientras que *tecnología* queda ligada “al sistema de producción industrial, por una parte, y al desarrollo y aplicación de la ciencia por otra”<sup>81</sup>. De manera similar, Galbraith relaciona tecnología con “la aplicación sistemática del conocimiento científico o de cualquier otro conocimiento organizado a tareas prácticas”<sup>82</sup>. A pesar de ello, y aunque a continuación profundizaremos en la relación existente entre tecnología, ciencia e industria, es digno reseñar que autores especializados como **Freeman** no tienen ningún problema en subrayar que la *tecnología* no es sólo cosa del siglo XX, dado que también producir alimento o vestimentas es una suerte de industria, y que la ciencia siempre ha existido en la historia de la humanidad de un modo u otro<sup>83</sup>.

### 1.3.2. EL ADVENIMIENTO DE LA TECNOCIENCIA

Dado que nuestra investigación se centra en el siglo XX, será fundamental aceptar el vocablo técnica en su forma genérica para referirnos a problemáticas generales, culturales y humanas, mientras que el vocablo tecnología nos lo reservaremos para

---

<sup>80</sup> Citamos aquí las obras fundamentales de los autores nombrados a las que no nos vamos a referir a continuación: DERRY, T. K. y WILLIAMS, T. L.: *Historia de la tecnología*, Siglo XXI, Madrid, 1986, Vol.1. Concepción de tecnología unida a la transformación de la naturaleza; SANMARTIN, J.: *Tecnología y futuro humano*. Anthropos, Barcelona, 1990.

<sup>81</sup> Cit. en BENAVIDES VELASCO, C.A.: *La tecnología en el análisis económico*. Textos Mínimos, Málaga, 1995, p. 27.

<sup>82</sup> GALBRAITH, J. K.: *El nuevo estado industrial*. Orbis, Barcelona, 1984, p. 28.

<sup>83</sup> FREEMAN, C.: *La teoría económica de la innovación industrial*. Alianza, Madrid, 1975, p. 32.

campos más especializados o superestructurales. Sin embargo, una análisis más atento nos lleva a la aparición de un tercer y cuarto término: la *tecnociencia* y el *sociotecnobiocosmos*, a los que únicamente podemos llegar a partir de la reflexión que a continuación planteamos.

La vinculación de la tecnología con la ciencia, industria y economía es incuestionable, hasta el punto de que la canónica historia de la tecnología de Cardwell lo primero que hace es subrayar dicho lazo de unión<sup>84</sup>. Lo que se convierte en un campo de batalla son las diferentes concepciones que de esta relación se tienen. Mientras que para autores de una cultura tan amplia como Mumford, Ellul o Heidegger esas vinculaciones son un todo donde no puede olvidarse el propio arte, la sociología<sup>85</sup> o la política<sup>86</sup>, los autores más especializados reducen dicha relación, por incapacidad –que no por negación- a la ciencia e industria, planteando un serie de ideas que para esta introducción es necesario comprender. Carlos Goñi, autor del breve opúsculo *Técnica y deshumanización*, simplifica el problema del siguiente modo<sup>87</sup>:

- 1) La tecnología es un constante conseguir resultados. No tiene por qué tener base científica, esta explicación puede venir después (Opinión respaldada por la mayoría de autores consultados).
- 2) La tecnología, a diferencia de la técnica, no podría existir sin la ciencia. (Opinión discutible, como ahora veremos).
- 3) Un científico es una suerte de tecnólogo. Su importancia estriba en alimentar el cuerpo tecnológico y darle justificación (Interesante reflexión de la que nos ocuparemos en el desarrollo de la tesis)

Sin embargo, esta simplificación no hace honor al gran problema que constituye la relación tecnología y ciencia, donde radica una de las claves de las influencias “invisibles” y de la equivocada concepción social que sobre estas dos disciplinas se

---

<sup>84</sup> CARDWELL, D.: *Historia de la tecnología*. Alianza, Madrid, 2001, p. 13-14.

<sup>85</sup> Hay incluso una sociología de la tecnociencia. Véase MERTON, R. K.: *Ciencia, tecnología y sociedad en la Inglaterra del siglo XVII*. Alianza, Madrid, 1984.

<sup>86</sup> Será el camino que nosotros intentaremos seguir, por ser mucho más enriquecedor y por permitir una lectura macroscópica con mayores imbricaciones y resultados.

<sup>87</sup> GOÑI, C.: *Op. cit.*, véase sobre todo, pp. 10-14.

tiene<sup>88</sup>. Veamos. La ciencia explica los fenómenos de la naturaleza, creando teorías determinadas por la cultura, creencias y *a priorismos* de una época y, por lo tanto, construyendo, como si de una obra de arte se tratara, una nueva manera de comprender y actuar en la sociedad: el resultado humano de la ciencia es subjetivo e histórico, aun cuando provenga de cierta carga objetiva<sup>89</sup>. La técnica, por su parte, produce unos resultados conseguidos por la experiencia, el tiempo o un mayor perfeccionamiento mientras que la tecnología explicaría cómo se producen o se consiguen dichos resultados. Además, la dinámica científica es muy diferente a la tecnológica: mientras que la primera revisa, rechaza y derroca sus teorías continuamente<sup>90</sup>, la tecnología es acumulativa en sus efectos mientras tenga los resultados económicos y políticos deseados. En general, no se plantea que la tecnología esté equivocada a no ser que funcione incorrectamente: el hombre queda, a nivel político, vulnerable ante sus posibles efectos adversos<sup>91</sup>. La tecnología, pues, ni siquiera sería la ciencia aplicada, o al menos no lo consideran así ni Ortega, ni Mumford, ni Heidegger, ni Ellul, ni Jonas<sup>92</sup>, ni Winner<sup>93</sup>.

Y a pesar de todo, la ciencia y la tecnología tienden a constituir –junto con la economía<sup>94</sup>– una especie de súper-dominio o súper-estructura única, conceptual, práctica, sobrehumana y globalizada que marca la diferencia entre nuestro mundo actual y el tradicional. Autores como Ziman lo plantean subrayando que la tecnología es, en primera instancia, un estadio intermedio entre la ciencia y la sociedad, mientras que a posteriori incluso *la propia ciencia se genera a partir de la tecnología*<sup>95</sup>. Manuel Liz presenta la misma idea de forma más contundente: la tecnología domina a la ciencia y la

---

<sup>88</sup> Así lo piensa el filósofo de la ciencia ZIMAN, J.: *Introducción al estudio de las ciencias*. Ariel, Barcelona, 1986, pp. 14-15.

<sup>89</sup> Definición de ciencia no exenta de polémica, que sólo ha de tomarse como circunstancial, y que aquí hemos basado en la nueva filosofía de la ciencia especialmente a la luz de las teorías de Thomas Kuhn. Véase en MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 33-48. También se recomienda la lectura completa de NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000 y, sobre todo, de FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*. Tecnos, Madrid, 1992.

<sup>90</sup> El falsacionismo de Karl Popper, resumido en MOYA, E: *Op. cit.*, pp. 40-43. Si bien, el falsacionismo sigue siendo utilizado en el mundo científico, Kuhn, Lakatos o Feyerabend ya han “demostrado” sus puntos débiles, situándose o bien en otro concepto de falsación (que ellos consideran que proviene de Popper) o considerando que hay que ir más allá.

<sup>91</sup> A lo largo de este trabajo desarrollaremos este punto.

<sup>92</sup> JONAS, H.: *Técnica, medicina y ética*. Paidós, Barcelona, 1997.

<sup>93</sup> WINNER, L: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987.

<sup>94</sup> Tal y como lo demuestran históricos de la economía como SCHUMPETER, J. A.: *Capitalismo, socialismo y democracia*. Folio, Madrid, 1984, o estudios como el de BENAVIDES VELASCO, C.A.: *Op. cit.*

<sup>95</sup> ZIMAN, J.: *Op. cit.*, pp. 14-15 y 140 y ss.

economía, y jamás al contrario: nuestro mundo se basa en la acción económica y política y no en el conocimiento<sup>96</sup>. De hecho, Herbert Marcuse, en su célebre obra *El hombre unidimensional*<sup>97</sup>, ya se hacía cargo de esta nueva realidad, donde incluso las universidades quedan sobornadas, sumidas en una abrumadora *técnica* de producción de artículos y tesis que, por rapidez, ni formarán sabios, ni serán necesariamente leídas, pero cuyo peso en bibliografía y datos será bien pagado. Tomemos al autor crítico que tomemos, la conclusión es siempre parecida: la visión idealista de que la ciencia precede a la tecnología y la controla es una quimera. Repitémoslo de este modo: no es el conocimiento lo que mueve nuestro mundo. La posición materialista –que no marxista-, defendida también por Lynn White, Jr. y los filósofos y humanistas ya nombrados (Mumford, Ellul...) mantienen este posicionamiento. Así, ni siquiera hoy en día las nuevas tecnologías son aplicaciones del conocimiento científico, sino que es gracias a dichas tecnologías (o unidas e ellas) como aparecen varias tesis científicas que, en muchas ocasiones, no actuarán sino de justificaciones divinas de dicha tecnología, cuando el nivel de subjetividad puede ser muy grande<sup>98</sup>. Por si fuera, poco, incluso el campo del que provenimos, el arte, también se encontraría hoy en día al servicio y limitaciones del diseño industrial o el ciberarte<sup>99</sup>.

Si a ello le unimos la relación de la tecnología con los grandes símbolos culturales del siglo XX como lo es el propio cine, nos encontramos con que el motivo de nuestro trabajo deberemos ampliarlo con el tiempo no únicamente a la reflexión de las películas *per se*, sino también a la propia naturaleza fílmica y sus consecuencias humanas, tal y como han considerado oportuno personalidades tan diferentes como Mumford<sup>100</sup>, Baudrillard<sup>101</sup>, Debray<sup>102</sup> o el mismísimo Roman Gubern en su amplia obra. Pero no

---

<sup>96</sup> LIZ, M: “Conocer y actuar a través de la tecnología”, en BRONCANO, F. (Ed.): *Nuevas meditaciones sobre la técnica*. Trotta, Madrid, 1995, pp. 23-52.

<sup>97</sup> MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona, 2005.

<sup>98</sup> Tesis defendida por varios autores. Sobre todo destacarían: MUMFORD, L.: *El Mito de la Máquina I: Técnica y desarrollo humano*. Emecé, Buenos Aires, 1969 y MUMFORD, L.: *The Myth of Machine II: The Pentagon of Power*. Brace and Jovanovich, New York, 1970. El resumen teórico podría verse en: ALONSO, A.: “Lewis Mumford y la historia de la máquina”, en AA. VV.: *Para comprender ciencia, tecnología y sociedad*. EVD, Estella, 1996, pp. 82 y 83. Aplicado a un campo más cerrado, se encuentra la sorprendente obra de ILLICH, I.: “Némesis médica”, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*, FCE, México, 2006, vol. I, pp. 533-761.

<sup>99</sup> Los dos últimos párrafos también contienen ideas de QUINTANILLA, M.A.: *Op. cit.* y RAPP, F.: *Filosofía analítica de la técnica*. Editorial Alfa, Buenos Aires, 1981, cuyos contenidos conocemos gracias a resúmenes facilitados por el Dr. Antonio Diéguez Lucena.

<sup>100</sup> Destacaría en MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 336-337 y 360-365.

<sup>101</sup> Valga el pequeño espacio que le dedica en BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pp. 18-23.

solamente el cine, sino también casi cualquier aspecto de la vida diaria parece estar sometido ya al yugo de la omnipotente tecnología, defendida gracias a “los mitos” del progreso y de la salud y publicitada religiosamente por los *mass media* (otro engranaje tecnológico).

Es por ello por lo que **Eugenio Moya** considera que debemos emplear otros términos cuando queramos referirnos a la nueva realidad imperante en el mundo actual. Como primer paso él propone hablar de una época o razón *tecnocientífica*<sup>103</sup>, donde quede claro que el trono sobre el que se asienta el motor inmutable que mueve nuestra sociedad está mediatizado por una comunión indisoluble (ciencia + tecnología –donde la ciencia le daría algo así como una “justificación divina”-). La pirámide que queda situada debajo de dicho trono sería, en su conjunto, el *sociotecnobiocosmos*, esto es, una sociedad mediatizada innegablemente por los campos y estructuras propiciados y decretados no ya por un monarca o divinidad absolutos, sino por la tecnología. ¿Qué subsistemas integraría dicha megaestructura?

- 1) Un ecosistema (la naturaleza, la *Physis*) en estado de violación permanente.
- 2) El sistema industrial tecnocientífico. Un todo integrado por los productos mercantiles.
- 3) El sistema económico, efecto del anterior, un conjunto integrado por las estructuras y sistemas de distribución y consumo.
- 4) El psicossistema: las mentes humanas determinadas por una nueva realidad a la que han de adaptarse psicológicamente para sobrevivir.
- 5) El sociosistema: formas de diálogo, comprensión, comunicación y política propias de un nuevo orden.
- 6) Sistema simbólico: red de creencias filosóficas, religiosas y culturales que sobreviven, en estado continuo de excentricidad y desarraigo<sup>104</sup>. Por ello, Langdom Winner observa que lo que distingue nuestra época de las anteriores, son las alteraciones “más allá de los medios útiles” que nos provocan las tecnologías<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Véase “Introducción a la reflexión mediológica”.

<sup>103</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 29-33.

<sup>105</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 22-23.

Es probable que la primera gran creación artística que deje entrever esta realidad sea *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), con la que inauguramos nuestra investigación. En dicha película todos los subsistemas quedan sometidos al yugo de la tecnociencia. En el caso de otros ejemplos fílmicos posteriores a los años 70, ello quedará gravemente de manifiesto. Esta última reflexión conectaría con otro nuevo problema, el del papel que la cultura y/o filosofía (lo que Eugenio Moya incluye dentro del “sistema simbólico”) vienen a desempeñar en una sociedad que, aparentemente, las ha desplazado, despedazado y escamoteado en vacuas disciplinas estancas y especializadas. Emerge entonces la *cibercultura* como nuevo *führer* cultural, con contenidos y metodologías absolutamente novedosas cuyos resultados aún están lejos de ser analizados y observados con distanciamiento y que, junto con la tecnología y la ciencia, forma el tercer vértice del nuevo triángulo “divino” que regirá, aún por mucho tiempo, los destinos de la humanidad globalizada<sup>106</sup>. Esta tesis intentará, al menos incipientemente, dar respuesta al interrogante de si la cultura todavía puede jugar un papel en un cosmos tecnocientífico que quiere ser egoístamente autosuficiente. En este sentido, nos consideramos deudores de todos aquellos que siguen defendiendo que la cultura ha de hacer las veces de juez crítico.

### 1.3.3. APUNTES SOBRE LA CIENCIA: UN EJEMPLO DE INFLUENCIA<sup>107</sup>

Desde el comienzo de este subcapítulo hemos mencionado dos problemáticas complementarias sobre la ciencia que necesitan de una aclaración mayor. Esperamos que, por el momento, estos apuntes y el ejemplo que los ilustrarán sean suficientes, dado

---

<sup>106</sup> Uno de los libros que mejor plantea la relación entre tecnociencia y cibercultura es: ARONOWITZ, S., MARTINSONS, B. y MENSER, M. (compiladores): *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Paidós, Barcelona, 1998. En sus múltiples capítulos habla no sólo de la cultura libresca y artística, sino también de la propia guerra, la economía, la medicina o los problemas laborales.

<sup>107</sup> Es menester señalar que hemos intentado esmerarnos en los pequeños detalles a la hora de hablar de la ciencia. Por lo general, el mundo científico considera que cuando se habla de él desde el mundo humanístico se incurre en un error de interpretación. Véase: BRICKMONT, J. Y SOKAL, A.: *Imposturas intelectuales*. Paidós, Barcelona, 1999. El problema se equilibra cuando se observa que lo mismo ocurre en sentido contrario o, lo que es peor, que hay autores que consideran que los errores de interpretación señalados por los científicos en realidad tienen su origen en la malcomprensión de las teorías humanísticas. Véase BAUDOUIN, J.: *Imposturas científicas*. Cátedra, Madrid, 2003. No es nuestro interés entrar en dicho debate, mas sí lo es subrayar que hemos intentado documentarnos lo mejor posible a la hora de hablar de aspectos científicos.

que en lo sucesivo apenas podremos tener en cuenta las profundas implicaciones filosófico-científicas que atañen al campo de la tecnología:

- 1) Las diferencias entre los diversos enfoques (positivos o negativos) tecnológicos de los principales autores se encuentran definidas no sólo por la época, los presupuestos metodológicos, las disciplinas madre y la profundidad de las teorías y sus fines. Estos parámetros suelen estar, en muchas ocasiones, *influenciados poderosamente por las creencias y dictados que exhala la teoría y la práctica científica, así como por la postura (crítica o acrítica) de los autores involucrados con respecto a estas.*
- 2) Que pese a que consideramos que la tecnología no tiene por qué ser una ciencia aplicada, sino que se encuentra en el escalafón más alto de la pirámide, paradójicamente forma un corpus conceptual y simbólico común con la ciencia, hasta el punto de que se puede hablar, en propiedad, de una “razón tecnocientífica”. Este punto, al menos para nuestros objetivos, debe ser conectado con la problemática precedente.

Paralelamente a toda una serie de nuevas teorías (o filosofías) sobre la tecnología durante el siglo XX, discurren revoluciones semejantes en el campo de la teoría científica. Los autores críticos con una y otra proliferan desde el siglo XIX, pero atacando por lo general solamente o a la tecnología o a la ciencia, sin que por ello tengan que estar unidos a una concepción especialmente retrógrada de cariz religioso tradicional. Ahora bien, a partir del siglo XX se observa que los autores críticos con la tecnología suelen hacer también algunas referencias negativas a la ciencia, aunque es extraño que ahonden en el tema. Del mismo modo que los defensores de la tecnología suelen aplaudir la labor científica, aunque tampoco haya nada que explique suficientemente el porqué (aun así no faltan científicos que critican la tecnología). No es difícil comprender la causa de estos comportamientos sin acudir a argumentos más complejos: no sólo es que la tecnología se ha nutrido de la ciencia y viceversa, es que el observador más simple observa una filiación entre un mundo rabiosamente novedoso iluminado por la tecnología con: A) Avances fulgurantes en el campo de la ciencia. B) Pensamiento social cultural y conceptual tendente al escepticismo propio del científico y a la literalidad fenomenológica. Por tanto, dicho observador considera acertadamente



que, sea como fuere, hay **una unión ideológica y genérica entre ellas**. ¿Cuál es la naturaleza de dicha unión ideológica? He aquí el punto de partida de nuestra conjetura.

Más allá de los posicionamientos lógicos, matemáticos o teóricos de las diversas tendencias científicas se puede palpar, en cada caso, una **determinada concepción sobre el mundo** que influencia, imanta e incluso puede apuntalar (interesadamente las más de las veces) los enfoques tecnológicos positivos. En otros casos, cierto es que lleva al desinterés por la técnica<sup>108</sup> y, en otros –los menos- a una crítica del orden social tecnocientífico<sup>109</sup>. La ilustración con un ejemplo del posicionamiento científico mayoritario hasta los años 60 servirá para comprender esa influencia, especialmente porque la mayor parte de ejemplos de nuestra tesis se encuentran en (o cerca) de este marco temporal. Tomamos como caso las tendencias del positivismo lógico (años 20-40) y de la gran filosofía científica del empirismo lógico (esta última mayoritaria hasta los años 60-70)<sup>110</sup>. Estas consideran, *en su grado más radical y paradigmático*, que:

A) Las matemáticas y la física tienen relación empírica con el mundo sensible. Coetáneamente, ya el formalismo matemático de Hilbert, la concepción einsteiniana o los presupuestos de Rusell y Whitehead no lo creyeron así (*logicismo*)<sup>111</sup>. Wittgenstein y Popper tampoco<sup>112</sup>. Y, lo que es más, en las últimas décadas las dificultades para afirmar esta posibilidad han sido reformuladas en ocasiones con obstáculos muy difíciles de salvar<sup>113</sup>.

---

<sup>108</sup> Quizás sería el caso de Fritjof Capra. Véase CAPRA, F.: *El tao de la física*. Sirio, Málaga, 2005.

<sup>109</sup> No se nos ocurre un caso mejor que citar al *enfant terrible* de la filosofía de la ciencia en uno de sus panfletos más exageradamente radicales y prejuiciosos, aunque podamos agradecerle su falta de delicadeza: FEYERABEND, P.: *El Mito de la ciencia y su papel en la sociedad*. Cuadernos Teorema, Valencia, 1979.

<sup>110</sup> La filosofía del empirismo lógico fue progresivamente la predominante desde poco después de la publicación de los *Principia* de Rusell y Whitehead (1913) hasta los años 50-60. Todavía hoy muchos siguen perteneciendo a dicha “escuela”, si bien sus problemas internos y los científicos a la vanguardia ya han desestimado varias de sus propuestas.

<sup>111</sup> Para una introducción a los *Principia Mathematica*, sus objetivos, problemas y revisiones, véase RUSSELL, B.: *Historia de la filosofía occidental* (Tomo 1). Espasa-Calpe, Madrid, 2007, pp. 9-25 (Introducción de Jesús Mosterín).

<sup>112</sup> HORGAN, J.: *El fin de la ciencia*. Paidós, Barcelona, 1998, pp. 55 y ss. y HADOT, P.: *Op. cit.*

<sup>113</sup> BROWN, H. I.: *La nueva filosofía de la ciencia*. Tecnos, Madrid, 1998, p. 12 y ss. Continúese en p. 105 y ss. Con el fin de justificar estos hechos sin que se considere patrimonio de un autor subversivo, elegimos a un autor ideal para poder defendernos convenientemente de cualquier crítica. Brown es muy moderado (de hecho, obvia a autores posteriores -¿más avanzados?- de los años 80), un especialista sólo centrado en la ciencia, que resume en esta completísima obra los avatares de la filosofía de la ciencia del siglo XX y que no incluye apenas nada de autores especialmente críticos como Feyerabend –al que llega, en práctica, a obviar-. En sus conclusiones llega incluso a defender todavía la confianza en un nuevo y renovado parámetro de “objetividad” dentro de la ciencia (véase pp. 199-205).



B) La ciencia es verdadera: las verdades científicas pueden llegar a ser verificadas lógicamente. Considerado así por los miembros más irreductibles del positivismo en base a su “teoría verificacionalista” y *desideratum* de varios de los miembros empiristas más tardíos (ej: Feigl -años 70-). Para Hilbert, empero, no son verdad ni mentira, pero es posible darles *consistencia lógica*. Desde Gödel, pero sobre todo desde las críticas de Goodman se comenzó a observar la imposibilidad tanto de la premisa como de los intereses hilbertianos. Si bien el falsacionismo de Popper asestó a estas dos ideas, en los años 50, un golpe contundente<sup>114</sup>, la teoría lingüística de Chomsky (quizás intuida por Wittgenstein) las enterró definitivamente al plantear la limitada capacidad humana –y lógica- de nuestra comprensión del mundo<sup>115</sup>.

C) Existe una ciencia única reducida a unos sistemáticos conceptos fundamentales comunes. Algo que no fue creído de nuevo ni por el propio Rusell ni por el operacionismo de Bridgman<sup>116</sup>.

D) Los resultados científicos básicos se podrán mantener eternamente pese a las nuevas investigaciones, puesto que éstas se deducirán lógicamente de las anteriores. Un deseo mantenido por Hempel, pero muy refutado a partir de la obra de Kuhn en los años 50<sup>117</sup>.

Huelga decir que aunque estas cuatro teorías sólo las respaldaron con cierto fundamento histórico algunos miembros (todavía los “realistas ingenuos” lo hacen<sup>118</sup>), Brown destaca que, a pesar de ir en muchos casos contra los dictados teóricos de su escuela, la mayoría seguían (y siguen a nivel culto y popular) durmiendo en el refutadísimo sueño baconiano<sup>119</sup> de que la ciencia está basada en unas proposiciones

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, pp.25 y ss –se aborda el tema en lo que atañe a las diversas problemáticas con las que se encontraron los empiristas y sus propuestas de solución-. También, p. 88 y ss.

<sup>115</sup> HORGAN, J.: *Op. cit.*, p. 196 y ss.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 45 y ss.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 78 y ss, y p. 124 y ss. Obras clave que refutan esta teoría, accesibles en su aparato teórico y especialmente interesante para el historiador son: KUHN, T.: *La revolución copernicana*. Ariel, Barcelona, 1979, y KUHN, T.: *La estructura de las revoluciones científicas*. F. C. E., México, 2005. Véase también nota a pie de página 89.

<sup>118</sup> Dentro de la tendencia de los realistas (quienes consideran, en términos generales, que existe una verdad independientemente del método o enfoque empleado), los ingenuos son los que llevan el supuesto a sus últimas consecuencias.

<sup>119</sup> Referencia a Francis Bacon, el filósofo del siglo XVII, proto-empirista que albergó tal *desideratum*. Se hablará de él en la tesis.

básicas dotadas una única verdad científica que se mantendrá para siempre<sup>120</sup>. Aunque este fenómeno todavía ocurra, centrémonos en el hecho de que, más allá de los supuestos adoptados por una escuela teórica o un grupo, existía una conciencia de la ciencia similar al de “religión” y de las matemáticas casi como “misticismo”<sup>121</sup>, al poder convertirse las cuatro creencias anteriores en meros dogmas de fe aunque contradijeran, como en el caso analizado, los principios de refutabilidad de la experiencia. A este respecto, nada ilustra mejor todo lo comentado que las palabras de Russell:

“La matemática como argumento deductivo-demostrativo empieza con él (Pitágoras), y en él está unida con una forma peculiar de misticismo. La influencia de las matemáticas en la filosofía, en parte debida a él, ha sido desde entonces tan profunda como *funesta* (...) La mayor parte de la ciencia ha estado unida, al principio, a ciertas creencias falsas que le dieron un valor ficticio. La astronomía estaba asociada a la astrología, la química con la alquimia. Las matemáticas estaban ligadas a un tipo de *error más refinado*. El conocimiento matemático pareció seguro, exacto y aplicable a la realidad; además, se adquiría solamente por el pensamiento, sin necesidad de observación. Por consiguiente, se creía que proporcionaba un ideal, del que el conocimiento empírico corriente distaba mucho. Se suponía basándose en las matemáticas, que el pensamiento era superior a los sentidos, y la intuición a la observación. Si el mundo de los sentidos no es apto para las matemáticas, tanto peor para él. (...) La teología, en sus exactas formas escolásticas, se nutre de la misma fuente; la religión personal se deriva del éxtasis; *la teología, de las matemáticas*, y ambas se encuentran en

---

<sup>120</sup> Véase BROWN, H.I.: *Op. cit.*, p. 82.

<sup>121</sup> Algo que no es nada nuevo y que tiene una antiquísima historia, desde Pitágoras (místicos matemáticos) al propio Newton. Se aclarará el aspecto “religioso” de la tecnociencia durante la tesis.

Pitágoras. *Creo que la matemática es la fuente principal de la fe en la verdad eterna y exacta y en un mundo suprasensible e inteligible. La geometría trata de círculos exactos, pero ningún objeto sensible es exactamente circular; por muy cuidadosamente que manejemos el compás, siempre habrá imperfecciones e irregularidades*”<sup>122</sup>

Bástenos por ahora con tan sólo ver dos nociones comunes que unan las cuatro consideraciones “ideales” comentadas con el arquetipo del tecnólogo y/o tecnócrata típico del mismo lapso temporal del siglo XX:

- A) Como veremos en el desarrollo de la investigación, algo parecido les pasaba (y pasa) a tantos idólatras de la tecnología: consideran como dogma religioso que ésta es perfecta y maravillosa, clave del bienestar y la felicidad. La tecnología es un cuerpo unitario, cuyo desarrollo estaba en potencia en el ser humano y era inevitable. Su concepto de verdad, por llamarlo de algún modo, estriba en que la tecnología origina el mejor de los mundos posibles. También podría reflexionarse sobre la casualidad de que en el ideal científico como en el tecnológico, se maneje la idea de que hay una línea de progreso y mejora continua e ininterrumpida por acumulación. En definitiva, y del mismo modo que muchos defensores de la ciencia parece que desean identificar esas idealizadas “verdaderas leyes científicas” con el Ser mismo, el tecnólogo fascinado busca un “nuevo paraíso” universal. Así, la revelación de uno y del otro complementan el milagro que ha de llegar.<sup>123</sup>
- B) Como hemos visto, los científicos del positivismo y/o del empirismo lógico reducían a problemas meramente lógicos las dificultades para alcanzar algunos de esos cuatro ideales. Algunos se basaron en la frialdad abstracta de los

---

<sup>122</sup> Extractos de RUSSELL, B.: *Op. cit.*, pp. 79-88. Las cursivas son nuestras.

<sup>123</sup> Véase, sobre el aspecto científico (el tecnológico lo trataremos a lo largo de la tesis): FEYERABEND, P. K.: *Provocaciones filosóficas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 62. –relación del Ser y las verdades científicas- y p. 65 y ss. –sobre cómo el científico considera que un mundo sometido a la ciencia es bueno y democrático- y FERNANDEZ GIJÓN, E.: “Las ciencias sociales en la crítica de la tecnociencia” en VALERO, J. A. (coord): *Sociología de la ciencia*. Edf, Madrid, 2004, pp. 261- 262. Se trata el tema del verdadero comportamiento científico, y el progreso como relación común de la ciencia y la tecnología.

supuestos lógicos de Wittgenstein, haciendo por lo tanto una interpretación sesgada de dicho autor, que hoy ha sido puesta muy en duda<sup>124</sup>. Si hemos de creer a una autoridad actual en el tema, Pierre Hadot, Wittgenstein en realidad defendía que las constantes lógicas no representan nada y que, por lo general, son sinsentidos (algo completamente divergente a lo que creyeron aquellos)<sup>125</sup>. Estos científicos rara vez se interrogaron sobre la naturaleza del descubrimiento científico, o sobre la realidad histórica de la ciencia, o, todavía más asombroso, sobre los propios presupuestos que acríticamente aceptaban sin dudar. Solo aceptaban la abstracción lógica y la propia técnica de acción práctica matemático-física<sup>126</sup>.

El paralelismo con la tecnología está servido en estos casos paradigmáticos y ejemplares a los que nos estamos refiriendo<sup>127</sup>. Adelantándonos a los próximos capítulos, he aquí algunos ejemplos: A) Sólo se suele hablar del modo de hacer y de operar (formulas matemáticas e ingenieriles). B) Frígida abstracción mecánica y mental por doquier -y con ella, eclosión de la super-especialización- (como en el caso de la lógica). C) Reciclaje y filtración de los conocimientos humanísticos para el reducido campo de la acción tecnológica (el resto, como pasó con Wittgenstein, ni se observa). D) Escaso interés por la historia tecnológica, su naturaleza, sus efectos sociales, y ningún interrogante sobre los supuestos de sus utópicas promesas.

Cuando se analiza lo que ocurre con posterioridad a los años 70, estas conjeturas toman fuerza: las críticas a esta ciencia “ideal” del empirismo lógico se intensificarán en proporción directa a los ataques que recibe el “utópico” proyecto tecnológico (si bien desde principios del siglo XX estas últimas siempre han sido más numerosas)<sup>128</sup>. Entonces comenzarán a proliferar a la par investigaciones sobre el qué y porqué de la ciencia y la tecnología, la confección de análisis históricos y de estudios

---

<sup>124</sup> BROWN, H.I.: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>125</sup> HADOT, P.: *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-textos, Valencia, 2007, p. 40 y ss.

<sup>126</sup> La nueva filosofía de la ciencia se enfrentó con estos conceptos. BROWN, H.I.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>127</sup> Véase la crítica a la abstracción-especialización que conlleva la ciencia en general en un físico moderno como CAPRA, F.: *Op. cit.*, p. 25 y ss. Sobre el mismo asunto, FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*, pp. 10-11.

<sup>128</sup> Véase BROWN, H.I.: *Op. cit.*, p. 105 y ss. La lectura completa de MOYA, E.: *Op. cit.* es más que recomendable. El asunto de las críticas tecnológicas lo dejamos para el cuerpo de la tesis.

pormenorizados sobre los efectos sociológicos que ambas ocasionan (pero, por lo general, en estudios y autores separados).

Antes de concluir estos apuntes, es necesario observar que estas influencias recíprocas actúan en las dos direcciones y no necesariamente del mundo científico al tecnológico, pero, dado nuestro marco temático, lo que nos importan son aquellos factores que nos ayuden a comprender la ideología y los enfoques de los “técnicos”, los “tecnócratas” y los “tecnólogos”. Estos factores comunes alcanzarán todo su interés capital cuando se observe hasta qué punto se proyectan en la *tecnoestética*, la estética propia del cosmos tecnocientífico. Del mismo modo que es importante conocer en qué punto se encuentra el debate científico para juzgar las críticas (si las hubiera) que los ejemplos fílmicos lanzaran contra aquélla. Así, en *Metrópolis* (1927), el arquetipo maquiavélico de científico, es *a priori* reaccionario. En *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1981), por el contrario, la crítica se encamina más hacia la irresponsabilidad científica ante el uso que la técnica hace de ella y se encuentra dentro del debate de su época. Tampoco puede obviarse una consecuencia importante en nuestra forma de abordar la ciencia -y, aun matizadamente, la técnica-: los analizamos en su faceta de **medios de representación que construyen una naturaleza simbólica y un universo conceptual**. En este aspecto, su relación con el arte, la estética o las humanidades no está tan lejos de lo que se suele creer, y obviarlo dentro de estas disciplinas, máxime en nuestra era, constituye un terrible –y temible- error: “nuestro mundo” (y ahí entra todo) “está repleto de productos materiales, intelectuales e ideológicos procedentes de la ciencia y de tecnologías científicas”<sup>129</sup>. He aquí la mejor **justificación** para nuestra propuesta de **estudio integrado**.

A modo de epílogo, huelga todavía señalar que con el desarrollo del cuerpo graso de la investigación se advertirá que más que de particulares influencias científicas debemos hablar de campos culturales al completo (sociológicos, filosóficos o artísticos y no solo científicos), que forman parte de una tendencia común y en fusión con la propia tecnología. A este respecto, la obra de Forman es una constatación de esta posibilidad dentro del campo de las teorías científicas<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> FEYERABEND, P.: *Provocaciones filosóficas*, p. 63. La sentencia podría estar tomada de muchos autores. En este caso la hemos extraído de Feyerabend por una razón de peso: este peculiar autor, desde la filosofía de la ciencia, defiende en varias ocasiones la teoría de que arte y ciencia constituyen un medio de representación.

<sup>130</sup> FORMAN, P.: *Cultura en Weimar. Causalidad y teoría cuántica 1918-1927*. Alianza, Madrid, 1996.

## Postdata: sobre la línea crítica.

En lo sucesivo no deben ser tomados estos ejemplos como ataques directos y gratuitos a la ciencia, el científico o la tecnología . En cualquier campo del saber, sea la historia, el arte o la informática, hay siempre una ingente cantidad de miembros que idealizan su actividad acercándola a algo tan humano como es la *creencia religiosa*, lo que, en cada caso particular, puede ser positivo, neutro o negativo. El problema es el fanatismo, pues siempre trasciende a la política y la civilización. Es error propio del hombre querer hacer de su disciplina y método un bastión inexpugnable, obviando al resto e incluso impugnarlo. Asimismo, la inseguridad ante la duda existencial suele llevar al dogma y, en casos no tan extremos, a la tiranía y a la intolerancia. Suponemos que existen tanto los buenos “tecnocientíficos” como los buenos humanistas (si es que hay tantas diferencias), y que estos conocen bien los supuestos de sus teorías, aceptan las limitaciones propias de la subjetividad humana, dudan de los dogmas prejuiciosos, y obran responsable y bienintencionadamente en pos de la mejora de los conocimientos: es más un asunto de personas individuales que de conjuntos. Ahora bien, el conjunto suele indicar la tendencia mayoritaria del colectivo humano –con el peligro de que pueden arrasar o devaluar a los genios individuales-, y es en el que deberemos fijar tanto la crítica como la búsqueda de razones que expliquen dicho comportamiento injustificado. Muchas veces el propio caldo de cultivo (llámese *empirismo lógico*, *estructuralismo* o *formalismo*) puede oler a podrido en algún sector, favoreciendo la aparición de radicalismos, incoherencias y miembros cegados. Y todo ello, al final, repercutirá en la sociedad y en la educación de los más jóvenes, inculcando creencias empobrecidas, irresponsables o fanáticas.

Es dentro de este debate dónde debe ser comprendida tanto nuestra vena crítica o polemista como nuestro concepto de deshumanización.

## 1.4. SOBRE EL CONCEPTO DE DESHUMANIZACIÓN<sup>131</sup>

Al tratarse de un eje axial de nuestra propuesta de tesis, intentaremos a continuación demostrar nuestro (reducido) conocimiento sobre las diversas problemáticas que atañen a este término, con el fin de defender un posicionamiento viable y enriquecedor que no caiga en lo absurdo, lo anacrónico o lo infundamentado.

### 1.4.1. SOBRE LA NATURALEZA PROBLEMÁTICA DEL TÉRMINO

La complejidad que reviste definir un concepto tan filosófico e inefable como deshumanización hace que siempre sea imposible determinar satisfactoriamente este término, sobre todo hoy en día, momento en que la relatividad de los conceptos antropológicos alcanza las cimas de la desesperación. La propia concepción de historia occidental ayuda a que podamos otear las diferentes creencias que de *humanización* se ha tenido y ver como todas han sido, indefectiblemente, decapitadas o cercenadas. Los autores postmodernos llevan décadas rebelándose contra la carga semántica del humanismo renacentista e ilustrado –o de su precedente, la *humanitas* latina-. El terremoto, no obstante, había comenzado con anterioridad. No se puede olvidar que Sartre se hizo famoso a tenor de la conferencia *El existencialismo es un humanismo* que, en la Europa de la posguerra –año 1945-, fue toda una declaración de intenciones. El nuevo humanismo celebrado quedaba teñido de pesimismo, alejándose del referente cristiano y del optimismo marxista: los principios morales eran puestos en duda, quedando de manifiesto que el hombre era tanto una pasión inútil como un esclavo de su libertad<sup>132</sup>. Un año después, Heidegger redactaba su *Carta sobre el humanismo*, donde, aun alejado de los supuestos sartreanos, revisitaba el citado término, admitiendo que no podíamos volver a su significado tradicional, ya que éste no estaba a la altura de las necesidades humanas. Según Sloterdijk, autor contrario al *humanismo*, Heidegger se entregaría por igual a la lógica que a la histeria: reconocía acertadamente que el

---

<sup>131</sup> Dada la complejidad conceptual de este apartado nos es imposible remitirnos continuamente a notas a pie de página que justifiquen todas las tesis con las que vamos a maniobrar, ya sea porque son teorías axiales a diversas obras diferentes que ya han sido o serán tratadas en otros apartados, bien porque se trate de conclusiones a partir de lecturas de diferentes autores.

<sup>132</sup> SARTRE, P.: *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa, Barcelona, 2000. Se recomienda la lectura de GARCÍA MAURIÑO, J. M.: *Sartre: el existencialismo es un humanismo*. Ed. Del Orto, Madrid, 1999 (tan sólo 59 páginas). En realidad la reseña escrita a partir de la cuál conocemos lo que allí Sartre enunció, fue editada en 1946.



fascismo se alimentaba del humanismo, pero también introducía una extravagante neblina religiosa para elevar al hombre por encima de su condición zoológica y biológica<sup>133</sup>. No en vano la mayoría de autores han atisbado en este Heidegger un desvío del problema “humanístico” hacia sus preferencias metafísicas y místicas<sup>134</sup>. ¿Es ello malo *per se*?

En definitiva, hacia los años 60 las problemáticas ya se conocían a la perfección, y no sólo gracias a los grandes popes del existencialismo, ni siquiera únicamente a la filosofía. Si humanismo significaba conceder poderes plenipotenciarios a la razón y, por ende, a la conciencia, el psicoanálisis estaba fulgurantemente en su contra. Si, en la misma tónica, humanismo implicaba un fortalecimiento prepotente del aspecto antropocéntrico y ateo, tanto la iglesia como los defensores de la sabiduría tradicional mítica u oriental lo desecharían: en el primer caso se preferiría el término espiritualismo, y en el segundo, fórmulas como panteísmo o misticismo. Pero la última palabra, dentro del marco filosófico, estaba todavía por llegar. La asimilación del estructuralismo implicaba, a pesar de su manifiesto ateísmo, una negación de lo “humano” al menos tan radical como la de los tiempos “oscuros” del teocentrismo: el hombre se encuentra suprimido/determinado nada menos que por el inconsciente – Lacan-, el lenguaje –Wittgenstein -, la estructura sociopolítica –Althusser- y el episteme histórico-cultural –Foucault-. Paradójicamente, estas nuevas deidades incognoscibles daban justificación a los viejos constructos simbólicos de dios, alma o pneuma<sup>135</sup>. En definitiva, renovaban la antiquísima creencia de que difícilmente el hombre consciente puede ser dueño de su ser. ¿Cómo hablar, pues, de un *humanismo*<sup>136</sup>? A la vista de este maremágnum de conceptos demoledores -donde viejos fantasmas se proyectaban en los

---

<sup>133</sup> SLOTERDIJK, P.: *Normas para el parque humano*. Siruela, Madrid, 2000, pp. 36-51. Entiéndase la postura crítica de Sloterdijk como una muestra del irresoluble debate que todavía hoy persiste en torno a esta cuestión, pues no necesariamente estamos de acuerdo con su crítica.

<sup>134</sup> HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el humanismo*. Alianza, Madrid, 2001. Se recomienda leer MILLÁN, M.: “Glosas a la carta sobre el humanismo de Martin Heidegger”, en *Revista de Comunicología: indicios y conjeturas*. Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, México, Número 5, Primavera 2006, disponible en: [http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=143&Itemid=115](http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=115).

<sup>135</sup> Quizás el paralelo más coincidente pueda establecerse entre el *pneuma* del gnosticismo (el pensamiento helenístico del que emergió en gran parte el cristianismo) con el *inconsciente*. Compárese la relación ideológica analizando convenientemente el programa y metodología gnóstica en JONAS, H.: *El pensamiento gnóstico*. Siruela, Madrid, 2000, pp. 76-132. Esta asimilación –que sólo constituye un ejemplo, quizás más simple de aprehender que el de una relación entre otras concepciones estructuralistas y *alma* o *Dios*-, aunque polémica, es central también en el pensamiento jungiano. De hecho, el propio Jonas considera el gnosticismo una especie de precursora del existencialismo y el nihilismo modernos (p. 337 y ss.)

<sup>136</sup> De hecho, los estructuralistas buscaban la liquidación de las ciencias humanas. Véase LARRAURI, M.: *Op. cit.*, p. 19 y ss.



nuevos-, no sería ético echar a la postmodernidad toda la culpa de que la histriónica herencia recibida le diera carta blanca para convertir el debate en un sinfín de juegos artificiales y charlas televisivas.

Avanzar en la línea temporal no hace sino engrosar la bibliografía filosófica, pero al mismo tiempo se comienza a intuir una interesantísima relación entre la decadencia del citado término significativo y el mundo tecnocrático. Dentro de este enfoque puede comprenderse el *What is Humanism?* de Fredrick Edwords, apologista de un nuevo humanismo fundado en la tecnociencia, o dicho de otro modo, en todo aquello que hoy es políticamente correcto. Para Edwords la solución es simple: la cultura en la que nos vemos inmersos es el humanismo<sup>137</sup>. A pesar de la inherente comicidad de esta propuesta, tenemos que señalar que la historia del *humanismo tecnocientífico* es muy antigua. Para un cínico Félix Duque, su génesis se remonta, al menos, a Nietzsche:

“Así que al final, de seguir a Nietzsche, el automatismo mecánico y el humanismo ascético coinciden. Bajo la máscara de la autarquía (autárcheia: “mandarse a sí mismo”) latía la autosuficiencia del nequid nimis estoico: nada de dolor, pero por ende tampoco nada de placer que valga la pena: en el fondo ya no es necesario el autocontrol, porque para eso están las máquinas (a menos que se vaya haciendo del propio cuerpo y de la propia mente una máquina: el dominio técnico del hombre, introyectado en el propio hombre).”<sup>138</sup>

El tema es más serio de lo que parece. Muchos autores, en su mayor parte del campo de la ciencia y la técnica han hecho emerger un nuevo término, *transhumanismo*, contando con un ingente número de seguidores que también suelen comulgar con la peligrosa ideología del *objetivismo* de Ayn Randt. En la línea de Edwords, consideran que todo lo que sea ciencia y técnica es lo bueno, y lo que se encuentre fuera de esos supuestos puede llegar a ser execrado sin excepciones: el progreso sin límites, la adopción de toda nueva forma tecnológica sin crítica, la abolición de toda ética, la

---

<sup>137</sup> Véase DUQUE, F.: *Contra el humanismo*. Adaba, Madrid, 2003, p. 34 y ss.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 85 y ss.

trivialización de la existencia humana a favor de robots e incluso un confuso espiritualismo radical se dan cita en una delirante fantasía al más puro estilo futurista<sup>139</sup>. Dejando de lado esta peligrosísima tendencia, resulta elocuente que incluso uno de los grandes escépticos postmodernos, Jean Francois Lyotard, y pese a sus propuestas antihumanísticas –siempre tendentes al nihilismo–, reconozca que la naturaleza y la facultad imaginativa del sujeto han sido “violadas” y “sacrificadas” por la técnica. Y todavía más sorprendente, Lyotard subraya la obligación del arte de testimoniar la rebelión contra la técnica y contra uno de sus justificantes históricos: el humanismo<sup>140</sup>. ¿Será el mismo humanismo que defienden los transhumanistas? Eso parece. ¿El arte deshumanizado del que hablaba Ortega es, pues, necesario? Para nuestro autor el sí es inapelable.

El cuadro queda completado cuando se observa que otros autores insertos dentro de las tendencias antihumanísticas arremeten, aunque sea tangencialmente, contra la tecnociencia y el *humanismo* que esta representa. Dentro de esta línea paradigmática destacarían dos ejemplos españoles –*Contra el humanismo* de Félix Duque y *Contra el hombre* de Agustín García Calvo<sup>141</sup>– que parten de la misma base: nunca antes se había hablado tanto del hombre y, al mismo tiempo, se habían cometido tantas atrocidades contra él. Dado que *ese* hombre es una mentira, es necesario hundirlo. Dos preguntas nos asaltan: ¿No sería acertado deducir que este tipo de autores sí que poseen un *a priori* de corte humanístico, solo que, como ya profetizara Heidegger, es ya imposible de definir? ¿La crítica al humanismo *moderno* no ilumina otro humanismo, solo que más indescriptible e intuitivo? No hace falta ser seguidor de Wittgenstein para no sentirnos desencaminados al señalar la posibilidad de que el problema se torna lingüístico, pues dependiendo del ángulo de visión podría decirse que un defensor del *humanismo moderno* como Habermas<sup>142</sup> se enfrenta al *humanismo enigmático* de los autores postmodernos, del mismo modo que la abolición del *humanismo ilustrado* en Edwards es considerado, a su vez, un *humanismo* a abolir para García Calvo. Ante estas enrevesadas paradojas, se podría objetar –con algo de acierto– que el enfoque debatido

---

<sup>139</sup> Véase BALLESTEROS, J. y FERNÁNDEZ, M. E.: *Biotecnología y posthumanismo*. Aranzadi, Navarra, 2006. También recomendamos la brevísima reflexión al respecto en ALSINA, P.: *Arte, ciencia y tecnología*. UOC, Barcelona, 2007, pp. 91-103.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 103-110.

<sup>141</sup> *Ibidem* y GARCÍA CALVO, A.: *Contra el hombre*. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 1996.

<sup>142</sup> A falta de un ejemplo mejor, se nos ocurre: HABERMAS, J.: “La modernidad, un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad* (edición a cargo de Hal Foster). Kairós, Barcelona, 2002, pp. 19-36. A pesar de todo, Habermas considera oportuna una revisión de los conceptos y líneas generales del hombre y del proyecto moderno.

hasta ahora se encuentra dentro del estrecho margen filosófico y que perdernos por derroteros tan metafísicos, teóricos y/o pretenciosos no nos ha llevado nada más que a especulaciones gratuitas. Si bien estamos de acuerdo moderadamente con esta objeción, justo es reconocer que fuera de este debate, tampoco existe mucho asidero. La opinión popular (e intelectual) está fragmentada entre *humanitarismos* y *egoísmos* y, en otros campos académicos cunde el nihilismo o el “pasotismo” más desolador. Sobre la cuestión de las conclusiones, y aunque estas sean solo provisionales, nos atrevemos a poner algunas encima de la mesa:

- 1) El ataque indiscriminado al humanismo, con todo lo que representa y trasciende a la sociedad, se convierte en un problema enfermizo e inagotable que puede llegar a producir una alienación insoportable para el ser humano. ¿Acaso no fue el nacionalsocialismo el que creó una suerte de antihumanismo? ¿O era otro tipo de humanismo?
- 2) Empero, el antihumanismo de tantos autores nos ha de servir, en nuestra investigación, para observar que tras las impecables banderas del humanismo (y del transhumanismo), se puede esconder un (paradójico) **efecto deshumanizador**. La crítica de Sloterdijk al término tradicional, famoso por la polémica que mantuvo con Habermas, es efectiva en este sentido: las lecturas canónicas amansan y domestican, el humanismo crea superestructuras tecnológicas y políticas de control...<sup>143</sup> Ésta, junto con las ya citadas de Duque o Calvo, se enfrentan, por lo general adecuadamente, a la traición cínica<sup>144</sup>.
- 3) También tendremos en cuenta los argumentos religiosos o, más especialmente, los de **la sabiduría** (llámese tradicional, presocrática u oriental y opuesta a la filosofía fuerte) que, por lo general, repudian el favoritismo que el siglo XX ha regalado a un *humanismo* materialista y ateo que no siempre ha dado buenos resultados prácticos. No puede olvidarse que nuestro papel como mediólogos obliga a tener en consideración parámetros defendidos a lo largo de los siglos,

---

<sup>143</sup> SLOTERDIJK, P.: *Op. cit.*, p. 9 y ss.

<sup>144</sup> A pesar de ello, en ocasiones algunos de estos autores se convierten, en parte, en lo que critican con tanto ahínco. Véase también SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica*. Siruela, Madrid, 2004.

útero incuestionable de la civilización y de la psique humana, siempre rebosante de propuestas que todavía nos siguen pareciendo interesantes<sup>145</sup>.

- 4) Humanismo y tecnociencia aparecen relacionados en diversos autores. Para unos es un matrimonio feliz, para otros un peligro. En coherencia a lo comentado, en nuestro campo temático **la deshumanización tecnológica debe ponerse en proporción directa a lo que representa el humanismo tecnológico en su versión radical**. De este modo nos adheriríamos a la tónica histórico-filosófica imperante, posicionándonos de parte del antihumanismo.
- 5) Aun así, y conectando con la primera conclusión, consideramos que no hay que tener complejo alguno a la hora de emplear el polémico término una vez aisladas y asimiladas estas problemáticas (recuérdese que nuestra tesis la hemos tildado de humanística). Estas son las razones: A) El problema tiene mucho de juego lingüístico. B) El problema atañe al estricto marco de un eterno debate filosófico. C) La función primordial del lenguaje es la comunicación: intentaremos que ésta no quede interrumpida por una incompreensión del término. C) Por didactismo: el término es necesario para nuestra tesis, pues aunque a la luz del siglo XX sea difícil imantarlo del mejor significado posible, todavía puede indicar una dirección correcta.

Esperando haber ofrecido una amplia panorámica, aliñada con las implicaciones tecnológicas de rigor, proseguimos en nuestro difícil objetivo de regalar brevemente un mínimo de sustento y confianza al lector en este escurridizo campo de acción inserto en nuestra propuesta de tesis. Como se verá, el camino seguirá siendo tortuoso y la esencia problemática será de naturaleza semejante a la ya comentada.

#### 1.4.2. LA CONDICIÓN HUMANA EN JAQUE Y A DEBATE

Será a lo largo de la investigación, en todo caso, cuando pueda aprehenderse en su totalidad hasta qué punto hay un alto grado de objetividad en la debatible afirmación de

---

<sup>145</sup> Mircea Eliade, Erich Fromm, C. G. Jung o Fritjof Capra, por nombrar a algunos autores ya citados que en ocasiones se nutren de estos argumentos.

que, *per se*, un mundo hipertecnificado<sup>146</sup> provoca cambios superestructurales fuera de todo control humano y como éstos decretan la creación de un nuevo sistema social e individual que afecta en mayor o menor medida a la *felicidad, libertad, vitalidad y realización* humana. Ya de por sí esos cuatro conceptos, que podrían conformar una suerte de aspiración humana, se dotan de unas implicaciones y significaciones amplísimas: son términos filosóficos y antropológicos que están sometidos al devenir histórico, lo que hace que, por mucho que el marco de nuestro trabajo se centre en el siglo XX, planteen otro problema de difícil solución. Valga un ejemplo: el propio término libertad ha causado grandes problemas filosóficos desde los tiempos de Epicteto<sup>147</sup> a la última publicación de Gustavo Bueno, con una tesis que intenta ser pretenciosamente definitiva y cuyos contenidos resultan inquietantes por sus dosis de relativismo, nihilismo y falta de una propuesta fuerte o esperanzadora<sup>148</sup>.

Ante este panorama, y una vez subrayado que la deshumanización tecnológica será comprendida a lo largo del trabajo, lo primero que deberíamos ser capaces de introducir en este apartado sería, pues, qué podemos entender por *condición humana*, para así, por contraste, ser capaces de analizar aquellos aspectos tecnológicos que vulneran su *statu quo*. En el campo bibliográfico, únicamente hemos encontrado dos grandes hitos (de naturaleza histórico-filosófica)<sup>149</sup> que se refieran de manera expresa en el título a esta cuestión: *La condición humana* (1958) de Hannah Arendt<sup>150</sup> y *La condición del hombre* (1961) de Lewis Mumford<sup>151</sup>, lo que no niega vastas reflexiones sobre el tema por parte de Heidegger<sup>152</sup>, Ortega<sup>153</sup> o Sartre<sup>154</sup>, entre otros. Esto comienza a poner de manifiesto el importante hecho de que la mayor parte de los que se han preocupado por el hombre y su bienestar en el siglo XX han terminado convirtiéndose en algunos de los mayores

---

<sup>146</sup> Nos referimos al *statu quo* alcanzado por la tecnología hace ya, al menos, unas décadas. Obsérvese que esta afirmación, que todavía deberá ser ampliada, implicaría que su efecto ya no depende únicamente de la buena o mala utilización de aquélla. Los cambios mentales y simbólicos que operan en nuestra sociedad o las demandas sociopolíticas a las que obligan estarían por encima de la dualidad moral bueno/malo.

<sup>147</sup> LEBELL, S. (Editor): *Epicteto. Un manual de vida*. Ed. Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

<sup>148</sup> BUENO, G.: *El mito de la felicidad*. Ediciones B, Madrid, 2005.

<sup>149</sup> Habría un tercero, pero se trata de una novela: MALRAUX, A.: *La condición humana*. Seix Barral, Barcelona, 1985. Preferimos debatir el concepto de condición humana fuera del campo estricto de la filosofía pura.

<sup>150</sup> ARENDT, H.: *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1998.

<sup>151</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960.

<sup>152</sup> Por ejemplo, sus teorías sobre el *dasein* en HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo*. Trotta, Barcelona, 2000.

<sup>153</sup> Que conste que no nos referimos a su influyente obra dentro del mundo artístico *La deshumanización del arte*.

<sup>154</sup> Véase nota a pie *supra* 132.

estudiosos e infatigables críticos de la era tecnocientífica, y no necesariamente por una filiación marxista, sobre todo porque esta línea de pensamiento, hasta el advenimiento de Marcuse, será mayoritariamente protecnocientífica.

La configuración de la condición humana en el devenir histórico ha sido expuesta de manera envidiable por **Hannah Arendt**, sobre todo en lo tocante a la unión de la vida contemplativa y activa, aunar todo trabajo físico con la creatividad, la necesidad de mantener la libertad frente a la “objetividad” de las imposiciones tecnocientíficas y de señalar que habíamos perdido ciertas cualidades con la introducción de la sociedad industrial<sup>155</sup>. A lo largo de su obra, Arendt no muestra respeto ni siquiera por las teorías científicas, “le parecen coercitivas y tiránicas, porque es aquello ante lo que nos sometemos”<sup>156</sup> a pesar de su lejanía con lo propiamente humano, subjetivo y libre. Es interesante reseñar que Arendt, al hacer una progresiva reflexión de carácter histórico, intuye el origen de esta metamorfosis en la ciencia y técnica modernas (s. XVI y XVIII respectivamente), tesis que apoyan personalidades tan diferentes como Heidegger, Toynbee y Mumford en sus diversas obras. Esto resulta interesante, aunque sólo sea porque cada vez más teóricos hacen hincapié en detallar cómo la gran revolución en el mundo del arte se dio en el siglo XVIII, momento en el que cambió la esencia y características generales que siempre lo habían presidido a lo largo de la historia y de sus diversas civilizaciones (ora asiáticas, ora americanas), lo que nos obliga a establecer un parangón entre el cambio superestructural técnico, el económico, el cultural y el artístico<sup>157</sup>. La gran revolución, que se supone inherente a aquellas transformaciones que modificaron el mundo occidental entre los siglos XVI al XVIII –y con sonados antecedentes en la cultura proto-técnica monacal y cristiana del medievo<sup>158</sup>–, habría venido a ocasionar, en palabras de Sábato, un triple extrañamiento corporal, orgánico y sentimental en colisión con una otredad objetiva y artificial de una naturaleza cualitativamente mucho más fiera que la de los integristos religiosos<sup>159</sup>. Con razón Foucault aseguraba, muy en la línea de su antihumanismo, que el concepto de “hombre” era una invención del siglo XVIII. He aquí, en bruto, el primer obstáculo: ¿el ideal de

---

<sup>155</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.* Es necesario leer todo el libro –que en ocasiones nos ha resultado harto complejo–, pero sobre todo pp. 277-349.

<sup>156</sup> LARRAURI, M.: *La libertad según Hannah Arendt*. Tándem, Valencia, 2001, p.14.

<sup>157</sup> Véase provisionalmente el apartado “Diferencias entre técnica y tecnología”, particularmente sus primeras notas a pie de página.

<sup>158</sup> Tema que trataremos en próximos capítulos, relacionado con autores como David Noble o Lewis Mumford.

<sup>159</sup> SÁBATO, E.: “Prólogo” a BOEHME, J.: *Confesiones*. Kier, Buenos Aires, 1971, pp. 9-12.

condición humana debe mirar hacia un pasado anterior a la cesura tecnocientífica, o por el contrario debe formular una nueva a la luz de las recientes transformaciones? Pregunta de difícil solución, puesto que, en general, parecería que el autor crítico mirará al pasado y el optimista al presente. Esperemos un poco para reformular este asunto.

Volviendo a Arendt, la autora está lejos de solucionar adecuadamente el problema con el que nos topamos a la hora de establecer sintéticamente qué rasgos de la condición humana se ponen en peligro en contacto con la técnica, dado que ella no se centra apenas en la tecnociencia. Su interés radica más bien en definir el concepto de hombre a partir de la lección histórica. Es entonces cuando debemos recurrir a la rama humanista de la filosofía de la tecnología (Mumford, Ortega, Ellul...), y dejar de lado otras ramas que ya pincelamos con anterioridad y que iremos viendo a lo largo del desarrollo del trabajo, tales como la rama metafísica (Heidegger) o la instrumental (Quintanilla). Así, cuando **Mumford** en su libro sobre la condición humana intenta definir al hombre occidental, sí que su vista está puesta continuamente en los peligros de la era tecnocientífica. Sin embargo, como Arendt, su reflexión es histórica: defiende una condición humana que, *progresivamente*, se va haciendo *sólida, eterna y esencial*. Mumford, muy en consonancia con el resto de su obra, analiza los logros y fracasos a los que el hombre ha tenido que enfrentarse oponiendo finalmente ciertos valores humanos –con los que es difícil no comulgar- a ciertos males indiscutibles. Es más, sus libros consideran que los peligros del presente no son sino una furiosa radicalización de aquellos que ya estuvieron en potencia en el pasado. Transcribamos algunas elocuentes aseveraciones de *La condición humana* con el fin de tener una somera visión de sus parámetros y/o críticos guiños a la tecnología:

- “En los orígenes trabajo y juego tienen el mismo tronco común”. Posteriormente, Mumford criticará que a partir del siglo XVI el trabajo se haya ido convirtiendo progresivamente en un mero ejercicio desmemoriado, inercial, mecánico y nada creativo, de ahí que añada: “La justificación fundamental del trabajo está no sólo en la ejecución y el producto, sino en el dominio de las artes y las ciencias. El papel del trabajo es hacer del hombre el amo de las condiciones



de su vida”<sup>160</sup>. A la luz de la primera premisa, Mumford recibe, como Ortega, la acusada influencia de Huizinga<sup>161</sup>.

- “Tratando de alcanzar un orden social estable (el hombre) puede sentirse tentado de imitar a las hormigas”<sup>162</sup>. Las estructuras tecnológicas se basan en el gigantismo y en la desindividualización, esto es, en el amor por todo aquello que está por encima del alcance del hombre a costa de desvalorizar lo esencialmente humano. He aquí un ejemplo de peligros ya ocurridos en el pasado que han alcanzado su punto paradigmático en nuestra civilización.
  
- “La naturaleza del hombre se sobrepasa y trasciende más allá de él mismo; su realización última es siempre un principio y su más completo desarrollo lo debe dejar siempre insatisfecho”<sup>163</sup>. El hombre siempre ha de desear más, no puede instalarse en un medio donde todo esté completamente solucionado, típico de la sociedad de consumo. Cuando el individuo no tiene nada más que trabajar mecánicamente y después encender la televisión, su empobrecimiento personal le convertirá más en un autómeta que un ser humano.
  
- “Una vida sin intención y fines pertenece a lo infrahumano”<sup>164</sup>. En un mundo donde el procedimiento por el procedimiento es un fin por sí mismo, la inercia gobierna el comportamiento de los hombres y, por lo tanto, vulnera su propia libertad.
  
- “El ambiente natural del hombre está complementado por su *idolum*, y por *idolum* quiero significar un medio simbólico compuesto por imágenes, sonidos, palabras (...) a los que el hombre ha asociado valor representativo”. Para teóricos de la tecnología como Hottois, la técnica es lo contrario a la simbolización: se basa o en lo puramente descriptivo o en la abstracción en el sentido geométrico y no metafórico del término. En ese sentido, el mundo tecnocientífico ataca a una de las grandes esencias humanas desde la Prehistoria. “La capacidad de crear símbolos y de responder a ellos es una diferencia

---

<sup>160</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 11.

<sup>161</sup> HUIZINGA, J.: *Homo ludens*. Alianza, Madrid, 1990.

<sup>162</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 12.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 14.



esencial entre el mundo de los brutos y el mundo de los hombres (...) el hombre no nace en un mundo puramente físico; nace en un mundo de valores humanos”<sup>165</sup>, agrega después Mumford. Esta cuestión se convertirá en un asunto capital de nuestra tesis al oponerse al reduccionismo materialista.

- “El hombre llega al mundo, lucha, triunfa, muere, no simplemente para perpetuar su especie, sino para darle un nuevo destino”<sup>166</sup>. ¿Y si el destino, tal y como sugerirán Mumford o Ellul<sup>167</sup> a lo largo de sus obras, ya no está en las manos del hombre? La tecnociencia, en tanto ser abstracto, se habría apoderado del devenir.
- “Si no tenemos tiempo para comprender el pasado no tendremos la visión para dominar el futuro; porque el pasado no nos deja nunca y el futuro está a las puertas”<sup>168</sup>. La postmodernidad, efecto aceptado del nuevo sistema, pierde la historia como guión. El presente ha relativizado el pasado. Aceptar una nueva condición humana que obviara ciertos ideales (casi) eternos nos estrellaría contra el futuro.

Ya que sería necesario transcribir prácticamente toda esta obra para comprender mínimamente el inmenso significado de deshumanización tecnológica en Mumford, nos conformaremos con esta serie ejemplar de acusaciones indirectas al orden tecnológico. Y he aquí otro problema: resulta muy complicado definir la condición humana según Hannah Arendt o Lewis Mumford a no ser que se hayan leído en su totalidad. Es más, somos conscientes de que, por el momento, esta breve reseña no proporciona una base suficiente para confiar en los supuestos de estos dos autores, tema en el que ahora nos debemos centrar. En efecto, las obras que nos hablan de deshumanización y tecnología dan por supuesto una dignidad humana *a priori* en cuyos parámetros difícilmente estará siempre de acuerdo el hombre moderno. Máxime cuando, por lo general, los autores que nos acompañarán en nuestro viaje aspiran a una condición individual bella, pura y

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>167</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, pp. 86-91. para él una de las características de la tecnología moderna es la del automatismo.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 21.

simple que el mundo industrial ha hecho creer que es anacrónica, utópica o, cuando menos, retrógrada. Valga como ejemplo la propuesta de William Morris:

“La luz del sol, el aire fresco, la faz virgen de la tierra, el alimento, el vestido y la vivienda necesaria y decente, el acopio de conocimientos de todo tipo y el poder de diseminarlos, los medios de libre comunicación entre el hombre y el hombre, las obras de arte, cuya belleza crea el hombre cuando más hombre es, cuanto más lleno de aspiraciones y más juicio tiene: todas las cosas que proporcionan placer a la gente libre, honrada e incorrupta. Esto es la riqueza. Y no puedo creer en el posible valor de algo que no proceda de alguno de esos enunciados”<sup>169</sup>.

Del mismo modo que al hombre contemporáneo –sobre todo el más joven- le será difícil compartir esta reflexión, también se podrá mostrar descreído con los efectos deshumanizadores de la tecnología sobre el hombre, igual que le parecerá una absurda labor objetivizar las necesidades humanas, en una época de exaltación de la irracionalidad y espontaneidad. Ahora bien, la carga especulativa de estas cuestiones no puede impedir su aceptación –siempre fundamentada en la propia especulación de autores de peso- , pues quizás en ello reside uno de los grandes valores en la elección temática, al favorecer el planteamiento de continuas reflexiones, ingrediente básico de cualquier ejercicio cultural. No se debe olvidar, además, que los valores defendidos por los autores consultados, aunque hoy en día sean poco valorados (muchas veces fruto de un cinismo y nihilismo desoladores), han sido una aspiración desde las primeras civilizaciones, suficiente argumento de autoridad como para, al menos, saber escucharlas.

Pero, para nuestros fines, hacer constar estos problemas no es suficiente. Es más, lo comentado hasta ahora entraría dentro del campo casi de lo anecdótico si no fuera porque la entrada en juego de un tercer autor nos ayudará a cercar este problema de cómo abordar convenientemente nuestra propia fundamentación y presupuestos. En

---

<sup>169</sup> MORRIS, W.: “Trabajo útil o esfuerzo inútil”, en SCHINDEL, E.: *William Morris*. Pepitas de calabaza, La Rioja, 2004, p. 148.

1979, varios años después del retiro intelectual de Mumford, **Hans Jonas** publicó *El principio de responsabilidad*, obra que llevaba el esclarecedor subtítulo de *Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, y que venía a ejemplificar, con una dilatada perspectiva, un enfoque novedoso a la hora de abordar el problema tecnológico. Jonas considera que la condición humana clásica, eterna, sólida y antropocéntrica, ya no era útil a la hora de abordar tanto una crítica como una ética funcional para el nuevo –y peligroso– orden tecnocrático<sup>170</sup>. Según este autor, aquel ideal humano pudo ser eterno porque no había entrado un sistema tan opresivo y revolucionario como éste. Antes la ética se habría ocupado en ofrecer al hombre *la virtud y bondad suficiente como para responder con sabiduría ante cualquier situación de naturaleza pública y privada*<sup>171</sup>. A pesar de los cambios políticos e ideológicos y de la imposición que éstos otorgaran, existirían una sabiduría y unos valores de raíz sagrada que se podían y debían practicar. Es decir, las elecciones y comportamientos de un hombre repercutían sobre él y no implicaban una autoritaria e irrevocable superestructura que coartaría la práctica de la virtud personal al tiempo que causaría un efecto social irreparable<sup>172</sup>. Y, caso de producirse, al final acababan por fracasar, revalidando el esquema primigenio<sup>173</sup>. Para Jonas, esa ética ya no funciona: el nuevo orden abriría sus fauces y se tragaría aquel imperativo ético que presuponía “la existencia de una sociedad de actores humanos”<sup>174</sup>. En conclusión, y como buen existencialista, considera fútil mirar hacia toda humanidad pasada<sup>175</sup>. La reflexión ha de ser radicalmente nueva y tomar como punto de arranque la situación en la que nos vemos actualmente inmersos: Jonas aboga por el reconocimiento de una ignorancia absoluta<sup>176</sup>. Con esta premisa, su propuesta ética parte del **análisis y crítica de la política y decisiones públicas**, y no ya del individuo privado y/o particular<sup>177</sup>, lo que resulta indudablemente novedoso.

En efecto, y pese a la reveladora circunstancia de que el poder tecnocrático y sus peligros se encuentran en el punto de mira de todos los enfoques, las diferencias entre un Mumford y un Jonas son evidentes y cada cual tiene sus peros. Para comenzar,

---

<sup>170</sup> JONAS, H.: *El principio de responsabilidad*, p. 23 y ss.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 26 y ss.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 28: “...ningún cambio es permanente. Y al final, en la recíproca nivelación de todo desvío momentáneo, la condición del hombre es la que siempre fue”.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 343. En este aspecto, Jonas se muestra definitivo.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 40, 77 y ss.

Mumford no estaría de acuerdo con que antes del siglo XX no hayan existido revoluciones ideológico-estructurales que hayan causado un efecto social nuevo que pusiera en jaque a esa condición humana ontológica: el helenismo sería un ejemplo precoz, el liberalismo e ideología tardomedieval implica ya una tendencia occidental y la Edad Moderna con sus valores ingenieriles, automáticos, matemáticos, mecanicistas y logocéntricos significaría una súbita e irrevocable madurez<sup>178</sup>. Mismo problema con diversos disfraces, que con cada *revival* se fortalece y mina poco a poco, desde milenios, las promesas de virtud y sabiduría humanas. Pero que, a pesar de ello, no impide que individuos aislados puedan seguir practicándola y comunicándola, al tiempo que la amoldan a las nuevas circunstancias. Como hemos visto, para Mumford renunciar a una visión historicista sería un error: del pasado obtiene él la génesis del problema y, por lo tanto, muchos de los porqués, sin por ello ser un idealista o un melancólico. Jonas argumenta, por el contrario, que, en contraste con la era actual, los modelos estructurales del pasado terminaron fracasando y que por ello se revalidaba la condición virtuosa del pasado. A esto Mumford podría preguntarle que cuál es la razón por la que presupone que este sistema va a durar eternamente. Mumford relaciona las revoluciones “técnicas” pasadas con aspectos éticos y conductuales de pequeños grupos que le imprimen su autoritario sello, algo que parecería ir en la senda de Jonas si no fuera porque éste obvia este aspecto histórico. Es más, Jonas conjura estas implicaciones y consecuencias desde el razonamiento de los grandes autores filosóficos (Platón, Hegel, Kant), siempre dentro de la tradición ética filosófica, mientras que Mumford se centra en la forma de vida de las sociedades y de sus dialécticas teórico-prácticas, no cerrándose a hacer del problema un asunto meramente ético. En conclusión: Jonas pone en crisis ciertos aspectos del enfoque mumfordiano al tiempo que este lo hace con aquél.

Ahora bien, difícilmente se podrá negar que el punto de vista de Jonas parece mucho más cercano al estudioso moderno, aparentemente en la tónica de la abolición del humanismo tradicional ya debatida. Se puede poner, de hecho, en relación con nuestra breve propuesta de línea crítica: ir al conjunto social, histórico y real y no al arquetipo de individuo ideal. También nos parece que analizar la deshumanización desde el punto

---

<sup>178</sup> Menos el aspecto helenístico, tomado del enfoque mumfordiano, los otros dos serán tratados ampliamente a lo largo de la tesis. Para una aproximación a este modo de análisis véase al completo MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia* (Op. cit.).

de vista de la política inherente a la tecnología, en especial en aquellos aspectos que vulneren la libertad del individuo, parece sumamente interesante. Llegados a este punto, justo es señalar que ambos modelos (Mumford - Jonas) son necesarios, máxime cuando, en el fondo, ambos tienen mucho del otro: de hecho, varios de los principios de Jonas se encuentran sugeridos en la ingente obra de Mumford. Por otra parte, incluso en una visión tan especializada como la de Jonas hay intersticios que parecen convencerle de que mire hacia atrás: ¿Acaso no muestra una conducta ambigua y dubitativa a la hora de hablar de metafísica? ¿Acaso no se plantea, como posibilidad, la necesidad de una vuelta a ciertos valores de cariz religioso?<sup>179</sup> Si en este aspecto valoramos a Jonas más allá de sus señeras obras tecnológicas, el debate está más que servido. Con sus tensiones y sus razones, ambos enfoques deben aparecer para equilibrar nuestra balanza (sobre todo porque sus fines son diferentes: triunfo actual del *homo faber* (Jonas)<sup>180</sup> versus realidad eterna del *homo symbollicus* (Mumford). En ocasiones, la comparación puede servir para decidir dónde está la lectura más rica y responsable: ¿Propuesta de ignorancia sobre el mundo técnico (Jonas), o uso del conocimiento histórico-sociológico de los males que nos han asediado y defensa de valores tradicionales (Mumford)? En este caso preferimos sin remisión la segunda opción, puesto que, y somos conscientes de que esto recuerda a la concepción griega clásica, el hombre posee una naturaleza que ya supone unos problemas y una meta en sí misma, y la aparición de nuevos determinantes históricos, más que solucionar ese problema, le añaden un muro o, cuando menos, un plus. Y ni el propio Jonas se ve capaz de abandonar totalmente esta premisa<sup>181</sup>, llegando a exhibir su fe en la existencia de una esencia humana en abstracto que debemos preservar para la eternidad:

“Nunca es lícito apostar, en las apuestas de la acción, la existencia o la esencia del hombre en su totalidad”<sup>182</sup>.

“La responsabilidad ontológica por la idea del hombre.  
Este imperativo no nos hace en absoluto responsables de los hombres futuros, sino de la *idea* de hombre, idea

---

<sup>179</sup> JONAS, H.: *El principio de responsabilidad*, pp. 58-59, 63 y 67.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 49 y ss. Jonas considera el hecho de que el *homo faber* ha vencido al *homo sapiens* y que ese debe ser el punto de partida. Pero, de nuevo, este asunto debería ponerse a debate.

<sup>181</sup> Por ejemplo, *Ibidem*, p. 73.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 80.

tal que exige la presencia de su materialización en el mundo”<sup>183</sup>.

Sin embargo, para nuestro trabajo práctico el enfoque y premisas *fuertes* de Jonas no pueden competir con las que ejemplifican los filósofos humanistas de la tecnología cuando nuestra tesis, en su mayor parte, se centra en las ***problemáticas esenciales y tradicionales del orden tecnológico y el consiguiente desgarró operado en las sociedades humanas***: para nosotros el problema originario se ha ido engrosando desde un punto de referencia. No nos han interesado tanto los nuevos retos y problemáticas de los últimos 30 años como señalar aquéllos sobre los que ya, por insertos en nuestra sociedad, no se habla; y, sobre todo, centrándonos en los que modifican negativamente la naturaleza humana. Por ello, los enfoques de Mumford e Illich, que hacen hincapié en cómo ciertas *transformaciones y propuestas históricas ya preludiaron varias de las crisis y problemáticas de la sociedad industrial*, nos parecen sumamente oportunos. *Quizás* las cartas estaban encima de la mesa desde hacía mucho tiempo y, lejos de destaparse, fueron acumulándose hasta el momento en que eclosionaron con radical virulencia. *Quizás* los problemas esenciales –aquellos en los que centraremos nuestra tesis- fueron intuitos hace tiempo, pero el canon oficial los desoyó. Ninguna época pasada fue perfecta, pero *quizás* eso no justificaba una vertiginosa revolución sumida en el parámetro de oposición total a todos los modelos anteriores, máxime cuando nadie sabía a donde nos llevaba. Dejaremos que sea el desarrollo de la investigación el que nos desvele algunas conclusiones al respecto, pues a pesar de que nos focalicemos en los ejemplos fílmicos, no por ello se dejarán de hacer análisis retrospectivos.

Como en el caso del debate “humanístico”, donde una vez conocidas las problemáticas discutimos sobre cómo servirnos de ellas sin tener que renunciar a usar necesariamente el torturado término, aquí defendemos una posición similar. Evitaremos refugiarnos sobremanera -siguiendo la lección de Jonas- en Buda, Lao Tse, Platón o San Francisco: no porque no haya mucho que aprender de su teoría y práctica, ni tampoco porque consideremos necesariamente que sus enseñanzas no tienen cabida, sino porque incurriríamos en una crítica tecnológica demasiado fácil y anacrónica<sup>184</sup>. Es más,

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>184</sup> Las enseñanzas de los antiguos maestros citados es difícil que dejen de tener interés: se dirigen especialmente al individuo privado, buscando su libertad y felicidad. Al mismo tiempo, ocultan una

adhiriéndonos a esa tendencia, hoy tan manoseada y vituperada precisamente por la ligereza orientalista, ecologista y *new age*, favoreceríamos la consolidación de otro tipo de ingenuidad a la altura de nuestra actual ingenuidad tecnológica. La crítica, pues, debe hacerse desde el presente sin olvidar la ética pública (Jonas), pero usando la sabiduría humanística del pasado en su justa medida a fin de comprender la génesis del problema (Mumford). En este sentido la perspectiva de Ortega y Gasset resulta gratamente útil, al alejarse de la metafísica y recomendar una visión histórica (preludiando a Jonas), pero asumiendo responsablemente la naturaleza humana<sup>185</sup>.

Quizás ayude a apuntalar mejor lo comentado el ejemplo de un autor fácil de asimilar, aunque ciertamente incomprendido: Erich Fromm. Fromm es acusado de “humanitarismo” por Duque, y es cierto que, aunque incluido dentro del psicoanálisis, defiende a ultranza valores pretéritos. Pero ello no es necesariamente un motivo por el que no debiera tenerse en cuenta. Para comenzar, ofrece un camino individual asfaltado de valores que puede ser recorrido en práctica y que está avalado, en su tesis fuerte, por tendencias de pensamiento tanto antiguas (Meister Eckhart) como modernas (Illich o Mumford): defensa de la humildad, creatividad, relajación, sabiduría, moderación, autocrítica, control.... Por otra, y he aquí su idoneidad para nuestros objetivos, lanza ataques críticos contra aquellos elementos de la superestructura tecnológica que limitan, entorpecen y coaccionan algunas necesidades humanas que Fromm considera patrimonio indiscutible de la condición humana. Y su método para reflexionar sobre si las necesidades que genera la nueva situación son buenas o no es meramente preguntar el porqué y para qué: ¿abren puertas o cierran puertas? ¿enriquecen o empobrecen?<sup>186</sup>. Pues bien, a pesar de que Fromm abrace una concepción objetiva del Ser desdeñada por los autores hoy en boga, consideramos que su obra puede ser una herramienta sumamente útil que puede ser usada sin complejos una vez expresado nuestro conocimiento de los debates en vigor y siempre que esté en consonancia con los

---

filosofía sobre la estructura pública: un sistema minarquista y sencillo que no dificulte al hombre la inmensa tarea que tiene consigo mismo. Véase, por ejemplo: JASPERS, K.: *Los grandes maestros espirituales de Oriente y Occidente*. Tecnos, Madrid, 2001.

<sup>185</sup> Véase ORIHUELA GUERRERO, J.: *Bases para la elaboración de un humanismo tecnológico en las obras de Ortega y Mumford*. Tesis Doctoral (Directores D. Julio Gallego Izquierdo y D. Ramón Queraltó Moreno), Huelva, 2006, pp. 37-39

<sup>186</sup> Podemos recomendar las cuatro obras que hemos leído: FROMM, E.: *Del tener al ser*. Paidós, Barcelona, 1991; FROMM, E.: *El arte de amar*. Paidós, Barcelona, 1991; FROMM, E.: *La condición humana actual*. Paidós, Barcelona, 2009 (recopilación de artículos), y FROMM, E.: *La sociedad industrial contemporánea. Siglo XXI*, México, 1990.



parámetros de fundamentación que elegimos, se amolde a la temática tecnológica y tenga coherencia con un espíritu de reflexión y responsabilidad.

En conclusión, quizás consensuar hoy en día una definición de condición humana sea imposible, pero no debería serlo el señalar qué nos hace daño y qué nos empobrece. Como Jonas señala, tenemos conciencia de lo bueno por lo malo<sup>187</sup>. Ante el asesinato, todos intuimos el aroma utópico de un mundo sin crímenes. Algo de loable condición hay tras esa intuición y si un sistema favorece el asesinato más que otras, algo de deshumanizado esconderá. La condición humana siempre estará en jaque, pero el hombre deberá mover la pieza y ponerla a salvo: no hay que relativizar el problema sino, como hemos intentado hacer, *perspectivizarlo*. Arendt, Mumford, Fromm o Jonas tienen, en ese sentido, más en común de lo que parece. Sus métodos y convicciones tendrán más éxito en unos campos que en otros, pero en todo caso, es justo conocer sus puntos débiles y debatibles. Es, finalmente, nuestra responsabilidad la que deberá hacer hincapié en unas escuelas o en otras y conceder más crédito a aquellos que estén en una senda más frondosa y enriquecedora, al tiempo que nos vemos obligados, por convicción, a execrar el espíritu acrítico, radical, frívolo o negacionista. En una sociedad sin parangón con las conocidas y donde todo acontece tan caóticamente rápido, es mucho lo que el hombre se juega: a la luz de los sucesos del siglo XX “hay que dar mayor crédito a las profecías catastrofistas que a las optimistas”<sup>188</sup>

### 1.4.3. DESHUMANIZACIÓN TÉCNICA

Los dos debates anteriores expresan contundentemente tanto la oleada de relativismo como la crisis de valores a las que el hombre del siglo XXI se enfrenta. El mercado cultural no cesa de producir miles de obras de diversas e irregulares calidades, agrupadas en torno a nuevas escuelas y filosofías cada vez más especializadas y desmemoriadas. Las decenas de tendencias se enfrentan, anulando a los pensadores individuales y dejando sin criterio de elección al lector. La máxima es terrible, *crea una teoría original o súmate a una coetánea*. El conocimiento tradicional queda masacrado a nivel oficial. Al mismo tiempo, mientras algunos se refugian en el humanismo

---

<sup>187</sup> JONAS, H.: *El principio de responsabilidad*, p. 65.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 71 y ss.



grecolatino y muchos en el ilustrado, otros abrazan el Islam o la ciencia ficción. El sentimiento es de pérdida. ¿Es todo ello resultado de una decadencia occidental o de un nuevo estado de las cosas? En cualquier caso, y pese a los factores implicados, hace falta indicar el elemento nuevo o extraño, sea un síntoma de decadencia o sea el ingrediente revolucionario. Como ya vimos, el debate humanístico y de la condición humana aparecía mediatizado por la tecnología, pero, en gran medida, el problema hoy suele formularse sin cuestionar esta última. Nosotros lo hemos ido dividiendo por partes:

- 1º) Hombre y humanismo
- 2º) La condición humana en relación con la tecnología
- 3º) La deshumanización tecnológica.

Nuestra propuesta consiste en afirmar que el elemento extraño es la tecnociencia, comprendiendo no sólo sus herramientas, sino muy especialmente el cambio de mentalidad que ha operado en nuestras sociedades y las modificaciones económicas y laborales que ha preconizado y fortalecido. El problema esencial, como ya hemos señalado en más de una ocasión, no lo vemos ya en las críticas que tantos autores lanzan contra el transhumanismo. El debate, para nosotros, está en la médula del problema y en el origen de nuestra cultura tecnocientífica, y en este asunto el análisis no puede especializarse únicamente en la tecnología, sino en *el estudio del resultado social que han conseguido los cambios que ésta ha operado*. A tal efecto, pocas cosas de nuestra vida diaria no están mediatizadas, en realidad, por componentes tecnológicos: ¿televisión, moda, propaganda, mercados editoriales, trabajo? Sin embargo, nuestra mentalidad, zarandeada por el tecnocentrismo, analiza estos objetos literal, funcional y separadamente. Respuesta popular: “¡tan sólo es una televisión!”. Respuesta intelectual: “¡depende del uso y la mirada del individuo!”. Las implicaciones holísticas parecen cosa del pasado: idealismo hegeliano que dirían los filósofos. ¿Parecen cosa del pasado porque hemos progresado intelectualmente o porque eso es lo que demanda nuestro mundo? ¿Cuántos valores estamos enterrando y a qué precio? Muchas obras de arte mimetizan el nuevo orden; otras, como veremos, lo critican. Sin embargo, nuestro modo de actuar se dedica o a recensionarlas formalmente o a ornamentarlas con comentarios superficiales. En el primer caso pareciera que estamos haciendo un inventario de tornillos para un taller: en el segundo que estamos recubriendo la estructura interna de

un Ipod con una bonita carcasa violeta. En conclusión, el autor que quiera hacer primar un contenido, se lo pensará dos veces. La postmodernidad, en muchos casos, no ha hecho sino abrazar un juego al que no tenía más remedio que entregarse. El cinismo y la ironía consiguen, junto con los programas de la televisión, testimoniar patologías como el sadomasoquismo, la represión y el aburrimiento. Pero, en contraste con otras épocas, este comportamiento despreocupado y absolutamente nihilista no socava las bases estructurales: la tecnología sigue funcionando al son de sus premisas fundacionales.

Por ello, para nuestro desarrollo crítico nos dejaremos asesorar por aquellos autores que se han centrado en análisis humanísticos y sociológicos completos, pues consideramos que ese es el enfoque correcto. Es notable señalar que la mayoría tienen algo en común: su ángulo de visión los convierte en autores solitarios, precisamente porque sus ensayos ni pueden leerse a la ligera ni hablan de peligros evidentes futuros. Sus propuestas siempre llevan a hacer entender que hay unos errores de base que, mientras no se subsanen, harán que todo sea un *via crucis in crescendo*. Ahora bien, que no podamos viajar al pasado para resolverlos no invalida nuestro posicionamiento. Una toma de conciencia personal del qué y el porqué nos puede servir para sofocar la ola de ingenuidad, y para ser conscientes de los efectos que la tecnología produce sobre nuestras vidas, aunque solo sea para evitarlos, limitarlos y tener la posibilidad de elegir un camino personal y valiente que nos aparte del peligro.

Justo es saber que las críticas a la tecnología son ingentes, muy especialmente si tenemos en cuenta a aquellos autores que se centran en la crítica de los efectos tecnológicos. Esto es, critican el efecto como una realidad, sin establecer la conexión con la tecnología, acaso por desconocimiento, acaso porque ello implica introducirse en camisa de once varas. En cualquier caso, los temas son recurrentes y bastan dos breves opúsculos para enmarcar su naturaleza. Así, por ejemplo, los dos textos españoles que llevan por título *Técnica y deshumanización*<sup>189</sup> y *Tecnología y deshumanización*<sup>190</sup> presentan diferencias irreconciliables en cuanto a perspectiva y el *a priori* en su comprensión de ser humano -muchas veces fruto de ciertos prejuicios-, pecando el primero de apocalíptico y el segundo de ingenuo. Ambos, empero, son altamente interesantes. En conjunto, y muy especialmente el primero, intentan resumir todos los aspectos negativos de la razón tecnocientífica, desde los asuntos más fáciles de entender

---

<sup>189</sup> BOSQUE GROSS, E.: *Técnica y deshumanización*. Universidad de Salamanca, 1987.

<sup>190</sup> GOÑI, C.: *Tecnología y deshumanización*. Palabra, Madrid, 2002.

(el grado de destrucción que consiguieron los últimos ingenios tecnológicos en las guerras del siglo XX, o la existencia de un tercer mundo que se ha ido gestando sospechosamente en paralelo al ascenso de este nuevo sistema), a conceptos más complicados que, en este caso, no siempre son resueltos con suficiente claridad, como la temporalidad mecánica. Básicamente, el pretencioso intento de Bosque Gross de señalar todos los campos donde la tecnología actúa en detrimento del ser humano, resulta bastante aceptable para hacernos una idea general de la amplitud de conocimientos necesarios para poder comprender y asimilar sus efectos deshumanizadores. Resumamos y enumeremos algunas de las observaciones en frío, sabiendo que Bosque Gross las relaciona, en todo caso y lugar, con la tecnología<sup>191</sup>:

### **1º) Educación, incultura y receso humanístico**

- El progreso técnico camina al lado de una educación de masas progresivamente más analfabetas y carentes de una comprensión del medio en el que se mueven.
- Socavamiento de la educación en todos los niveles. La universidad reducida a unos compartimentos estancos, burocratizados y muertos donde se sale sin conciencia crítica.
- Las ciencias experimentales se dan a un nivel de calidad excelente, en contraste con el continuo detrimento de las humanísticas.
- El conocimiento humano deja de basarse en la comprensión, para basarse en la fe, en el dato o en lo alejado del vitalismo humano.

### **2º) Tiempo y espacio**

- La tecnología plantea una vuelta a un tiempo cíclico del que es imposible salir.
- Modificación del concepto de espacio y de velocidad. La velocidad del mundo urbano y del propio internet actúa en perjuicio del reposo, la reflexión o la asimilación de las experiencias y conocimientos adquiridos.

### **3º) Trabajo, ocio y política**

- Aniquilamiento del ocio tradicional, formativo y enriquecedor.
- El mundo es absolutamente laboral: proceso de construcción, reconstrucción y destrucción continua.

---

<sup>191</sup> Hemos confeccionado una breve lista con algunos de los temas más recurrentes en este autor. No señalaremos página ya que la obra en sí no es especialmente larga (50 páginas muy densas) y cada uno de los aspectos no son patrimonio exclusivo de un apartado en particular.

- Economía sin principios éticos y morales.
- Falta de independencia de los partidos políticos. La política a nivel nacional ya casi no existe, son las políticas económicas e industriales las que dirigen el mundo más allá de cualquier poder personal. La política es ya la propia tecnocracia que va generando ideologías determinadas con respecto a la salud, el trabajo y otros campos.
- Megaburocratización.

#### **4º) El hombre vedado**

- Muestras de amor hacia los objetos tecnológicos o hacia seres virtuales, en detrimento de encaminarlo hacia las personas.
- Empobrecimiento del lenguaje. Pérdida del valor metafórico, alegórico y simbólico.
- La verdad científica, al negar todo lo que no se someta al método científico, vulnera lo propiamente subjetivo humano.
- Excesiva especialización a todos los niveles (laborales, educativos, ociosos) que niega al hombre completo.
- Alimentación empobrecida. Comida basura.
- Valoración del tener al ser. Lo material sustituye al valor intrínseco de la persona. El curriculum actúa de sustituto de la sabiduría.

Más allá de una enumeración en la que cada uno de los puntos merecerían una explicación, lo importante es entender la diversidad de campos afectados por la tecnología (a pesar de que Gross tiene un ojo siempre en el campo educativo), y la multitud de autores que obligatoriamente tienden a especializarse en sectores tan determinados. La bibliografía es inmensa, y tendrá que aparecer gradualmente, siendo a veces las primeras intuiciones las más elocuentes y completas. Y es que, desde que en 1854 el jefe indio Seattle escribiera una carta tan sentida al presidente americano, saber que la técnica occidental iba a destruir bellísimos valores humanos era ya difícil de negar. Será raro, pues, aquel gran humanista íntegro (proveniente del campo cultural que sea) en cuyas conclusiones no se halle la duda tecnológica. Y en esa duda la palabra deshumanización aparece por doquier. Ahora bien, no nos encontramos en la posición de negar que, actualmente, la polémica discurre por otros derroteros. El propio Francis Fukuyama, defensor del sistema actual en su obra culmen *El fin de la historia*<sup>192</sup>, donde

---

<sup>192</sup> FUKUYAMA, F.: *The end of history and the last man*. Penguin, London, 1993.

expuso que habíamos llegado al grado máximo de utopía, tuvo que escribir a posteriori *El fin del hombre*<sup>193</sup>, donde señalaba que aún existía un temible peligro que podría dar al traste con todas sus esperanzas: la tecnociencia, sobre todo en su ramificación biotecnológica y transhumanista. Y es que recientemente han comenzado a proliferar, dentro del marco estrictamente filosófico, teorías de rabiosa actualidad como las que ejemplifica Sloterdijk, defendiendo incluso la necesidad de mutar al hombre con experimentos genéticos y con implantes electrónicos, en una versión moderada de trashumanismo cuyas primeras reflexiones cinematográficas vinieron de la mano de David Cronenberg y “la nueva carne”. Lo que por un lado se podría comprender en oposición a la insana obsesión humanista tradicional por desechar todo lo que no sea mera contemplación teórica y antitécnica, se convierte en peligroso cuando se justifica con la divinización del ente técnico (fuente teológica lo llama él): doble salto mortal sin paracaídas, donde, de un plumazo, se desbaratan y reinterpretan extravagantemente los antiquísimos ideales de lo humano y lo divino. Y todo ello justificado con el *desideratum* filosófico de eliminar la distinción entre objeto y sujeto, como si el problema se redujera meramente a ello. Si Sloterdijk se queja de que el humanismo tradicional domesticaba al hombre, ¿qué le hace suponer que la tecnología no lo haya hecho ya con creces?<sup>194</sup>. Pues bien, es en esta última pregunta sobre la que nosotros preferimos centrar nuestra atención. Repetimos que nuestro interés es analizar los problemas esenciales del mundo técnico y, por lo general, estos aluden a causas anteriores a las que ahora se debaten. Es entonces cuando se observará que quizás el debate transhumanista, pese a sus logros, no hace sino empeorar los problemas pretéritos que obvia. Quizás aquel debate sea oportuno, y el hombre tenga derecho a fusionarse con la deidad tecnológica, pero ello deberá discutirse en un mundo completamente diferente. Antes tendremos que retirar la montaña de nieve que, acumulada en los últimos siglos, ya se nos ha venido encima. Asimismo nos parece irresponsable seguir avanzando en las polémicas cuando se están dejando de lado numerosas cuestiones en el tintero tan sólo porque ya se habló sobre ellas y que por

---

<sup>193</sup> FUKUYAMA, F.: *El fin del hombre*. Ediciones B, Madrid, 2000.

<sup>194</sup> Véase, para una introducción, DUQUE, F.: *En torno al humanismo*. Tecnos, Madrid, 2006, pp. 137-175. Muy especialmente nos hemos nutrido de la conferencia: “El post-humanismo: sus fuentes teológicas, sus medios técnicos” de Peter Sloterdijk en el Aula del Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía, el 9 de mayo de 2000. Puede verse en internet: <http://fbacon.wordpress.com/2007/04/13/sloterdijk-el-post-humanismo-sus-fuentes-teologicas-y-sus-medios-tecnicos/>

tanto, se consideran fuera de moda. De ahí que este apartado lo comenzáramos señalando este inconveniente intelectual y que sea así como lo acabaremos.

En conclusión, esperamos que esta amplia introducción haya servido para observar la tempestad en la que nos veremos envueltos y cómo hace falta todavía el ejercicio práctico para manejarla en su totalidad. Si la finalidad de nuestra tesis es la de establecer una metodología interdisciplinar que relacione y establezca un diálogo entre la estética, la filosofía y la sociología, demostrar que existe una semántica visual que nos habla (codificada o libremente) de la deshumanización es una de las metas de aquélla. Y, evidentemente, eso obliga a que, paralelamente, tengamos que ir desarrollando los conceptos de *condición humana* y *deshumanización* diacrónica y argumentalmente, y siempre, caso por caso.

## 1.5. LA CONDICIÓN HUMANA EN LA VIDEOSFERA

### 1.5.1. EL PROBLEMA

Ya que nuestro viaje toma como punto de partida el cinematógrafo, un medio técnico inserto en el mundo actual, sería lícito preguntarnos por su naturaleza. Tras las últimas reflexiones se podría aducir (no sin cierto tono irónico) que nuestros argumentos podrían implicar al nuevo género artístico en la deshumanización. Ante esta posibilidad nos defenderemos con la debatible afirmación de que las herramientas creadas por el hombre -entendidas individualmente- son buenas o malas dependiendo del uso que se les dé<sup>195</sup>, y de hecho, tal y como hemos subrayado, las críticas de los autores seleccionados se refieren especialmente a problemas estructurales de la tecnología. Es decir, rara vez levantarían el dedo índice contra el buen uso de una máquina de afeitar pero, por contra, nos harían comprender la interrelación de este invento con todo el sistema de la producción industrial y con su dependencia de un nuevo orden que quizás sí necesitaría de un proceso reflexivo. Con respecto al cine tampoco se puede olvidar que una de las premisas mediológicas estipula que el empleo artístico se eleva por encima del medio técnico, y es que el cinematógrafo en particular es una herramienta que necesita de un control humano y creativo impresionante. Otra cuestión es si el que algo sea arte significa que se transforme mágicamente en bueno o ético, pero en lo que respecta al pilar de nuestro trabajo, y con el añadido de que sin cinematógrafo nuestra tesis sería inviable, se estará de acuerdo en que el cine es un campo inmenso que se eleva muy por encima de la propia cámara.

Ahora bien, sería desafortunado el no hacer una breve introducción a las consecuencias que tiene no ya necesariamente el cine, sino los medios audiovisuales en nuestra sociedad. Nuestro interés ahora es el de poder situar al cine, el *a priori* de nuestra investigación, dentro de un marco tecnológico mayor, pues si el ojo fílmico que escruta nuestra sociedad pertenece a un cuerpo técnico determinado, será adecuado

---

<sup>195</sup> Para un autor como Jacques Ellul, esta sentencia pecaría de ingenuidad: los medios técnicos, a pesar de los esfuerzos humanos, siempre entrañan una inevitable mala utilización de la que es imposible sustraerse, ejerciendo un peligro que se suma en proporción geométrica a la del resto de actividades humanas que pueden ser malversadas (política, economía, guerra, trabajo...). A un nivel más especializado, Marshall McLuhan considera que hay medios técnicos de tendencia positiva (fríos) y de tendencia negativa (calientes), estando la televisión en la primera categoría y el cine o la prensa en el segundo. Se discutirán estos argumentos en el desarrollo de la tesis.

tener cierta conciencia de ello. Al fin y al cabo, es evidente que los medios audiovisuales conllevan revoluciones y novedades en la forma de comprender los mensajes, la comunicación y el arte, y que ello no tiene porqué ser execrable, pero también es justo comprender las metamorfosis radicales que éste opera. En todo caso, *abordar críticamente la relación entre los efectos audiovisuales con su naturaleza técnica superestructural* es un tema que siempre parece haber sido tratado fragmentadamente, y a buen seguro que se necesitaría al menos una tesis para poder analizarlo idóneamente. Así, una cantidad ingente de autores (McLuhan<sup>196</sup>, Deleuze<sup>197</sup>, Baudrillard<sup>198</sup>, Zizek<sup>199</sup> o en el marco castellano, Gubern<sup>200</sup>) han tratado fugazmente algunos aspectos, pero siempre deslizándose hacia derroteros y conclusiones alejadas de los intereses particulares de nuestra investigación. Otros tantos (Debord<sup>201</sup>, Foucault<sup>202</sup>, Bordieau<sup>203</sup>, Chomsky<sup>204</sup>, Bauman<sup>205</sup> o en el marco castellano, Sánchez Noriega<sup>206</sup>) se han centrado en los peligros de la espectacularización, la propaganda y/o la vigilancia, pero sin realizar totalmente –en lo que llega nuestro conocimiento– un estudio pormenorizado de la influencia específica de la naturaleza técnica mayor en integración con el aspecto audiovisual en estos inquietantes problemas. Pese a ello, estos aspectos se sacan a colación en diversos y enconados debates intelectuales que demuestran la falta de criterios y conclusiones comunes, pero lo que resulta más interesante es que, además, todos estos asuntos se convierten en tema recurrente para obras literarias y

---

<sup>196</sup> Se recomienda el denso libro –a veces fantasioso y descuidado– de MCLUHAN, M.: *Comprender los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>197</sup> De obligada referencia a pesar de su enrevesamiento, DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 1984. y DELEUZE, G.: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986.

<sup>198</sup> Véase, por ejemplo: BAUDRILLARD, J.: *Pantalla total*. Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>199</sup> Acaso destacaría: ZIZEK, S.: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006.

<sup>200</sup> GUBERN, R.: *La televisión*. Bruguera, Barcelona, 1965 o GUBERN, R.: *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid 1987. En estas dos obras se encuentran algunas de sus puntualizaciones muy cerca de nuestros intereses, y se nos debe disculpar por no introducir adecuadamente algunas de las ideas del autor en la tesis, pero la lectura parcial de estas obras tuvo lugar antes de fijar el tema de investigación y la lectura de los nuevos autores acabaron por ocupar ese lugar. De hecho, somos conscientes de que algunas de las cuestiones que pondremos en boca de Debord (sobre todo en lo referente a ciertos determinantes técnico-estéticos propios de los nuevos medios –televisión, vídeo, internet–) se encontraban en estas dos obras. Y, en algunos casos, ampliada. De ahí su necesaria mención.

<sup>201</sup> Evidentemente, DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia, 1987.

<sup>202</sup> FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

<sup>203</sup> A pesar de ser la obra que más débil nos ha parecido de este autor: BORDIEAU, P.: *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.

<sup>204</sup> CHOMSKY, H. y EDWARD, S.: *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Barcelona, Crítica, 2003.

<sup>205</sup> BAUMAN, Z.: *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>206</sup> Es justo señalar que varias de las ideas que expondremos a continuación se han visto fortalecidas posteriormente por la lectura parcial de algunos apartados de SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Crítica de la seducción mediática*. Tecnos, Madrid, 1997.



cinematográficas. En este último caso la perspectiva acaba por ser obligatoriamente limitada y el ataque –de haberlo- se reduce a ciertas cuestiones muy especializadas, si no evidentes. Además, en estas películas es difícil que el aspecto audiovisual no se segregue de la naturaleza técnica en la que se ve inmerso, o que el regusto final a extraer de estas obras no establezca una incuestionable relación con las problemáticas eternas del ser humano. ¿Acaso *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) no es un canto a la libertad e independencia del ser humano dentro del imperativo individualista de la Edad Contemporánea? ¿Y no es *La memoria de los muertos* (*The Final Cut*, Omar Naim, 2004) una reflexión sobre la inevitable construcción humana de falsos recuerdos, ampliados ahora por el mundo de la imagen? El ingrediente audiovisual parece, pues, una mera excusa para profundizar en temas humanos universales que merecen una reformulación histórica, con el fin de adecuarlos a la nueva naturaleza circundante. Por tanto, la introducción del elemento técnico-audiovisual en tantas películas queda más que justificada, y puede por sí misma convertirse en una inestimable herramienta de reflexión, pero no puede hacer las veces –y menos por sí sola- de una teoría estructurada.

Con el fin de acometer la labor de esbozar rápidamente una suerte de esquema que, aun lleno de *conjeturas*, demuestre tanto la naturaleza de una imbricación compleja (tecnociencia + audiovisión + deshumanización + cine) como su difícil definición, nos hemos dejado iluminar especialmente –no únicamente- por la concepción axial que Debray tiene de este asunto, aderezada convenientemente con las reflexiones extraídas del parcialísimo conocimiento de los autores arriba citados. Creemos que esta decisión es idónea, dado que en lo sucesivo Debray y su ya conocida mediología formarán parte del espíritu metodológico, pero rara vez volverán a aparecer físicamente. Además, dicho autor, en la senda de algunos autores no desconocidos por nosotros (Barthes, Clair, Virilio...<sup>207</sup>), ha propuesto una perspectiva estructurada para comprender dónde se insertaría el órgano fílmico, oponiéndolo a medios más novedosos y, de algún modo, redimiendo al cine de participar en una suerte de deshumanización técnica (o si se prefiere, de participar en una imprevisible e irresponsable mutación del *statu quo* humano). En definitiva, la tesis de Debray es que el cine tiene más en común con la

---

<sup>207</sup> Se hablará largo y tendido de ellos en la tesis. En especial, Virilio se ha centrado en el análisis crítico integrado de la técnica, la estética y los medios audiovisuales. Véase particularmente VIRILIO, P.: *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989.

pintura y la fotografía (universo grafosférico) que con los nuevos medios (videosfera)<sup>208</sup>, lo que para nosotros no niega que exista una suerte de *inferencias* y *paralelismos continuos*.

### 1.5.2. UN TESEO TÉCNICO, UNA ARIADNA ESTÉTICA

Presentamos la siguiente concatenación de ideas no sin antes avisar de que la siguiente enumeración es especialmente elocuente por todas las que faltarían y que nuestra intención principal es solamente la de realizar un brevísimo prólogo que fundamente temas que no cesarán de aparecer:

- 1) **El cine fortalece irreversiblemente la cultura de la imagen**<sup>209</sup>. Nuestra cultura le ha otorgado especiales poderes plenipotenciarios al órgano de la **visión** ya desde Grecia (eidon=yo ví= idea)-. Civilización creadora, no por casualidad, de la cámara oscura<sup>210</sup>. Esta preferencia sensorial tiene consecuencias muy marcadas en la interpretación psicológica del mundo por parte del individuo occidental. El lenguaje basado en el sustantivo<sup>211</sup> e invenciones tan simbólicamente relacionadas con el cine, como pueden ser el espejo<sup>212</sup>, el telescopio y el microscopio, están en deuda con esta elección que, con el paso del tiempo, y muy especialmente desde la Edad Moderna<sup>213</sup>, ha ido aumentando

---

<sup>208</sup> No conviene descuidar, empero, el análisis de la *iconosfera* aunque Debray no camine precisamente por los mismos derroteros de GUBERN, R.: *La mirada opulenta*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987

<sup>209</sup> Véase una revisión histórica del mundo de la imagen y de la percepción óptica en GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996.

<sup>210</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 151 y ss. Fundamental es la lectura completa de ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. (Op. cit.).

<sup>211</sup> Que el lenguaje occidental actual se sustente en la importancia del sustantivo –tal y como lo comprendemos- (aquello que tiene substancia visual, y por lo tanto, es un ente concreto y definido) en oposición al verbo (tantas veces, mera excusa para saltar de una substancia a otra), origina un abismo con otras comprensiones lingüísticas donde la mayor importancia de la música o los olores hace que los “sustantivos” no posean la concreción y definición que nosotros le hemos entregado. Véase LIZCANO, E.: *Op. cit.*, pp. 129-140. El tema fue tratado también subrepticamente en la sección sobre el aspecto histórico-artístico.

<sup>212</sup> Aunque parezca accesorio, la importancia y el uso que se le ha otorgado en el mundo occidental tiene mucha más relevancia de la que a simple vista se le concedería. Véase MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 141-148. *El retrato de Dorian Gray* sería la constatación literaria.

<sup>213</sup> Como veremos en la tesis, Galileo ya sugirió que todo lo que no se podía medir no existía, despidiéndose de la realidad del olor o la música. Posteriormente, el nacimiento de la disciplina estética – de la que hablaremos largo y tendido en el apartado 3.9 de la tesis- tuvo mucho que ver con autores que comenzaron a privilegiar el órgano de la visión hasta sublimarlo, caso de Addison y sus *Placeres de la Imaginación* (1912)

en importancia al tiempo que otros sentidos (el olfato o el gusto) han ido ocupando un lugar más ornamental y gratuito. Ello implicaría una especie de reduccionismo sensorial occidental<sup>214</sup>. Por su parte, la propia Iglesia, gran precursora y defensora de la imagen desde sus orígenes y, muy especialmente, de su inherente poder propagandístico<sup>215</sup> (siempre mucho mayor que en el olor o el sonido abstracto), vió en el cine un arma de cariz ideológico a emplear activamente. En este caso la tecnología fue considerada por la Iglesia “moral” y “ética” en términos religiosos, por la sencilla razón de que todavía fortalecía más los mecanismos de adoctrinamiento y poder<sup>216</sup>. En resumen, el cine estaría inserto lamentable e indefectiblemente en un trayecto técnico común de olvido del saber inherente a otros sentidos y, por ende, de una macropropaganda ideológica de la que cada vez sería más difícil sustraerse.

Sin embargo, justo es matizar esta posibilidad, ya que el cine, al estar inserto en un sistema mayoritariamente democrático, presentará una confrontación continua de ideologías sólo aunadas por el manto estético<sup>217</sup> (que no ya técnico) o, ahora sí, por la globalización de los medios audiovisuales (televisión). Es en esta última donde Debray encuentra una novedosa revolución con características propias. La mirada se habría convertido en una modalidad de la escucha a partir de la radio. No es difícil comprender el porqué: sabemos que pudo existir un cine mudo, pero difícilmente tiene sentido la televisión sin sonido. Con *el sonido como catalizador de la imagen* las fronteras entre observador y ente observado se disipan: no existe ya la experiencia distanciada, ya que el oído parece ignorar las diferencias entre objeto y sujeto<sup>218</sup>. Esta consolidación del factor sensorial irradia la ilusión esquizofrénica de que el individuo se encuentra continuamente acompañado espacialmente por los sucesos y los programas televisivos. No en vano Perniola ha utilizado el neologismo “sensología” para referirse a este efecto. Según él la ideología nos asaltaría ya por envolventes valores afectivos y

---

<sup>214</sup> Que una cultura privilegie un sentido, otro o la sinestesia es fundamental para comprender la base científica y sensorial de lo que le rodea. No es lo mismo comprender una idea en relación con una imagen, que en relación con un sonido. Nuestro mundo “científico” se ha construido en gran medida obviando gran parte de la información de nuestros sentidos. Véase, sobre el caso particular del olfato: ILLICH, I.: *H2O y las aguas del olvido*. Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>215</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 82.

<sup>216</sup> *Ibidem*, pp. 84-85.

<sup>217</sup> Tema del que se hablará posteriormente.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 235 y ss.

sensoriales sin que nada podamos hacer<sup>219</sup>. Todavía más claro se muestra Ramonet al hacer hincapié en el hipnótico poder propagandístico que se oculta tras el grueso de la televisión e internet<sup>220</sup>. En definitiva, una lectura atenta a estos autores nos desvela un sinfín de críticas hacia lo que podríamos llamar un efecto inherente a una nueva naturaleza audiovisual que, como el de toda técnica, nunca es neutral<sup>221</sup>. ¿Participa el cine de este nuevo orden técnico? En ocasiones sí. En el orden sonoro, por ejemplo, a las grandes superproducciones comerciales, cada vez más frenéticas, se les conceden las salas sonoramente mejor equipadas con el fin de que la multitud de efectos sonoros puedan destacar todavía más. A pesar de ello los tres autores aquí sacados a colación parecen dejar al cine en un lugar más primitivo. Ramonet, por ejemplo, lo trata desde una óptica analítica muy diferente: se refiere a un género de películas en particular y, en contraste con la televisión, las trata y ensalza con mimo<sup>222</sup>. Otros, como el sociólogo Bordieau, aun comprendiendo el peligro que se oculta tras la obsesión de que la realidad cultural occidental se fundamente en el “ser visto”, observa el problema especialmente en la televisión, llegando a señalar intuitivamente la peculiaridad sonora de ésta<sup>223</sup>.

- 2) **Cine y homogeneización.** Desde sus orígenes, las técnicas han tenido un indudable efecto de unificación, en el sentido positivo y negativo del término. La llegada de la técnica moderna ha multiplicado la eficiencia en dicha labor de homogeneización absoluta y objetiva. Siempre en paralelo al interés absolutista por adoctrinar a la masa, la escritura, pero sobre todo la imprenta, hicieron ya muy difícil la huida<sup>224</sup>. La célebre sentencia del Che Guevara: “un pueblo analfabeto es un pueblo fácil de engañar” se instala, desde la interesadísima

---

<sup>219</sup> PERNIOLA, M.: *Contra la comunicación*. Amorrortu, Madrid, 2006, p. 14 y ss. Temas paralelos y tangentes a este serán tratados a la hora de referirnos a la estética.

<sup>220</sup> Véase RAMONET, I.: *La tiranía de la comunicación*. Debate, Madrid, 1998.

<sup>221</sup> RAMONET, I.: *La golosina visual*. Debate, Madrid, 2000, p. 19. Veremos a lo largo de la tesis que esta máxima ha sido repetida hasta la saciedad por diversos autores, aunque no todos están de acuerdo con ella. Es importante que sea Ramonet el que lo diga, pues se está refiriendo al medio audiovisual y es consciente de que sus efectos son inherentes a su naturaleza técnica.

<sup>222</sup> *Ibidem*, pp. 39 y ss. en comparación con p. 123 y ss.

<sup>223</sup> BORDIEAU, P.: *Op. cit.*, p. 16 y ss. “Paradójicamente, el mundo de la imagen está dominado por las palabras” (p. 25).

<sup>224</sup> Aunque Debray señala tenuemente este asunto, la ampliaremos posteriormente con autores como Mumford e Illich. Sacaremos a colación, no obstante, el primer gran hito bibliográfico en reflexionar sobre este tema (años 50): ONG, W.: *Oralidad y escritura*. FCE, México, 1987. En este libro, ya clásico, se puntualiza que la escritura no ha sido sino un instrumento de opresión.

creación de escuelas públicas por monarcas absolutos (Luis XIV, Federico “el grande”), en un más que probable equívoco o, las más de las veces, en mero populismo<sup>225</sup>. Ahora bien, la repetición de la imagen y su omnipresencia en el siglo XX es (¿o lo ha sido ya?) capaz de ocasionar una estandarización todavía mayor a la que ya se conocía, pues las imágenes son todavía más afiladas, afectivas e irracionales que el propio texto<sup>226</sup>.

De nuevo el cine parece formar parte inconsciente de un engranaje histórico técnico y acumulativo mayor. Sin embargo, y como en el caso anterior, cabe preguntarse si la naturaleza artística de éste no posibilita un ambiguo papel en este “complot”. Dependiendo del individuo, hasta cierto punto el poder del cine queda en manos de una *perspectiva estética* y, aunque ello no niegue el poder ideológico de aquél, puliría la inercia técnica:

“(La estética) constituye –como sostendré en esta segunda parte- no sólo la más sólida alternativa a la comunicación de masas, sino también, probablemente, la única posibilidad de revertir la locura autodestructiva que aqueja a la sociedad industrial”<sup>227</sup>.

Además, el cine en su estado ideal es un fenómeno limitado a un espacio y momento determinados, al contrario que la televisión o el videojuego. Se podría, pues, establecer un paralelo entre la videosfera y la imprenta, y otro entre el cine y la literatura. Es cierto que el régimen de la imprenta en la literatura favorece la creación de un canon oficial y la separa de la creatividad oral popular, pero como obra artística puede ser interpretada de cientos de maneras diferentes, desliziándose de los férreos brazos de la técnica.

Otro tema sería si el arte del siglo XX conecta con la homogeneización técnica. Al respecto, y estamos de acuerdo, Debray niega tal posibilidad<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 274 y ss. El autor sostiene que la creación de escuelas públicas fue siempre un instrumento político: adoctrinar e inculcar una ideología y una forma de trabajar y hacer que no fuera puesta en duda.

<sup>226</sup> En particular, véase el resumen de esta idea en DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 89.

<sup>227</sup> Como se observará, algunos autores consideran que la estética es la última esperanza para salir del entramado técnico-audiovisual, propuesta que debatiremos en el apartado 3.9. de la tesis. PERNIOLA, M.: *Op. cit.*, p. 77

<sup>228</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 203. “...si es cierto que en Occidente el dinero ha salvado al arte de su muerte anunciada, es poco probable que el arte salve al mundo”.

3) **¿Favorece el cine una psique fragmentada y desconcentrada?**<sup>229</sup> La abstracción y la especialización son dos atributos indiscutibles del orden técnico: el especialista no puede coordinar los miles de parámetros especializados teóricos y prácticos que le rodean, pero la mente humana obliga a llenar los huecos como sea, aunque para ello haya que conectar retazos absurdos. Veamos. Mientras que las sociedades antiguas buscaban recordar en breves fórmulas todo un sistema cosmogónico, el devenir histórico-técnico cada vez ha ido limitando más el significado de los antiguos imaginarios culturales hasta hacernos perder un sentido total de la existencia<sup>230</sup>. En esta dirección se comprende que una imagen ya no busque significar o representar una concepción unitaria del mundo<sup>231</sup> (o de una gran parte), sino un fragmento, en sí mismo abstracto, que demanda una marea continua de *hiperlinks*. El cine parece ejemplificar este hecho en concordancia con su naturaleza técnica (tan pronto como la cámara deja de ser un anacrónico espectador teatral): para contar una historia, hay que cortar y montar todo el material filmado, para dramatizarla, enfocar un primer plano, y para darle ritmo, realizar un montaje paralelo. Dicho de otro modo, es como si el sentido antiguo, basado en el ideal de permanencia, solidez y completitud ahora hubiera dado paso al proceso, el puzzle, la

---

<sup>229</sup> Son muchos los autores que consideran que el aumento de los problemas psicológicos demuestra un problema irresoluble de la sociedad industrial, aunque otros argumentan que ésto sólo es aparente, dado que antes no se conocían tantas patologías como ahora. Sin llegar a ninguno de estos dos extremos, queremos llamar la atención sobre la “mutación” cognitiva y la tendencia esquizofrénica y neurótica de los individuos de nuestra sociedad. Esta parece tener como característica común *la fragmentación, la desconcentración, el estrés o el desinterés*. El propio Debray considera que, mientras que las sociedades pasadas eran tendentes a la paranoia (mundo religioso) o a la obsesión (mundo moderno), la actualidad favorece la esquizofrenia. *Ibidem*, pp. 178-179. Aunque aludiendo a factores diversos, y ya no necesariamente al fenómeno audiovisual, Mumford, Ellul o Illich se refieren a los problemas psíquicos continuamente. Uno de los que más ha tratado el tema ha sido Fromm (véanse las obras ya citadas). Otros hablan de una mentalidad líquida que se ha mimetizado con un mundo vertiginoso y nada sólido, tal es el caso de BAUMAN, Z.: *Op. cit.* Pónganse también estos fenómenos en relación con la semiosis hermética de Umberto Eco, de la que hablaremos en unas líneas, pero muy especialmente con COOPER, D.: *El lenguaje de la locura*. Ariel, Barcelona, 1979, quien establece una innegable conexión entre nuestra sociedad y los males mentales.

<sup>230</sup> Lo que habría ocasionado, como tantas veces nos hizo recordar María Zambrano, una nostalgia del absoluto, y por ende, de pérdida. Véase, por ejemplo, STEINER, G.: *Op. cit.*

<sup>231</sup> Se podría argumentar que este punto entra en contradicción con el anterior (¿homogeneización y fragmentación juntas?). Nótese, a tal efecto, que nosotros nos referimos a ámbitos diferentes: una cosa es la estandarización cultural, fundamentada en el adoctrinamiento y la unidimensionalidad behaviorista y/o simbólica (punto anterior), y otra es la incapacidad mental del sujeto por darle un sentido coherente y fundamentado a la multitud de percepciones y datos especializados e inconexos que recibe (punto actual).

trayectoria y la secuencia de materiales distintos donde, y he aquí la clave, el mensaje cede ante la vistosidad hipnótica del viaje<sup>232</sup>.

Cabe destacar que el propio Umberto Eco encuentra un paralelo entre estos fenómenos con una tendencia esotérica decadente del helenismo, *la semiosis hermética*: infinitas interconexiones, ocultación del mensaje, ilusión de una comunicación trascendente...<sup>233</sup>. Ahora bien, de algún modo todo esto ya había sido prefigurado en el siglo XX por la estética cubista, que ya expresaba la nueva percepción fragmentada del sujeto: mezcla de materiales diversos, mixtura artesanal e industrial, ruptura del espacio-tiempo tradicional, ensalada metafórica y sinestésica, arbitrariedad del significado sígnico y, finalmente, la importancia del contexto como clave semántica<sup>234</sup>. Ahora bien, ¿No fue el cine el que se adelantó al cubismo, en virtud de su determinismo técnico, en la aparición de este código práctico y perceptivo?

De nuevo nos encontramos ante un asunto problemático, pero que tiene algo en común con los anteriores, y es que ya hemos ido derivando, subrepticamente, hacia el ingrediente estético. Los supuestos peligros de la naturaleza técnica de la que procede el cine pueden relativizarse de nuevo - aunque no eliminarse-. La artísticidad vuelve a redimirlo:

- 1) El cine (con el cubismo) todavía fue capaz de regalar con esfuerzo un *código integrado* –casi sinóptico- limitado a un marco o lapso temporal estrictamente definido, lo que le aleja, por ejemplo, de internet.
- 2) Los códigos filmicos antes nombrados (juegos de planos, montaje paralelo...) provendrían, antes que de un determinismo técnico, del antiquísimo campo de los recursos literarios y narrativos (escritos u orales), lo que vendría a demostrar su relación con una condición mental inmemorial que pudo mantenerse sólida. Y

---

<sup>232</sup> Evidentemente, esta característica alcanza el grado extremo en Internet. Véase BARICCO, A.: *Los nuevos bárbaros*. Anagrama, Barcelona, 2008, p. 101 y ss. El autor, inmerso en las tendencias postmodernas del pensamiento débil, aunque habla de una mutación inexorable del ser humano, no se pregunta por los riesgos que ello puede entrañar.

<sup>233</sup> Eco habla sobre este tema en varias de sus obras. Véase, por ejemplo ECO, U.: *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, Barcelona, 1988, p. 67 y ss.

<sup>234</sup> No todos los autores supieron ver cuál era la naturaleza de ese código. Nuestra visión del asunto puede quedar bien resumida en la renovadora y enriquecedora perspectiva de GREEN, C.: *Arte en Francia..* Cátedra, Madrid, 2001. Véase especialmente pp. 173-211.



aunque desde la aparición de la perspectiva, la fragmentación de un mundo tan ensanchado desde las colonizaciones, haya obligado a una fragmentación progresiva e indiscutible de la imagen el determinante es un conjunto muy amplio, donde el cine juega un pequeño papel.<sup>235</sup>

Las preguntas son: **¿Dónde comienza el factor estético y acaba el técnico? ¿Hasta que punto se interrelacionan?** Son preguntas que dejaremos para el desarrollo de la tesis, pero cuyas respuestas cada vez parecen más necesarias para comprender qué es lo que ocurre. Ahora bien, todavía hay más factores a tener en cuenta en lo tocante a la metamorfosis cognitiva del ser humano. Por ejemplo, la velocidad, patrimonio de la técnica desde el ferrocarril e íntimamente unida al fenómeno comunicativo audiovisual. Velocidad tendente al vértigo que no deja reflexión entre un estímulo audiovisual y otro: “¿Habrá que decir mañana: todo el mundo ve imágenes, nadie las mira?”<sup>236</sup>. Por no hablar del “régimen de deslumbramiento permanente” en el que vive sumido el hombre de hoy: las imágenes le impactan como a los famosos los flashes de los *paraparazzi*. Bomba de estímulos que con la cibercultura todavía podrían multiplicarse más: ¿Cuántas imágenes puede el hombre soportar?<sup>237</sup>.

- 4) **Dependencia tecnológica del cine.** Es evidente que sin un *comos* tecnocientífico éste no podría sobrevivir, y no nos referimos únicamente a las invenciones históricas que lo hicieron posible, sino a toda una superestructura química, maquinística o energética necesarias para mantenerse vivo. ¿Está condenado el cine a ser un mero capítulo de la historia de la imagen? La lección histórica no deja mucho lugar a dudas. Manifestaciones antiquísimas como la pintura, la escultura o la arquitectura se han dado desde la prehistoria y, caso de caer la humanidad de nuevo en ella, subsistirán hasta el fin de los tiempos. Empero, el cine está conectado con una particular vanguardia tecnológica y científica y por lo tanto pudo asegurar más cantidad de dinero, fama o poder que otros géneros artísticos durante un buen tiempo<sup>238</sup>. Sin embargo, la televisión, el

---

<sup>235</sup> Véase DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, pp. 164-173.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>237</sup> Véase VIRILIO, P.: *La máquina de visión*, p. 20 y ss.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 230.



video y recientemente los videojuegos le han adelantado<sup>239</sup>. ¿Queda, pues, el aspecto técnico y estético del cine en un cierto aislamiento que lo desgaja de la nueva estructura audiovisual? Parece que sí. Para Debray, con el vídeo y la televisión a color nace una nueva era de la imagen, la *videosfera*<sup>240</sup>, que, como estamos señalando, suplanta a la grafósfera (pintura, foto y cine quedarían incluidas aquí). La videosfera consagra una nueva concepción de la imagen, en razón de un nuevo ingrediente tecnocientífico que ancla sus orígenes en el centro del siglo XX, alejándolo de los presupuestos decimonónicos del cine. Quizás esto se resuma poderosamente en que la imagen ya no es real, es decir, no se encuentra en un lugar físicamente reconocible (como la película en el cine), convirtiéndose ahora en pura energía: transmisiones eléctricas. Si antes, incluso el cine había buscado una grafía del mundo real, ahora el mundo real tendrá que imitar esta nueva forma de comprensión de la realidad –véase el punto 3-<sup>241</sup>. Aun así, es cierto que ya existe una línea marginal de cine realizado con vídeo – no se confunda con el videoarte-. Un ejemplo sería *Innland Empire* (David Lynch, 2006)-.

Sin embargo, cada vez queda más claro que si ello se generaliza acontecería una metamorfosis radical de la comprensión fílmica. Cherchi Usai, estimulado precisamente por un documental guionizado y protagonizado por Debray (!) - *Serge Daney: itinéraires d'un cinéfilms* (P. A. Boutang, y D. Raboridin, D., 1992- ha tildado de catastrófico el proceso de digitalización de películas, demostrando que ello destruye la esencia, el mensaje y la estética fílmica. Usai subraya en su obra hasta qué punto el ansia de progreso tecnológico sin límite amenaza hora con **asesinar espiritual y materialmente al cine** (y no sólo por causa de la digitalización)<sup>242</sup>: tesis brillante que da fuerza a la tesis de la deshumanización tecnológica desde la perspectiva del cinéfilo. Ahora bien, ¿Por qué Usai se muestra tan sorprendido? ¿No ocurrió esto con otros géneros artísticos en virtud de la revolución tecnocientífica? Solo en parte. En virtud de su ausencia de

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 237 y ss.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>241</sup> *Ibidem*, pp. 236 y ss. Buenas reflexiones sobre la diferente naturaleza del cine y la televisión pueden estudiarse en las obras citadas de Gubern. Para un resumen más sintético, véase: GUBERN, R: *Medios icónicos de masas*. Historia 16, Madrid, 1997, p. 136 y ss.

<sup>242</sup> Véase CHERCHI USAI, P.: *Op. cit.* Un resumen de esta idea central puede verse en el prólogo a la edición en castellano (pp. xiii-xv de la citada edición).

necesidad técnica encontraron otro lugar en el que florecer<sup>243</sup>, mientras que el cine, en virtud de su determinismo tecnológico parece obligado a marchar hacia delante o perecer, tal como profetiza Usai. Para finalizar falta todavía señalar que Debray considera, quizás discutiblemente, que la *videosfera* se encuentra tan íntimamente fusionada con una superestructura mayor que el concepto de arte unido a la riqueza de la imprevisibilidad y del azar se reduce notablemente en aquella<sup>244</sup>.

Una conclusión momentánea que podemos sacar de todo esto es que existe un intersticio que sitúa al cine en un papel de gozne o mediador entre el ¿viejo? sistema y el nuevo, con el que, por fuerza mayor tecnológica, se ve obligado a conversar cada día más, aunque ello pueda significar su agonía.

- 5) **Tecnología audiovisual y lo sagrado.** Cuando abordamos el ejemplo para establecer las relaciones ideológicas entre el mundo técnico y el científico se comentó tangencialmente la peligrosa naturaleza religiosa que parecía imantar el sistema tecnocientífico en la teoría y en la práctica. Como ya se comentó, será un tema que gozará de gran protagonismo a lo largo de la tesis al no tratarse de una mera metáfora<sup>245</sup>. En otro orden de cosas, son de sobra conocidas las relaciones entre *l'art pour l'art* y lo sagrado y de hecho no escasean referencias continuas en los historiadores del arte -y del cine- al papel del arte decimonónico como sustituto de la antigua espiritualidad religiosa. Ambas sacralizaciones (tecnocientífica y artística) se definen especialmente en el siglo XIX, tan pronto como por primera vez contemplar un cuadro o escuchar un concierto se tuvo que hacer en riguroso silencio, en una atmósfera ciertamente trascendente y con la promesa de un súbito crecimiento espiritual ante la contemplación estética<sup>246</sup>. Lo que cabría preguntarse ahora es qué cabe esperar de la fusión de dos

---

<sup>243</sup> Véase, por ejemplo: DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 227. Artes como la pintura tuvieron buscar aquello que les era propio y que el cine no podría expresar: la tendencia divisionista o cubista son dos simples ejemplos.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>245</sup> Las justificaciones bibliográficas a este respecto las dejaremos para el cuerpo de la tesis.

<sup>246</sup> En el caso decimonónico la personalidad de Comte puede servir bien como ejemplo. Aun así, autores anteriores como Galileo o Newton ya habían hecho un trasvase del Dios cristiano a las leyes objetivas del Cosmos como nueva deidad. Sobre el arte decimonónico como baluarte sagrado, nada mejor que efectuar una relectura de SCHILLER, F.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos, Barcelona, 1990.

sacralizaciones tan distintas. ¿Fue la fotografía el primer lugar donde ello ocurrió? Veamos:

- 1) Que las nuevas tendencias espiritistas del siglo XIX consideraran que los muertos se aparecerían en las instantáneas (tesis defendidas por Addison o Marconi) no parece suficiente, aunque pueda resultar significativo.
- 2) Que los retratos fotográficos de dictadores, reyes y jefes de estado tuvieran el poder icónico de los antiguos retratos pictóricos no expresa una relación directa con la sacralización técnica.

Con el cine, algo semejante parece ocurrir:

- 1) Algunos de sus precedentes fueron reducidos por los inventores al profano campo de lo lúdico.
- 2) El cine comenzó unido a las barracas de feria.
- 3) La proyección en una sala oscura, en silencio y con el fenómeno teofánico de la proyección lumínica sigue en la línea tradicional de la representación teatral y operística, más que en el templo cristiano<sup>247</sup>.

Ahora bien, un análisis más profundo resultará más revelador. El ingrediente sacro del arte tradicional<sup>248</sup> (que Debray llama logosfera) tenía que ver con traer a la presencia real el mundo divino con cierto aroma trágico y taumátúrgico, al tiempo que expresando lo inefable, el misterio y la duda. Se podría decir que este arte danzaba al son de la dimensión moral y espiritual de las sociedades humanas desde el origen de los tiempos<sup>249</sup>. La grafosfera (a partir de la imprenta) habría ido secularizando este sistema, favoreciendo la

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 235. En la videosfera, sin embargo, no hace falta la oscuridad ni el silencio: en el salón puedes estar conectado a internet o enganchado a la televisión mientras los rayos del sol entran con toda su fuerza.

<sup>248</sup> El concepto de arte imperante hasta el siglo XVIII, idea defendida con mayor o menor fuerza por autores como Kristeller, Shinner o Coomaraswamy. Se hablará en el resto de la tesis sobre este tema (remitimos para una visión general del tema a los pies de página 69 y 70).

<sup>249</sup> *Supra e Ibidem*, p. 19 y ss.

sacralización decimonónica antes aludida. La videosfera sería la apoteosis de la ilusión religiosa tecnocientífica y artística pero en versión profana y literal, algo que Debray ha relacionado en gran medida con una malversada continuidad del sentimiento religioso arcaico<sup>250</sup>. La verdad en mayúsculas (que siempre es una creencia religiosa) se extraería ahora de cualquier evidencia o indicio profano – cuanto más vulgar y masivo, mejor-, a través de una omnipresente y neoplotínica pantalla lumínica que deifica por arte de magia todo lo que allí se transfigura. No hay un autor humano que pueda ser considerado un semidios (Miguel Ángel, David...), la imagen televisiva parece haber sido hecha mágicamente como nunca lo pareció con otros medios icónicos de masas ¿Acaso cuenta mucho el cámara? ¿No se supone que la imagen no ha sido sometida a ningún trabajo creativo? La falsa premisa es la siguiente: *la realidad y la verdad son lo mismo y se desvelan instantáneamente*: en riguroso directo, sin necesidad de interpretación aparente, dado que ambas son evidentes. Magia que tranquiliza, porque no hay tragedia en ello: solo placer, entretenimiento, evasión cíclica, renuncia... “lo visual opera de acuerdo con el principio de placer, mientras que la imagen funcionaba por el principio de realidad”<sup>251</sup>. Y todo esto sin olvidar que tras este engranaje se esconde una estructura tan “religiosa” como la tecnología moderna.

Como en el anterior punto, se sigue observando un sorprendente arraigo del cine a una concepción tradicional, en comparación con la televisión. El cine es ficción –naturaleza artística tradicional- y realidad –pues obtiene una grafía del mundo- a partes iguales, lo que traza un paralelismo con la comprensión histórica de la pintura o el teatro. Sin embargo, ello no debe hacernos olvidar que, por su naturaleza técnica, se ve obligado a aceptar las nuevas modificaciones, so pena de perecer. Volveremos a este asunto en el punto 7.

- 6) **Especialización y absolutización.** Como ya se dijo, el orden técnico favorece la aparición de nuevos campos cada vez más especializados y excluyentes,

---

<sup>250</sup> Algo que ya fue intuido por Guy Debord a escala más general. DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia, 1987. Este punto religioso es comentado también por diversos de los autores ya nombrados: Baudrillard, Virilio, Ramonet...

<sup>251</sup> Véase atentamente, DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 250 y ss. (La sentencia está en p. 255).

mutilando las capacidades de interés y desarrollo del hombre<sup>252</sup>. Aunque parezca exagerado, el propio cine es un elemento más: obliga a una especialización más que dificulta, por ejemplo, la asimilación real de la historia de la imagen, de la verdad histórica subyacente tras las películas. Debray se queja de la tradicional unidimensionalidad de los teóricos fílmicos, citando –por su condición francesa– únicamente a Bazin como contraejemplo<sup>253</sup>. Ahora bien, dentro de la antigua tradición artística a la que pertenece, el cine ha favorecido las interconexiones, los estudios intertextuales, los diálogos entre las artes... contrapesando esa “especialización” con otros enriquecimientos laterales. En este aspecto, el cine vuelve a poner un pie fuera de la inercia técnica. En contraste, el orden tecnocientífico ha derivado, en comunión con la videosfera, hacia un pasadizo insospechado del laberinto de la imagen: el especialista es ahora dejado de lado a favor del comunicante. El presentador explica las imágenes que van y vienen desde cerca y lejos, interpretándolas independientemente de cualquier especialización<sup>254</sup>. Al suponerse que son “evidencias verdaderas” (pseudodivinas, pues), registradas por una estructura objetiva (la archialudida estructura técnica), cualquiera puede asimilar el mensaje con el, eso sí, justificado mediador sonoro. Si parecía que el cine había conseguido la utopía moderna de la democratización artística, la televisión e internet lo adelantan con creces. ¿Deberemos tildar a estos epifenómenos democratizadores o absolutizadores?

- 7) **Sobre la naturaleza objetiva del cine (común, por otro lado, a la técnica).** La tecnociencia nos desvela (o desoculta<sup>255</sup>) nuevos significados en términos tales como *verdad* o *realidad*, tradicionalmente unidos a la aspiración absoluta –y por ende, religiosa– del hombre. En ella, la verdad se circunscribe ahora al reducido campo de la función o la demostración, campos que, como no podía ser de otro modo, intentan abarcar y usurpar la totalidad del espectro humano. Volvemos a este asunto, ya comentado parcialmente en el *punto 5*, con el fin de dotarle de

---

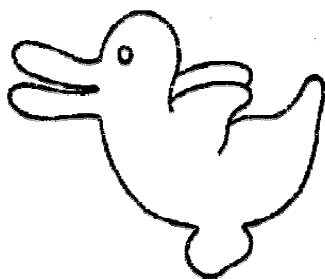
<sup>252</sup> El tema de la especialización también gozará de extensas reflexiones. Nótese por ahora que diversos autores justifican su peligrosidad de aquella en razón de los supuestos problemas psicológicos que causaría en el hombre, siguiendo las teorías de Cooper, Fromm, Jung o Mannheim. Por ejemplo, MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 446.

<sup>253</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 103.

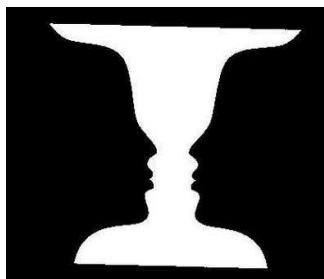
<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>255</sup> Como decía Heidegger.

una nueva perspectiva dentro del marco estrictamente fílmico. Veamos. Una pretensión científica íntimamente unida al citado ejemplo del empirismo lógico es que *la percepción nos proporciona hechos puros* (no las ideas que la mente extraería de la impresión sensorial)<sup>256</sup>. Eso supone un problema fundamental que no fue planteado seriamente en el campo científico hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, y que puede ejemplificarse sobresalientemente con dos de los experimentos gestálticos más famosos:



¿Pato o conejo?



¿Jarrón o dos caras?

¿Cuál es la percepción pura? Si se eligiera cualquiera de las cuatro opciones, el “empirismo lógico” criticado en la sección tecnocientífica aducirá –todavía hoy- que no es ninguna de ellas: no es lo que se *mira*, que dependerá del espectador y de sus creencias particulares o culturales, sino lo que objetivamente se *ve*, líneas y formas<sup>257</sup>. Esto es, la realidad se convierte en una noción abstracta, en datos sin semántica alguna que se suponen carentes de subjetividad. Si se pone en relación con la fotografía y el cine se observa que estos medios pueden –si así lo desean y al contrario los géneros artísticos anteriores- captar ese concepto de realidad científica. Esto recuerda a los célebres parámetros del *cine de transparencia* de André Bazin, que él mismo defendía seguramente por consonancia con la evolución tecnocientífica: el cine ético debe mostrar sin artificio estético, con claridad y nitidez<sup>258</sup>. No por casualidad Bazin pertenecía al humanismo *cristiano*.

<sup>256</sup> Véase BROWN, H.I.: *Op. cit.*, p. 82.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 112-116.

<sup>258</sup> La bibliografía baziniana es muy extensa. Véase BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 2004. Citamos unas elocuentes líneas al respecto del mito de la realidad fílmica: “Una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo” (p. 34).

Sin embargo, los tiempos han cambiado. La filosofía tecnocientífica y el advenimiento de la videosfera, y más allá de las características comentadas hasta ahora, han puesto en crisis unos antiguos supuestos que, tal y como se deducirá del enfoque estético de la tesis, no pueden ser ya defendidos como dogmas. Ciertamente es que, mientras que la pintura proviene del icono (forma mágica, sea verosímil o no), la fotografía y el cine pertenecen al indicio (reproducción mecánica de la realidad)<sup>259</sup>. Benjamin, en fecha muy temprana, señaló acertadamente que la imagen fotográfica siempre era partícipe de un *inconsciente óptico*, dado que el propio medio técnico imponía una mirada diferente a la de la vista –velocidad de obturación, posibilidad de ampliación- y, por tanto, aquella siempre mostraba algo nuevo<sup>260</sup>. ¿Implicaba esto que el medio técnico captaba la realidad mejor que la vista, tal y como el experimento de Muybridge con el galope del caballo parecía demostrar? Barthes despejaría la incógnita. El indicio real captado por un objeto mecánico no está liberado de poseer más allá de su gráfica real (*studium*) un inevitablemente *punctum*<sup>261</sup>: “El punctum, tanto si se distingue como si no, es un suplemento, es lo que añadido a la foto y que sin embargo **está en ella**”<sup>262</sup>. La interacción de la imagen y la persona siempre abrirá nuevos horizontes. Ahora bien, los científicos de la línea empirista lógica tradicional argumentarían que Barthes demuestra una filiación psicoanalista y, por ende, deleznable. Pero da la casualidad que lo mismo que dice el autor de *La cámara lúcida* en esa afirmación ha sido refrendado, en otra categoría, por el discurso de la nueva filosofía de la ciencia, coetánea quizás no por casualidad a Barthes: “...el conocimiento, las creencias y las teorías que ya sustentamos juegan un papel fundamental en la determinación de lo que percibimos”<sup>263</sup>. Es decir, plantear que las dos imágenes gestálticas arriba observadas son objetivas por sus líneas y formas no es sino otro *a priori* –en primera instancia, perceptivo científico, en segunda, cultural-, imantado de una

---

<sup>259</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 228

<sup>260</sup> BENJAMIN, W.: *Sobre la fotografía*. Pretextos, Valencia, 2005, pp. 21-53.

<sup>261</sup> BARTHES, R.: *La cámara lúcida*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982: “El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta” (véase p. 66).

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 105. La negrita es nuestra.

<sup>263</sup> BROWN, H.: *Op. cit.*, p. 105. Huelga señalar, como ya hicimos en el ejemplo empirista de imbricación tecnocientífica, que Brown es un autor moderado. Una lectura atenta de su posicionamiento desvela una cierta ignorancia de hasta que punto las premisas culturales occidentales o el lenguaje apuntalan determinadamente esta afirmación.

visión subjetiva que necesita de un bagaje nada inocente<sup>264</sup>. Ésto se refuerza con otra afirmación:

“Esto se mantiene aún más decisivamente en el caso de la observación científica. El científico no registra todo lo que observa, sino más bien sólo aquellas cosas que las teorías que acepta indican que son significativas”<sup>265</sup>

Volviendo al ejemplo gestáltico, ¿dónde reside la percepción verdadera?: ¿Líneas negras? ¿El pato? ¿El conejo? ¿Espacios blancos? ¿Tinta china y papel? ¿Carbón vegetal y celulosa? ¿Materia orgánica de origen mineral, vegetal y bacteriano? No se nos malinterprete ni se nos tache de relativistas. No se puede olvidar que es el conjunto, el marco observacional, el medio técnico empleado – ej: microscopio- y los objetivos particulares los que darán la solución en cada caso: una solución perspectívica y contextual que nos demuestra lo complejo que es encontrar la verdad –cultural e histórica-, pero que no por ello evita que la búsqueda enriquezca positivamente el número de preguntas y posibilidades. Más allá del tremendo plus que el lenguaje fotográfico y filmico imponen en todo caso, la filmación transparente es en sí misma *significante*, puesto que cede ante una promesa de objetividad tecnocientífica basada en la anulación de otras posibilidades. Ilusión del cosmos tecnocientífico, como ayer de la teología. Incluso el paroxismo documental de Andy Warhol, dejado en manos de una herramienta técnica, desvela una nueva forma de percepción, un nuevo significado y, por ende, una *nueva estética* (no por ello más verdadera que otras). En todo caso, más adecuada para una concepción actual que, las más de las veces, parece iluminada por la tecnociencia. Ahora se comprende la sentencia de Barthes: “La fotografía sólo puede significar aportando una máscara”<sup>266</sup>. Máscara significaba en la antigua Grecia “persona”. Y es que, efectivamente, todo lo que entrañe un universo humano siempre se complementará con una de ellas. Máscaras que pueden ser conscientes o inconscientes, queridas u odiadas, pero que siempre se verán inmersas en *un*

---

<sup>264</sup> Véase *Ibidem*, p. 110 y ss. A pesar de la interesante argumentación del autor, consideramos que todavía puede ser fortalecida mucho más.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>266</sup> BARTHES, R.: *Op. cit.*, p. 76.



*baile de debates enconados tras los que se libra una eterna guerra por defender una u otra visión del mundo. Y ello ocurre incluso en una videosfera atiborrada de imágenes súbditas, inmateriales y sin objeto*<sup>267</sup>, ya que la superestructura siempre le conferirá el significado necesitado. De todo lo comentado, empero, no se debe deducir la negación sociológica de la premisa que encabeza este punto: dado un cosmos tecnocientífico que ha favorecido la presencia de la fotografía, el cine y la televisión, no es de extrañar que un grueso de la sociedad tome como verdad pura lo que aquéllos han captado. Sin embargo, a nivel culto, los intelectuales más modernos (Debray, Berger o Bryson) han cerrado definitivamente filas: toda realidad se ve siempre imantada tanto por nuestra forma de percibir, siempre significativa, como por la cultura histórica en la que nos vemos envueltos. Y ello es independiente de que el medio sea una pintura gótica o un documental de la BBC, su grado de verdad dependerá de sus propios fines y objetivos<sup>268</sup>.

Ahora bien, la imposibilidad de abordar el tema central de este capítulo introductorio en tan pocas líneas se desvela incluso en la línea argumental de este punto. Basta con reflexionar sobre algún aspecto particular de la alianza tecnofílmica. Por ejemplo, que la tecnociencia sea la culpable evidente de determinadas tendencias culturales y estéticas. Aunque sea difícil negar que esto sea así, no siempre es fácil saber en que sentido, y se puede incurrir en una acusación fácil. El mismo Debray explica que la imagen siempre se ha movido, desde su nacimiento prehistórico, en ciclos de presencia, representación y simulación (en el cine: documento, espectáculo, escritura)<sup>269</sup>. El objetivo del “documento” de Bazin se habría dado, pues, en otras artes desde épocas inmemoriales unida a un aparente proceso cíclico que, aun relacionado con aspectos culturales (ascenso-decadencia cultural, tribu-imperio, pureza-mestizaje...), *parece existir con cierta independencia del factor técnico y científico y, aún más, del determinante técnico del cinematógrafo*<sup>270</sup>. Es

---

<sup>267</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 232.

<sup>268</sup> Véase en especial BRYSON, N.: *La lógica de la mirada. Visión y pintura*. Alianza, Madrid, 1991.

<sup>269</sup> Véase *Ibidem*, pp. 140-141. Sin embargo, para la aprehensión correcta de su tesis es necesario leer todo el libro.

<sup>270</sup> Claro que, aunque sin el vigor actual, continuamente han existido eras más técnicas y científicas en la historia de la humanidad que podrían haber influido con su ideología al gusto por el documento y la gráfica verosímil en ciertos estilos artísticos, como es el caso del Renacimiento. Así reza una de las teorías

menester señalar que, en la teoría estrictamente fílmica, desde los tiempos de Kracauer ya se había intuido esa presencia de los ciclos, pero de un modo que ya no podemos defender activamente. Kracauer, en particular, los expresó en los términos de la dialéctica hegeliana. Tesis: Lumière/realidad; antítesis: Meliés/ilusionismo, síntesis: *tendencia final del cine a la realidad por su propia naturaleza* (!)<sup>271</sup>. En la línea de Bazin, limitado al mundo fílmico e imantado (?) por la concepción de realismo tecnocientífico, el defecto final estaría en que Kracauer otorga mayor peso a uno que otro en virtud de un supuesto determinismo cinematográfico. Precisamente lo que Debray parece echar por tierra, abriendo una nueva perspectiva que debería ser analizada con rigor y amplitud.

En definitiva, nos vemos una vez más abocados a repetir preguntas que ya nos resultan familiares: *¿Reside en las leyes estéticas un poder mayor que en la propia técnica? ¿Es la primera la que controla a la segunda?* Para concluir este punto, opongamos el archiconocido ingrediente artístico del cine a la videosfera, haciendo notar, una vez más, que entre ellos tanto prima la distancia como la inevitable interferencia:

“Una comunicación es indexada en base a la difusión, la cual no es la razón de ser de una creación. Pero incluso si no se puede esperar de una máquina de difundir imágenes, como la televisión, hay derecho a esperar(lo) de una máquina de producir imágenes, como el cine, estas dos industrias de lo imaginario no se pueden ni excluir ni confundir”<sup>272</sup>.

A pesar de las diversas conclusiones que podemos extraer de estos puntos en lo tocante a la deshumanización, la tecnología o los conceptos de verdad y realidad, nos interesa resumir tres aspectos relacionados con el cine:

---

axiales de Mumford. Recientemente hemos podido observar que Spengler defendió, según algunos autores, algo parecido en su *opus magna*. Véase al respecto, HORGAN, J.: *Op. cit.*, p. 43 y ss.

<sup>271</sup> KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona, 1989, pp. 53-61.

<sup>272</sup> DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*, p. 257

En primer lugar, los efectos deshumanizadores o las mutaciones en la cognición o percepción humanas se producen, en cualquier caso, por interrelación con toda una estructura técnica y nunca con un mero instrumento. Ello no quita que existan sistemas técnicos tan insertos en dicha estructura que sea imposible escanciar o limitar su radiación, como parece ocurrir sobresalientemente con las técnicas de comunicación de la era videosférica.

En segundo lugar, la televisión y el vídeo<sup>273</sup> ocasionan una cesura tecnosociológica determinante. La fotografía y el cine parecen poseer una cierta independencia en virtud de su papel intermedio o, en el mejor de los casos, a su capacidad de mirar hacia el pasado. Ahora bien, es muy posible que no tenga tanto que ver que cada pareja se encuentre más o menos imbuída de la tecnología moderna como que ésta ha ido cambiado de rumbo y, por ende, de semántica, política y función<sup>274</sup>. El cine se encontraría, pues, en una peligrosa encrucijada: adaptarse y mutar para siempre o morir dignamente al más puro estilo romántico. En cualquier caso, es difícil negar que siempre ha tenido un pie en el nuevo sistema

En tercer lugar, y quizás más importante, la cuestión cinematográfica puesta en relación con la tecnología y la deshumanización ha de ser reflexionada desde *dentro*. Los diversos puntos tratados con anterioridad parecían desplazar la perspectiva técnica hacia la estética (podremos hablar de *tecnoestética*), de ahí que si nuestro Teseo está imbuído en la obcecada búsqueda del Minoutauro técnico, no es menos cierto que el hilo que deba guiarnos habrá sido tejido por una Arianna estética.

---

<sup>273</sup> La cuestión del videoarte será tratada en particular en el bloque más amplio de la tesis: el análisis de *Koyaanisqatsi*.

<sup>274</sup> Un autor que resume muy bien esta tesis es SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006. Si bien Sennet considera que este cambio se habría comenzado a producir a partir de los años 80, lo que significaría que la televisión y el vídeo se habrían originado en un estadio simbólico anterior.

## 1.6. IDEO- Y TECNO- (ESTÉTICA)

Antes de finalizar este bloque introductorio es necesario introducir un par de términos originales que hemos ido empleando y acuñando a lo largo de la tesis. Y es que, en cierta medida, ésta podría definirse por un juego de imbricaciones *ideoestéticas*, pero en especial por nuestra propuesta de formulación de un imaginario *tecnoestético*. ¿Qué queremos decir con ello? Aunque sea difícil resumir lacónicamente y adecuadamente al mismo tiempo la manera en que hemos dotado un significado polisémico a estos dos términos (ello se obtendrá con la lectura progresiva de la investigación), intentamos ofrecer una simple introducción a estas palabras.

- ***Ideoestética***: Su empleo tiene meramente un fin didáctico. Llamaremos así al fenómeno procesual conjunto que parte de una idea o argumento escrito y termina siendo trasvasada a un mecanismo o formalismo estético que, necesariamente, debe contener, al menos en parte, la semántica original. El “ideo” es la llave, y la “estética” es la puerta. Sólo juntos alcanzan todo su valor. Se definiría, pues, con el efecto creativo que produce la impresión estética sugerida por la comprensión (y no mera lectura) de ciertas teorías, sentencias y/o repetición de palabras llenas de concepto. Nótese que no hablamos de estética literaria ni tampoco de la categoría de lo *interesante*, sino del resultado consciente e inconsciente que provoca en un artista la *imaginación reflexiva* de una idea. La ideoestética es, de algún modo, una forma ideal de estética o, quizás, un modo de antiestética.
- ***Tecnoestética***: Su empleo se hará fundamental para la comprensión de la tesis, siendo en los últimos capítulos donde alcanzará mayor protagonismo. El término englobará las formas y mecanismos estéticos propios del mundo técnico en su extensión más amplia, siempre y cuando quede clara su pertenencia. La tecnoestética es, pues, la estética que se deriva del nuevo orden técnico, pero también una nueva perspectiva de estudio que dotaremos de historia, de argumentación filosófica, de reflexión y codificación artísticas, y de consecuencias humanas.

Es conveniente señalar que la tecnoestética, tal y como la acuñaremos, intenta ser una propuesta novedosa. El término, empero, es usado casi exclusivamente

para operaciones de cirugía estética, pero en el arte su empleo ha sido muy limitado. Las más de las veces, con fines didácticos o imprecisos y, tantas otras, referida al mundo de la imagen virtual. Tal es el caso de Molinuevo Martínez, quién a partir de Peter Weibel, ha considerado, además, el paso de una ontología del arte a una ontología de la tecnoestética<sup>275</sup>. Una teoría que nosotros trasladaremos a un campo mucho más amplio.

---

<sup>275</sup> MOLINUEVO MARTÍNEZ, J. M.: “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en MOLINUEVO, J. M. (editor): *A qué llamamos arte: el criterio estético*. Universidad de Salamanca, 2001, p. 68

# **BLOQUE II** (NUDO)

## ***METRÓPOLIS***

**(FRITZ LANG, 1926)**



## 2.0. PRÓLOGO E INTRODUCCIÓN

### 2.0.1 PRELIMINARES

El primer ejemplo fílmico seleccionado -*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)- nos ha de servir, antes de justificar su presencia, para reflexionar sobre los imperativos que determinan *a priori* el empleo de las dos películas que jalonarán este viaje. Y es que con este bloque se inaugura nuestra intención de abordar los temas propuestos en la sección introductoria siguiendo una doble lógica.

- 1) Por una parte, algunos temas deberán ser *desarrollados progresivamente* a lo largo de toda la tesis, ya que sería absurdo, pese a los presupuestos ofrecidos, exponer la metodología y compleja relación crítica entre estética (s), tecnología (s), deshumanización e historia en el bloque en el que ahora nos encontramos. Creemos que las interrelaciones del universo interdisciplinar que nos atañe funcionarán solo si la metodología y el análisis desvelan progresivamente su naturaleza. En consecuencia, el grado sumo al que nos hemos visto capaces de llegar en lo tocante a la ***depuración de las ideas estéticas*** fundamentales (pese al valor introductorio de toda la Tesis) sólo puede aparecer a partir de cierta iniciación en la línea metodológica y analítica, esto es, especialmente en el análisis de *Koyaanisqatsi* (G. Reggio, 1982). Esta aclaración cobra relevancia si somos capaces de hacer advertir al lector suficientemente que gran parte de los contenidos críticos de *Metrópolis* suponen el indispensable bagaje que prepara el asalto a la reflexión tecnológica de *Koyaanisqatsi* y que, por tanto, muchas de las interpretaciones y conclusiones del primer ejemplo deben servir para complementar y aumentar –a pesar de no haber sido repetidas en una suerte de autoplagio- el análisis del segundo.
- 2) Dado que queremos dar una visión sintética de los problemas tecnológicos esenciales en el siglo XX, el recorrido debe ser *estrictamente cronológico*. Ahora bien, no podemos darle el mismo trato a *Metrópolis* que a *Koyaanisqatsi* por las razones arriba esgrimidas. Sin embargo, ello no supone un drama, pues cada objeto merece, dentro de una semejanza metodológica, un estudio



diferente. Los movimientos críticos con la tecnología son cien veces más potentes en los años 80 que en los años 20, lo que posibilita que en *Metrópolis* nos pudiéramos centrar más en un contexto cultural determinado y relacionarlo con el devenir histórico. *Koyaanisqatsi*, por el contrario, se encuentra en un contexto de ilimitadas posibilidades, lo que obligaba a centrarnos más en la propia película (al fin y al cabo no goza de la bibliografía de la obra de Lang), esto es, en el objeto particular. Y aquí es donde las dos lógicas *unen sus fuerzas felizmente*: el trayecto que proponemos es evolutivo –dejando al lector el valor acumulativo- en su acepción histórica y metodológica. Pero es complementario en enfoque: *Metrópolis* es muchas veces un pretexto para recorrer los aspectos y temáticas de nuestra propuesta, *Koyaanisqatsi* se cierra más a su contexto y a la herencia regalada por aquella. A estos factores se le suma el añadido de que el análisis holístico de cada película seleccionada exige una gran cantidad de tinta, sobre todo porque establecer las relaciones entre arte y tecnología obliga al conocimiento detallado de un maremagnum de hechos históricos, tendencias ideológicas y géneros artísticos. Asimismo, y como no podía ser de otra manera, escoger una película u otra obliga a atender sus aspectos históricos o geográficos particulares. En consecuencia, había que elegir pocos ejemplos fílmicos: aquellos que más se prestaran a un profundo diálogo con el espectro más amplio de la tecnociencia.

- 3) De los dos puntos anteriores se deduce que, una vez comenzado el viaje, no cabía la posibilidad de incluir irresponsablemente cualquier película de temática tecnológica. Más allá de las derivaciones circunstanciales a las que obliga cada ejemplo fílmico en concreto, estábamos obligados a que existiera una **relación indisoluble** (de autores, temas y líneas de investigación) entre unas y otras. Al menos, hasta dar por concluido el campo de acción esencial. Así, además, se favorece el aludido bagaje que el análisis de *Metrópolis* regala al de *Koyaanisqatsi*, evitándonos tener que repetir ciertas cuestiones en el tercer bloque y pudiendo centrarnos en los campos que exigían un desarrollo conceptual y contextual.

Más allá de que la elección de *Metrópolis* se circunscriba de entrada a esta argumentación, es necesario señalar tanto las razones que la hicieron indispensable

como las metas que en ella queríamos encontrar. Huelga decir al respecto que nos fue evidente escogerla, muy al contrario de los devaneos de cabeza que nos llevó a *Koyaanisqatsi*. La reflexión tecnológica había que comenzarla por un ejemplo precoz con la suficiente complejidad como para poder sacarle partido dentro de los diversos parámetros que prestan el marco a nuestra tesis, y se estará de acuerdo en que difícilmente se encuentra una película de tal calibre con anterioridad a los años 50, amén de algunos ejemplos que sacaremos a colación en su momento. Ciertamente es que *Metrópolis* tiene, además de un marco histórico-filosófico especialmente particular<sup>1</sup>, el inconveniente de que ha sido demasiado abordada. Pero tampoco es menos cierto que, por lo que sabemos, nunca se había realizado un estudio especializado sobre su teoría y práctica tecnológica desde la peculiar perspectiva de nuestra tesis. En esta, los objetos de estudio son una excusa para iniciar un método de acercamiento humanístico, especulativo y crítico, sin que ello haya significado descuidar el análisis de los aspectos particulares. Esto, por otra parte, nos ofrece una de las primeras justificaciones por las que no hemos perdido el tiempo con extensas introducciones sobre la película, el director, la novela...: basta remitir al lector a dos o tres de los libros (o si lo prefiere, los artículos) consultados para que allí encuentre rápida solución a cualquier aspecto general que le impidiera comprender nuestro punto de vista sobre las cuestiones más candentes. Evidentemente, no se puede alegar como única razón la extensa y profunda bibliografía al respecto, al fin y al cabo la historia del arte y del cine han demostrado con creces la importancia de los preámbulos, despuntando con creces el método biográfico. Las razones van muy unidas a los objetivos para los que nos debe servir *Metrópolis*, película que nos es útil para cerrar el bloque estrictamente teórico y abrir la puerta a la praxis. Dicho esto, la celeberrima obra de Fritz Lang nos servirá como:

- 1) **Pretexto** para señalar y reflexionar el mayor número de problemáticas tecnológicas posibles, siempre en connivencia y diálogo con las artes, el contexto histórico particular y el origen de los aspectos estéticos y técnicos. De ahí que no nos haya interesado tanto realizar un concienzudo prólogo y estudio cinematográfico completo que sí hemos considerado más necesario en el siguiente ejemplo, ya que ahí se hará eclosionar el aspecto tecnoestético de una forma más intensa, contextualizada y particular.

---

<sup>1</sup> Cada ejemplo fílmico es único y cada uno responde a unos determinantes históricos inevitables. Sin embargo, como se verá, *Metrópolis* se encuentra en una situación filosófica e histórica harto original.

- 2) **Introducción** a los puntos neurálgicos a tratar en los bloques siguientes, especialmente a la cuestión tecnoestética. Estos puntos se verán determinados por el análisis de *Koyaanisqatsi*. El estudio de *Metrópolis* se centra, más que en la propia película, en la interrelación del arte, la sociología y la filosofía con la técnica. El análisis se dirige esencialmente de lo general a lo particular. En *Koyaanisqatsi* tiende a hacerlo en dirección contraria, pues el análisis está enfocado a exponer nuestra propuesta metodológica en un objeto particular.
- 3) **Presentar** la metodología interdisciplinar con continuas disertaciones extremadamente sintéticas que muestren incipientemente la imbricación entre técnica y estética, técnica y problemáticas sociales.

Para concluir, esperamos que las razones esgrimidas sirvan para intuir el porqué no nos ha interesado especialmente la responsabilidad (tan sometida, además, a debate) que Fritz Lang o Thea Von Harbou tienen en la reflexión tecnológica<sup>2</sup> de *Metrópolis*, máxime cuando:

- Las incursiones realizadas en sus respectivas biografías no parecen denotar un bagaje crítico que justifique las razones definitivas de la crítica tecnológica. La búsqueda del episteme histórico en detrimento del autor –tan propio de Foucault o Barthes- parecía, en este caso concreto, la mejor opción.
- El resto de las películas de Lang poco tienen que ver con el campo temático que analizamos en *Metrópolis*. Veamos. Ciertamente es que la trilogía del *Dr. Mabuse* (1927, 1933 y 1960), *Spione* (1928) o *Frau im Mond* (1929) tocan la cuestión tecnológica, pero no desde la amplia perspectiva de nuestra película. Al fin y al cabo a Lang lo que le gustaba era el cine de aventuras, el tema exótico y la evasión romántica, mientras que su sondeo tecnológico parece más bien un asunto de época muy determinado por Von Harbou.

---

<sup>2</sup> En contraste con la justificada importancia que le regalaremos al director Godfrey Reggio en el próximo bloque.

- A pesar de ello, probablemente una interesante conclusión se podría encontrar en la comprensión literaria de las novelas de Von Harbou, lo que nos hubiera llevado un esfuerzo que, para los fines epistemológicos y pretextuales de este bloque, hubiera sido irrelevante<sup>3</sup>.

## 2.0.2. BREVE INTRODUCCIÓN A *METRÓPOLIS*

*Metrópolis* “supone una obra maestra de inagotable elocuencia”<sup>4</sup>. Así sentencia Carlos Aguilar sobre la primera película declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO -después serían *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)-<sup>5</sup>, un proyecto personal de Fritz Lang y de su por entonces mujer, Thea von Harbou. Con una inversión de ocho millones de marcos<sup>6</sup>, lo que la hacen la película más cara de la mítica UFA<sup>7</sup> (y del cine alemán), y rodada entre el 22 de mayo de 1925 y el 30 de octubre de 1926, se contó con más de 3.000 extras<sup>8</sup> y más de 750 papeles secundarios. La *prémiere* (10 de Enero de 1927), realizada en la *UFA Palast am Zoo* se convirtió en todo un acontecimiento social, con una afluencia de más de 10.000 espectadores, entre los que se encontraban las más altas autoridades del Berlín de entreguerras<sup>9</sup>. Probablemente jamás nadie volvió a ver el film en su longitud y duración original (unos 180 minutos), pues las diferentes versiones de la UFA (125 minutos) y la Paramount (120 minutos) cercenaron sobremanera un argumento que necesitaba ser aprehendido en su totalidad. Incluso hoy en día, únicamente podemos acercarnos a esta obra maestra del expresionismo alemán a través de la versión de Enno Patalas, de unos 145 minutos de duración<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Como en la nota anterior, la comprensión del aspecto musical de uno de los co-creadores de *Koyaanisqatsi* sí que era fundamental

<sup>4</sup> AGUILAR, C.: *Guía del cine*. Cátedra, Madrid, 2005, p. 847.

<sup>5</sup> Véase “extras” en DVD-Colección Orígenes del Cine. DIVISA HOME VIDEO, 2003.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Historia del cine*. Alianza, Madrid, 2005, p. 219. Según otras fuentes, 2 millones de marcos. CASTRO, A.: “*Metrópolis* (de Fritz Lang)”, *Dirigido Por*, 270 (Mayo 1999), p. 52.

<sup>7</sup> PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós, Barcelona, 2000. Si bien debe tenerse en cuenta que la Metro también intervino en la producción.

<sup>8</sup> Por varias razones, entre las que esgrimiremos que tanto AGUILAR, C.: *Op. cit.*, como SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Op. cit.* defienden esta cifra, deberemos considerar un mero error los 30.000 extras propuestos por CASTRO, A.: *Art. cit.*

<sup>9</sup> ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia. De Meliès a 2001*. Alianza, Madrid, 2002, p. 51, y PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 133.

<sup>10</sup> ELENA, A.: *Op. cit.*, p. 51., y PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 133.

**El guión**, desbrozado en los capítulos siguientes, fue realizado por Lang y von Harbou a partir de la novela homónima de esta última<sup>11</sup>, pero con varias modificaciones argumentales en las que, más allá de un par de casos, no vamos a entrar. Con fines didácticos podríamos decir que el argumento de *Metrópolis* versa sobre una ciudad futurista del siglo XXI dividida en dos sectores: la ciudad de los burgueses, fríos burócratas entregados en ocasiones al ocio, y la ciudad de los obreros, encargados de servir a las diabólicas máquinas. Una ciudad fría, megalómana, lugar de pecado y de potencias tecnológicas que han destruido el alma humana. El desarrollo argumental, por su parte, se centra en el personaje de Freder, hijo del dueño de *Metrópolis*. Al perseguir enamorado a María, una joven que busca el diálogo entre las dos clases sociales, descubre tanto la pobreza social que rige el subsuelo de la nueva Babel de su padre como el modo en que las máquinas oprimen al pueblo. Para eliminar el problema que supone María, el padre de Freder acude al científico Rotwang, quien crea un robot que se asemeje a María con el fin de que éste se gane la confianza de los obreros y frene un posible movimiento subversivo de tintes sociales. Sin embargo el robot, determinado por la maldad y resentimiento del científico, intenta destruir *Metrópolis* seduciendo a las masas e impulsándolos a una revuelta luddita. Freder y María, los héroes de la historia, salvarán a los hijos de los obreros, acabarán con Rotwang y actuarán de mediadores entre el jefe capitalista de *Metrópolis* y el capataz de los obreros.

Un argumento, pues, sometido a fuertes dualismos<sup>12</sup>, y donde los principales temas son el carácter maligno de la tecnología<sup>13</sup>, la sumisión del hombre al engranaje tecnológico<sup>14</sup>, el miedo al científico loco<sup>15</sup>, y la imagen de la ciudad como nueva Babel<sup>16</sup>. En realidad, muchas de estas ideas ya habían sido planteadas con antelación en otras obras de Lang, quien solía recurrir a historias donde el ser humano es perseguido o amenazado por las fuerzas sociales y/o los poderes fácticos<sup>17</sup>.

Sin embargo, y a pesar de la aparente claridad temática, algunos **interrogantes** necesarios para la aprehensión completa de la película parecen no haber sido

---

<sup>11</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 41. Novela que tuvo una notable difusión con posterioridad al estreno de la película, gracias a las entregas periódicas que de ella hizo una revista. Fue ilustrada con fotos del film.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar*. Verdoux, Madrid, 1990, p. 351.

<sup>13</sup> ELENA, A.: *Op. cit.*, p. 56.

<sup>14</sup> Véase BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal*. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 270.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>17</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Op. cit.*, p. 218.

respondidos satisfactoriamente todavía hoy, tal y como demuestra el hecho de que sigan haciendo correr ríos de tinta sobre nuestra película:

- 1) ¿Los ingredientes cristianos del film son innecesarios o tienen una razón de ser suficiente por sí mismos?<sup>18</sup>
- 2) Sin embargo, el protagonista indiscutible de todos los caballos de batalla que siguen cabalgando ochenta años después del estreno es el del punto de vista ideológico. ¿Es *Metrópolis* una adelantada a su época? Para Castro, por ejemplo, no cabe duda de que *Metrópolis* es una película reaccionaria, y no desde nuestra perspectiva histórica, sino desde el mismo momento en que fue creada<sup>19</sup>.

El problema estriba, en todo caso, en que estamos tratando una película poderosamente política, por ello el debate se centra en cuál es la verdadera orientación ideológica y el porqué. Sánchez Noriega plantea que probablemente la película juega con dos visiones contradictorias que se yuxtaponen en un caótico resultado final: Von Harbou era de derechas –acabaría perteneciendo al partido Nazi- y Lang era de izquierdas<sup>20</sup>. Empero, esta concepción nos resulta poco esclarecedora: si ambos se pusieron de acuerdo es porque buscaban un fin concreto, ¿o acaso hicieron el ejercicio salomónico de repartirse las páginas del guión por pares e impares? Tradicionalmente, las culpas han recaído sobre Von Harbou, pero las razones no parecen del todo claras. El que estuviera en prisión al acabar la Segunda Guerra Mundial por su activo papel en el Tercer Reich no es causa suficiente como para victimizarla, ni tampoco las diversas declaraciones de Lang al respecto<sup>21</sup>, sobre todo cuando desde el comienzo la relación entre ambos estaba plagada de drama<sup>22</sup>. Otra cosa bien diferente es el posicionamiento de Sánchez-Biosca, arremetiendo continuamente contra Harbou, a la que tilda de folletinesca, *kitsch* y simplista<sup>23</sup>. No es la hora ni el lugar de resolver un debate que no nos interesa en todos sus aspectos. Sin embargo, consideramos fundamental tener en cuenta este problema, dado que numerosas veces vamos a referirnos a la aparente contradicción entre el

---

<sup>18</sup> Temas que se tratarán en el cuerpo del trabajo.

<sup>19</sup> CASTRO, A.: *Art. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Op. cit.*, p. 219.

<sup>21</sup> ELENA, A.: *Op. cit.*, p. 55.

<sup>22</sup> Véase LOSILLA, C.: *El sitio de Viena*. Notorius, Madrid, 2007, pp. 130, 157 y ss.

<sup>23</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Op. cit.*, p. 283.

concepto general de la película y el insulso *happy end*, y no sólo, como suele aducirse, por el conservadurismo que rezuma.

En el **orden técnico**, *Metrópolis* contó con un envidiable equipo donde sobresalían personalidades de la talla de Walter Schulze-Mittendorf, el realizador de las esculturas y del propio robot<sup>24</sup>; Walter Ruttmann, uno de los creadores del “film” absoluto, quien ayudaría en la impresionante fotografía expresionista; Karl Freund, considerado el “as” de los operadores alemanes<sup>25</sup>; Otto Hunte, quien realizaría “las más conseguidas visualizaciones de *Metrópolis* junto con Ruttmann”<sup>26</sup>; o incluso Aenne Willkomm, artífice de los depurados vestuarios<sup>27</sup>. Los resultados, empero, no pueden determinarse únicamente en base a este formidable grupo: el primitivismo narrativo o la reducción de los actores a simetría eran típicos de gran parte de las producciones de la UFA<sup>28</sup>. La vocación arquitectónica<sup>29</sup>, por su parte, debe hallarse en el propio genio de Lang, quien además se sintió completamente fascinado por los rascacielos que pudo ver en Manhattan. Dicha vocación inunda todo el film, ocasionando un tratamiento centrípeto de la imagen y una estructuración intensa de cada plano<sup>30</sup>. Si a ello le sumamos el uso del método Schüfftan de rodaje con espejos, que permite simular escenarios reales cuando en realidad se trata de maquetas, *Metrópolis* se convierte en un alarde técnico de valores severos pero altamente efectivos.

En suma, una película compleja, todavía dispuesta a recibir nuevas interpretaciones, y no únicamente teóricas. Recordemos que, en los años 80, Giorgio Moroder hizo un montaje de 80 minutos con música rock del momento y llamativos virados, o que también existe una versión anime (*Metrópolis*, M. M. Robin, 2000), lo que significa que se trata de una obra que soporta el paso del tiempo con admirable fortaleza. También debe recordarse que numerosos cómics la han homenajeado a nivel argumental y visual incluso dentro de España (*Doctor Mabuse* -José María Beroy, 1987-), logrando expandir su campo de acción entre los más jóvenes.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>25</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Op. cit.*, p. 350.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 59 y 303.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 347-353.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

### **Breve ficha técnica:**

**Argumento:** Thea von Harbou, de su novela *Metrópolis*, 1926.

**Guión:** Fritz Lang y Thea von Harbou.

**Dirección:** Fritz Lang.

**Productores:** Erich Pommer y Henry Blanke.

**Producción:** Universum-Film Aktion Gesellschaft (UFA). La METRO GOLDWIN MAYER se ocupó principalmente de la distribución.

**Fotografía:** Karl Freund, Günter Rittau y Walter Ruttmann.

**Dirección artística:** Otto Hunte, Erich Kettelhut y Karl Vollbrecht.

**Efectos especiales:** Eugen Schüfftan, Walter Schültze-Mittendorf.

**Vestuario:** Aenne Willkomm.

**Música:** Gottfried Huppertz.

**Longitud original:** 4.189 m. (unos 175 minutos).

**Estreno:** UFA Palast am Zoo, Berlín, 10 de enero de 1927.

### **Reparto:**

**Maria,** Brigitte Helm.

**Joh Fredersen,** Alfred Abel.

**Freder Fredersen,** Gustav Fröhlich.

**Rotwang,** Rudolf Klein Rogge.

**Josaphat,** Theodor Loos.

**Grot,** Fritz Rasp.





# CAPÍTULO I

## EL PENSAMIENTO TECNOLÓGICO EN LA ALEMANIA DE *METRÓPOLIS*

**Progreso, religión, modernismo reaccionario y  
modernidades**



## 2.1. BREVE ANÁLISIS HISTÓRICO-CRÍTICO INSTRUMENTAL Y TECNOLÓGICO

### 2.1.1. INSTRUMENTOS INÚTILES

Empezaremos nuestro itinerario con la tarea de esbozar un débil puente que conecte las invenciones tecnológicas que surgieron a partir de la Segunda Revolución Industrial en Alemania, con aquellas que el espectador puede identificar en el film. Este breve apartado pretende ser un primer escalón que nos facilite el acceso no sólo a los dos siguientes –mucho más importante por su relevancia-, sino al resto de escalones de este capítulo.

El gran impulso técnico que Europa experimentó a partir de la Segunda Revolución Industrial (finales del siglo XIX) vino regalado por los sorprendentes avances de la industria del acero, la evolución de los procesos químicos, la mejora de la maquinaria, el crecimiento del sector aeroespacial, la fabricación de equipos electrónicos o la irrupción del automóvil, entre tantas otras novedades<sup>1</sup>. Bastaría con estos conocidos datos para aceptar que *Metrópolis* toma buena nota de dichas invenciones. Así, es evidente una apología del acero implícita en las inmensas máquinas metálicas, como se intuye un frenético canto al automóvil en las infestadas carreteras. Los aviones sobrevolando la ciudad a baja altura, la máquina eléctrica o la iluminación artificial completan el listado básico. Hasta aquí lo obvio. Sin embargo, una mirada más atenta a la Alemania posterior a la Segunda Revolución Industrial<sup>2</sup> nos lleva a entender que este país poseía un relato instrumental específico que lo hacía, si no único, al menos particular.

El mismo sistema bismarkiano que había unificado con éxito un conjunto laxo de estados - muchos de ellos prometedores-, se había cuidado bien desde hacía décadas en promover un potente basamento tecnocientífico que habría de servir para mantener al

---

<sup>1</sup> NOBLE, D.: *Una visión diferente del progreso. En defensa del luddismo*. Alikornio, Barcelona, 2000, p. 36.

<sup>2</sup> Obsérvese que no existe Alemania como país con anterioridad a la Segunda Revolución Industrial. Alemania se unifica en 1871 y su futuro como nación se encontrará indisolublemente unido a esa revolución. Aquí se encuentra un rasgo de diferenciación con la mayoría de estados europeos, caldo de cultivo que abocaría a los intelectuales a continuas reflexiones sobre la identidad alemana y la tecnología.

recién fundado *Reich* a la cabeza de Europa. Claro que, unido a este buen propósito, se encontraba la necesidad de controlar un preparadísimo ejército que pronto demostraría su capacidad en la Primera Guerra Mundial<sup>3</sup>. Al respecto resultan elocuentes los datos que confirman que incluso en el marco de los exacerbados nacionalismos europeos del siglo XIX, escritos como los de Matthew Arnold comparan desfavorablemente las instituciones superiores técnicas británicas con sus homólogas alemanas<sup>4</sup>. Efectivamente, la carrera alemana hacia la superioridad tecnocientífica hizo que en pocos años un país que se había quedado descolgado de la revolución del vapor y del carbón se convirtiera en cabeza internacional de campos tan importantes como la de los tintes sintéticos (hasta 1918 al menos), la medicina (remedios contra la sífilis y nacimiento de la aspirina) o la óptica (microscopía de precisión, vidrio óptico)<sup>5</sup>. Ahora bien, estos grandes triunfos germanos no encontraron, a pesar de su extrema relevancia, un lugar en el film. La razón principal tiene que ver con que en esta ocasión no hemos mencionado tanto instrumentos tecnológicos, los protagonistas indiscutibles de la película, como campos científicos o, más bien, resultados y productos. ¿Por qué tiene este hecho tanta relevancia? Hay que tener en cuenta que estos triunfos no fueron visibles a gran escala por la sociedad y ésta, como todas, necesita de un trato sensorial directo y cotidiano para familiarizarse con las novedades. El espacio de aquéllas quedó, pues, circunscrito a ciertas élites burguesas y científicas, y por tanto su difusión se dio en el ámbito de periódicos y revistas especializadas. Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico debe entenderse, además, que son triunfos cuyo impacto visual resulta limitado (analgésicos, microscopios) y, por tanto, resultan poco apetecibles para una película basada en la retórica de la experiencia estética directa. La conclusión es evidente: una película para masas ha de jugar con formas populares.

Por consiguiente, de lo que se trata es de conocer qué instrumentos hicieron posibles esos productos, puesto que en un Berlín donde la elaboración de productos textiles ocupaba a 240.000 empleados en un régimen de más de ocho horas de trabajo diarias<sup>6</sup>,

---

<sup>3</sup> Más que décadas, un siglo. Desde el siglo XVIII los francmasones prusianos se habían introducido en todas las esferas del poder militar, técnico y científico, imbricando ambas disciplinas continuamente. “Los francmasones estaban también en la vanguardia de los inicios de la industrialización en Prusia, incluyendo eminentes empresarios, funcionarios civiles y oficiales del ejército con responsabilidades en cuestiones técnicas o científicas”. NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 103.

<sup>4</sup> CARDWELL, D.: *Historia de la tecnología*. Alianza, Madrid, 2001, p. 330.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 330-333

<sup>6</sup> BRUNN, G. y BRIESEN, D.: “Un archipiélago jerarquizado” en RICHARD, L. (Coord.): *Berlín. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza, Madrid, 1993, p. 55.

lo que los más de 10.000 espectadores que asistieron a la *première* de *Metrópolis* conocerían sería, especialmente, los instrumentos y procesos de producción. Iniciarnos en este tema exige, en primer lugar, conocer un capítulo fundamental de la historia tecnológica de finales del siglo XIX y principios del XX: los motores y su evolución.

El motor térmico tuvo el honor de ser la primera invención en desplazar a la máquina de vapor en energía y eficacia. No por casualidad fueron en su mayor parte precisamente alemanes (aunque no siempre en Alemania), los pioneros en realizar las mejoras de rigor. Cilindros, pistones, carburadores, bielas, ruido, gigantismo... estos eran los sugerentes atributos visuales que se empezaron a dar cita en los sucesivos motores (Fig. 1). Motores que no cesaban de multiplicarse por doquier posibilitando no sólo superior potencia en casi todas las industrias, sino también la creación de nuevos y mejores ingenios como el automóvil o la motocicleta. Al motor térmico le seguiría el vertical, que con cilindros alineados en hilera, presentaba un diseño visual tan isorítmico como la Máquina M de nuestra película<sup>7</sup>. Este motor, además, siempre tuvo cierta tendencia al gigantismo por su utilización naval y militar: el célebre “Titanic” contó con dos motores verticales de cuádruple extensión. Proféticamente para nuestra película, algunos de los grandes accidentes industriales del lapso histórico que estamos recorriendo se debieron directa o indirectamente a un fallo o uso forzado de los motores. Los últimos hitos lo protagonizaron los motores eléctricos, similares visualmente en ocasiones a la Máquina Corazón<sup>8</sup> y, en especial, el célebre motor térmico de Karl Diesel<sup>9</sup>. No nos parece desafortunado sugerir que, a pesar de ser una creación híbrida, al menos la Máquina M de *Metrópolis* homenajea de cerca a los motores gigantes de los que hemos hablado, hallándose muy cercana al motor térmico por su naturaleza. Del mismo modo, la Máquina Corazón bien podría ser un motor eléctrico por su función y consecuencias cuando es destruída<sup>10</sup>. Respecto al tamaño de estas máquinas, huelga decir que el gigantismo de la maquinaria industrial tal y como se presenta en *Metrópolis* resulta del todo verídico desde la óptica histórica. Lewis Mumford comentaba en los años treinta: “Algunos de nuestros tecnólogos han cometido el error de confundir el

---

<sup>7</sup> Máquina que se transforma en la deidad Moloch.

<sup>8</sup> Es la máquina que los obreros destruyen en la revuelta luddita.

<sup>9</sup> CARDWELL, D.: *Op. Cit.*, pp. 338-352. Obsérvese la lista de nombres alemanes: *Benz, Daimler, Maybach*.

<sup>10</sup> Hablaremos sobre las máquinas de *Metrópolis* más adelante, si bien no profundizaremos más en esta teoría, dado que muchas veces resulta absurdo querer establecer analogías entre creaciones artísticas y científicas más allá de pequeñas y estimulantes pinceladas.

incremento de equipo pesado y el consumo de energía con la cantidad de trabajo realizado”<sup>11</sup>. Es más, este autor todavía demandaba en la década de los cincuenta el uso de máquinas a escala humana “para satisfacer, con una adaptación más exquisita, con un mayor refinamiento de la destreza, las necesidades humanas”<sup>12</sup>.

Claro que si deseamos profundizar en el tema de los motores, debemos preguntarnos urgentemente por su función. Sabemos que los motores producen energía, que ésta es fundamental para generar un efecto, sea movimiento, luz o presión, y que en definitiva son necesarios para la fabricación de cualquier producto. No obstante, en el film los trabajadores no producen objetos concretos en ningún momento. ¿Qué producen, pues, esos motores-máquinas que pueblan el subsuelo de la ciudad de Joh Fredersen? Enno Patalas en su audiocomentario al film responde así a la función de la Máquina M: “Una máquina que no produce nada, que exige muertos y heridos”<sup>13</sup>. Y al respecto de la máquina en la que Freder vive su calvario particular, puntualiza: “No desempeña ninguna función evidente. Es pura metáfora”<sup>14</sup>. En efecto, el cine es arte y el arte es mito, pero no es menos cierto que se alimenta de hechos y realidades empíricas, nivel en el que nosotros todavía nos encontramos. Por ello, más allá de las afirmaciones de Patalas es justo subrayar que esos artefactos mantienen de algún modo la ciudad en pie, y que la mayor parte de los ingenios tecnológicos que pueblan el filme sólo pueden alimentarse con electricidad, sea el tren eléctrico o la mesa de mando de Joh Fredersen. Por tanto, podemos afirmar que lo que produce la mayor parte de los artilugios del subsuelo metropolitano es, en primera instancia, electricidad. De hecho, no se puede olvidar ni que la electrotecnología se convirtió en la tecnología estratégica de principios del siglo XX, ni que la luz artificial revolucionó la vida doméstica y ciudadana. La frenética vida nocturna de Berlín retratada en la célebre y coetánea película de Walter Ruttmann<sup>15</sup> no podría haber sido posible sin un invento como la bombilla. No en vano, la ciudad subterránea de *Metrópolis* sobrevive gracias a su iluminación artificial.

---

<sup>11</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*. Alianza, Madrid, 2002, p. 295.

<sup>12</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*. Ensayos, Buenos Aires, 1968, p. 81.

<sup>13</sup> Audiocomentario de Enno Patalas en DVD-Colección Orígenes del Cine. DIVISA HOME VIDEO 2003.

<sup>14</sup> Esta máquina es llamada en la novela de Thea Von Harbou “Paternóster”, y ahí sí que posee una función específica: regular el tráfico de ascensores de la nueva torre de Babel.

<sup>15</sup> *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlín, Die Sinfonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann 1927).

De ahí que la luz se convierta en un elemento visual omnipresente en la película, desde el elíptico tubo de neón de la casa de Rotwang hasta esas eléctricas ondas circulares que le transfieren al robot la apariencia física de María. Pero quizás el ejemplo más sorprendente de aplicación lumínica, aparte del de la ciudad subterránea, lo constituya la iluminación fotográfica de la propia película, pues su expresividad casi religiosa otorga en numerosas ocasiones un aura mística a los protagonistas. La luz artificial, uno de los hitos del mundo contemporáneo, se ve así revestida no sólo de valores materiales sino también de cualidades que traspasan el umbral de lo científico<sup>16</sup>, algo que la vanguardia expresionista supo explotar creativamente:

“La luz parece fluir. Desintegra las cosas (...) La luz pone en movimiento todas las cosas en el espacio. Las torres, las casas, las farolas parecen colgar o nadar”<sup>17</sup>.

Cabe anotar que el avance y efectividad de la revolución lumínica del siglo XX estuvo estrechamente abrazada a la del vidrio y, como ya subrayamos con anterioridad, este sector fue uno de los más exitosos en Alemania. De hecho, incluso un arquitecto tan exquisitamente antitécnico como fue el primer Bruno Taut se obsesionaría con el vidrio y la luz<sup>18</sup>. Ya que estamos hablando de la electricidad es necesario que rindamos tributo a la energía hidroeléctrica, dado que las plantas generadoras construídas a tal propósito se convirtieron en los primeros ejemplos de limpieza industrial, además de fuente de inspiración para los arquitectos futuristas<sup>19</sup>. Recuérdese a tal efecto que las salas de máquinas de nuestra película se nos presentan immaculadas, con suelos y muros de piedra blanca y brillante. Y si no queremos arriesgarnos a afirmar taxativamente que exista evidencia de planta hidroeléctrica en la película, nos conformaremos con señalar la curiosa relación entre la destrucción de la Máquina Corazón, pulmón eléctrico de *Metrópolis*, y la subsiguiente inundación posterior.

---

<sup>16</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 267. “Las imperceptibles series de rayos ultravioletas e infrarrojos, se convirtieron en elementos corrientes en el nuevo mundo físico en el momento en que las fuerzas oscuras de lo inconsciente se añadieron a la psicología puramente externa y racionalizada del mundo humano. Incluso lo oculto estaba, por así decirlo, iluminado (...) La creencia mística en un aura humana resultó tan bien justificada por la ciencia exacta como el sueño del alquimista de la transmutación lo fue por la separación del radio por los Curie”

<sup>17</sup> MEIDNER, L.: “Instrucciones para pintar la gran ciudad”, en GARCÍA GONZÁLEZ, A., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S. (Compiladores): *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*. Istmo, Madrid, 1999, p. 116.

<sup>18</sup> Véase el capítulo *La megalópolis y el arquitecto*.

<sup>19</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la Historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, p. 636.



Llegado este momento merece la pena que prestemos especial atención al siguiente dato: “los sectores electrotécnicos y de mecánica de precisión ocupaban a 190.000 personas en el Berlín del 1925”<sup>20</sup>. Este dato nos daría la razón a la hora de afirmar que son la electrotecnia y la mecánica las grandes homenajeadas en el filme. Pero su abrumadora presencia en *Metrópolis* no puede achacarse tanto al número de trabajadores empleados en ellas (el sector textil ocupaba a unos 240.000, cifra notablemente superior) como a que dichos sectores se situaban en la vanguardia industrial del momento y, por tanto, las esperanzas materiales, instrumentales y tecnoestéticas se deberían dar ahí en la mentalidad de los años 20. Ellas eran el futuro. Pero los ingenios “instrumentales” que más éxito popular cosecharon en la época fueron el automóvil o el aeroplano. Sus efectos sociales obtuvieron un notable predicamento social a partir de dos hitos fundamentales: el vuelo de Blériot a través del Canal de la Mancha en 1909 y la introducción del coche barato seriado (*Ford T*, 1908-1927). En 1925, tras unos difíciles años de posguerra, los automóviles seriados que aparecen en *Metrópolis* podemos considerar que ya eran suficientemente conocidos<sup>21</sup>. De hecho, tras visionar la película, H. G. Wells centrará su crítica en la coetaneidad de esos artefactos lamentándose de la supuesta falta de imaginación de los artífices.

Otra de las novedades de la época fueron los inventos absurdos, blanco de críticos gags cómicos por parte de Chaplin, Keaton o Joel Cook. Pero estos inventos absurdos tenían también una faceta dramática. En palabras de Mumford:

“En términos de vida social, muchos de los más extravagantes adelantos de la máquina han demostrado consistir en el invento de medios complicados para hacer cosas que pueden realizarse con un costo menor por medios más sencillos”<sup>22</sup>.

Hasta cierto punto podemos contemplar la posibilidad de una analogía entre el alto coste improductivo al que se refería Enno Patalas al hablar de la Máquina M, y esta

---

<sup>20</sup> RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 55.

<sup>21</sup> MUMFORD, L: *Técnica y Civilización*, p. 256.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 296.

afirmación. En *Metrópolis* las máquinas no tienen por objeto hacernos reír, pero sí que nos dan la impresión de que podrían reformarse con facilidad a fin de ser más útiles y humanas. Podrían producir muchas más cosas de las que se nos muestran y, además, sin coste humano. ¿Acaso la popularidad de los inventos absurdos, unida a la conciencia de altos costes estúpidos en la producción industrial podría verse reflejada de algún modo en la improductividad concreta de las máquinas de *Metrópolis*<sup>23</sup>? Como todos los posibles puentes que podríamos tender entre la realidad instrumental de la época y la imaginación de Harbou/Lang preferimos no ir más allá de posibilidades que sólo nos interesan relativamente. Si consideramos justa su mención es porque no podemos pasar por alto que estas pueden comenzar a darnos algunas claves o estímulos de especial relevancia para el resto de la investigación.

Justo es advertir, sin embargo, que algunos de los mayores avances instrumentales de finales del siglo XIX y principios del XX se dieron, como *Metrópolis* bien escenifica en resultados, en el campo de la ingeniería arquitectónica. Sin embargo, Fritz Lang no nos presenta ninguna panorámica de gigantescas grúas, llamativos andamios o esqueletos metálicos, tal y como debió ver en su visita a Estados Unidos. En *Metrópolis* la arquitectura está concluída, estableciendo, en ese aspecto, una filiación con la ciencia ficción. El plan urbanístico, al contrario que el eterno movimiento de las máquinas y de la vida ciudadana, es un producto finalizado que, irónicamente, ha de ser mantenido por un trabajo que nunca ha de concluir. Detengámonos un momento y saboreemos este elocuente ingrediente argumental. El binomio movimiento-estatismo (o proceso-producto) jalona todo el film ayudado por la propia estética centrípeta y simétrica tan típica del *modus operandi* de las producciones de la UFA. Este binomio define, tal y como iremos viendo progresivamente, la dualidad inherente a todo sistema tecnológico y estético y, más aún, a la próxima película a analizar.

Seguir con la enumeración de invenciones obliga a hacer un ejercicio tan simple como mirar al otro lado de la lente y ser capaces de advertir la relevancia absoluta de la aparición de la máquina cinematográfica (y todo aquello que hace posible el cine, como la propia base química –la película-, la fotografía, el sonido...), puesto que sin entender

---

<sup>23</sup> Existen sorprendentes estudios de la época sobre el derroche productivo. Uno de los mejores documentados fue *The Tragedy of Waste* (1925), de Stuart Chase.

la fiebre que desató esta revolución artística en Alemania<sup>24</sup>, el intervencionismo estatal sobre ellas y el dinero que generaba resultaría difícil comprender el exagerado presupuesto y riesgo ideológico que corrió, desde sus comienzos, *Metrópolis*. Es más, como afirma Patalas, recién comenzado el film, la propia película de *Metrópolis*, tal y como está filmada, es en sí una máquina. Motivo por el que hemos considerado oportuno mencionar la relevancia del cine como instrumento, no porque aparezca en *Metrópolis* un cinematógrafo, sino porque su propio lenguaje y montaje es, en sí, una máquina.

Resumiendo, y a modo de conclusión provisional, nos parece que una aproximación meramente instrumental de la tecnología alemana coetánea a *Metrópolis* nos ayuda para observar ciertas analogías entre la realidad y la ficción fílmica. Ello no choca en demasía con las tesis que plantean que no suele haber una base científica en el cine de ciencia-ficción, ya que algunas de las señaladas analogías invento-real/ invento-fílmico son débiles y fruto de nuestra especulación<sup>25</sup>. Sin embargo, en el film encontramos algo curioso: la visión del futuro está, como H. G. Wells supo advertir, completamente fiscalizada –al menos a nivel instrumental- por el presente de la Alemania del momento<sup>26</sup>: los aeroplanos, los automóviles, los motores y ruedas de los primeros planos de la película, los aparatos eléctricos, los sectores industriales punteros... Basta echar un vistazo a clásicos como *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) o *2001 Odisea en el espacio* (*2001 A space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) para que elementos tales como las naves espaciales o los ordenadores -artefactos que existían a la hora de hacerse ambos filmes- sean completamente sublimados en las típicas películas de ciencia ficción. Hacer una reflexión mayor sobre este tema implicaría aceptar que, del mismo modo que en multitud de ocasiones las películas de ciencia ficción adelantan lo que va a ocurrir, una película como *Metrópolis* puede acertar en sus críticas aunque no adelante nada. Así, según la teleología de nuestra

---

<sup>24</sup> Recuérdese que las primeras películas proyectadas ante un público tuvieron lugar precisamente en Alemania (Hermanos Skladanowsky, 1895), y que la vanguardia expresionista se introdujo de lleno en este campo como no lo hicieron el Futurismo, el Cubismo o el Dadaísmo.

<sup>25</sup> Las grandes novelas de ciencia ficción plantean tesis tecnológicas dotadas de cierta plausibilidad, dado que describen con gran lujo de detalles el funcionamiento de los artefactos. Por ello aquellas actúan muchas veces de precursoras. Véase VIZCAÍNO GÓMEZ, A. D.: *Las comunicaciones en la ciencia ficción*. Universidad de Málaga, 2003, pp. 17-20. El cine de ciencia ficción, determinado por la concisión que reclama la dimensión espacio-temporal, suele quedar cojo en este aspecto.

<sup>26</sup> Puede leerse un extracto en ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia. De Meliés a 2001*. Alianza, Madrid, 2002, p. 57.

película (desde el punto de vista instrumental), el futuro ya casi está alcanzado, sólo faltarían unos determinados toques estéticos. En definitiva, y con la notable excepción del Robot María II, los artefactos e instrumentos tecnológicos o simplemente decoran (aeroplanos, automóviles) o no producen nada materialmente concreto. La lectura unívocamente instrumental de los objetos de *Metrópolis* parecería en un mero estudio histórico anecdótico o analítico formal carente de interés y utilidad para nuestra investigación. Es necesario buscar otras vías más enriquecedoras.

### 2.1.2. LA TEOLOGÍA DEL PROGRESO

“Según el punto de vista convencional, la relación humana con los objetos técnicos es demasiado obvia para merecer una reflexión seria”<sup>27</sup>. En efecto, un tecnólogo como Langdon Winner sabe bien cómo siempre se suele reducir cualquier interrogante o estudio tecnológico al “cómo funcionan las cosas”. Al gran público le parece que únicamente los inventores, los técnicos, los ingenieros o los mecánicos pueden hablar con rigor sobre temas de índole tecnológica, dado que ellos se refieren al “cómo hacer” y “cómo utilizar”. A pesar de ello, la (filo)sofía, esto es, la reflexión y la meditación, siempre ha sido el ingrediente constitutivo fundamental del ser humano a lo largo de su historia, y quizás por ello jamás se ha olvidado totalmente que lo fundamental es la integridad psicológica, espiritual y física del individuo. El alemán Eberhard Zschimmer<sup>28</sup>, uno de los primeros teóricos de la tecnología en observar precozmente que el estudio instrumental era insuficiente, escribió en 1917:

“Cuando se considera la técnica en *sentido generalísimo*, para tomar la *última intención* de la voluntad técnica, entonces también el instrumento aparece como una expresión secundaria, o digamos mejor, como una expresión ya demasiado evolucionada del concepto fundamental abstracto. (...)En lo que a mí respecta, debo rechazar también y sin reservas la filosofía de la técnica de

---

<sup>27</sup> WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987, p. 21.

<sup>28</sup> Trataremos en otro amplio apartado las diversas teorías filosóficas y tecnológicas de la Alemania de la República de Weimar.

Kapp<sup>29</sup>. Pero la idea de que los instrumentos y las máquinas artificiales no tienen necesariamente una importancia esencial para la actividad técnica ha sido expuesta por Kapp de modo irrefutable”<sup>30</sup>

De estas líneas, amén de la crítica al análisis meramente instrumental<sup>31</sup>, nos interesa esa concepción de Zschimmer de que la esencia del problema técnico no tiene por qué encontrarse en las máquinas e instrumentos. Dicha esencia, como tantos pensadores alemanes defenderán, habría surgido de *a priori* tales como el pensamiento ilustrado, el concepto de modernidad o la idea de progreso. Nuestro itinerario comenzó entrando en contacto con los artefactos modernos: ahora de lo que se trata es de una breve introducción que nos guíe por el camino a seguir (ese “*sentido generalísimo*”). Siempre y cuando no olvidemos el marco de *Metrópolis* para indagar con acierto en la filosofía y pensamiento germanos del contexto. De lo que se trata es, pues, de situarnos en los correctos niveles epistemológicos.

Toda la primera mitad del siglo XX se encuentra hipotecada -desde la perspectiva tecnológica- al concepto de *progreso*. El *progreso*<sup>32</sup>, un mito que como mucho puede contar con más de mil años de historia occidental<sup>33</sup>, es la almohada sobre la que reposa todo el sueño tecnocrático desde el siglo XIX hasta nuestros días<sup>34</sup>. Huelga recordar, sin

---

<sup>29</sup> Se refiere a Kapp (obsérvese que era alemán), cuya obra *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*. G. Westermann, Braunschweig, 1877, está considerada la publicación fundacional de la filosofía de la tecnología.

<sup>30</sup> ZSCHIMMER, E.: “Filosofía de la técnica” (Berlín, 1917), en MALDONADO, T. (Compilador): *Técnica y Cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, pp. 192-193. En estas líneas aparecen conceptos cuya relevancia trataremos en otros apartados y autores, como ese afán, tan típico del pensamiento tecnológico alemán de estos años, por buscar la esencia abstracta de la tecnología.

<sup>31</sup> No defendida ni por todos los teóricos del momento (Noiré, Geiger o Bergson...), ni aún siquiera por los de ahora (Quintanilla)

<sup>32</sup> Hablaremos de otros “progresos” en el apartado que dedicaremos a la idea de modernidad.

<sup>33</sup> NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*, *Op. cit.*, pp. 26-28. Si bien se define con sus rasgos modernos, aunque no únicamente circunscrito a la técnica, a partir del siglo XVII o XVIII con Bacon, Leibniz, Le Mercier, Condorcet... En cualquier caso, no se nos malinterprete, el progreso existe en *campos determinados* si lo analizamos desde unos parámetros particulares (lanza prehistórica-pistola, hierbas medicinales-antibióticos), pero lo que aquí se juzga es la *creencia unívoca* de que todo vaya siempre a mejor, especialmente en el sentido humano al completo. Así, la pistola es más mortífera que una lanza, pero bien puede representar un fracaso para el ser humano antes que un éxito. De modo semejante un antibiótico puede ser más efectivo que una hierba medicinal para una enfermedad determinada, pero el concepto médico en el que se ve inmerso el primero puede haber olvidado una acepción más amplia del término salud.

<sup>34</sup> Indisolublemente unido al concepto de historia tradicional formulado por Hegel y Marx. Véase el breve apartado “La historia a debate” en el capítulo “Sobre el concepto histórico-artístico” (Bloque

embargo, que el origen lejano del concepto de progreso pudo tener lugar tan pronto como las sociedades antiguas supieron reconocer la potencia del hombre para evolucionar individualmente<sup>35</sup>. El problema estribaría en el trasvase de ese valor individual a la civilización en su conjunto, ya que esta se rige por parámetros completamente diferentes. El ser particular no es el ser general. El progreso de la sociedad, tal y como solemos entenderlo, conlleva incuestionables logros estructurales, pero sus conquistas comportan inevitables pérdidas sobre las que merece la pena preguntarse. La sociedad tiene la capacidad de arrasar con las peculiaridades y posibilidades de cada uno de sus átomos, si es que no de adocentarlos. Por lo que si la civilización se embarca en un viaje, cada uno de sus miembros bailarían inevitablemente sobre el mismo barco, y hacia un destino que *siempre* será incierto<sup>36</sup>. El barco, hoy llamado tecnociencia, es un ente indisolublemente unido al concepto de progreso y su peligro reside en que puede conllevar “un retroceso moral y personal considerable”<sup>37</sup>. Pero como en toda historia, debemos comenzar por el principio. Fue en el amanecer del siglo XIX cuando el término *progreso* se convirtió en una contraseña empresarial y política. Sin embargo, a finales de éste, las primeras dudas habían comenzado a surgir. William Morris, anotó:

“Indudablemente, por ello (por el progreso) nosotros, los modernos, deberíamos encontrarnos, en todo, en condiciones muchísimo mejores que todos aquellos que nos han precedido (...) Pero, ¿cuál es la realidad?”<sup>38</sup>

---

Introducción) para una perspectiva completa de los límites y mitos teóricos en los que se sustenta esta concepción.

<sup>35</sup> Véase, para una perspectiva más amplia “La condición humana en jaque y a debate” en el bloque de Introducción.

<sup>36</sup> Sobre los dos tipos de progreso, uno que consigue grandes avances estructurales en la civilización y otro que otorga protagonismo al individuo de a pie, véase MUMFORD, L.: *Técnicas autoritarias y democráticas*. Entrelibros, Málaga, 1995.

<sup>37</sup> JONAS, H.: *El principio de responsabilidad*. Herder, Barcelona, 2004, pp. 266-273.

<sup>38</sup> MORRIS, W.: “Trabajo útil y esfuerzo inútil”, en SCHINDEL, E.: *William Morris*. Pepitas de Calabaza, La Rioja, 2004, p. 151.

Sería en los años 30, poco después de *Metrópolis* (amén de predecesores alemanes), cuando humanistas de la talla de Ortega regalarían más que una sospecha al intocable *desideratum* del progreso<sup>39</sup>:

“La idea del progreso, funesta en todos los órdenes, cuando se la empleó sin críticas, ha sido aquí (en la técnica) también fatal. Supone ella que el hombre ha querido, quiere y querrá siempre lo mismo, que los anhelos vitales han sido siempre idénticos y la única variación a través de los tiempos ha consistido en el avance progresivo hacia el logro de aquél único “desideratum”. Pero la verdad es todo lo contrario (...)”<sup>40</sup>

Pero todavía resulta más importante para nuestra investigación observar que en Ortega esto se convierte en una efectiva crítica al *progresismo* puesto en relación con lo que él llamaba *tecnicismo*, esto es, la edad en que la técnica preside toda actividad humana. La advertencia era la siguiente:

“La indiscutible superioridad de la técnica presente, como tal técnica, es, por otro lado, un factor de mayor debilidad. Si se basa en la exactitud de la ciencia, quiere decirse que se apoya en más supuestos y condiciones que las otras, al fin y al cabo más independientes y espontáneas. Todas estas seguridades son las que precisamente están haciendo peligrar la cultura europea. El progresismo, al creer que ya se había llegado a un nivel histórico en que no cabía substantivo retroceso , sino que mecánicamente avanzaría hasta el infinito, ha aflojado las clavijas de la cautela humana y ha dado

---

<sup>39</sup> Es importante reseñar que, posteriormente, ya en los años 50, Ortega explicaría que su execración del progreso no era absoluta al estilo de los relativistas más cínicos, ya que aceptaba la existencia de aquél en ciertos puntos determinados.

<sup>40</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 78 y 79.

lugar a que irrumpa de nuevo la barbarie en el mundo”<sup>41</sup>

Sin embargo, habrá que esperar todavía a la segunda mitad del siglo XX para que cada vez más autores se hicieran cargo del problema en toda su pureza o, mejor todavía, que indicaran el mito filoreligioso que se ocultaba tras el archiconocido término, algo muy importante a tener en cuenta. Jonas lo intuyó con las siguientes palabras:

“(…) el progreso, el cual, en el más ambicioso de los casos, apunta a la instauración de un paraíso en la Tierra. El progreso y sus obras se hallan más bajo el signo de la arrogancia que de la necesidad (...)”<sup>42</sup>,

No en vano el concepto de progreso fue intuido en la Edad Media indisolublemente unido al cariz teológico cristiano del que era imposible sustraerse. Al fin y al cabo el progreso celebra todavía hoy la próxima llegada al paraíso terrenal, gracias a la creación de invenciones y artefactos cuya existencia y producción aseguran por acumulación y mayor especialización, un camino recto y fácil hacia un mundo utópico en una ciudad prometeica como la de *Metrópolis*<sup>43</sup>.

Ahora bien, nuestro marco es el contexto alemán y aunque en el período de entreguerras florecieron voces críticas contra el progreso, estas se encontraban generalmente unidas a reflexiones antibelicistas y a debates entre las diferentes formas de modernidad. En todo caso esgrimían la posibilidad de un *progreso espiritual y cultural* que obtuviera mayor protagonismo, pero siempre en comunión con la tecnología<sup>44</sup>. Por eso bien podría considerarse que las críticas más directas al progreso tecnológico aparecieron, pues, antes que en filosofía, en el mundo del arte: poesía romántica alemana e inglesa, vanguardia expresionista, etc<sup>45</sup>. *Metrópolis*, hija del expresionismo crepuscular, emergió en el año 1927 como una crítica sin parangón en el mundo del cine (y, en gran medida, del arte) al progreso tecnológico. Sin embargo, un extraño caldo de cultivo le había ido dando forma. De la tortuosa República de Weimar

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 82

<sup>42</sup> JONAS, H.: *Op. cit.*, p. 79.

<sup>43</sup> BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal*. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 285.

<sup>44</sup> Trataremos este punto más adelante.

<sup>45</sup> Podría considerarse que el prerafaelismo y el simbolismo también eran movimientos antitecnológicos, ya que caminaban en dirección contraria.



habían surgido círculos de intelectuales, artistas y poetas que, en solitario, dudaban y recelaban de la carga significativa del progreso. Disminuyamos la velocidad y reflexionemos: ¿De qué *progreso* hablamos? ¿Cómo se entendía el progreso en Alemania? Es más, ¿por qué Alemania confió tan notablemente en sus promesas? La respuesta es larga y merece ser analizada por partes.

Para ello, lo primero que debe ser planteado es el origen de dicha noción de progreso. ¿Qué hace particular a Occidente como para que sea aquí donde haya surgido dicha idea? Una respuesta simple pero oportuna debería compendiar el *racionalismo*, que entre otras cosas busca soluciones lógicas y prácticas a los problemas, pero también es indispensable *cierta cosmovisión simbólica* del mundo que conlleve la búsqueda de un mundo utópico, el paraíso terrenal. Ambos factores se habrían dado cita en ciertos ingredientes de la cultura cristiana: el progreso se habría alimentado de la escatología<sup>46</sup>, la escolástica<sup>47</sup> y la monástica<sup>48</sup> cristiana, instituciones y doctrinas que le habrían dado forma y potencia. Como es evidente, esta teoría tiende a relativizar esa supuesta división infranqueable entre religión y tecnociencia, demostrando hasta qué punto la última termina asumiendo, en muchas de sus facetas, varias líneas maestras de aquélla<sup>49</sup>. Uno de los ensayos breves más celebrados de los últimos 10 años, *La deconstrucción del cristianismo*, de Jean-Luc Nancy, aborda este tema de un modo tan breve como denso. Según dicho autor no es ya sólo el progreso, sino los principales sistemas estructurales, económicos y filosóficos occidentales, los que deben su existencia y su metabolismo a las bases epistemológicas de la teología cristiana. De ahí que afirme tajantemente:

“...todo análisis que pretenda repetir una desviación del mundo moderno respecto a la referencia cristiana olvida o

---

<sup>46</sup> NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Una de sus tesis generales.

<sup>47</sup> Véase MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 49. Se hablará más de este tema a lo largo de la investigación.

<sup>48</sup> Lo más interesante al respecto tiene lugar en gran parte de los capítulos de las dos últimas obras citadas. Véase también, sobre la cultura monástica, MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, pp. 301 y ss.

<sup>49</sup> A lo largo de la investigación se tratará en diversos momentos este punto. Como adelanto cabe destacar que son muchos los pensadores que hacen uso de estas teorías, especialmente Lewis Mumford, quien en sus libros fundamentales esgrime continuamente esta tesis. También ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 2003, o filósofos de la ciencia como FEYERABEND, P.: *El Mito de la ciencia y su papel en la sociedad*. Cuadernos Teorema, Valencia, 1979, en su versión más violenta, o ZIMAN, J.: *¿Qué es la Ciencia?* Cátedra, Madrid, 2003, p. 14-16, para sopesarla de forma más moderada. Véase, para obtener más reseñas, el último apartado de este capítulo, especialmente el lugar donde se aborda el concepto de modernidad cristiana.

niega que el mundo moderno es él mismo el devenir del cristianismo”<sup>50</sup>

Y, centrándonos en la idea de progreso, no es para menos, cuando la identidad cristiana se basa en “la autosuperación continua” (la Ley Antigua por la Ley Nueva, el Logos por el Verbo, la civitas, por la civitas Dei...) <sup>51</sup> y “el movimiento y dinamismo lineal infinito”<sup>52</sup>. La fe cristiana, en palabras de Nancy, “es ella misma experiencia de su historia”<sup>53</sup>, es más, es una historia nihilista, en tanto que la autoridad absoluta de Dios como ser mágico puede disiparse para convertirse en cualquier otra cosa -¿es el caso de la *técnica* o el *progreso*?-. De hecho, y pese a la creencia generalizada, los místicos medievales y el propio Lutero se adelantaron a Hegel y Nietzsche escribiendo contundentemente “Dios ha muerto”<sup>54</sup>. Algo que conecta poderosamente con el *modus operandi* básico de las religiones: la muerte del dios ocasiona una reinterpretación mucho más religiosa que cuando estaba vivo, traspasándose sus características a los objetos y sistemas culturales a su alcance<sup>55</sup>.

Si bien esta disertación puede parecer un tema demasiado alejado todavía de nuestra película, un primer aterrizaje en su amplia pista nos comienza a desvelar muchas posibilidades. De hecho, *Metrópolis* se convierte en un sutil pero grato ejemplo de lo que estamos comentando, dado que toda la ciudad prometeica, con sus elementos visuales y narrativos, es, ante todo, una ciudad bíblica. Basta una ojeada a *Metrópolis* para observar que la tecnología está dotada de un poder religioso, siempre acompañada de reminiscencias bíblicas. De ahí que las airadas críticas de historiadores cinematográficos como Vicente Sánchez Biosca o Pilar Pedraza hacia el guión de Thea von Harbou deban ser cuestionadas. Aunque la novela de Von Harbou posea un carácter folletinesco, las relaciones que establece entre religión y tecnología, aun ingenuas, no por ello carecen de realidad, sobre todo desde un punto de vista sociológico (y esto es válido incluso en el papel de María y su cristianismo humanitario como redentores): recordemos que tanto la novela como la película estaban destinados al gran público. Es

---

<sup>50</sup> NANCY, J. L.: *La deconstrucción del cristianismo*. La Cebra, Buenos Aires, 2006, p. 39.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 53. En cualquier caso, es menester, para una completa asimilación de estas teorías, la lectura de todo el opúsculo.

<sup>55</sup> ELIADE, M.: *Mito y realidad*. Kairós, Barcelona, 1999, pp. 99 y ss.

más, apelando al contexto, varios renombrados sociólogos y filósofos de la república de Weimar como Dessauer, Spengler o Weber habían trazado las relaciones entre tecnociencia y religión<sup>56</sup> o al menos habían señalado un basamento mítico en la ciencia<sup>57</sup>. Algunos incluso relacionaban la mecanización con la llegada de una religión renovada, “el reino del espíritu”<sup>58</sup>. Es por ello que el tema, al menos en la Alemania de entreguerras, no era tan desconocido o inadvertido como incluso hoy lo es. Y esto es cierto en los aspectos más problemáticos de nuestro film, tal y como iremos desentrañando. Continuemos, pues, con el tema del progreso tecnológico para advertir de qué manera la peculiar historia germánica, en su vertiente religiosa y cultural, había dotado de un gran motor al mito progresista.

La obra de un germano insigne de la época, Max Weber, estaba, a su manera, en la vía adecuada: el protestantismo era el gozne que abría las puertas a una mecanización, especialización y estandarización capitalista mucho mayor que las que parecían prometer las utopías católicas de Roger Bacon o Tommaso Campanella<sup>59</sup>. Las teorías joaquinistas franciscanas (S. XII), actualizadas por Lutero, defendían una visión histórica progresista que rompía con la temporalidad estática agustiniana, respaldando el trabajo espiritual y técnico como vía para asegurar la llegada del milenarismo, esto es, del mundo celestial<sup>60</sup>. Asimismo, los ideales luteranos, al negar el poder de la experiencia sobre la formación humana, favorecieron el advenimiento de metodologías pedagógicas cada vez más teóricas, lógicas y abstractas que pronto entroncarían con el mecanicismo educativo de un Comenius o un Locke<sup>61</sup>. Valga el ejemplo del calvinismo para observar cuán hermanada se encontraba la religiosidad más reaccionaria del momento con el pensamiento técnico:

---

<sup>56</sup> Aun sutilmente, WEBER, M.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Alianza, Madrid, 2000. SPENGLER, O.: *El hombre y la técnica* (1931). Ver, Buenos Aires, 1963. Al tratarse de una versión electrónica sin paginación, señalamos capítulo y tesis. “Sin duda toda teoría científico-natural es un *mito*, que el *entendimiento* bosqueja sobre los poderes de la naturaleza, y toda teoría depende completamente de la religión correspondiente” (Tesis V, Cap. 11). DESSAUER, F.: *Discusión sobre la técnica* (1926). Rialp, Madrid, 1964, p. 246 y ss., esbozando una relación entre los dictados cristianos y la técnica moderna.

<sup>57</sup> Por ejemplo SIMMEL, G.: “El dominio de la técnica”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 33: “El pensamiento mitológico encuentra refugio también en la concepción científica de la realidad”.

<sup>58</sup> RATHENAU, W.: “La mecanización del mundo” en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 154.

<sup>59</sup> Véase WEBER, M.: *Op. cit.*

<sup>60</sup> NOBLE, D.: *La religión de la Tecnología*, pp. 40-41 y 55.

<sup>61</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, pp. 275-278.

“No fue accidental que los teorizadores y los inventores prácticos de la máquina en su estado inicial provinieran tan a menudo de círculos protestantes y particularmente calvinistas. (...) Con el Calvinismo vencieron los noes: no para el amor, no para el gozo, no para el deleite, no para la curiosidad o la admiración, eran todas las virtudes calvinistas. La máquina era el verdadero símbolo del implacable Dios calvinista y su orden predestinado: sus mismas autoridades, abnegaciones y sacrificios, la absorbente disciplina de la fábrica, sin tiempo para el ocio y por lo tanto sin oportunidad para el pecado”<sup>62</sup>

Resulta interesante trasladar este texto a *Metrópolis*, ya que varias de las claves del film parecen encontrar su punto más trágico en esta suerte de ideostética precoz. Y no es para menos. El mundo germánico posterior al siglo XVI dio un fundamento a la cultura de la máquina del que carecieron por completo países anclados en la Contrareforma como España o Italia<sup>63</sup>. La dictadura de los relojes burgueses<sup>64</sup>, basada en la precisión, regulación y producción de tiempo (“el tiempo es oro”, que diría Franklin), era en realidad una actualización del motor inmóvil (Dios) de la escolástica cristiana. La fascinación por aquellos favoreció la consolidación de las llamadas Sociedades Mecánicas del siglo XVIII, misioneras del evangelio del trabajo que predicaban la fe en la ciencia mecánica y cuya influencia no fue poca<sup>65</sup>: a principios del siglo XX todavía había autores que relacionaban el nuevo orden mecánico con dictados religiosos<sup>66</sup>. Pensadores alemanes como Leibniz ejemplifican el avance de este pensamiento progresista tecnoreligioso en menos de un siglo. En pleno XVII dicho filósofo no sólo había sentado las bases teóricas del ordenador casi 300 años antes del ensayo de Alan Turing sobre el tema, sino que había inventado la aritmética binaria (el reduccionismo del 0 y 1), especulado sobre la posibilidad de naves viajando a través del

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>63</sup> Para Weber no es casualidad que países dentro de la tradición Reformista como Alemania, Holanda o Inglaterra ejemplificaran los grandes logros de las Revoluciones Industriales. Aún así, Mumford considera que Weber no tuvo en cuenta que el motor ya se encontraba en diversos pensamientos internos de la Iglesia Católica del siglo XIV y XV. Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 175 y ss.

<sup>64</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, pp. 30-34. No olvidemos que el gran centro de producción de relojes en Europa ha sido Suiza, la cuna del calvinismo.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>66</sup> Llegando a considerar la mecanización como algo anterior a la propia religión y a la ciencia RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p. 168.

espacio e incluso intentó construir una revolucionaria calculadora<sup>67</sup>. Unos pilares tan profundamente anclados en lo religioso como en lo técnico tendrían que eclosionar tarde o temprano en empresas e instituciones estatales, originando un macrocosmos que presagiaría el milagro de la Segunda Revolución Industrial en Alemania:

“Los francmasones estaban en la vanguardia de los inicios de la industrialización en Prusia, incluyendo **eminentes empresarios**, funcionarios civiles y **oficiales del ejército** con responsabilidades en cuestiones técnicas o científicas. Entre los empresarios se encontraban: Friederich Dannenberger, el líder de los fabricantes de algodón de Berlín; Johann Hempel, propietario del mayor número de obras químicas de la ciudad; y un gran número de industriales silesios. Los funcionarios civiles masones incluían a Theodor von Schon, primer director del Business Department; Sigismund Hermbstadt, el experto químico en la Technical Deputation; Ludwig Gerhard y Carl Karsten, los jefes de las divisiones de minería y del metal del Cuerpo de Minas y Christian Rother, jefe del Seehandlung, el imperio mercantil-bancario del Estado. Los masones militares contaban con Johann Nepomuk Rust, jefe del Cuerpo Médico Militar, y con líderes en tecnología dentro del ejército, responsables de las pruebas de armamento y responsables en metalurgia, telégrafos, explosivos e ingeniería militar”<sup>68</sup>

El devenir histórico alemán perpetuaría esta tradición, a saber, que las redes del poder militar y económico continuarían presas de ese mito<sup>69</sup> del progreso tecnológico (tan indisoluble de un progreso religioso) durante el siglo XIX en un primer estadio y, sobre todo, tras la unificación, en su manera más grave y violenta con Guillermo I y

---

<sup>67</sup> STRATHERN, P.: *Leibniz en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2004, pp. 14, 20, 30 y 31.

<sup>68</sup> NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*, p. 103. Previamente David Noble inserta la tradición francmasona dentro de la utopía del progreso ideal humano. Los subrayados y las negritas son nuestros.

<sup>69</sup> Por si aún no ha quedado claro el porqué defendemos que el progreso es un mito, véase: MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, pp. 201-208.

Hitler. Baste con nombrar el caso de Einstein o Heisenberg para ejemplificar cómo los dos científicos más influyentes del siglo XX no sólo se formaron bajo el revulsivo del progreso germano sino cómo también ambos compartían una profunda y personal interpretación religiosa de sus descubrimientos<sup>70</sup>. Quizás por ello Rotwang se encuentra a mitad de camino entre el alquimista y el científico.

Defendida la fuerza de este pilar tecnológico en la Alemania que quiso expresar sus dudas por medio de *Metrópolis*, es justo preguntarnos por la presencia metafórica en el film de este soporte ideológico. La Nueva Babilonia nos permite observar, codificadamente, dos caras del progreso técnico. Por una parte, su victoria: la severa arquitectura de la imagen nos hace partícipes de un universo atemporal, detenido en el tiempo, la ciudad paradisíaca de las clases dirigentes. Por otra parte su carácter procesual evolutivo, la maldición del progreso: los obreros trabajan en un proceso de producción hacia el infinito, un movimiento sin perfección ni fin, un movimiento por el movimiento. ¿Presas de ese concepto de que el progreso es imparable? ¿De que siempre se puede conseguir más energía y más perfección? De estas dos caras del progreso (logro estático y proceso dinámico), es precisamente la última hacia donde se encaminarán las críticas creativas más fecundas de Lang y Harbou. Ahora bien, el progreso joaquinita-prottestante era una construcción eterna que esclavizaba a la sociedad a cambio de esperanzas de tintes tecnoreligiosos. Pero como se ha señalado, esto no gozaba de mala prensa histórica en Alemania. *Metrópolis* tenía que dar un paso más. ¿Cómo? Haciendo que la hipermecanización técnica arrasara en el film con la esencia caritativa cristiana, fundándose un nuevo credo y dogma tecnocrático donde no hubiera lugar ni para la esperanza ni para los valores insoslayables de la religión popular<sup>71</sup>. El ingrediente religioso, indisoluble históricamente del valor mecánico, habría sido exiliado a las catacumbas. Es por ello que la nueva “religión” ultramecanizada que rige *Metrópolis* es interpretada en clave demoníaca. Su dogma es simple: la vida se juzga por la extensión con la que sirve al progreso, pero el progreso no se juzga por la extensión con la que sirve a la vida.

---

<sup>70</sup> Bastará citar la célebre sentencia de Einstein en contra de la teoría cuántica: “Dios no juega a los dados”, donde actualizaba la visión newtoniana de la divinidad cósmica trascendente. También es elocuente la búsqueda de una interpretación orientalista de la mecánica cuántica por parte de Heisenberg para una comprensión de lo que estábamos diciendo.

<sup>71</sup> Aunque ingredientes religiosos pueden haber dado fuerza a la tecnociencia, eso no quita que finalmente esta última se convierta en una especie de credo antagónico de aquella.

### 2.1.3 ECOS DEL PASADO, PROMESAS DE FUTURO

Pero si a lo que aspiramos en este apartado es a dotarnos de una pequeña base teórica que nos haga comprender en que estadio tecnológico se encontraban la Europa y la Alemania del primer cuarto del siglo XX, no nos es suficiente con advertir este amplio episteme del progreso. Debemos comprender la vida en las industrias y acceder a conceptos esclarecedores que nos permitan escrutar diferentes escalones en los avances tecnológicos. Para este punto es menester seguir a Lewis Mumford<sup>72</sup>, pues nadie como él supo ver con meridiana claridad -en 1934- tres diferentes estados de evolución tecnológica en relación con la cultura. Al primero lo llamó fase Eotécnica (siglos X al XVIII), al segundo fase Paleotécnica (de la primera Revolución Industrial al primer tercio del siglo XX) y al tercero, fase Neotécnica, aquella que era susceptible de ser dilucidada en las nuevas características que habrían emergido a principios del siglo XX. Esta última suponía la promesa de futuro y bienestar en aquel momento, a pesar de que a finales de los 70 nuestro teórico consideraría frustradas sus cualidades positivas en *El mito de la megamáquina*<sup>73</sup>. Huelga decir que Mumford no fue el primer historiador que empezó a establecer la separación entre estas tres fases, pero sí el primero que les dio forma, rigor y complejidad<sup>74</sup>.

Si consideramos fundamental un breve análisis que nos explique un mínimo la Fase Paleotécnica es porque nuestra tesis, lo decimos con anterioridad, considera que la visión técnico-industrial presentada en *Metrópolis* tiende a situarse en un marco vital profundamente paleotécnico, aún cuando los objetos, edificios y estética sean *notablemente* neotécnicos. De este modo, las problemáticas obreras y maquinistas de *Metrópolis* tienden a situarse en un plano en gran medida anacrónico y desfasado, en contraste con los recurrentes elementos visuales, neotécnicos en su mayor parte. Así que aun cuando *Metrópolis* fuera una película de ciencia ficción, su planteamiento no está carente de realidades históricas, pasadas, presentes y futuribles que se dan cita en un

---

<sup>72</sup> Sobre todo en una de sus grandes obras: *Técnica y Civilización*.

<sup>73</sup> MUMFORD, L.: *The Myth of Machina II: The Pentagon of Power*. Harcourt Brace and Jovanovich, New York, 1970. Mumford redactó dos “Mitos de la Megamáquina”. El más interesante para analizar lo que acabamos de comentar es este.

<sup>74</sup> De hecho, Mumford debe mucho a los estudios de su idolatrado GEDDES, P.: *Cities in evolution* (1915). Oxford University Press, Londres, 1968. Seguramente el primero que distingue dos estados tecnológicos que se solapan: *El Paleotécnico*, más antiguo, y el *Neotécnico*.



universo fantástico y mítico susceptible de ser decodificado a partir de las vivencias, experiencias y estudio de estas fases tecnológicas. Veamos pues.

La **fase paleotécnica**, aquella que tan duramente criticaran Friedrich Engels<sup>75</sup> y Karl Marx, empezó a ser vituperada al por mayor tan pronto como comenzó a desvanecerse. De ahí que no resulte extraño que algunas de las críticas más completas empiecen a eclosionar en los años 20<sup>76</sup>. Mumford comienza su análisis con el siguiente diagnóstico: “El éxito de la fase Paleotécnica sólo puede ser medido en términos de la tabla de multiplicar”<sup>77</sup>. El gigantismo se hizo con todo el medio y el gasto energético era demasiado exagerado para sus logros reales<sup>78</sup>, siendo esto extensible al uso desmedido e innecesario del hierro en todo tipo de construcciones a lo largo del siglo XIX y principios del XX<sup>79</sup>. Dichas características son, evidentemente, fácilmente extrapolables a *Metrópolis*. Mumford agrega que, durante el régimen paleotécnico, los valores vitales son defenestrados a favor de los pecuniarios, los verdaderos líderes del nuevo paraíso paleotécnico. El trabajo, por tanto, deja de ser una parte necesaria del vivir para convertirse en un fin<sup>80</sup>. En este contexto, la sentencia de Kant: “Todo ser humano debería ser tratado como un fin, no como un medio”, perdió todo su significado. He aquí tanto la figura de Joh Fredersen como de la filosofía que impone sobre el trabajador. En otro orden, lo paleotécnico es también un enemigo acérrimo de cualquier tipo de deleite sensual<sup>81</sup>, pues el aprendizaje rutinario, la pasividad del trabajador y la repetición por la repetición se convierten en el día a día de los obreros industriales<sup>82</sup>: los sabores, olores, sonidos y color se vuelven grisáceos o desaparecen<sup>83</sup>. Tal es la naturaleza de la ciudad subterránea de *Metrópolis*, a la zaga siempre del presagio protestante germano en su extremismo. ¿Acaso no llegó aquél a defenestrar el camino de los sentidos, hacer desaparecer las imágenes de las arquitecturas y eliminar los

---

<sup>75</sup> Resulta fundamental la obra de ENGELS, F.: *La condición de la clase obrera en Inglaterra*. Akal, Madrid, 1976, de la que sacaremos unos párrafos a continuación. Su descripción de los horrores del industrialismo paleotécnico en todo su esplendor siguen siendo completamente válidas.

<sup>76</sup> Destacamos las airadas críticas de GEDDES, P.: *Op. cit.*, CAMPBELL, A. y HILLS, L.: *Health and Environment*. Londres (1925) o las propias de Mumford (1932).

<sup>77</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 171.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 186-187.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>81</sup> MUMFORD, L.: *Ciudad en la historia*, p. 598 y ss.

<sup>82</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 195.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 200.



estampados de las vestimentas?<sup>84</sup> Claro que, sobre este sórdido infierno, nada mejor que acudir a Engels:

“Se producían explosiones de gas en una u otra mina, casi todos los días. *La acumulación de gas de ácido carbónico sofocaba a todo el que entrara allí. (...) Los niños se tendían cerca de la chimenea en el suelo tan pronto como llegaban a casa, y se quedaban dormidos inmediatamente sin ser capaces de tomar algo de comida, y tenían que ser lavados y colocados sobre sus camas mientras estaban dormidos; con frecuencia sucedía que se recostaban camino a casa y eran encontrados por sus padres ya tarde en la noche dormidos en el camino. (...) En casi todos los distritos mineros toda la gente que compone el presidium de los jurados son, en casi todos los casos, dependientes de los dueños de la mina y donde éste no era el caso, la costumbre desde tiempos inmemoriales asegura que el veredicto era: ‘Muerte accidental’*”<sup>85</sup>

De dichas líneas hay una serie de datos que deben ser valorados en su justa medida. De un lado tenemos el dato de la polución ambiental de las fábricas, ese “gas de ácido carbónico” que ya había desaparecido en cierta medida en las industrias de los años 20. Empero, *Metrópolis* nos presenta una densa niebla la primera vez que el *Mittler* entra en las salas de máquinas. De otro lado, el indescriptible cansancio y las muertes accidentales, problema que *Metrópolis* también actualiza a pesar de su tendencia a la obsolescencia en la época que se gestó el film. La crítica de nuestra película asume la herencia del pasado, subrayando que el progreso técnico se asienta sobre un basamento de injusticias.

Otro capítulo de vital importancia para esta investigación reside en el dramático cambio que supuso para el artesano/obrero el paso del gremio a la fábrica, lo que

---

<sup>84</sup> Nada mejor que la edición de algunos artículos de William Morris por SCHINDEL, E.: *William Morris*. Pepitas de Calabaza, La Rioja, 2004, para calibrar esta crítica a la sociedad industrial. Véase también MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 215.

<sup>85</sup> ENGELS, F.: *Op. cit.*, pp. 43-44.

constituye uno de los puntos fundamentales del mundo Paleotécnico, y que estudiaremos en el próximo capítulo con más detenimiento. Por ahora quedémonos con la idea de que *Metrópolis* parece exagerar los rasgos propios del trabajo paleotécnico en la fábrica en contraste con un ideal laboral colectivo que el pueblo alemán aún no había olvidado, y cuyo referente era el gremio. Para concluir este esbozo paleotécnico, debe subrayarse que el estado de la sociedad paleotécnica puede describirse en forma ideal como un estado de guerra. Una lucha por la supervivencia del obrero, una batalla por la dominación y por la sumisión, un cosmos de ricos que temen a los pobres y de pobres que temen a los ricos<sup>86</sup>. Ese estado de guerra, lejos de ser una mera metáfora, resquebrajará el alma alemana de tal manera que incluso se producirá una estética y un pensamiento deudores de aquella en la literatura de Ernst Jünger. Sus influencias en *Metrópolis* la veremos en el próximo capítulo, siendo entonces cuando cobrará verdadero rigor esa codificación de lo paleotécnico en la estética de la película.

La **fase neotécnica**, por su parte, la podemos considerar más bien un *desideratum* que una fase real, al menos durante los años 20 y 30. Mumford nos advierte:

“Al tratar la fase neotécnica, me he preocupado más de la descripción y la realidad que de la predicción y la potencialidad (...) estamos aún en plena transición (...) En las grandes zonas industriales de Europa Occidental y América la fase paleotécnica está aún intacta (...) Un presente pseudomorfo donde se insinúan nuevas estructuras, (...) estamos en un período mesotécnico”<sup>87</sup>

Esta advertencia nos sirve para observar mejor una de las características que hacen tan única la distopía de *Metrópolis*, la ponen en relación con películas como *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936), y la enfrentan a otras como *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936). En vez de plantear un presente-futuro donde se introduzcan las que parecían<sup>88</sup> ser consideradas en el momento

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 283-285.

<sup>88</sup> Algún adelantado dudó con rigor ya en los años 30 de las promesas neotécnicas. Mumford mismo, aun favorable y esperanzado, observó que dicha fase podía tener mucho de falacia. Las críticas alemanas a la tecnología son, de todos modos, de las más radicales. A muchos de ellos les importaba poco la posible

positivas innovaciones neotécnicas, la desconfianza en el progreso y en la ciudad hace que la expresión de los problemas humanos en el nuevo entorno se realice echando mano de la lección paleotécnica. A pesar de ello, un breve recorrido por algunas características generales neotécnicas (que no artefactos) no nos permite únicamente observar un marcado contraste con *Metrópolis*, sino también encontrarnos con alguna grata coincidencia. Tal es el caso de la búsqueda de la estética y belleza en cada uno de los ingenios mecánicos de *Metrópolis*, algo bastante impensable en la era Paleotécnica<sup>89</sup> donde la inexistencia de un diseño industrial feroz o de grandes reformadores de la arquitectura (Loos, Gropius, Le Corbusier) había ocasionado un mundo sumamente deleznable. La máxima de embellecer (y *camuflar*) el esqueleto mecánico y técnico de los objetos<sup>90</sup>, necesidad humana donde la haya, ha sido considerada por Mumford como una de las características sobresalientes de la edad neotécnica<sup>91</sup>. Aparte, *Metrópolis* también coincide con algunas innovaciones neotécnicas de obligada presentación: la luz, las telecomunicaciones o la tecnociencia. “La ciencia, al unirse a la técnica, elevó por así decirlo el techo de la realización técnica y amplió su potencial de cruce”<sup>92</sup>. Es más, Mumford llega a afirmar que en esta época la principal iniciativa viene del científico, y que la invención es un producto derivado. Algo semejante a lo que ocurre con Rotwang, artífice de *Metrópolis* y del Robot María.

Pero la generalidad fílmica se basa en la oposición al neotecnicismo. Una de las características emblemáticas, la reacción contra el gigantismo a favor de fábricas y artilugios pequeños, no se encuentra en *Metrópolis*. Claro que se podría objetar que la justificación cinematográfica es de índole puramente simbólica y no histórica. Al fin y al cabo el valor semántico de “lo grande” se encuentra en la mayoría de películas de ciencia ficción, ya sean de 1940 o de 2000<sup>93</sup>. Pero es justo recordar que la estética de lo enorme siempre fue un patrimonio del poder (pirámides, Gran Muralla, San Pedro del Vaticano, Versalles, Taj Mahal) y que este se habría ido transformando, sin prisa, pero

---

fase tecnológica, sino sobre todo su resultado deshumanizador independiente de sus transformaciones funcionales o estéticas. Véase a Splenger o Simmel.

<sup>89</sup> Con perdón de notables excepciones: Morris, Ruskin...

<sup>90</sup> Tema del que hablaremos en el capítulo IV.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 273-274 y 352-365. Los alemanes también fueron pioneros en este campo. Un tratado como el de BECHTEL, H.: *Wirtschaftsstil der Deutschen Spätmittelalters*. Munich, 1930, trata el arte en varias de sus facetas conjuntamente con la industria y el comercio. Otro a destacar, esta vez norteamericano, es el de JOHNSON, P.: *Machine Art*. New York, 1933.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>93</sup> BASSA, J. y FREIXAS, R.: *El cine de ciencia ficción*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 44.

sin pausa, en un valor sentidamente tecnológico. Así, la fase paleotécnica pudo haber inaugurado la tecnoestética de la enormidad, y *Metrópolis* bien pudo criticarla, pero todavía no ha perdido predicamento. El malentendido sobre el tamaño, equiparando gigantismo a éxito y logro social, es una de las asignaturas pendientes de nuestra cultura todavía hoy, y no solo en el aspecto técnico, sino también económico<sup>94</sup>.

Otra promesa neotécnica crucial consistió en la liberación del trabajador gracias al automatismo, mil veces usado en tantas películas, pero un problema evidente en la primera mitad del siglo XX. En el período de entreguerras cierta automatización de las máquinas empezó a instalarse en las fábricas como un alivio se instala en el alma ante un deseo cumplido. La automatización era un paso dentro de un proyecto neotécnico mucho mayor: la precisión matemática, la búsqueda de la economía física, la pureza química, la limpieza quirúrgica, la reducción de las jornadas de trabajo, la desaparición de la disciplina militar, los estudios fisio-ecológicos de algunos pioneros o la crítica a la excesiva especialización-maquinización del mecánico<sup>95</sup>. Sin embargo, dicha automatización, como la del proyecto en su conjunto, fue mucho menor de la que podemos imaginar. Bastaría con preguntar a diversos obreros industriales de los años 60 ó 70 sobre esta cuestión para que se encogieran de hombros. Pero en la época las posibilidades de la automatización se encontraban en boca de todos. Se generaron intensos debates sobre lo que podría ocurrir: el desplazamiento masivo de la mano de obra ante la automatización<sup>96</sup> o las maneras de incrementar el automatismo<sup>97</sup> fueron los temas favoritos. *Metrópolis* parece olvidar por completo estas promesas que, al menos a priori, hubieran significado para los obreros de las máquinas del film una gran calma. Y es que *Metrópolis* no sólo desconfía de un futuro automático, sino que retoma la peor tradición paleotécnica de la esclavización –bien conocida en una Alemania sometida a rápidos cambios- para trasladarnos un mensaje que está por encima de bálsamos y atenuantes. A pesar de todo, es justo sacar a colación un dato de interés, y es que Berlín estaba ciertamente retrasado en el debate automático a nivel teórico y práctico, de ahí que los tratados importantes del momento se dieran en el ámbito anglosajón.

---

<sup>94</sup> Véase nuestra reflexión sobre lo neobarroco y el rascacielos en el capítulo dedicado a las relaciones entre arquitectura y técnica.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 247 y 268-271. Esta enumeración de búsquedas es inexistente en *Metrópolis* en el plano social, no tanto en el estético.

<sup>96</sup> Discusión que plantearon en la época libros como el de BARNETT, G.: *Chapters on Machinery and Labor*. Cambridge, 1926.

<sup>97</sup> Tema fundamental del tratado de HENDERSON, F.: *Economic Consequences for Power Production*. Londres, 1931.

En definitiva, parece que las promesas neotécnicas fueron ignoradas en su mayor parte por la visión futurista de Thea von Harbou. Y en ello tiene que ver bastante la teoría que ya habíamos apuntado al final del primer apartado: *Metrópolis* no se interesa por el nivel meramente *instrumental* y sus posibles mejoras (neo) técnicas, sino por los efectos metafísicos de la tecnología y su repercusión política –en el sentido más amplio de la palabra-. Y ahí la forma tiene poco que ver: lo que importa es el medio, el entorno, lo inherente al mundo tecnológico, fuese cual fuese su variedad funcional o metodológica. Claro que sólo mediante la forma puede la imagen expresar una determinada semántica: de ahí la utilización de impresiones paleotécnicas. Aun así, no por ello los peligros que se subrayan en *Metrópolis* forman parte de una realidad totalmente anacrónica o imaginaria. Baste una de las conclusiones de Mumford sobre las ciudades de los años 40 y 50 para ilustrarlo:

“Los obreros de una economía en expansión están atados a un mecanismo de consumo; se les asegura el medio de vida, siempre que devoren sin la debida selectividad lo que la máquina les ofrece, y siempre que no reclamen nada que no sea producido por ésta. Toda la organización de la comunidad metropolitana está destinada a matar la espontaneidad y el gobierno de sí mismo (...) Uno se detiene ante la luz roja y sigue cuando ve la luz verde. (...) Los obreros cada vez se sienten más extraños y asustados, en un mundo que nunca hicieron; un mundo que cada vez responde menos al control humano directo, cada vez más exento de significado humano”<sup>98</sup>

Para concluir este esbozo de corte histórico nos gustaría apuntalar lo comentado con una última reseña sobre la peculiar situación tecnológica en Alemania. No le dedicaremos nada más que una justa mención al ser un concepto que se desarrollará progresivamente, si bien su importancia resulta mayúscula al tratarse de una clave tecnológica que diferencia Alemania del resto de países europeos. Tomás Maldonado, gran conocedor de la situación alemana durante la República de Weimar, ha llegado a

---

<sup>98</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, pp. 717-718.

afirmar que “nunca en Alemania la malsana pasión por las dicotomías ha ejercido una influencia tan poderosa en el orden superestructural de la sociedad”<sup>99</sup>. Se refiere al intenso debate *técnica versus cultura* que tuvo lugar en la República de Weimar, catalizador incontestable de la expresión artística y técnica del período de entreguerras, y fundamento crítico básico para comprender la originalidad de *Metrópolis*. En este debate sin igual se dio el rechazo de la civilización industrial, debido entre varias razones a “la derrota del iluminismo del siglo XVIII y la consecuente supremacía de ciertas formas místico-teológicas de ideología feudal”<sup>100</sup>. De hecho, Walter Rathenau observaba en 1912 que Alemania tendía a presentar dos sistemas de distinta estratificación social: los restos de la antigua organización feudal y el capitalismo<sup>101</sup>. Muchas de las diferentes perspectivas y tesis acerca de la situación tecnológica alemana, tal y como veremos a continuación, se encuentran imbuidas por esa realidad mística, medievalizante, desarraigada y decadente que originó algunas de las mejores propuestas alternativas a la tecnociencia que hoy en día conocemos. El resultado, empero, fue desigual: el explosivo cóctel que intentó aunar prejuicios de pasado y futuro acabó propulsando la política hitleriana justo en el momento en que *Metrópolis* fue alabada por Goebbels.

---

<sup>99</sup> MALDONADO, T.: *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>100</sup> *Ibidem*. Aunque Maldonado relativiza la influencia de esas formas místicas y teológicas (“No es más que una respuesta simplista”, advierte), preferimos desnudarla de dicha advertencia al considerar que tiene más trascendencia de la que Tomás Maldonado le confiere. Creemos que en ello influye el que Maldonado no recopile en su libro ni textos de Spengler ni las contribuciones posteriores de Heidegger, donde, si bien es cierto que la “ideología feudal” quizás tenga menos que ver, no así el misticismo, sea rancio (caso de Spengler) o enriquecido por aportes metafísicos (caso de Heidegger). En *Metrópolis* esto debe ser tenido muy en cuenta.

<sup>101</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p. 173.

## 2.2. EL PENSAMIENTO EN LA ALEMANIA DE *METRÓPOLIS*

Las últimas líneas del apartado anterior nos catapultan directamente a otro de los puntos centrales del trabajo. Es nuestro interés que este apartado en su complejidad sirva, junto con el resto de los que forman el capítulo, para recrearnos un mapa mental del clima cultural tecnológico, filosófico y social del que parte en primera instancia el film *Metrópolis*. De hecho, nuestra propia interpretación de la obra de Lang/Harbour necesita de una serie de pivotes que den rigor a nuestra tesis, de ahí que este apartado sirva también para presentar algunos nombres y planteamientos históricos que luego reaparecerán a lo largo del trabajo. Partimos de la base de que la unicidad de la película, en su triple carga reflexiva, ficcional y tecnológica, es debida a una intuición creativa que supo –en muchos casos– adelantarse en unos cuantos años a las primeras teorías sistemáticas y ensayísticas sobre las peculiares propuestas y cosmovisiones que hacen de la República de Weimar (1919-1933) una época tan sorprendente.

No debe olvidarse, en cualquier caso, que de todos los ingredientes de esta fase histórica, uno cobra especial relevancia. La tecnología fue un tema tan popular en la Alemania de estos años que, según Whitford, “algunos libros técnicos de divulgación se vendieron como ningún otro título en los últimos años de la década de los 20”<sup>102</sup>. Un acontecimiento posiblemente único en la historia reciente. No en vano, la evidencia más espectacular de esta preocupación popular por la máquina y su efecto social sería *Metrópolis*.

### 2.2.1 HEIDEGGER Y LA TERCERA VÍA

Que la mayoría de hitos bibliográficos sobre filosofía de la tecnología tuvieran lugar en Alemania entre las fechas de 1877 y 1931<sup>103</sup> resulta ya una clara advertencia sobre

---

<sup>102</sup> WHITFORD, F.: *La Bauhaus*. Paidós, Madrid, 1991, p. 143.

<sup>103</sup> La primera, de 1877, es de KAPP, E.: *Op. cit.*, a la que le siguen: ENGELMEYER, P. K.: “Grundriss der Philosophie der Technik” (1894), en *Kölnische Zeitung*, nº 608, pp 1-2 ; ENGELMEYER, P. K.: “Allgemein Fragien der Technik”(1899), en *Dinglers Polytechnisches Journal*, vols. 311, 312, 313 ; EYHT, M.: *Lebendige Kräfte* (1903), Berlín, Springer; DU BOIS- REYMOND, A.: *Erfindung und Erfinder* (1906). Berlín, Springer; GOLDSTEIN, J.: *Die Technik* (1912). Franfurt, Rütten and Loening; ENGELHARDT, V.: *Weltanschauung und Technik* (1922). Leipzig, F. Meiner o GOTTL- OTTLILIEFELD, F.: *Wirtschaft und Technik* (1923). Tübingen, Mohr ; de entre las más importantes que no vamos a usar. Obsérvese que antes de que apareciera alguna obra profunda sobre el tema fuera del marco germano (ESPINAS, A.: *Les origins de la technologie* (1897). París, Alcan), ya existían al menos



cuál era la gran problemática estructural de la nueva potencia mundial. Al fin y al cabo, las buenas reflexiones surgen cuando las excesivas flexiones abaten una sociedad en crisis. Hay que imaginarse, pues, el trágico efecto de desorientación, desesperanza y destrucción<sup>104</sup> que causó la rápida industrialización –y unificación- de finales del siglo XIX en un país que, aun dotado de una prognosis tecnológica, se había visto arrancado de la profunda espiritualidad y sentido feudal de unas clases populares casi medievales<sup>105</sup>. Los artistas de *Die Brücke* y los poetas expresionistas germanos forjaron cuadros y versos en los que lamentaron la pérdida de su querida naturaleza. Georg Trakl lo expresó así:

“Los girasoles resplandecen en la alambrada,  
Silenciosos se sientan al sol los enfermos”

“De un muro negro se alzan danzantes,  
Banderas de escarlata, risa, demencia, trompetas”<sup>106</sup>

El mejor ejemplo, empero, vendría regalado por un noruego, considerado no por casualidad el padre de los expresionistas alemanes, Edward Munch. Pese a que la interpretación popular sitúa el origen sonoro de *El grito* en el personaje andrógino, Munch explicó que dicho impacto sinestésico provenía de la propia naturaleza. En cualquier caso, la obra sintetizaba en potencia todo el sentimiento de desarraigo germano, donde tanto la naturaleza como el ser humano agonizan en la nueva era. Estas expresiones torturadas se agravarían con la derrota de la Primera Guerra Mundial, propiciándose más que antes meditaciones sin parangón desde todos los campos del saber y de la creación. Y, por lo general, un bajo continuo las acompañaba: la tecnología era tachada de culpable. Hermann Hesse escribía en 1922:

“En torno a lo que quede de nosotros, o en torno a  
los que sobrevivan entre nosotros, se agrupará la

---

dos reflexiones fundamentales y una gran escuela al respecto formada en Alemania. De ahí que hasta mediados de los años 30 existan pocas –o ningunas- reflexiones tecnológicas fuera de este país.

<sup>104</sup> ZIMMERMAN, M.: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. University Press, Indiana, EEUU, 1990, pp. 7 y 13.

<sup>105</sup> Lo ampliaremos a lo largo del trabajo, especialmente al hablar de la Catedral gótica en el capítulo de arquitectura. Véase nota a pie 99.

<sup>106</sup> GALLERO, J. L. (Ed.): *Antología de poetas suicidas*. Vanguardia, Madrid, 2005, pp. 74-75. Aunque Georg Trakl nació en Austria, pasó un gran tiempo en Alemania bajo la influencia de Rilke.



voluntad de futuro. Y se mostrará la voluntad de la humanidad, que nuestra Europa ahogó con su feria de técnica y ciencia”<sup>107</sup>

Así, de este torrente histórico y creativo emanaba el sentimiento de odio, lágrimas y esperanza que desembocaría en nuestra película. Pero vayamos por pasos y acudamos a Pilar Pedraza, una de las pocas autoras consultadas que ha sabido subrayar suficientemente el peculiar trasfondo ideológico que recorre *Metrópolis*:

“Las incoherencias, anacronismos e hibridaciones estéticas y tecnológicas de *Metrópolis* no se deben exclusivamente a deslices de la mentalidad y el gusto de Thea Von Harbou o que Fritz Lang no llegara a comprender en qué consistía la relación entre vanguardia y máquina. (...) Surgen, en último término de un terreno abonado en la república de Weimar y, aún antes, a lo largo de la industrialización de Alemania. Corresponden a la polémica entre técnica y cultura”<sup>108</sup>.

El protagonismo de ese trasfondo ideológico lo ostenta el pensamiento tecnológico, político y social que varios pensadores han dado en denominar “modernismo reaccionario”<sup>109</sup>. Aunque no el único, sí que resulta el más original e influyente desde la perspectiva de *Metrópolis*. Muchísimos pensadores alemanes, cuya élite se reunía en torno al poeta Stefan George, encontraban el liberalismo y el comunismo dos sistemas igualmente insatisfactorios. Según su criterio ambos eran hijos del pensamiento ilustrado<sup>110</sup>, esto es, del racionalismo reduccionista y de la prognosis tecnocrática.

---

<sup>107</sup> HESSE, H.: *Demian*. Alianza, Madrid, 2007, p. 146.

<sup>108</sup> PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio Crítico*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 112.

<sup>109</sup> HERF, J.: *El modernismo reaccionario*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1990. Es Herf quien le ha conferido un mayor rigor y sistematización por autores y teorías. Pilar Pedraza (*Op. cit.*) toma las ideas de este autor para su breve resumen. Elección más que acertada, puesto que la etiqueta de modernismo reaccionario, siguiendo a Jeffrey Herf, la usan la mayor parte de los autores posteriores. Tal es el caso de Michael Zimmerman (*Op. cit.*). Como se observará, mantendremos la traducción de “modernismo” (a partir de *modernism*) en este caso, dado que aquí la carga semántica tiene que ver con una ideología filosófica y, por lo tanto, no colisiona con las corrientes artísticas que en castellano así denominamos. También se denomina “modernismo” a cierto movimiento histórico que pretendía reformar la iglesia a principios del siglo XX.

<sup>110</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 10.

Ambos ejemplificaban, a su vez, el concepto de progreso que había arramblado con toda la esencia romántica germana. Escuelas tan diferentes como la marxista de Francfort<sup>111</sup> o la existencialista, se alimentaron no poco de esta corriente, ya que atacaron sin piedad los mismos principios. La propuesta fundamental de los reaccionarios era la búsqueda una *tercera vía*, esto es, iluminar al pueblo germano con una revolución espiritual e ideológica que dejara al comunismo y al capitalismo fuera. *Metrópolis* quedaba así lejos de los parámetros ideológicos y políticos del cine soviético o americano. Jünger, Sombart, Klages, Niekisch, Spengler, Löwitch o Heidegger son algunos de los nombres más importantes que se suelen barajar al hablar de esta tendencia, a pesar de que no siempre pueden ser considerados ni homogéneos ni reaccionarios, en el sentido peyorativo del término. Tomás Maldonado, al pronunciarse sobre este tema, nos avisa de este modo:

“La idea de que los llamados místicos hayan sido siempre contrarios a la técnica (el caso de *Der Arbeiter* de E. Jünger lo contradice), y que los llamados racionalistas hayan estado siempre a favor de la misma (el caso de *Geschichte und Klassenbewusstsein* de Luckács lo contradice) es un error. Y aún más: creer que todos aquellos que rechazan la técnica deben ser siempre identificados como “reaccionarios” mientras que aquellos que asumen su defensa deben ser siempre identificados como “progresistas””<sup>112</sup>

Debe subrayarse doblemente que los modernos reaccionarios no siempre estaban contra la tecnología, pero también que en dicho caso optaban por modificar el estado y el bagaje ideológico de la misma. Dado este terremoto reaccionario es necesario situarnos en una elevación para gozar de toda la panorámica. Y sin duda que la mayor altura la encontraremos en Heidegger. Es cierto que el gran filósofo no fue exactamente un moderno reaccionario, pero sí parece evidente que gran parte de sus novísimas tesis partían de raíces “reaccionarias”, sobre todo en lo tocante a la tecnología. De ahí su

---

<sup>111</sup> Véase AYESTARÁN, I.: “Industria cultural: la Ilustración como engaño de masas (Horkheimer y Adorno, más allá de Habermás)”, en AA. VV.: *Ciencia, tecnología y sociedad*, pp. 185-205.

<sup>112</sup> MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 19.

jugueteo con varios de los pensadores de dicha tendencia y, posiblemente, su posterior papel en el Tercer Reich. Ahora bien, relacionar *Metrópolis* con Heidegger podría juzgarse como un error, dado que las primeras flechas del genio de Friburgo hacia la técnica moderna se dieron al menos unos años después de la *première* de *Metrópolis*, y por aquel entonces el filósofo vivía en el anonimato y sus tesis no habían sintetizado todavía las preocupaciones alemanas del período. Claro que, para nuestros fines didácticos, Heidegger resulta más que ideal. En primer lugar, porque es el exponente más célebre del modernismo reaccionario, además de haber sido el que con mayor genialidad las aderezó con su propio ingenio, ya que en los años 20 esta tendencia era un maremagnum de disonancias. En segundo lugar porque Heidegger es el principal pensador de lo que podríamos llamar “vertiente humanista de la tecnología”<sup>113</sup> en Alemania, por lo que sus tesis, incluso al margen de *Metrópolis*, deben ser conocidas para poder acceder a diversas problemáticas tecnológicas, así como para decodificar la esencia tecnológica del film.

El fuego de la modernidad reaccionaria se basaba en la reacción contra el anonimato técnico, contra el racionalismo y el materialismo y contra la artificiosidad del progreso y de la tecnología. La propuesta era, por tanto, encontrar una solución para el empobrecimiento espiritual de la vida industrial<sup>114</sup>. Cercano a estos oportunos ideales, no se encontraba sólo *Metrópolis*, sino también Heidegger. Zimmerman lo resume de este modo:

“Heidegger se apropió de las actitudes reaccionarias hacia la modernidad y el industrialismo. Él se enfrentaba al materialismo, a los reduccionismos científicos, a la caída de la vida en sociedad, a lo negativo de la vida urbana, a la decadencia espiritual, al individualismo feroz y a la alineación en general. Como otros reaccionarios, él observaba dicho origen en los valores económicos y políticos de la Ilustración. Heidegger buscaba un nuevo orden social que pudiera hacer volver a los alemanes a un mundo más tradicional y original. Lo que le diferenciaba de

---

<sup>113</sup> Véase el primer capítulo de definiciones.

<sup>114</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 3.

la mayoría de reaccionarios era que no quería instaurar un mundo pastoral antitecnológico fruto de la melancolía, pero sí una nueva manera de producir y trabajar”<sup>115</sup>

Para Heidegger<sup>116</sup>, el injusto mundo de la técnica moderna no viene dado por imposiciones del poder –una dictadura, por ejemplo-, sino por una raíz metafísica: la técnica conlleva una manera de pensar el mundo que nos conduce a un determinismo fatal<sup>117</sup>. De manera similar lo pensaban autores coetáneos como Weber o, muy especialmente, el afamado Spengler<sup>118</sup> :

“Al progreso, como tal, ¿se le puede reconocer un significado más allá de la técnica, y tendría así algún sentido la profesión dedicada a su servicio? Es un interrogante que debe ser planteado. (...) ¿Qué es la vocación de la ciencia en el ámbito de la vida interior de la humanidad? ¿Y cuál es su valor?”<sup>119</sup>

Entre una perspectiva instrumental-ingenieril (muy de moda en los tecnólogos alemanes de la época) y una perspectiva antropológica (tipo Ortega y Gasset<sup>120</sup>, basada en las necesidades humanas), nuestro filósofo existencialista recurrió a la metafísica. Heidegger se preguntó por la causa de la tecnología, la razón última de su existencia. Esto es, *causa* entendida en el significado griego y no en el moderno, indagando sobre qué parte del hombre propugna el modo de pensamiento tecnocrático y qué parte constituyente del “ser” se pierde con ello<sup>121</sup>. De ahí que para nuestro autor “la técnica no sea lo mismo que la esencia de la técnica; la técnica no se reduce a un conjunto de

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 4. La traducción del inglés es nuestra.

<sup>116</sup> Justo es subrayar que la simplicidad con la que abordaremos las tesis de Heidegger –por razones didácticas y por nuestra propia limitación-, no hacen justicia a su complejidad ni a sus sutiles imbricaciones metafísicas.

<sup>117</sup> AYESTARÁN, R.: “Modernismo reaccionario y técnica: Heidegger frente a Nietzsche y Jünger”, en AA. VV.: *Ciencia, tecnología y sociedad*, p. 99.

<sup>118</sup> Véase SPENGLER, O.: *Op. cit.* Capítulo 2, Tesis 4.

<sup>119</sup> WEBER, M.: *La ciencia como profesión*. Alianza, Madrid, 1998, p. 203.

<sup>120</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Revista de Occidente, Madrid, 2002, pp. 11-98. Si bien Ortega, junto con Heidegger y Mumford, es uno de los tres grandes gerifaltes que presenta una de las grandes tesis sobre el hombre y la tecnología en fechas cercanas a *Metrópolis*, sus breves teorías no sirven de mucho para explicar o argumentar nuestra tesis sobre la película.

<sup>121</sup> MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 58-59.

instrumentos”<sup>122</sup>, una idea que ya pudimos localizar anteriormente en Zschimmer y que también se encontraba en Spengler<sup>123</sup>. Escrítese por un momento *Metrópolis* bajo este prisma de visión. No parece, asimilando la película, que Joh Fredersen se haya hecho con el poder y haya esclavizado a la población por medio de una dictadura<sup>124</sup>. La obra de Lang no es *1984*. Parece más adecuado pensar que ha sido la propia metafísica de un modo de pensar colectivo o de un devenir histórico lo que ha llevado a dicha situación. No en vano, Heidegger apuntaba:

“El Estado total, en su calidad de resultados necesarios de la esencia de la técnica son también su consecuencia”<sup>125</sup>

Además, la trágica situación ha sido asumida por los obreros (que no aceptada), como si hubiera sido inevitable. Pero para comprender el *quid* heideggeriano es necesario desviar la cuestión hacia otra parte. Estaremos de acuerdo en que las fantasiosas máquinas de *Metrópolis* esclavizan *físicamente*, sí, pero esa es la lectura más obvia. En la imaginación de Thea Von Harbou, en la realidad de la época, y en la intención de la película, el esclavismo es causado en gran parte por potencias demoníacas implícitas en la propia tecnología. De hecho, el doble psicoanalítico de María, el robot, asume esa aura maldita, anulando las buenas intenciones de la virginal María cuando era *consciente* de sí misma. El mensaje es extraño, máxime teniendo en cuenta que hablamos de una intuición creativa, pero parece claro: que el “rapto” tecnológico, el trasvase del pensamiento humano a lo técnico, parece implicar turbiedad, oscuridad y esclavismo, algo susceptible de ser relacionado infusamente tanto con la metafísica técnica de Heidegger como con el psicoanálisis<sup>126</sup> (recuérdese, a tal efecto, que Lang conocía las nociones básicas de este último<sup>127</sup>). En su complicada jerga, nuestro autor consideraba que en la técnica se *desoculta* un tipo de *verdad* que se

<sup>122</sup> GOÑI, C.: *Tecnología y deshumanización*. Palabra, Madrid, 2002, p. 27.

<sup>123</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo 1, Tesis 2ª.

<sup>124</sup> Ciertamente es que la novela de Von Harbou explica que la maquinaria fue montada por Rotwang bajo las órdenes de Joh Fredersen, pero este hecho no contradice del todo nuestra especulación, basada en el aroma que desprende nuestra película.

<sup>125</sup> HEIDEGGER, M.: *Caminos del bosque*. Alianza, Madrid, 1995, p. 261

<sup>126</sup> No debe olvidarse que Jacques Lacan consideraba que Heidegger había tocado temáticas fundamentales del psicoanálisis y, en parte, se sentía heredero de muchas de sus tesis. A pesar de ello, Heidegger nunca se adscribió a sus dictados. Véase ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *Lacan: Heidegger. Un decir menos tonto*. Serie Psicoanalítica, Buenos Aires, 1989, pp. 7-22.

<sup>127</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 48.

*imponer* fatalmente sobre el ser humano, algo que en el código psicoanalítico podríamos traducir como que la técnica *desvela* un aspecto terrible e indecible que se encontraba oculto en nuestro inconsciente y que es violento, imparabile y siniestro<sup>128</sup>. Lo que estaríamos diciendo es que, sin querer afirmar nada tajantemente, se puede relacionar tímidamente la tesis heideggeriana y el psicoanálisis esencial con el enigma esotérico de *Metrópolis*. Un triángulo ideoestético curioso, pero posible (dado el contexto y situación), que podría enriquecer o arrojar luz a la peculiar perspectiva heideggeriana. El robot es posiblemente el ejemplo que mejor lo conceptualiza, especialmente por su evidente filiación con el psicoanálisis al tratar el tema del doble y de lo siniestro, pero hay otro: la *desocultación* de la Máquina M al transformarse en Moloch. Una *verdad* fatal que se manifiesta individualmente en la psique crítica y abierta de Freder, pero inaccesible a todo aquel que únicamente se quede en la apariencia física de la máquina, quedando irremediamente a su merced. Moloch se transforma en algo inquietante porque asume rasgos físicos humanos (ojos, boca, brazos) y *desoculta* tanto pulsiones insanas imparables (devorar, asesinar) como temores psicológicos (muerte, mutilación-castración de los obreros). He aquí el *unheimlich* (lo siniestro) freudiano<sup>129</sup>. Veamos. Aunque pueda parecer disparatada la conexión psicoanálisis-heidegger, cabe subrayar que ambas miradas parecen complementarse. Freud llegó a decir, a partir de una sentencia de Schelling, que el "Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" poniendo al descubierto represiones, miedos y complejos humanos<sup>130</sup>, mientras que Heidegger considera que esa manifestación sistemática en la técnica moderna acaba teniendo un efecto negativo. Puede decirse, siguiendo la reinterpretación de lo siniestro en Freud por Jesús González Requena, que en el *unheimlich* "tiene lugar una experiencia de pérdida de la realidad,

---

<sup>128</sup> Véase HEIDEGGER, M.: "La pregunta por la técnica", en *Época de Filosofía*. Año 1, Nº 1, 1985, pp. 13, 15, 17 y 21. Cada uno de los términos en cursiva es una traducción de Adolfo Carpio –y por lo tanto una mera aproximación- del vocabulario griego o alemán de nuestro autor. Puede resultar esclarecedor, para comprender la acepción psicoanalítica de dichos términos, echar un vistazo a ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *Op. cit.*, p. 83 y ss. En p. 89: "La traducción que propone Heidegger para "Aletheia" en *Ser y Tiempo* (1927) es desocultamiento". Verdad y desocultamiento van unidos, y conectan con el ente psicoanalítico de Lo Real, que no de la realidad.

<sup>129</sup> Véase FREUD, S.: "Lo siniestro" (1919), en FREUD, S.: *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, Vol. VII, p. 2482 y ss. En alemán, siniestro se dice *unheimlich*. *Heimlich* significa hogareño, familiar: los rasgos pulsionales de Moloch y los temores que provoca pertenecen al campo psíquico del hombre, a su hogar irreductible. *Umheimlich*, por su parte, implicaría el trasvase de dichas características humanas a un ente extranjero e inanimado (Moloch, una máquina) que pondría en jaque al hombre. El ejemplo principal que pone Freud es *El Arenero* de E.T.A. Hoffmann.

<sup>130</sup> FREUD, S.: *Art. cit.*, la frase está citada en p. 2487. Sobre cómo las narraciones elegidas por él muestran represiones, complejos y síntomas de neurosis véase el resto del artículo.

del tejido que la sostiene y configura”<sup>131</sup>. Y de algo similar se queja Heidegger: de que ese desocultamiento del ser, al no haber quedado en secreto, vela y oculta la realidad trocándola por un aspecto negativo del ser humano que se impone al resto.

Simplificando, el esclavismo a la técnica es de naturaleza espiritual, bastando con ver el comportamiento inorgánico de las masas obreras para apreciarlo en su justa medida. Esclavismo espiritual, mental y psicológico incluso, pero nuestra película debe mostrar estas ideas por medio de la metáfora visual, haciendo carne las palabras del filósofo. Así, sintetizando las tesis de tantos modernistas, Heidegger intuyó con desilusión la metáfora de *Matrix*:

“Parece una y otra vez como si la tecnología fuera un medio en mano del hombre. Pero en realidad, es la presencia del hombre lo que ahora se está pidiendo para tender una mano a la presencia de la tecnología”<sup>132</sup>

Esta irónica teoría, a saber, que son las máquinas las que realmente necesitan a los humanos para seguir existiendo y no al contrario, fue uno de los más notables hallazgos de *Metrópolis*. Con toda ferocidad y belleza, Lang la expresó con los sacrificios humanos a la Máquina M, que demanda sangre, dolor y angustia. La forma visual se adelantó a la palabra en este caso: cuatro años después, el reaccionario Ernst Niekisch escribiría *La técnica devoradora de hombres* (1931). En definitiva, gracias a Heidegger podemos observar una vez más como la sombra del modernismo reaccionario planeaba sobre *Metrópolis* o, mejor dicho, dialogaba con ella. Al fin y al cabo para el autor de *Ser y Tiempo* la técnica no es neutra (diabólica, la llamaría Spengler), pues absorbe al hombre convirtiéndolo en mercancía<sup>133</sup>. Algo que ya Simmel había observado con anterioridad, anotando que vivíamos en la época de la rebelión de las “cosas”<sup>134</sup>. Idea recurrente tanto en *Metrópolis* como en una de las tesis de nuestro filósofo, y cuyo origen se encuentra en la *desocultación* técnica antes explicada: la cosificación humana.

---

<sup>131</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Emergencia de lo siniestro”, en *Trama y fondo* N° 2. Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 8.

<sup>132</sup> WATTS, M.: *Heidegger. Guía para jóvenes*. Lóquez, Madrid, 2003, p. 97.

<sup>133</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>134</sup> SIMMEL, G.: *Filosofía del dinero*. Instituto de estudios políticos, Madrid, 1977, pp. 610-611. Obsérvese cómo, adelantándose al *dictum* orteguiano, lo llega a cuestionar. No es que las masas se rebelen, es que son víctimas de los objetos de consumo y quedan esclavas de estos.



Esto es, el no-ser, el ser un medio para un fin, el hombre usado como material. Repitamos toda esta concepción heideggeriana con una sintética frase de Goñi: “la técnica no permite que el hombre acceda a la esencia de lo real, le presenta el mundo como lo dispuesto, lo utilizable”<sup>135</sup>. En 1925, un Rilke que siempre fue antipositivista, expresó esta idea del siguiente modo:

“Ahora, procedentes de América, nos invaden cosas vacías e indiferentes, cosas sólo aparentes, engañosas de vida... Una casa, según la concepción americana, una manzana americana o un racimo de uvas de los de allí, no tienen nada en común con la casa, el fruto, el racimo en el que se habían introducido la esperanza y la meditación de nuestros antecesores...”<sup>136</sup>

De hecho, la auténtica y triste realidad<sup>137</sup> sólo será capaz de apreciarla en su justa medida Freder, pues para los trabajadores lo único real es la inercia automática de lo existente, el “camuflaje” tecnológico que no les deja ver su carencia de enriquecimiento espiritual. Ahora bien, tampoco el resto de la sociedad metropolitana (la élite jerárquica en el decadente espectáculo del barrio de Yoshiwara) puede acceder a lo real. Heidegger comentó que la esencia de la técnica decreta una pobre interpretación de los sucesos del mundo, determinando de paso no sólo los medios de producción sino también el *ocio* y toda actitud humana<sup>138</sup>. Huelga decir que, desde la visión reaccionaria un ejemplo de empobrecimiento era la teoría de los círculos neopositivistas vieneses de Han Hahn, Otto Neurath y Rudolf Carnap (años 20), quienes buscaban eliminar cualquier atisbo de simbolismo, subjetivismo y metafísica en las mentes humanas –¿Joh Fredersen?-, así como conseguir una ciencia unificada que el hombre no pudiera poner en duda<sup>139</sup>. En consecuencia, Heidegger atacaba también todo atisbo de mundo hiperordenado. El peligro para él era el mundo reducido a la *voluntad técnica*<sup>140</sup>, “el

---

<sup>135</sup> GOÑI, C.: *Op. cit.*, pp. 30 y 31.

<sup>136</sup> AYESTARÁN, R.: *Art. cit.*, p. 104. Fechado en 1925.

<sup>137</sup> Realidad entendida al modo heideggeriano: lo esencialmente necesario y consustancial al hombre, sus necesidades espirituales, la angustia vital ante las injusticias, la capacidad autocrítica...

<sup>138</sup> AYESTARÁN, R.: *Art. cit.*, p. 99

<sup>139</sup> GOÑI, C.: *Op. cit.*, p.18. (Una ampliación sobre la relación entre técnica y ciencia en este período puede sopesarse en “Apuntes sobre la tecnociencia. Un ejemplo de influencia”).

<sup>140</sup> Obsérvese la evidente relación con la voluntad de Schopenhauer, la voluntad de poder de Nietzsche, etc. Por su parte, la desocultación del ser conduce a esa voluntad negativa.



querer técnico”, una autoimposición social basada en la obsesión por el orden, la matemática, la geometría, y sus consecuencias: pérdida espiritual de los lugares sociales y análisis meramente descriptivo de los objetos<sup>141</sup>. Una crítica al mundo tecnificado en la que coinciden diversos humanistas (y no sólo alemanes), como veremos en el resto de la tesis. He aquí un posible *desocultamiento* de uno de nuestros modos de ser, aquél que quiere instalarse en la seguridad que brinda la ilusión de eternidad en lo inorgánico, lo literal y lo abstracto y que podría favorecer, pues, una *tecnoestética* siniestra (*umheimlich*) *per se* de una naturaleza diferente a la que plantea el psicoanálisis<sup>142</sup>.

Para concluir, diremos que Heidegger también mostró una preocupación obsesiva por la pérdida de la religión, el hastío vital o las problemáticas sociales del nuevo sistema<sup>143</sup>, grandes temas de nuestra película. Al contrario que Spengler, no consideraba que esto fuera ya una decadencia irreparable, creía que se podía pensar en un nuevo modelo productivo (*la tercera vía*)<sup>144</sup>, aunque no mucho después acabaría por decir que sólo un Dios podría salvarnos<sup>145</sup>. Y he aquí una relación indirecta con uno de los puntos negros de *Metrópolis*: su extraño e ¿injusto? final. ¿Ese nuevo “modelo productivo” pasará únicamente por unas capas de barniz que dejen intactas las masas geométricas de obreros? ¿Ese Dios que nos podría salvar es un superhombre capaz de usar la voluntad de poder/tecnología con fines espirituales y pasionales? ¿De quién hablamos? ¿De un dictador como Hitler, cuya base ideológica descansaba en los modernos reaccionarios, o de Fredersen (el arquetipo de nuevo empresario), dueño incontestable de *Metrópolis*? El temible final de *Metrópolis* parece presagiar trágicamente que la riqueza del pensamiento reaccionario sería, a la postre, aprovechada y tergiversada por uno de los peores villanos que el siglo XX haya conocido.

## 2.2.2 VOCES CONCORDANTES

Antes de la sistematización heideggeriana, los aullidos de temor ante el contraste entre el viejo y el nuevo régimen eran ya un canto común. Un observador externo nos

---

<sup>141</sup> AYESTARÁN, R.: *Art. cit.*, pp. 102.

<sup>142</sup> Se trata de nuestra propuesta personal.

<sup>143</sup> *Ibidem*, pp. 96- 103.

<sup>144</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, pp. 17 y 29.

<sup>145</sup> MOYA, E. *Op. cit.*, p. 62.

servirá para subrayar, una vez más, hasta que punto ese cambio fue realmente dramático para Alemania. Mumford, al apuntar que los movimientos regionalistas y nacionalistas del siglo XIX eran una evasión hacia las raíces locales, ocasionados por la tendencia a la homogeneidad y la anonimidad, observó que:

“Los únicos lugares en donde el regionalismo no ha sido conscientemente militante son lugares como las ciudades y provincias de Alemania, en donde –hasta la reciente centralización del poder por el estado totalitario- nunca desapareció por completo una vida local autónoma y efectiva”<sup>146</sup>.

No es pues de extrañar que, ante el abrupto cambio, cobraran tanta fuerza pensadores radicales como Spengler, Jünger o Niekisch; sumamente críticos como Simmel, Sombart, Rathenau o Weber; o, en todo caso, preocupados con el tema como Van de Velde, Behrens o Dessauer. Veamos algo del pensamiento de algunos de los autores que, por cuestiones de historicidad, manejaremos en próximos capítulos. Fundamental es tomar como punto de partida (otra vez) el modernismo reaccionario. Esa mítica tercera vía enfrentada al capitalismo y comunismo cuyo período de máxima intensidad coincidiría con los fascismos, a pesar de que, justo es recordarlo, sería “completamente erróneo estigmatizarlo con dichos crímenes”<sup>147</sup>. De hecho dos autores tan ricos como Spengler o Jünger jamás defendieron el régimen nazi *directamente*.

Ambos compartían una visceralidad que oscilaba entre la más pulcra admiración por los pasados gloriosos y la execración del estado actual de las cosas. Mientras que uno quería hacer “borrón y cuenta nueva” (Spengler), el otro quería potenciar las posibilidades tecnológicas hasta un punto que bien podría atemorizar hoy al sensible de espíritu. Claro que Jünger era sobre todo escritor y sus teorías deben ser comprendidas dentro del ámbito de la estética. Ahora bien, en última instancia, y en relación con *Metrópolis*, les unían más elementos de lo que parecía a simple vista. Ambos

---

<sup>146</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 315.

<sup>147</sup> COLQUHOUN, A.: *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 11.

compartían el odio hacia el determinismo tecnológico<sup>148</sup>, el darwinismo social<sup>149</sup> (se acepta como irremediable la división en dos clases antagónicas a la manera de *Metrópolis*), la crítica al pensamiento ilustrado y una admiración ambigua por la guerra. La obra de Jünger, *La guerra como experiencia interna* (1922), glorificaba la tecnología y la guerra, pero entendidas de un modo poco usual. Estas eran para él manifestaciones de elementos míticos e irracionistas que trascendían de la frialdad propia de la economía y la política<sup>150</sup>. Perspectiva muy cercana a otro gran reaccionario, Ludwig Klages, quien, como el universo de *Metrópolis*, cargaba exageradamente sus posicionamientos de irracionismos míticos<sup>151</sup>.

No en vano, los irracionismos de *Metrópolis* eran corrientes en la Alemania de la Segunda República de Weimar y son algo fácil de justificar. Sólo una sociedad que había experimentado un contraste tan brutal como para poder comparar lo antiguo y lo moderno, podía intuir que la frigididad obsesiva del pensamiento racional y su asepsia espiritual podía haberles llevado a ese desquiciante puerto. Todo lo nuevo, cuanto más exagerado, más peligroso era. Por eso una posible solución pasaba por la unión entre extremos: a la razón había que ofrecerle magia y espiritualidad<sup>152</sup>. La propuesta reaccionaria abogada por el reencuentro con la creación, el alma o las pasiones, aun cuando como en el caso de Jünger fuera la tecnología la que se imantara de ellas. De ahí la creación de sociedades esotéricas al por mayor. El propio Ludendorff, el promotor de la UFA, tras su retiro de la vida pública fundaría el “Bund für Gotteserkenntnis” (Sociedad para el Conocimiento de Dios), una oscura sociedad mística que sigue existiendo hoy en día<sup>153</sup>. Zschimmer, como buen intelectual alemán, planteó este camino con más moderación y refinamiento, usando el término “espíritu” en la senda de Dilthey:

“¿Debemos declarar arrepentidos: “Tienen toda la razón, la cultura espiritual superior –de la cual nosotros los alemanes

---

<sup>148</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo 1, Tesis 1: “Así es y así será” “Hemos aprendido que la historia es algo que no tiene para nada nuestras esperanzas”. ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 62: “Concepto de la Technological Gestalt, de la que es imposible salir”.

<sup>149</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 103. También véase SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo 2, Tesis 3.

<sup>150</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 50.

<sup>151</sup> Véase, por ejemplo, el comentario de DUQUE, F.: *En torno al humanismo*. Tecnos, Madrid, 2005, p. 33.

<sup>152</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, pp. 112-116. Lamentablemente se eligió la unión antes que la síntesis.

<sup>153</sup> Además de promotor de la UFA destaca, junto con Hindenburg, por ser uno de los generales y políticos míticos de la Primera Guerra Mundial y de la posguerra.

somos los custodios- no es compatible con el agrandamiento material de fuerzas que se ha puesto en marcha por la técnica en ascenso”?

Yo pienso que debemos despedazar este prejuicio de los buenos tiempos antiguos, si queremos que se nos reserve en el futuro un lugar al sol, y que nuestra cultura sea algo más que un clasicismo exangüe. No tenemos más que referirnos al ejemplo de Fichte. Este volcaría aún hoy, a la Alemania de los jóvenes, su apelación “a la lucha con las potencias de la realidad”. Es de acuerdo al espíritu de Fichte, al “espíritu de acción”, que nosotros nos preparamos para construir una cultura donde, en su conjunto, no falte ninguna parte y que se funde sobre las cuatro eternas ideas: ¡verdad, belleza, justicia y libertad!”<sup>154</sup>

Por lo general, toda Alemania parecía volcada en esta línea. Las críticas hacia el mundo moderno no insertas en el grupo de los modernistas reaccionarios también concordaban en tono y altura. Quizás el observador más erudito de entonces, Georg Simmel<sup>155</sup>, fue el que supo resumir mejor el dolor ante el olvido de las necesidades tradicionales. Según el insigne sociólogo el origen del problema radicaba en la tendencia moderna al control y dominio de la naturaleza en toda su extensión, tema que también trabajarían varios arquitectos expresionistas<sup>156</sup>. En general, Simmel ponía de manifiesto que la tecnología escondía un odio hacia el subjetivismo, la libertad y las pasiones humanas. Dado que las teorías que favorecen y propugnan el mundo tecnológico no buscan sondear y sublimar el misterio humano, sino tantas veces lo contrario (lo ordenado, lo geométrico...), nuestro autor consideraba que tras los tecnócratas y científicos habitaba un odio, temor e incomprensión por aquello que nos hace humanos<sup>157</sup>. Esa probablemente era la causa de la búsqueda del modelo opuesto, el “ser-máquina”, que precisamente cobraba vida en *Metrópolis* de la mano de ese

---

<sup>154</sup> ZSCHIMMER, E: *Art. cit.*, p. 202.

<sup>155</sup> Exponemos aquí un breve resumen de las tesis más importantes de Simmel para el objeto de nuestra tesis. Simmel jalonará el recorrido de todo este bloque temático.

<sup>156</sup> Digna es de reseña su propuesta de filosofía del paisaje. SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad*. Península, Barcelona, 1986, p. 175 y ss.

<sup>157</sup> Véase MAS TORRES, S.: “Simmel o la autoconsciencia de la Modernidad” en SIMMEL, G.: *Op. cit.*, pp. 5-26, SIMMEL, G.: *Ibidem*, pp. 217-228 y, especialmente varios capítulos de SIMMEL, G.: *Filosofía del dinero*.

inventor misántropo y resentido llamado Rotwang. Aunque, en nuestra película, el ejemplo más excelente, y al que dedicaremos un capítulo, sea el obrero autómeta. Ahora bien, para Simmel es precisamente la metrópolis el exponente paradigmático de la deshumanización tecnológica<sup>158</sup>. La gran ciudad como matriz inhumana, una de las constantes de la filosofía de la época, debe su imagen negativa a Spengler o Simmel en primera instancia, a las películas expresionistas alemanas en segunda y a las sucesoras de *Metrópolis* en última. En el capítulo III rendiremos tributo ampliamente a este tema.

También Weber, otro sociólogo no integrado en los reaccionarios, coincidía con los pareceres de Simmel al completo. Dicho autor habló mucho del desencantamiento del trabajador en el nuevo orden, efecto que en su opinión debía bastante al desconocimiento de las violentas condiciones de vida que le rodean, así como a la aceptación acrítica de la artificiosidad del entorno<sup>159</sup>. Para Weber la solución pasaba, al igual que en el caso de Heidegger, por buscar la esencia primitiva alemana:

“El primitivo sabe de qué manera llega a procurarse el alimento cotidiano y cuáles instituciones le sirven para este objetivo. La progresiva intelectualización y racionalización del entorno no significa, por lo tanto, un progresivo conocimiento general de las condiciones de vida que nos rodean”<sup>160</sup>

De algún modo, la estoica sumisión de los trabajadores de *Metrópolis* venía a certificar que el arte también conocía este hecho. Como se puede ampliamente observar, todas las ideas y debates punteros de la época parecen elevadores directos que conducen irremediabilmente a la respuesta creativa de Fritz Lang y su equipo. Este es también el caso de las teorías de Werner Sombart, otro de los grandes intelectuales de principios de siglo. Dicho autor planteaba una continua relación de la economía con la técnica que nos puede servir para iluminar el sombrío semblante de Joh Fredersen. Adelantándose, como tantos, a la máxima McLuhanita de “The medium is the message”, Sombart consideraba que el medio construía la personalidad, y que quien usa el medio técnico

---

<sup>158</sup> Véase SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad*, pp. 247-260 y SIMMEL, G.: “El dominio de la técnica”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 31-34.

<sup>159</sup> WEBER, M.: *Op. cit.*, p. 201.

<sup>160</sup> *Ibidem.*

como señor absoluto potencia cualidades fríamente intelectuales<sup>161</sup>. Dentro de la misma teoría subrayaba que la esclavitud como forma económica se desarrollaba “sobre la base de las mismas técnicas sobre las cuales se ha fundado el trabajo libre”<sup>162</sup>. De ahí que podamos subrayar una vez más que en *Metrópolis* el esclavismo no está fiscalizado a la máquina, dado que el propio Joh Fredersen es un esclavo de su racionalidad y frialdad espartana. Si hay un culpable, ese es el medio técnico en el que tanto el obrero como el capataz se ven inmersos.

Concluir lo comentado en este capítulo resulta sencillo. La reflexión es evidente y renueva lo que se comentó al comienzo del mismo. La originalidad de todos estos pensadores alemanes, reaccionarios o no, es la propia originalidad de *Metrópolis*. Las equivalencias son a veces abrumadoras, otras veces sutiles. Las diferencias, empero, se deben al inmenso abismo que media entre el lenguaje del filósofo, siempre buscando la posesión del concepto, y el lenguaje de la imagen, metafórica e indecible. Quizás por esta distancia, lo que hoy sabemos que fue imposible en el caso de la utopía reaccionaria o simmeliana sólo ha sido posible en el reino del no ser, el reino de la poesía. Y ahí quedará a buen recaudo para nuestro propio recuerdo. Sería pues, un poeta de la talla de Rilke quién fuera capaz de expresar la máxima aspiración reaccionaria del único modo en que realmente sería posible. Mediante la utopía de las palabras, sumergiendo el metal de las máquinas en el lugar del que, quizás, jamás debiera haber salido:

“El metal siente añoranza. Y quiere  
abandonar las monedas y ruedas,  
que le enseñan una vida pequeña.

Y de las fábricas y las cajas fuertes retornará a los filones  
de las montañas, cuyas fallas  
se cerrarán nuevamente tras él”<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> SOMBART, W.: “Technik und Kultur” (1911), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 141

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 133

<sup>163</sup> HEIDEGGER, M.: *Op. cit.*, p. 263.

## Postdata: los tradicionalistas

Es oportuno señalar que el clima antitecnológico y pro-esencialista no fue un patrimonio exclusivo del ámbito germano. Una escuela de autores organizados, los llamados “autores tradicionales”<sup>164</sup>, fueron, junto con diversos teósofos y espiritistas, el único grupo, amén de los reaccionarios, que estructuró una crítica sistemática del ambiente tecnocrático. Esta escuela englobaba pensadores tan diversos como René Guenon<sup>165</sup>, Frithjof Schuon, Ananda Coomaraswamy, Henry Corbin o el famoso historiador Titus Burckhardt. La ideología que aunaba a este nada homogéneo grupo quedaba definida por la búsqueda de las esencias creativas y religiosas del hombre en el Medievo u Oriente, siempre aderezada de una despiadada execración del pensamiento racional occidental. Muchos de ellos acabarían conformando el Círculo de Eranos (1933-). Es posible incluso que Heidegger pudiera haber sido influenciado por uno de sus más célebres representantes, René Guenon<sup>166</sup>. Sin embargo, las diferencias con los pensadores alemanes analizados eran demasiadas. Destacaremos simplemente dos:

1.- Los autores alemanes comentados (modernos reaccionarios o no) mantienen en última instancia una ambigüedad en el campo tecnológico a mitad de camino entre la denostación o el temor -la crítica social en *Metrópolis*- y la admiración o la apología - el hipnótico poder estético de *Metrópolis*-. Los tradicionalistas, empero, no sólo no reflexionan o debaten sobre la tecnología, sino que la critican brevemente y sin concesión alguna.

2.- Los autores tradicionales centran su atención en los estudios místicos, esótericos o metafísicos, los análisis del Islam, el sufismo, las tradiciones védicas o el budismo. Los alemanes, aun siguiendo en algunos puntos a los tradicionales (Heidegger es el caso paradigmático al renovar la metafísica), centran casi exclusivamente su atención en la cultura occidental y plantean la posibilidad de un progreso y una modernidad renovadas, temas inexistentes en Guenon, Schuon o Burckhardt. El espíritu y la religión tradicionales tienen, en la mayoría de autores alemanes, escasa importancia en comparación con aquéllos.

---

<sup>164</sup> Hay poco publicado sobre este tema. Véase: GARCÍA BAZÁN, F.: *René Guenón o la tradición viviente*. Hastinapura, Buenos Aires, 1985.

<sup>165</sup> Críticas reaccionarias en GUENÓN, R.: *La crisis del mundo moderno*. Obelisco, Barcelona, 1998 o GUENON, R.: *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Paidós, Barcelona, 1995.

<sup>166</sup> Posibilidad planteada en el IV Congreso Círculo de Estudios Espirituales Comparados celebrado entre el 12-15 de Octubre en Arenas de San Pedro (2006).

## 2.3. LA IDEA DE MODERNIDAD EN *METRÓPOLIS*

Es cierto que se ha convertido en tópico sacar a colación el tema de la modernidad al tratar las transformaciones sociales, artísticas y literarias durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Si nosotros consideramos importante dedicarle un espacio a este concepto no es por mero ornato, sino porque es lógico pensar que si la *modernidad* reaccionaria –una de las bases sobre la que se asienta nuestra película- supone una manera de pensar tan original, deberán removerse las propias raíces de la *modernidad* per se (a la luz de *Metrópolis*), a fin de enriquecer su lectura tecnológica.

### 2.3.1 LAS PIEZAS DEL PUZLE

¿Qué es la modernidad? Un concepto, un episteme, un mito y una compleja construcción historiográfica. Baudelaire, uno de sus artífices, denominaba así al ciego deseo de la continua novedad. Rimbaud, a la aspiración de crear mundos desconocidos<sup>167</sup>. En cualquier caso la modernidad quedaba emparentada con cierto significado del término *progreso*. Este modo de pensar, aparentemente revolucionario, supone creer que todo pasado es oscuro y que el futuro nos brindará una edad de oro<sup>168</sup>. Resulta cuando menos curioso que sólo con este prelude, *Metrópolis* nos comience a parecer confusa. ¿Hay un propósito de crear un mundo nuevo? Ya está hecho, pero es un fracaso ¿El pasado se nos presenta como oscuro? Si aceptamos la narración de la película tal cual, lo oscuro es justamente el futuro, pero si recordamos lo ya comentado la crítica alude, en realidad, al pasado y al presente, confiando en la solución futura.. Este circunloquio, empero, no ayuda en demasía. Parece claro que *Metrópolis* pone en duda la idea de modernidad tal y como a priori solemos entenderla, como ningún film había hecho antes. Pero a posteriori, nuestro parecer puede matizarse mucho. Veamos. El soberbio estudio de Marshall Berman comienza con una definición de modernidad que curiosamente encaja a la perfección con el universo de Fritz Lang:

---

<sup>167</sup> AZÚA, F.: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Estella, 1991, p. 37.

<sup>168</sup> CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid, 2003, p. 36.



“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos (...) Es una unión paradójica.”<sup>169</sup>

El problema bien puede residir en que la modernidad no es ese concepto monolítico y manido tan esgrimido hoy en día, sino que fue una propuesta mucho más polidireccional, abierta y sabia. La acepción más popular y radical de la modernidad ancló (y todavía ancla) sus raíces en un viejo dogma religioso: el gran relato de la caída del Paraíso y la consiguiente obligación humana de potenciar un determinado *bien* - opuesto a un execrado *mal* primigenio-, con el fin de progresar hacia la felicidad eterna<sup>170</sup>. La modernidad más simple, ejemplificada por tecnócratas, empresarios y tantos ideólogos, partía de un a priori semejante: el pasado es oscuro, el futuro nos brindará una edad de oro. Y de hecho, conceptualmente, el medio para conseguirlo era similar al de aquel relato: ensalzar un “*bien*” (ciencia, técnica y estética modernas) en oposición a un “*mal*” (los dictados del pasado). Evidentemente, *Metrópolis* termina cayendo en una fórmula de oposición semejante, pero nos sirve para reflejar la duda y la autocrítica implícita en la modernidad al completo, una modernidad que todavía sigue viva en las voces más críticas de principios del siglo XXI. Nuestra película, pues, se enfrenta a la modernidad totalitaria del siglo XX al alimentarse sobremanera de una modernidad más esencial, rica, romántica y, cómo no, profundamente alemana: la de Nietzsche y Marx, la de Weber y Simmel e, incluso, la de Goethe. De nuevo, la sombra de la modernidad reaccionaria planea sobre nosotros.

---

<sup>169</sup> BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, p. 1.

<sup>170</sup> JULLIEN, F.: *La sombra en el cuadro*. Arena, Madrid, 2004, pp. 24 y ss. Para Jullien, aquí se encontraría un error típicamente occidental, originado por las religiones helenísticas y judeocristiana y que forma parte de nuestras creencias. Los cambios culturales no han hecho sino reinterpretar la misma idea. Frente a ello, Jullien propone el camino de la sabiduría: comprender que el bien y el mal son conceptos relativos y que, por tanto, considerar unas disciplinas o medios los buenos considerando que los opuestos son negativos supone perpetuar el error y una forma de dominación. Feyerabend, desde un punto de vista completamente diferente, defendió lo mismo en su último libro, uno de los más moderados e inteligentes de su producción. Frente a la oposición de metodologías y disciplinas, Feyerabend abunda por comprender el enriquecimiento que cada una nos puede ofrecer. Véase FEYERABEND, P.: *La conquista de la abundancia*. Paidós, Barcelona, 2001.

Vayamos por partes. Abrazados por los tentáculos filoreaccionarios, los intelectuales germanos advirtieron peligros tanto en los logros de la industria como, especialmente, en los *significados* otorgados al progreso y a la racionalización. Sin embargo, la suma de estas piezas conformaba la *modernización*, es decir, la bandera de la modernidad en los sectores tecnológicos, económicos y sociales. Ni que decir tiene que la *modernización* era, pues, considerada incuestionablemente positiva para sus respectivos dirigentes. Tanto que debemos considerar una extravagante excepción la preocupación de Rathenau, padre de las industrias AEG, al reseñar que lo que traía riqueza material, provocaba empobrecimiento de ideales comunes<sup>171</sup>. Ahora bien, la *modernización* se relacionaba en Alemania con América, algo que a nivel popular ocasionaba entusiasmo y odio a partes iguales.

El modelo americano habría propiciado la entronización de la técnica y las máquinas, y Berlín se habría convertido por ello en la ciudad de la “racionalización”<sup>172</sup>. La capital alemana se transformaba, a ojos europeos, tanto en una metrópoli americana como en el emporio comercial más grande de Europa, al tiempo que la convertía en referente para el arte o el cine<sup>173</sup>. Kracauer, quien consideró Berlín como la gran capital de la modernidad, nos describió ampliamente el panorama: inmensas ofertas en diversión y ocio –el *american weekend*–, trabajo para todos, grandes obras públicas, inversiones tecnológicas abundantes, subvenciones de todo tipo, formación de nuevas tipologías de empleados, *boom* de las oficinas...<sup>174</sup>. Este era el ideal de *modernización* y progreso en el siglo XX y los industriales alemanes debían ayudar a acelerarla. ¿Cómo? Aplicando a mansalva los principios del fordismo y taylorismo en sus fábricas y oficinas<sup>175</sup>, algo de lo que buena cuenta tomarían *Metrópolis* o *Tiempos modernos*. Ese taylorismo acabaría generando lo que Kracauer llamó “el ornamento de la masa”, el trasvase de la repetitiva gestualidad mecánica del trabajo a cualquier aspecto de la estética urbana. Un preclaro ejemplo de ello puede disfrutarse en la interpretación de las masas obreras en nuestro film.

---

<sup>171</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p. 173.

<sup>172</sup> A Kracauer debemos la gran defensa de Berlín como capital de la modernidad, del mismo modo que para Benjamín era París. FRISBY, D.: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, Visor, 1992, p. 376 y ss.

<sup>173</sup> RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 112.

<sup>174</sup> Algunas concepciones generales sobre Simmel o esta enumeración de los temas que Kracauer analizó en su época han sido extraídas de la lectura de algunos de los capítulos de FRISBY, D.: *Op. cit.* Lo que más nos ha interesado para este apartado ha sido asentar algunas de nuestras lecturas anteriores sobre la modernidad en Simmel.

<sup>175</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 15.

Pero como ya sabemos, los grandes pensadores alemanes se enfrentaban contra todo este mundo de modernidad americana y europea, apoyándose muchas veces en máximas ideológicas y estéticas del romanticismo y del expresionismo. Del mismo modo que *Un mundo feliz* de Aldous Huxley criticaba ese posible futuro “modernizado” donde la eficiencia no dejaba sitio para la libertad o la iniciativa personal, las novelas alemanas estigmatizaban las promesas modernas. Por ejemplo, *Die Andere Seite* (1909)<sup>176</sup>, del artista Alfred Kubin, criticaba lo americano por medio del personaje de Herkules Bell, quien venía a resumir el credo propio del nuevo jefazo industrial. Pero el culmen de la más que razonable reserva alemana se encontraba en filósofos como Scheler, Dilthey, Nietzsche, Spengler o Simmel al llegar incluso a cuestionar el propio concepto de progreso histórico. Para unos era una teoría excesivamente racional y para otros, una creencia excesivamente religiosa<sup>177</sup>. Cuestionar la linealidad histórica implicaba en la mayoría de los casos cuestionar la existencia de un verdadero progreso humano en la noción de modernización<sup>178</sup>.

Pero vayamos por partes. El enemigo no era tanto la modernidad, un concepto muy amplio, como la modernidad reducida a la modernización en general y a la americana en particular. Aragón Paniagua sintetiza así el problema:

“De este modo, se afronta la idea de modernidad desde una doble visión, pues de un lado parece traer consigo el progreso material benefactor que proporcionará al hombre la libertad ideal y la felicidad que ésta conlleva; pero del otro, es la causante de un nuevo y profundo malestar que hunde al ser humano en la desazón, pues lo hace esclavo de un nuevo orden (el de la economía capitalista, la

---

<sup>176</sup> KUBIN, A.: *La otra parte*. Minotauro, Madrid, 2003. Novela apocalíptica con abundantes toques absurdos.

<sup>177</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 53. Merece la pena leer las tesis de ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*. Alianza, Madrid, 1982, pp. 122-146. Eliade concluye que la historia concebida de manera lineal es una convención y se apoya en estos pensadores alemanes (incluido Heidegger) para defender que “el mundo moderno no está todavía, en esta hora, completamente ganado por el “historicismo”; aún asistimos al conflicto de dos concepciones: la concepción arcaica, que llamaríamos arquetípica y ahistórica, y la moderna, posthegeliana, que quiere ser histórica”. En *Metrópolis*, como veremos, creemos que la explicación arquetípica y la verdad mítica trascendental vencen a la concepción histórica. Algo, por otra parte, fácil de observar en las artes visuales, música y cine en su mayor parte.

<sup>178</sup> Véase en el bloque introductorio: “La historia a debate”.

producción en serie, el trabajo ilimitado, la estandarización, la sustitución en los objetos del valor de uso por el valor de consumo, el enriquecimiento desmesurado de unos pocos frente al empobrecimiento de la mayoría, la instrumentalización del tiempo, etc.) que es regido por la racionalidad más brutal, vehículo imprescindible para dicho progreso (...)»<sup>179</sup>

Lo que encontramos en este párrafo es una clara oposición, e incluso contradicción, entre modernización positiva y negativa. ¿A qué deberíamos llamar entonces modernidad en todo su esplendor y riqueza? A la suma dialéctica de dos factores que el análisis conjunto de Calinescu, Frisby y Azúa nos concreta en :

- 1) *Modernización: la modernidad* tecnocientífica y económica (sometidas a la oposición antes mencionada), y cuyas características y aplicación ya han sido expuestas.
- 2) *Modernidad cultural*<sup>180</sup>. Que tendría su origen, según Azúa, en la radical propuesta de escritores decimonónicos como Wordsworth, al afirmar la superioridad del arte sobre la civilización modernizada; Coleridge, al proponer a los artistas como gobernantes morales de la sociedad; o Carlyle, defendiendo a los “aristócratas del espíritu” (sería el caso de Freder) frente a los “hombres mecánicos” (caso de los obreros)<sup>181</sup>.

Berman también apoya esta división, pero subrayando oportunamente que los grandes “modernos” del siglo XIX eran precisamente aquellos que atacaban apasionadamente el entorno tecnológico, capitalista e industrial, aunque se encontraran cómodos con sus posibilidades<sup>182</sup>. Otros autores como De la Calle remiten a un esquema, cuando menos, similar. Para este último coexistirían tres perspectivas de

---

<sup>179</sup> ARAGÓN PANIAGUA, T.: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Universidad de Málaga, 2006, p.13.

<sup>180</sup> Acuñado por CALINESCU, M.: *Op. cit.*, p. 56., quien también la denomina en ocasiones “modernidad estética”. En la obra de Marshall Berman se le llama “modernismo”, debido al típico error de los traductores al traducir el término *modernism* como modernismo.

<sup>181</sup> AZÚA, F.: *Op. cit.*, p. 146.

<sup>182</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 5. En las páginas siguientes también subrayará cómo el siglo XX ha roto esa tradición decimonónica, tal y como veremos a continuación.

modernidad (política, tecnológica y estética), siendo del todo elocuente que considere a Mumford, autor clave para nuestra tesis, uno de los grandes adalides de la modernidad *estética* (aquella que debería integrar las tres)<sup>183</sup>. En definitiva, la modernidad cultural quiere ser anarquista, rebelde y apocalíptica, planteando un mundo lleno de valores artísticos y estéticos en diálogo y debate con la modernización<sup>184</sup>. Es esta modernidad la que hemos de encontrar en el contenido y forma de *Metrópolis*. Claro que no puede olvidarse que ambas modernidades (tecnocientífica y cultural) se dan siempre unidas<sup>185</sup>. O mejor dicho, coexisten en una compleja **dialéctica** entre ellas de la que ni nuestra película puede escapar<sup>186</sup>:

- En el caso de *Metrópolis* lo advertimos en la representación negativa de la modernización tecnológica, encadenada *dialécticamente* a la atractiva y creativa estetización fílmica, rasgo inequívoco de modernidad cultural. Esa contradicción es, por derecho propio, un rasgo de modernidad en el sentido más rico de la palabra.
- De ahí que, aunque el aglutinante de *Metrópolis* sea ideológicamente el modernismo reaccionario de corte expresionista, aparece representada e incluso sublimada su “enemiga”: el racionalismo, la estandarización y la geometrización arquitectónica, estilemas sentidamente tecnoestéticos.

No nos debe extrañar que tanto en el pensamiento decimonónico como en ciertos enfoques maniqueos del modernismo reaccionario, la modernidad cultural se llegue a enfrentar radicalmente con la modernización tecnológica. La modernidad de *Metrópolis* se alimenta de tendencias que se mueven en dirección contraria a la de las típicas modernidades de principios del siglo XX. Modernidades que han sido tildadas acertadamente por Berman y Marturet de:

---

<sup>183</sup> DE LA CALLE, R.: *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Debats, Valencia, 2001, p. 17 y ss. Junto a Mumford sitúa a autores como Dewey, Pevsner o Read.

<sup>184</sup> CALINESCU, M.: *Op. cit.*, p. 56.

<sup>185</sup> ARAGÓN PANIAGUA, T.: *Op. cit.*, p. 15. En efecto, apoyándose en Calinescu, la autora afirma que éste desconfía de la separación entre ambas. Lo que no impide que su dialéctica pueda ser harto tensa.

<sup>186</sup> En el siglo XIX esa dialéctica es evidente. En el siglo XX quizás sólo Simmel la actualiza en profundidad, véase: BERMAN, M.: *Op. cit.*, pp.14 y 15.

- 1) *Totalizadora*. Carente de dialéctica y duda y, por tanto, de ejercicio crítico y reflexivo. Es la modernidad que fiscaliza la estética y la técnica (dos disciplinas que no por casualidad eclosionan sincronizadamente en el siglo XVIII<sup>187</sup>) a unos ideales de bien y verdad tecnocientíficas.
- 2) *Polarizada*. Modernidad cerrada que acepta la sumisión total del arte al mundo tecnológico, caso del devenir de tantas vanguardias, especialmente de la futurista<sup>188</sup>.

No en vano, Mumford observaba que la modernidad parecía meramente un asunto de modernización tecnocrática, lo que ocasionaba deshumanización y merma de los objetivos de una verdadera modernidad cultural<sup>189</sup>. En el contexto de *Metrópolis*, uno de los ejemplos más claros de oposición a aquellas sería ejemplificado notablemente por Ernst Jünger. Dicho autor execraba la modernidad del siglo XX basada, tanto en su faceta tecnológica como estética, en lo abstracto, lo repetitivo y lo inorgánico (piénsese en la propia Bauhaus). Jünger defendía una modernidad “cultural” *gestáltica*<sup>190</sup>, llena de vida, creatividad, simbolización y misticismo, pero sin rechazar la modernización tecnológica. ¿Cómo podría ser eso posible? Modificando tanto la manera de entender la tecnología como su propia naturaleza, algo que muchos artistas plásticos también intentarían, como veremos en el capítulo de arquitectura<sup>191</sup>. En general, y aunque pareciera tender peligrosamente hacia la *modernidad totalizadora*, Jünger es, de todas maneras, un buen ejemplo de modernidad dialéctica, reaccionaria y romántica próxima a *Metrópolis*. En definitiva, la polidireccionalidad, la ambigüedad e incluso la incoherencia son tan ricas en las tesis de Jünger como en el film de Lang<sup>192</sup>.

<sup>187</sup> Esta extraña relación se analizará en el bloque de *Koyaanisqatsi*.

<sup>188</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 11 y, especialmente, MARTURET, H. J.: *La teoría social entre las visiones abiertas y cerradas de la modernidad. Una lectura de Gilles Lipovetsky y de Alain Touraine*. FLACSO, Buenos Aires, 1998. Lo que el autor llama “visión abierta”, sería la típica del siglo XIX. Las totalizadoras y polarizadas formarían parte del XX, llamadas por Marturet “visiones cerradas”.

<sup>189</sup> Por ejemplo, MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 418.

<sup>190</sup> Del alemán *Gestalt*= Forma, Estructura. Jünger se refiere a la Gestalt del trabajador.

<sup>191</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, pp. 57-63.

<sup>192</sup> MARTURET, H. J.: *Op. cit.*

### 2.3.2 CONVERSACIONES CON DIOS, GOETHE Y MARX

Ha quedado de manifiesto que el término modernidad tiene más de una acepción, que existieron varios modelos, que no todos poseyeron el significado que hoy en día tienen, que nuestra película bebe de los últimos coletazos de una modernidad agonizante y que ésta se enfrenta heroicamente a la totalitarización tecnológica. Queda, pues, la labor de definir y caracterizar dicha modernidad reaccionaria, decimonónica y herida. Y con fines didácticos lo podemos hacer comentando brevemente sus características principales, aun cuando todas estructuren una infusa unidad y cuando sean a su vez, el vituperado *origen* de todas ellas.

**-Romántica.** En el significado original del término, y especialmente en su acepción espiritual, al darse cita aspectos estéticos de la cultura cristiana<sup>193</sup>. Podría decirse que este ingrediente romántico convierte nuestro film en “antimoderno” desde la perspectiva actual, al seguir la estela de Chateaubriand, Kierkegaard o Baudelaire<sup>194</sup>, para quienes los valores industriales y políticos modernos significan mezquindad y banalidad. De este modo, si *Metrópolis* se ve invadida por pinceladas religiosas folletinescas no es por un absurdo uso de ellas por parte de Thea von Harbou, sino porque nuestra película echa mano de esa peculiar modernidad *anacrónica* que dramatiza el tenso diálogo entre religión cristiana y progreso tecnocientífico<sup>195</sup>. Relacionado con esta faceta esencialista se encuentra cierta estética trascendente del film, especialmente visible en la enconada defensa de unos valores humanos considerados intemporales. Algo que en su momento era considerado posible de compatibilizar con los nuevos tiempos<sup>196</sup>. También es marcadamente romántica la ingenua defensa de las pasiones y el amor frente a la civilización, entendida como Leviatán. Valga como ejemplo la novela *Culture and Anarchy* (1869) de Mathew Arnold: artistas e intelectuales unen sus fuerzas contra la técnica anticristiana y declaran la guerra a una sociedad que consideran nihilista<sup>197</sup>. Claro que, sopesar convenientemente esta oposición de lo cultural a lo tecnocrático, nos obliga a analizar

<sup>193</sup> CALINESCU, O.: *Op. cit.*, p. 51.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>196</sup> Cuando Calinescu habla de los preámbulos de la modernidad, llega a afirmar: “El concepto racionalista de progreso no es en modo alguno incompatible con la creencia en el carácter universal e intemporal de los valores”. *Ibidem*, p. 45. Véase en el bloque introductorio el apartado “La condición humana a jaque y debate”.

<sup>197</sup> AZÚA, F.: *Op. cit.*, p. 147.



*Metrópolis* desde fuera. Los rebeldes artistas modernos no se encuentran dentro del campo diegético, sino fuera, creando e imantando ideológicamente una obra de arte: son Walter Ruttmann, Otto Hunte o el compositor Gottfried Huppertz. Obsérvese en especial cómo este último, en vez de echar mano de los recursos vanguardistas y modernos del momento, se decantó por música marcadamente romántica. El ambiente de robots y monstruosas máquinas parece solicitar los *collages* electrónicos de los futuristas, el ondes martenot, el theremin o, cuando menos, el sinfonismo radical de los rusos. Sin embargo, el compositor se decidió por una partitura “de reciclaje” de claras resonancias románticas y patrióticas. La Marsellesa fue utilizada para la revuelta luddita; Berlioz y su *Dies Irae*, una antigua melodía relacionada con la Danza de la Muerte, para las ensoñaciones de la Catedral, y las influencias wagnerianas con su tradicional potencia sonora, para otras tantas ocasiones. El resto de partitura se decantó por una impecable factura sonora típicamente decimonónica y alemana. En consecuencia, si aceptamos que la música tiende a presentar, debidamente codificados, los sentimientos e ideales de una época, *Metrópolis* resumaba romanticismo.

En pos de la cautela deberíamos aseverar que más que romanticismo deberíamos hablar de modernidad expresionista, dado el contexto histórico y la gran herencia que el expresionismo cosechó de la siembra romántica. No obstante, prescindiremos por ahora de esta denominación, ya que el expresionismo esgrime muchos más valores, demasiadas fases e infusas contradicciones.

-“**Religiosa**”. Punto complejo donde los haya debido a las pasiones enfrentadas que todavía ocasiona el término, pero especialmente porque, dependiendo de la ideología de quien la use, denota un cariz positivo o un cariz negativo. Como en todo, el tema es complejo. Ya hemos allanado el terreno al referirnos al concepto de progreso y también al subrayar las relaciones que los modernistas reaccionarios tejían entre la técnica y la cultura religiosa. Pero es justo hacer una aclaración, y más si no queremos confundir la relación de la religión con la técnica, la misma relación desde el pensamiento germano de la época por otro, y la que se da en *Metrópolis* por último. En primer lugar, debemos subrayar una vez más que no es casual que la tecnociencia moderna haya surgido de una cultura profundamente cristiana. Este tema fue tratado en el apartado acerca del progreso y ha sido muy extensamente abordado tanto por tecnólogos como Mumford o



Illich a lo largo de su extensa obra<sup>198</sup>. La mayoría suele considerar que la mayor parte (que no todos) de los ingredientes tomados de aquella supone eternizar peligrosísimos errores históricos y sociológicos propios de nuestra cultura. Resumidamente, diremos que:

- 1) La máquina fructificó gracias a que fue imantada de valores religiosos<sup>199</sup>.
- 2) Los códigos religiosos son más afines a la tecnología de lo que la gente está dispuesta a aceptar<sup>200</sup>.

En segundo lugar, nos encontramos con que varios pensadores alemanes (Dessauer, Weber, Simmel, Spengler...) ya esgrimían estas posibilidades, aunque profundizando en otras cuestiones. Por ejemplo, la supervivencia de motivaciones religiosas en nuestra época científica, tema que también ha sido tratado por diversos filósofos posteriores<sup>201</sup>. Este tema ya lo hemos sacado a colación y Spengler nos servirá para resumir la idea básica.

- 1) “Toda teoría científica es un mito, que el entendimiento ha creado a partir de su base religiosa cultural”<sup>202</sup>.

Dentro de este punto se encontraban aquellos que consideraban, muy en consonancia con la deriva histórica alemana desde el protestantismo a nuestros días, que la tecnología y el orden mecánico eran una forma de religión, y que éstos tenían un origen místico intimamente ligado a aquella<sup>203</sup>. No es difícil, pues, encontrar una profunda marca de estas ideas en *Metrópolis*, y menos en la novela de Von Harbou, donde Rotwang tiene incluso poderes mágicos. Ahora bien, ese misticismo de la máquina es

---

<sup>198</sup> Mumford, más que en *Técnica y Civilización*, lo ha tratado ampliamente en *La condición del hombre*, *La Ciudad en la historia* o en *The Myth of the Machine: The pentagon of power*.

<sup>199</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 72.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 336.

<sup>201</sup> Por Gadamer en GADAMER, H. G.: *Mito y razón*. Paidós, Barcelona, 1997, pp. 54-65, Feyerabend especialmente en FEYERABEND, P. K.: *Provocaciones filosóficas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, o también ZIMAN, J.: *Op. cit.*, pp. 14-16

<sup>202</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Tesis V, Cap. 11.

<sup>203</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, pp. 154-155. Véase una síntesis de tal itinerario en el apartado “La religión del progreso”.

demoníaco en la interpretación de Lang, carente de las pretensiones positivas de Rathenau.

Todas estas concepciones vienen a indicarnos que, efectivamente, el origen de todas las modernidades tenía un indiscutible basamento religioso, pero también que la conciencia de este hecho era mucho más fuerte en Alemania. No en vano, Calinescu comenta ampliamente este tipo de modernidad propiamente cristiano y alemán. Sus seguidores, que no tenían por qué ser creyentes, estimaban que *todo lo bueno y lo malo de la modernización partía de la base cristiana*. La propia muerte de Dios, el progreso, la mecanización, eran, junto con otras, ideas que se encontraban dentro de los dictados de la religión y, aún antes, en el mito<sup>204</sup>. En cualquier caso, la conclusión humanística de todo lo comentado hasta ahora no es extraña ni terrible, ya que sencillamente nos indica la continuidad cultural y la deuda histórica que el hombre acumula en su memoria. El canto, empero, no es nuevo: *Eclesiastés* (1:10) “No hay nada nuevo bajo el sol” o Juan de Salisbury: “Somos enanos a hombros de gigantes”. Ahora bien, cuando un autor protecnológico y antieclesiástico de la época escuchaba algo sobre este tema, su respuesta era tan contundente como prejuiciosa. Así, un ingeniero industrial de finales del siglo XIX como Franz Releaux, aun no llegando a negar que “es cierto que una parte considerable de los descubrimientos y las invenciones (...) fue efectuada en los estados cristianos”, su veneración por el progreso y su odio hacia la religión le hacía desviarse del tema. ¿Cómo podía ser que su amada tecnología tuviera algo que ver con la maldad y la superstición cristiana?<sup>205</sup> *¿Quizás porque una rama de la religión se quedó anclada en el pasado, refugiada en el Vaticano o en Canterbury, mientras que otra fue evolucionando hacia un orden cultural capitalista, técnico y científico, tal y como proponían Weber, Mumford o Illich?*

Y he aquí que en la posibilidad de esta pregunta nos topamos con nuestra película, donde cabe, a la luz de lo comentado, plantear la siguiente especulación: en *Metrópolis* se codifica *intuitivamente* el enfrentamiento entre una *religión* de la tecnociencia versus una *religión* esencialista de corte romántico. Frente al credo histórico alemán que conectó con la abstracción, la mecanización y la anonimidad hasta llegar al hartazgo,

---

<sup>204</sup> CALINESCU, M.: *Op. cit.*, pp. 74 -77. Véase también, NANCY, J. L.: *Op. cit.* y ELIADE, M.: *Op. cit.*

<sup>205</sup> RELEAUX, F.: “Cultura y técnica”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 25 y ss.

se opone la utopía de la comunidad social. Frente al obrero-monje, mortificado, penitente y uniforme, se opone el perfil anárquico de la revuelta luddita. Frente a la máquina de tintes satánicos, la religión del amor más caritativo e ingenuo. Frente al Dios mecánico Moloch<sup>206</sup>, la diosa María-Démeter<sup>207</sup>. Frente al inventor que porta un curriculum de alquimia, magia, ciencia y técnica, la censura de tal mezcolanza. Pero es en la reinterpretación de la historia de Babel donde esta tesis alcanza su máxima cota. Los constructores de la Torre son, de hecho, creyentes, que quieren poner en la cúspide de la Torre: “Grande es el cielo y grande es su creador”. Pero su religión es totalitaria, arrogante, megalómana y esclavista, nefastas cualidades que ha *heredado y renovado* el dogma tecnocrático de *Metrópolis*. Visto así, parece, efectivamente, que *Metrópolis* desvela (o al menos araña) la raíz cristiana de la tecnología, algo que es tachado de negativo.

Justo es decir que esta hipótesis, como todas, nunca puede medirse en términos de verdad o mentira absoluta<sup>208</sup>. Suerte reservada a cualquier otra que intente desentrañar o traducir los secretos de la imagen y la literatura. Pero, a pesar de sus contradicciones, no está de más sugerir que la ambigüedad argumental y estética de la película entre técnica y religión fluya por ese cauce. En primer lugar, dada la base filosófica, moderna y contextual en la que se asienta, y donde la novela de Von Harbou asume estéticamente la herencia religiosa de la tecnología. En segundo lugar, tal y como veremos en breve, porque la colisión entre dos deidades, la del verbo (María-espíritu) y la del hecho (Moloch-técnica), se da desde Fausto. En tercero, porque, a fin de cuentas, en la contradicción puede encontrarse la mayor verdad humana. No en vano, el arte es rico en ellas, tanto como el concepto de modernidad que estamos esgrimiendo y tanto, pues, como nuestra película.

**-Decimonónica y alemana.** Cuya característica fundamental es la coherencia subyacente en la contradicción y en la ambigüedad<sup>209</sup>. Para Marshall Berman, cuyas tesis seguiremos en líneas posteriores, es la modernidad más enriquecedora<sup>210</sup>, alejada de la visión cerrada del romance acrílico con las máquinas tal y como se da en la

---

<sup>206</sup> Moloch seguramente fue tomado por Fritz Lang de *Cabiria*, (Giovanni Pastrone, 1913).

<sup>207</sup> No es desafortunado relacionar a María con Démeter. En la época, la oposición al demonio, el mal y, en especial, a las grandes ciudades, se relacionaba con la diosa Démeter.

<sup>208</sup> Recuérdese que en el bloque introductorio defendimos la interpretación del arte como mito.

<sup>209</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 26.

Bauhaus, Le Corbusier o Léger<sup>211</sup>. De ahí que no nos resulte extraña la intuitiva presentación de los diseños arquitectónicos funcionalistas y racionalistas como símbolo de la deshumanización y división de clases en la monstruosa ciudad de Lang. De hecho, la base de esta compleja modernidad es la negación de la vida burguesa y su modo de vida, aun confiando en la capacidad de los hombres para asimilarla y luchar contra ella<sup>212</sup>. El mismo Freder es un héroe romántico en su expresividad, cuya asimilación simbólica le lleva a metamorfosear visualmente las máquinas. Son Marx, Nietzsche, Tocqueville, Carlyle, Mill o Kierkegaard algunos de los padres de esta modernidad antiburguesa. Rebeldía que, en el marco germano, centraba sus ataques en el filisteísmo, el gran enemigo a batir. Un ejemplo de filisteo sería el varias veces aludido Joh Fredersen, un obseso de los valores económicos y materiales bajo la máscara de un frío intelectualismo racionalista<sup>213</sup>.

**-Postmoderna.** Según el uso particular y precoz del término por el historiador Arnold Toynbee. Esa postmodernidad habría comenzado su proceso a finales del siglo XIX y habría tomado cuerpo en el XX. Se trata de una época ominosa y decadente certificada por la muerte de la dimensión sagrada del hombre, la trascendencia del trabajador, la industrialización internacional, la desigualdad social, la tecnocracia feroz, el capitalismo y la sociedad de masas<sup>214</sup>. Postmodernidad que, por su naturaleza, se adelanta a la de Jameson, aunque sus diferencias son notables. Por su inhumanidad patológica, esta antimodernidad de Toynbee genera anarquía y, especialmente, *indeterminación*. ¿Tanta quizás como el forzado final de nuestro film? Como se puede observar, *Metrópolis* se adelanta sorpresivamente a la noción de Toynbee (1954) en varias décadas, ilustrando a la perfección *todos* sus conceptos básicos. ¿Será *Metrópolis*, precisamente por atesorar y salvaguardar críticas decimonónicas, el primer paso hacia la postmodernidad? Como en todo milagro, hay que tener en cuenta que Spengler y otros tantos pensadores alemanes ya habían advertido muchos de estos puntos con anterioridad<sup>215</sup>. El caldo de cultivo hacía inevitable e incluso necesario que las artes visuales también se expresaran en términos semejantes. En cualquier caso,

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>213</sup> Véase CALINESCU, M.: *Op. cit.*, p. 58.

<sup>214</sup> ANDERSON, P.: *Los orígenes de la postmodernidad*. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 12 y ss.

<sup>215</sup> Véase CALINESCU, M.: *Op. cit.*, pp. 139-141.

sería justo que, ante este hecho, no se tildara a *Metrópolis* de reaccionaria, sino de visionaria

- **Fáustica.** En el sentido del mito cultural moderno (alemán y europeo) por excelencia, quizás sólo comparable al Quijote en trascendencia: el *Fausto* de Goethe (1808 y 1832)<sup>216</sup>. Que *Fausto* sea el punto de arranque de la(s) modernidad(es) es algo que ha sido expuesto por diversos autores provenientes de diferentes campos del saber. Harold Bloom<sup>217</sup> o, sobre todo, José M. González García<sup>218</sup> apoyarían en ello a Marshall Berman, cuyas tesis, por razones de didacticismo y de brevedad, serán las que sigamos. Para comprender el impacto e idoneidad de Fausto debemos subrayar que toda gran obra literaria nacional suele marcar las directrices generales de las que se nutren el resto de narraciones culturales posteriores<sup>219</sup>, por lo que no es arriesgado asegurar que en la propia *Metrópolis* se puede observar una extensión de la célebre obra teatral de Goethe. Además, cabe recordar que el mito de Fausto se vió fortalecido por el expresionismo crepuscular gracias al inolvidable film de Murnau (*Faust*, F.W. Murnau, 1926). En literatura, evidentemente, su influencia fue sobresaliente durante todo el período, aunque la célebre novela *Dr. Faustus* de Thomas Mann no viera la luz hasta 1947. Veamos, muy brevemente, los paralelismos entre Fausto y *Metrópolis*

Las páginas de *Fausto* ocultan no sólo unas de las primeras conexiones sistemáticas entre desarrollo social y crecimiento estructural<sup>220</sup>, sino también –lo que resulta inquietante– la consecuente obtención de triunfo y fracaso a partes iguales. Siendo este segundo punto el que supone tanto una novedad como una puerta abierta a la distopía. Fausto comienza librando una batalla mental entre la vida cristiana (personificada en Margarita) y la revolución moderna. Duda que se instalaría en el pensamiento germano hasta el advenimiento del nazismo y cuya dialéctica está claramente presente en *Metrópolis*. La cuestión filosófica subyacente en Fausto se formula del siguiente modo:

---

<sup>216</sup> El origen, a partir de narraciones anteriores, se encuentra en el *Faustbuch* de Johan Spiess (1587).

<sup>217</sup> “Después de la muerte de Fausto, empieza la procesión que siguió a la Ilustración y que tiene nombres diversos –romanticismo, modernismo, postmodernismo– pero que se trata en realidad de un solo fenómeno”. BLOOM, H.: *Genios*. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 219.

<sup>218</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, J. M.: *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*. Tecnos, Madrid, 1992. Como su nombre indica, se trata del rastreo de reminiscencias fáusticas en la propuesta weberiana de un modelo de modernidad germana

<sup>219</sup> Del mismo modo que el quijotismo es la esencia de la identidad española, tal y como Unamuno y Ortega explicaron.

<sup>220</sup> Tantos pensadores, ya desde la Edad Media, habían expresado dicha posibilidad.

¿Deben los alemanes adorar al Dios del verbo –el espíritu- o al dios del hecho –la técnica-?<sup>221</sup> Traducido al lenguaje de *Metrópolis*: ¿Se debe adorar al Dios esencial o al ídolo mecánico? ¿A la virgen María o al Dios Moloch?

Fausto ha de pactar precisamente con potencias infernales para obtener el poder de transformar el mundo. Pacto semejante al de Joh Fredersen con Rotwang, el único que puede levantar la ciudad prometeica. Es más, Rotwang, como Fausto, tiene el mágico poder para dotar de vida a su maléfico robot o para tener una casa encantada. Del mismo modo, las máquinas demoníacas son las aliadas de Joh Fredersen. Este, como Fausto, pronto conocerá los peligros y los costes de ese pacto:

“¿Por qué haces una comunidad con nosotros, si no puedes soportarla? Quieres volar, pero tienes vértigo” (Mefistófeles). El crecimiento humano tiene sus costes humanos, todo el que lo desee deberá pagar el precio, y el precio es alto (Berman)<sup>222</sup>.

¿No se parece la respuesta de Berman a la excusa esgrimida por Joh Fredersen ante las justificadas denuncias de su hijo? ¿El final de *Metrópolis* no queda determinado, con matices, por esa máxima?

Continuar la lectura de *Fausto* parece indicar que *Metrópolis* es, en parte, la distopía del sueño desarrollista de Goethe. En nuestra opinión, podría aventurarse que en gran parte es una parodia y una crítica al relato de Goethe (siempre y cuando prescindamos del final). Lo que el Quijote era para las novelas de caballería resultaría nuestra película para *Fausto*. El héroe de Goethe intenta cambiar la humanidad con grandes proyectos de ingeniería, nuevas industrias y pujantes ciudades, creyéndose capaz de superar el espíritu infernal<sup>223</sup> que le guía<sup>224</sup>. Y en gran medida acaba su utópico cometido. Empero, el antihéroe de *Metrópolis*, Fredersen, sucumbe a su fatuidad colapsando el suyo.

---

<sup>221</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 38 y ss.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>223</sup> ¿Será ese espíritu infernal que guía a Fausto una intuición precoz de los instintos del inconsciente, de la voluntad de Schopenhauer o de la *desocultación del ser* por la técnica (Heidegger)?

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 54.

Ahora bien, Fausto suele excusarse, al contrario que Fredersen, y no le faltan buenas intenciones:

“Sabe que ha causado sufrimientos (...) pero está convencido de que el pueblo sencillo (...) será el que más se beneficie de esta obra grandiosa”<sup>225</sup>.

Pero incluso en *Fausto* la injusticia termina aflorando en la escena de mayor frialdad. El héroe manda matar a los únicos que se interponen en sus revolucionarios proyectos. Se trata del asesinato de Filemón y Baucis, dos viejos sabios que son felices en su mundo natural y que quieren mantenerse tal y como están<sup>226</sup>. Acto terrible que muestra qué ocurre cuando se quiere imponer un orden nuevo: eliminación sistemática de tradiciones y personas. Tal es, asimismo, el maleficio de la naturaleza técnica de *Metrópolis*. Fausto morirá en el drama teatral habiendo introducido al mundo en el progreso sin posibilidad de marcha atrás. Berman sintetiza así la sabiduría y la advertencia de Goethe, síntesis que encaja también a la perfección con la obra de Lang:

“Lo que Goethe quiere decir es que los horrores más profundos del desarrollo faústico nacen de sus objetivos más honorables y de sus logros más auténticos”<sup>227</sup>.

**-Hija de Marx.** Y no sólo de él, sino también de Nietzsche o de Baudelaire. Ya que resultaría extravagante relacionar a personalidades tan diversas, aun cuando existan ciertos puntos comunes en tres pensadores tan diferentes, nos centraremos en Marx. No es el momento, empero, de referirnos a la totalidad de los entresijos marxistas. Lo que nos interesa es destacar, resumidamente, que varias de sus tesis tienen cabida en *Metrópolis*. Es justo tener en cuenta que hablar de Marx en los términos que lo vamos a hacer no significa hablar del marxismo, ya que esta escuela, por lo general, además de haber sido una defensora de la técnica (no así de su control por el poder), no se entiende con el modernismo reaccionario demasiado bien.

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>226</sup> *Ibidem*, pp. 59-61.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 64.

Como en el caso de Goethe, Marx, Engels, Nietzsche o Baudelaire se encuentran en el campo de juego de aquellos que entienden –consciente o inconscientemente– la modernidad como una contradicción<sup>228</sup>. El *Manifiesto Comunista* (1848), una de las obras más influyentes en el siglo XX, define una situación que *Metrópolis* continúa sin cambios destacables: capital concentrado en unos pocos, centralización fiscal y administrativa, producción racionalizada, pobres desarraigados sometidos a la inercia del progreso, trabajadores despertando a una conciencia de clase...<sup>229</sup>. A pesar de que la perspectiva puede resultar cerrada y carente de dialéctica, no debe olvidarse que Marx llegó a alabar la fuerza revolucionaria y los triunfos tecnológicos de la modernización burguesa<sup>230</sup>. Tanto que jamás se opuso al luddismo o al progreso técnico. Dicha fascinación debe encontrarse también en la belleza implícita de las panorámicas y las máquinas de nuestra película. La estética en todo su esplendor es el camuflaje que conduce todavía hoy a tantos espectadores al orgasmo visual, algo que colisiona violentamente con el guión y que supone la ambigüedad propia de esta modernidad, como de toda obra de arte contemporánea<sup>231</sup>.

Con todo, Marx no advertirá fuerzas demoníacas en la técnica, pero sí las observa en:

1. -La obsesión tecnocrática por la búsqueda de una fórmula estable y estática de organización social, esto es, una modernización totalitaria<sup>232</sup>. La sólida arquitectura de la imagen, verdadero motor estético de *Metrópolis* para Sánchez Biosca<sup>233</sup>, sería su paralelo visual.
2. -El poder, la miseria y la cruel explotación obrera que el burgués ha dejado a su paso tras desgarrar las ilusiones religiosas<sup>234</sup>. Expuestas en *Metrópolis* en grado extremo.

---

<sup>228</sup> Véase, por ejemplo, *Ibidem*, pp. 82 y 132. Para analizar el punto de vista de Nietzsche y Marx sobre la modernidad seguiremos también la tesis de Berman, al considerar que otras, como las de Frisby, dejan de lado la compleja aportación de aquellos. Recomendamos no obstante, FRISBY, D.: *Op. cit.*, pp. 51-75.

<sup>229</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, pp. 85 y 86.

<sup>230</sup> *Ibidem*, pp. 87 y 137.

<sup>231</sup> Este tema será ampliamente tratado en el bloque de *Koyaanisqatsi*.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>233</sup> Véase la *Introducción a Metrópolis*.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 106. No es que Marx lamente la pérdida de la religión, sólo que supo observar que ciertas creencias tradicionales tenían más valor que la violenta invasión burguesa.



3. -El funcionamiento banal de la sociedad burguesa<sup>235</sup>. Ya nos lo preguntamos en el primer apartado de este capítulo: ¿Para qué el trabajo obrero en *Metrópolis*? Al final sólo sirve o para vivir toda una existencia de cuidado de las máquinas o para que la élite disfrute de las mayores superficialidades posibles: jardín rococó, mujeres objeto...
  
4. -El nihilismo burgués, que para Marx es un nihilismo ideológico fundado en la ausencia de propuestas humanas a favor de una radical explosión de meras promesas materiales. He aquí una vez más el diálogo (y oposición) entre estética y contenido en *Metrópolis*: magníficas máquinas y arquitecturas, sí, pero todo ello se desvanece en el aire al aterrizar en el desarraigado espíritu social que muestran los obreros. Claro que, en lo que a estética se refiere, el efecto de las masas castrenses resulta, cuando menos, interesante.

Huelga comparar este nihilismo con el de Nietzsche, ocasionado por la muerte de Dios y de resonancia positiva. Y para ello recordamos lo comentado a propósito del progreso y del ingrediente religioso de la modernidad, al ser la interpretación esgrimida por Lang. En nuestra película esto bien puede significar que Dios ha pasado a convertirse en mera mecánica, una idea que ya se encontraba presente en el célebre relato centroeuropeo del Golem. *Metrópolis* sustituye a Dios por otra divinidad nihilista, carente de valores o, peor todavía, de cualidades negativas: el robot y las máquinas. Más aún, las masas obreras son pura mecánica y pura geometría, el Dios que insuflaba de vida los cuerpos humanos se convierte ahora en mera ley física y cuantitativa.

Regresar a Marx supone seguir topando con premisas susceptibles de ser relacionadas con nuestro film. En primer lugar porque Marx plantea por primera vez en la historia una rebelión internacional de las clases sociales bajas contra las altas<sup>236</sup>, el ataque a los poderes faústicos-frankensteianos de nuestra película por parte del obrero.

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 177 y ss. Si bien Berman comenta que fue en San Petersburgo donde se dio por primera vez su práctica.

En segundo lugar porque la histórica celebración acrítica de los valores del trabajo y producción *per se* de la que Marx hace gala termina revalidándose al final del film<sup>237</sup>. Para concluir resultará sorprendente saber la íntima relación entre Marx y Baudelaire, y eso que nuestro poeta era un antisocialista empedernido. La temprana crítica al progreso, lo norteamericano y a la mera modernización lo convierten, de pleno derecho, en otro padre de la idea de modernidad de *Metrópolis*. Máxime cuando, seguramente sin ser consciente de ello, en Baudelaire media un abismo entre su apología de la vida moderna y una crítica que coincide en Marx en los puntos que hemos sacado a colación<sup>238</sup>. Acabaremos este capítulo con una cita de Baudelaire que bien podría resumir el punto de partida, tanto del modernismo reaccionario, como de la idea de modernidad presente en nuestro film:

“El progreso, religión de imbéciles y perezosos (...) idea grotesca florecida en el terreno abonado de la fatuidad moderna”<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> A pesar de ciertos precedentes, como Ernst Bloch, hará falta la llegada de Marcuse para, desde el marxismo, enfrentarse a esta perspectiva (*Eros y civilización* o *El hombre unidimensional* son buenos ejemplos).

<sup>238</sup> *Ibidem*, pp. 132-138. Citamos de nuevo a Berman en esta ocasión.

<sup>239</sup> Cit. en CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Visor, Madrid, 1998, p. 25.



## **CAPÍTULO II**

### **EL OBRERO:**

### **ESTÉTICA Y SOCIOLOGÍA DE UN ARQUETIPO METAFÓRICO**



## 2.4. DE LA SOCIEDAD AL OBRERO

Entre los regalos más sabrosos, transgresores e incluso polémicos que la cultura germana ha regalado a la occidental se encuentran la intrahistoria y la sociología modernas, métodos y puntos de vista no siempre del gusto del historiador y del filósofo. No por casualidad *Metrópolis* evidencia una preocupación notable, siempre convenientemente codificada en clave estética, por la clase social obrera. Algo que la convierte en un film muy especial, especialmente al querer ejemplificar en aquella el devenir de la modernidad, relacionándola en todos sus aspectos con el medio ambiente urbano, maquinista e incluso arquitectónico. El enfoque de *Metrópolis* en este aspecto encaja bien con las nociones sociológicas de Norbert Elias. Para éste el proceso evolutivo de toda civilización no debe medirse por las modificaciones fisiológicas (el instinto sexual o el envejecimiento), ni tampoco por los inevitables cambios naturales (búsqueda de alimento, protección del tiempo). Mas sí debe juzgarse por aquellos cambios que ocasionen entre sí los seres humanos en su convivencia (restricciones heterónomas), y por aquellos que hayan sido provocados por un determinado contexto social (restricciones autónomas)<sup>1</sup>.

Nuestra línea de investigación se decantará, pues, por esta vía, por considerar que es la que mejor encaja con la cosmovisión de *Metrópolis*.

### 2.4.1. UN MUNDO REAL

A mediados de los años 20, la cuarta parte de los berlineses eran obreros de una naturaleza equiparable a los de *Metrópolis*. De los casi cuatro millones de personas que la capital aglutinaba, un millón de sus habitantes formaban un vasto grupo susceptible de ser estudiado por su unicidad, ya que pocas ciudades poseían una clase tan homogénea y tan excesivamente inmensa en aquella época<sup>2</sup>. Para Kracauer, de hecho, ninguna. Quizás por ello nos atreveríamos a aventurar que los berlineses tomaron conciencia de tener el motor estructural más potente de la historia de la humanidad, lo que significaba el poder de cimentar cualquier tipo de sueño. Sin embargo, ante una

---

<sup>1</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, A.: *El proceso de la civilización en la sociología de Norbert Elias*. Universidad de Navarra, 2006, p. 139.

<sup>2</sup> RICHARD, L.: “Una identidad contradictoria”, en RICHARD, L. (Dir.): *Berlín. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza, Madrid, 1991, p. 22.

mayoría tan abrumadora de mano de obra industrial, y del mismo modo que hicieron Marx y Engels en su momento, resultaba oportuno preguntarse por la felicidad y calidad de vida de ese motor anónimo de ruedas y palancas humanas que tanto embelesó a las vanguardias. Es probable, de hecho, que la reflexión viniera de la mano de los datos que aseguraban que aún había niños trabajando en diversas industrias o que estos malvivían dada la inestabilidad económica de sus padres<sup>3</sup>. Si en los tiempos de Engels eso significaba un insulto a la dignidad humana, en la posguerra representaba involución y fracaso social. Quizás de ahí deviene el protagonismo de los niños en dos momentos clave de la película. Por una parte, al revelar la triste situación de la casta subterránea cuando aparecen junto con María en los jardines de Freder. Y por otra, al quedar encadenados fatalmente a la rebelión paterna. (Bellísimo paralelismo: los hijos sometidos a las acciones de los padres; los ríos de gente amenazan con destruir todo objeto técnico, los ríos de agua a las personas).

Pero allende el marxismo, sociólogos como Sombart tendían, en ocasiones, a quedarse obnubilados por los logros macroestructurales del progreso, lo que les impedía dirigir su atención al subsuelo obrero<sup>4</sup>. Algo que todavía hoy nos ocurre al quedarnos absortos con la faceta estética de las oníricas arquitecturas y sorpresas ficcionales de *Metrópolis* (algo de lo que también fue víctima Buñuel, al alabar la imagen y vituperar la historia<sup>5</sup>). Sin embargo, los artistas pudieron expresar, aun con alto grado de autocomplacencia en muchos casos, la situación del hombre de a pie, al tiempo que se esmeraban en proponer un mundo alternativo por contraste. Tal es el caso de novelas como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932), donde pueden encontrarse varios paralelismos con la situación social denunciada en *Metrópolis*. Comparar ambas creaciones nos hace entender que nuestro film no es una isla, y que debe ser percibido en comunión con otras ópticas de la época. Una lectura crítica de las dos sirve para observar que ambas se anticipan a las sistemáticas críticas de un Mumford, que ambas usan la ciencia ficción como codificada crítica al presente, y que ambas gozan de una merecida fama y consideración en sus respectivos campos expresivos.

---

<sup>3</sup> Son muchos los lugares donde se hablan de este tipo de datos. Baste el ejemplo de MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, p. 269, donde el autor se sorprende de tener la seguridad de que hasta 1933 trabajaron niños en las fábricas de algodón de los Estados Unidos.

<sup>4</sup> SOMBART, W.: "Technik und Kultur" (1911), en MALDONADO, T. (Compilador): *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002. Véanse pp. 150-151.

<sup>5</sup> PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio Crítico*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 101.

No en vano, *Un mundo feliz* retrató una sociedad sumamente organizada y metódica, estructurada en un férreo sistema de castas y donde la sociedad, para ahogar sus penas, se drogaba con *soma*. La colisión entre naturaleza y artificio (bien representada en las técnicas eugenésicas) era el continuum de la novela, tema que, como en toda obra de arte, no debe ser solamente interpretada como profecía de futuro. Al respecto, Mumford consideraba que ese concepto de artificiosidad tenía su oscuro origen en siglos anteriores, cuando la élite jerárquica creó su propia alta cultura y las clases bajas quedaron sometidas a su autoritario, frío y rutinario clasicismo<sup>6</sup>. En términos semejantes se pronunció, más extensamente, Peter Burke<sup>7</sup>. La idea, en cualquier caso, no era desconocida en la Alemania de comienzos del siglo XX. Rathenau expuso inteligentemente una de las tesis que más se repetirían en el Berlín anterior a *Metrópolis*: antiguamente el hombre estaba en connivencia con lo cotidiano; ahora, con el artificio<sup>8</sup>.

En todos estos aspectos, las críticas esbozadas por Huxley en su novela se ajustan muy bien a la narración del film de Fritz Lang, siendo necesario observar la intuitiva codificación estética de este último para advertir mejor qué canales creativos transmiten las mismas problemáticas que Huxley expresara:

1. La división en clases es evidente en ambas obras: el autor británico es notablemente más sagaz al establecer ciudadanos de cinco categorías, pero Lang es más violento y práctico, pudiendo así centrar su atención en el obrero.
2. El *soma*, la droga que elimina la depresión en el mundo feliz, es la propia alienación del trabajador, que admite inercialmente el estado de las cosas. Su mente se encuentra ausente, droga natural para la supervivencia humana.
3. La distopía también tiene pingües diferencias, ya que en Huxley el tono es más irónico, pero ambas hacen desaparecer los valores tradicionales: ni arte, ni filosofía, ni familia. Sólo existe la lógica de una modernización que ha arrasado con la modernidad cultural.

---

<sup>6</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, pp. 196-197.

<sup>7</sup> BURKE, P.: *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza, Madrid, 2001. Véase, en especial, pp. 295- 395.

<sup>8</sup> RATHENAU, Walther: "Die Mechanisierung der Welt" (1912), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 176.



4. El eje axial de *Un mundo feliz*, la artificiosidad y la racionalización, puede ser considerado idéntico para nuestro film. Ello se observa en la propia interpretación inorgánica de los obreros, en el clasicismo que invade las arquitecturas, en la propia tecnoestética (superficies brillantes, líneas rectas o curvas...), e incluso en el estatismo de los planos –bastante primitivos, casi no aparecen movimientos de cámara-.

En el ensayo que escribió hacia 1958, y cuyo fin era explicar y actualizar los contenidos de su célebre novela, Huxley estableció una analogía entre sociedad moderna e insectos que había sido muy conocida en la Alemania de *Metrópolis*:

“El hombre no es un animal como las abejas y hormigas en términos biológicos, sino moderadamente gregario. La civilización lo transforma en una analogía tosca y mecánica de los insectos”<sup>9</sup>.

De este modo, nuestro literato sintetizaba su crítica a ese mundo feliz que él situaba adecuadamente en el siglo VI o VII después de Ford (el fordismo, el taylorismo... esos sistemas mecánicos de los que hablamos en el capítulo acerca del pensamiento tecnológico.) La artificiosa sociedad de castas de la novela y el film, el problema básico advertido por Harbou, Lang, Huxley o Mumford, podría resumirse en la *obrerización* hormiguera de la sociedad. Ya que, sin exceptuar a la élite, el artificioso universo fordista e insectófilo tiende a investir a la sociedad de un uniforme anónimo únicamente encaminado al trabajo. Podemos considerar, pues, que los obreros de *Metrópolis* son, además de trabajadores industriales reales (ese millón de berlineses al que hacíamos mención), una metonimia del peligro que se cierne sobre la *totalidad* de la sociedad. La idéntica vestimenta y la idéntica abstracción mental no son patrimonio del obrero, sino también de la clase ociosa y del propio Joh Fredersen. Y, como antes hemos reseñado, también los estudios históricos posteriores se han expresado de forma semejante. Mumford advierte en *La ciudad en la historia* que:

---

<sup>9</sup> HUXLEY, A.: *Nueva visita a un mundo feliz* (1958). Sudamericana, Buenos Aires, 1972. p. 34.

“La metrópolis se convierte en un encierro orgánico multilateral de la comunidad en formas petrificadas y especializadas”<sup>10</sup>.

Una referencia destinada a la totalidad de la ciudadanía: ¿Acaso los burócratas al servicio de Joh Fredersen no corren idéntica suerte? Claro que son los trabajadores de *Metrópolis* los que se llevan la peor parte, porque de hecho, así era en la vida real. No es casualidad que las grandes preocupaciones de la clase obrera alemana de los años 20 fueran la muerte, el hambre y el paro<sup>11</sup>. Una sordidez que, por otra parte, ya duraba históricamente demasiado. En el universo laboral no había lugar para el amor, el crecimiento mental o el ocio. Caraco decía que, en ese sistema, el hombre se convertía en una demente termita ciega y autómatas, esto es, en un operario cualquiera de las salas de máquinas de nuestra película<sup>12</sup>.

Con todo, no hace falta leer a Huxley para visualizar la sociedad de *Metrópolis*. El gran teórico de la decadencia de las urbes, Spengler, resultaba más cercano. Este explicaba que toda sociedad, especialmente bajo el yugo técnico, se basa en un trabajo de dirección (hombres para el mando) y otro de ejecución (obediencia incondicional). A esto, el gran modernista reaccionario lo llamaba, con cierta dosis de contumelia, *cultura*<sup>13</sup>. Y parece que no le faltaba razón histórica. Berlín, la gran capital de la modernidad, se encontraba dividida en clases y sectores que repetían un patrón definido. Por una parte, los políticos, economistas y oficinistas, sectores que consumían el ocio de masas, pero que se consumían en su propia doctrina castrense. Clase que, además, se consideraba a sí misma los “berlineses verdaderos, la verdadera población de Berlín”. Por otra parte, los obreros de cualquier tipo y condición, conformando un grupo homogéneo<sup>14</sup>. De nuevo el paralelismo con *Metrópolis* es aplastante: los que se consideran con el poder de hacer y deshacer a destajo son los burócratas de Joh Fredersen, uno de los sectores sociales que puede disfrutar de los placeres que brinda el ocioso barrio de Yoshiwara. Mientras, el resto de la población obrera, no-auténticos-habitantes de la ciudad, viven muy alejados de compartir dichas alegrías. Y en este

---

<sup>10</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, p. 694.

<sup>11</sup> BRUNN, G. y BRIESEN, D.: “Un archipiélago jerarquizado”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 65. Datos de una encuesta efectuada entre el sector obrero en 1928.

<sup>12</sup> CARACO, A.: *Breviario del caos*. Sextopiso, Madrid, 2006, p. 17.

<sup>13</sup> SPENGLER, O.: *El hombre y la técnica* (1931). Ver, Buenos Aires 1963. Capítulo IV, tesis 8ª.

<sup>14</sup> BRUNN, G. y BRIESEN, D.: *Art. cit.*, pp. 54 y 57.

sentido, el orden tecnológico influía poderosamente sobre dicho status, ya que para uno de los observadores más perspicaces y moderados del momento, Ortega, uno de los grandes peligros de la era del “tecnicismo” era que las desigualdades sociales habían permanecido intactas<sup>15</sup>.

#### 2.4.2. SPENGLER Y DARWIN EN *METRÓPOLIS*

Spengler es de mucha utilidad al expresar cínica, acrítica e incluso apologéticamente la deshumanización de la sociedad alemana bajo el poder de la técnica en toda su extensión. Tanto que nos vemos en la situación de sugerir que su típico tono retórico y grandilocuente (presente en tantos reaccionarios) ofrece una ideología nada desdeñable para el ingrediente visual de *Metrópolis*. Veamos:

“No existe el hombre en sí -palabrerías de filósofos-, sino sólo los hombres de una época, una raza, de una índole personal, que se imponen en lucha contra un mundo dado, o sucumben, mientras el universo prosigue en torno su curso, como deidad erguida en magnífica indiferencia. Esa lucha es la vida; y lo es en el sentido de Nietzsche, como una lucha que brota de la voluntad de poderío; lucha cruel, sin tregua, lucha sin cuartel ni merced.”<sup>16</sup>

En este breve párrafo, además del alicente propiamente estético, encontramos sintetizadas varias ideas sociales cuya presencia en *Metrópolis* no deben ser pasadas por alto a la ligera:

- En primer lugar porque expresa el concepto de muerte del hombre a favor de la vida de la masa. Esto forma parte de la ideología del film: el individuo se disipa en la cosificación universal que le impone los movimientos y gestos mecánicos. Incluso en las películas soviéticas existen individuos entre el

---

<sup>15</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 94-96.

<sup>16</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo I, tesis 2ª.

colectivo o, al menos, sus gestualidad es orgánica. Si es cierta la afirmación nietzscheana de que muerto Dios, muere el hombre<sup>17</sup>, en efecto, al morir el *Volkgeist* (el esencial cristianismo germano que María se afana por recuperar), el ser humano íntegro no puede existir. Repitamos que el obrero es el caso paradigmático, pero esta cesura también alcanza a los habitantes de los rascacielos de *Metrópolis*, convertidos en una fría máquina burocrática.

- En segundo lugar, “la magnífica indiferencia” a la que alude nuestro autor ha sido tomada prestada de Schopenhauer<sup>18</sup>. Se trata de la voluntad ciega que domina el mundo y que opera con absoluta *indiferencia* con respecto al hombre, destruyendo su ética, colisionando con sus bienintencionados deseos comunitarios y promoviendo su egoísmo y maldad ontológica<sup>19</sup>. Es el caldo de cultivo de tantas tesis alemanas de la época: el desocultamiento técnico del ser o el inconsciente freudiano. Y de hecho, su primer modelo quizás sea el espíritu infernal que guía el desarrollismo fáustico. En *Metrópolis* esa voluntad se materializa, evidentemente, en el propio ejercicio técnico, el control por el poder, las máquinas y, de manera clarísima, en el diabólico robot.
- En tercer lugar, la reflexión más trascendente para este capítulo. Spengler recurre a ese espíritu de época -del que ya hablamos en el primer capítulo a propósito de Jünger y Mumford- que entiende lo que podríamos llamar *lucha de clases* ¿o deberíamos decir *de masas*? como una auténtica guerra ideológica, física y estética de supervivencia, lo que entronca, irremediamente, con Nietzsche. Esa beligerancia social es fácilmente observable en el film. Babel construída por esclavos, obreros luchando por su supervivencia contra unas máquinas que no perdonan los fallos, masas que se rebelan contra los amos de “arriba”...

---

<sup>17</sup> Así lo plantea el análisis de CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid, 2003, p. 132.

<sup>18</sup> Obsérvese como la interpretación y definición de la trayectoria y futuro social alemán se encuentran fiscalizados por las grandes teorías (en gran parte pesimistas, violentas e incluso cínicas) germanas: Goethe, Marx, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, Freud, Heidegger...

<sup>19</sup> Para una introducción rápida, véase: STRATHERN, P.: *Schopenhauer en 90 minutos*. Siglo Veintiuno, Madrid, 2004, pp. 37-47.

Estas alusiones a la guerra en Spengler tienen tanto una carga estético-retórica como una carga histórica, pero, todavía más, pueden considerarse un bajo continuo típicamente reaccionario. Ahora bien, no podemos entrar directamente en este tema sin indagar primero en las razones que llevan a ese léxico bélico.

Rathenau, ya en el 1912, exponía que descubrir los orígenes de la mecanización era indagar en temas relacionados con el aumento de la población y el desarrollo de la misma<sup>20</sup>. ¿En qué pensaba este autor? Entre otras muchas, en una de las teorías predominantes de la época, íntimamente relacionada con el racismo y las colonizaciones: el darwinismo social, la justificación ideológica tanto de las brutales invasiones inglesas y francesas como del *Mein Kampf* (1924) de Adolf Hitler. ¿Qué tenía que ver Darwin con todo esto? Darwin no había ideado *ex nihilo* su famosa teoría de la evolución. De hecho, incluso podría decirse que el concepto básico se encontraba en potencia en nuestra gran madre helena. Su novedad, amén de someter diversas especulaciones precedentes a una metodología científico-biológica, se debía a su acrítica aceptación de la famosa teoría de la población de Malthus<sup>21</sup>. Y la conclusión de la teoría malthusiana no parecía dejar lugar para la duda: la lucha por la existencia era obligada, y sólo los supervivientes perdurarían<sup>22</sup>. Como tantas veces ocurre, el trasvase de una teoría científica al resto de disciplinas de la sociedad ocasionó muchos malentendidos y demasiadas injusticias. Algo que acontece irresponsablemente, sí, pero que es inevitable, dado que en Darwin se encontraba una concepción belicosa de la naturaleza que, según Mumford o Eugenio Moya, no era sino una extrapolación de la convulsa sociedad británica del siglo XIX<sup>23</sup>. ¿Qué suponía socialmente este mito, que prestaba a las brutales afirmaciones de clase un sagrado dogma “científico”?:

---

<sup>20</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p.156.

<sup>21</sup> Resumidamente: la población crece en progresión geométrica, mientras que los alimentos lo hacen en progresión aritmética. Demasiada población para escasos recursos.

<sup>22</sup> No es de extrañar que el propio Marx le pidiera a Darwin una introducción para una de las ediciones de *El Capital* (1848), dado que el pensador alemán entendía las teorías darwinistas como una justificación científica más (él mismo consideraba su obra magna como un trabajo científico) de su dialéctica histórica. Para justificar mejor -así como para una comprensión más profunda- lo que acabamos de comentar en estas últimas líneas, podríamos anotar una amplia bibliografía. Reseñamos únicamente lo que más nos interesa para el motivo de nuestras investigaciones, y también para seguir en la línea de autores comentados en la bibliografía: MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 369-375; MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 208-213 y MUMFORD, L.: *La Ciudad en la historia*, pp. 599 y 604. Evidentemente esta crítica a Darwin no significa una oposición a su teoría científica, a pesar de que diversos científicos de prestigio (el propio Popper) considera que existen otras silenciadas mucho mejores.

<sup>23</sup> MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p. 165. La concepción belicosa se opone a diversos pensamientos biológicos posteriores, como los de Patrick Geddes -el maestro

“Que la pobreza, el vicio, el crimen y la guerra son la única alternativa: o la abstinencia cristiana o a diezmarse voluntariamente”<sup>24</sup>

No resulta, pues, para nada extraña la ingenua tríada cristiana propugnada por María, nuestra cálida protagonista: tranquilidad, resignación y esperanza. Y eso a pesar de que la propia abstinencia cristiana también es, como veremos, otro de los motores de la situación de trabajo infinito en la que se ven inmersos los obreros. Tampoco resulta ahora extraña en nuestra película ni la división de clases, ni la pobreza del mundo subterráneo, ni el vicio de las élites... o, volviendo a Rathenau, tampoco nos debe sorprender que un medio de dominación y de selección de los más fuertes sea la mecanización y confrontación permanente del obrero/soldado a la tecnología. Y es que la técnica, a ojos de varios modernistas reaccionarios, se convertía, pues, en ese despótico y diabólico paso final para asegurar la supervivencia y bienestar absoluto de las clases dirigentes, a cambio de cribar “necesariamente” a los obreros en accidentes<sup>25</sup>. Un autor pronazi como Carl Schmitt ejemplificaba la interpretación reaccionaria del darwinismo llevado a su extremo o, mejor dicho, llevada al despotismo de *Metrópolis*. A partir de lo que era considerado un hecho “científico” natural, Schmitt entendía necesaria su radicalización inspirándose en Hobbes: dividiendo la sociedad en amigos y enemigos, imantando la tecnociencia de una política autoritaria y negando la existencia del individuo<sup>26</sup>. Una teoría que, evidentemente, acabaría prestando apoyo al Nacionalsocialismo y a la guerra. Quizás por ello, tantos exponentes de la ideología expresionista y reaccionaria del período, como el arquitecto y teórico Bruno Taut, podían inspirarse en el desacuerdo de Kropotkin al darwinismo para oponerse a la técnica moderna<sup>27</sup>.

He aquí todo un punto de vista sobre *Metrópolis* que explica por qué en ella los problemas sociales quedan absorbidos por el protagonismo de la clase obrera: esta es la

---

de Mumford- los del altruismo biológico. Véase también MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 412 y ss.

<sup>24</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 373.

<sup>25</sup> El extremo modernista reaccionario del ideólogo Carl Schmitt aceptaba, de hecho, el sacrificio de vidas humanas a favor de una unidad estatal.

<sup>26</sup> Véase SANROMÁN, D. L.: “Carl Schmitt: la cuestión del poder”, en *Nómadas*, Nº 10, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

<sup>27</sup> PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 80.

que sufre las consecuencias de dicha situación. El ejemplo específico de Carl Schmitt reúne, en su grado más alto de ferocidad, las razones de la situación obrera y su trato como enemiga. ¡Cuánto le cuesta a Joh Fredersen dar la mano al capataz aunque este haya salvado sus intereses! Pero pese a la distopía, el final del film se encuentra certificado por ese sello darwinista de resonancia hitleriana: el desconsolado e indignante “así es y así será” de Spengler se traslada a la pantalla y no mucho cabe esperar de las buenas palabras. Fijémonos por un momento en la distancia que tuerca entre la mimesis fatal del darwinismo social en *Metrópolis* del de las películas soviéticas revolucionarias. La clase proletaria se erige siempre en absoluta vencedora, aunque sea “otra” clase proletaria la que venga a destruir la injusta situación marciana, en el caso de *Aelita* (Yakob Protozanov, 1924). O compárese con una película insulsamente benevolente con el futuro como *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936) cuyo fin declarado era contrarrestar el efecto de *Metrópolis* y de *Un mundo feliz*<sup>28</sup>. Allí se promete que, después de la guerra, la humanidad encontrará su paraíso.

La breve disertación sobre el darwinismo social nos llevará ahora a entender mejor el abono que éste suponía para la siguiente reflexión spengleriana:

“La acción entre varios produce el tránsito decisivo de la existencia orgánica a la existencia organizada, de la vida en grupos naturales a la vida en grupos artificiales, de la horda al pueblo, a la tribu, a la clase y al Estado (...). El conjunto de los hombres en un pueblo es originariamente equivalente a su ejército (...) No se siente como aniquilamiento la desaparición de alguno o de muchos, sino sólo la extinción de la organización, es decir, del nosotros”<sup>29</sup>

Para sobrevivir en la ley de la selva darwinista era necesaria la militarización de la sociedad. El individuo no tiene lugar, sino la masa, que adocenada y servil -y aquí se escucha el lejano eco de Hobbes- debe soportar al Estado. Puede intuirse fácilmente

<sup>28</sup> En opinión de ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001*. Alianza, Madrid, 2002, p. 107.

<sup>29</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo 4, Tesis 9ª.



que la existencia de esas legiones romanas de obreros metropolitanos parece encontrar una primera justificación ideológica aquí. De hecho, toda la ciudad se tambaleará cuando los obreros desanden la senda marcada por el darwinismo social, dirigiendo sus movimientos en contra de lo expresado por Spengler, esto es, de la “existencia organizada” a la “existencia orgánica”. Cuando la masa enfurezca al estilo fílmico soviético se volverá orgánica, siendo entonces cuando destruirán la Máquina Corazón. Claro que esto es censurable desde la esencia política que terminó dirigiendo el timón de *Metrópolis*.

Si Huxley creía ciegamente que el hombre no es como las hormigas, Spengler opinaba, lleno de escepticismo, justo lo contrario. Esta metáfora, que tan criticada sería por autores como Toynbee o Mumford, implicaba no sólo la pan-obrerización de *Metrópolis* sino también su absoluta militarización. La idea básica, sin embargo, se encontraba en más autores, aunque por suerte, con un tono marcadamente negativo. Simmel, con un toque más melancólico, comparaba al individuo de su época con “un grano de polvo”, pero sus conclusiones prescindían de la base darwiniana. El hombre se había convertido en una cosa perdida entre cosas no en virtud de un determinismo biológico e histórico, sino de un determinismo unívocamente tecnológico. ¿Es posible que Schmitt hubiera querido darle una justificación biológica y política a una realidad de origen cercano? Simmel, como sociólogo, considera que el acontecimiento era nuevo, propio del contexto. Es la inmensa organización tecnocrática, burocrática e ingenieril la que sustrae al ser de sus ideales y valores, transfiriéndole una forma de vida objetiva que arrasa con su subjetividad e individualidad<sup>30</sup>. Como ya dijimos, en la opinión de aquél son las grandes ciudades las que originan ese tipo de personalidad, absorbida y asimilada por el inane espíritu de las cosas que nos rodean. De ahí surge esa vida anónima, funcional, práctica, abstracta y calculadora de las ciudades de principios de siglo<sup>31</sup>. Una tesis que se mantendrá viva a lo largo del siglo XX: “Nuestro primer trabajo es permitir a la gente que cese de identificarse con el entorno y los modelos de conducta”, rezaban los situacionistas<sup>32</sup>. En definitiva, el obrero puede escrutarse con dos focos complementarios. Por una parte, en diálogo histórico con el

---

<sup>30</sup> SIMMEL, G.: “Las metrópolis y la vida espiritual” (1903), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>31</sup> Conceptos que definen la situación del ciudadano en contraste con la población rural, según SIMMEL, G.: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986.

<sup>32</sup> KOTANYI, A. y VANEIGEM, R.: “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”. en AA. VV.: *La creación abierta y sus enemigos*. La Piqueta, Madrid, 1977, p. 202.



revulsivo ingrediente darwinista, convenientemente aderezado de la retórica spengleriana y de las furiosas interpretaciones reaccionarias. Pero el obrero también está conectado a las máquinas y sus *dinámicos* movimientos repetitivos de bielas, ruedas y palancas, como también lo está a ese medio ambiente *estático* arquitectónico y urbano de líneas rectas. Por ello, es justo observar su utilización como metáfora y metonimia de la metrópolis en todas sus direcciones, siempre recordando el referente histórico real.

Para proseguir nuestro itinerario con salida en la problemática social y con meta en el obrero, es necesaria una última observación. Es posible que el guión fílmico haya disociado un binomio de características sociales que se dan en realidad unidas. Mumford ha comentado en innumerables ocasiones que el hombre pide un ulterior asueto por soportar esa criminal mecanización y especialización laboral: pan, espectáculos, seguridad, distracciones sentimentales... el conocido “panem et circenses”<sup>33</sup>. No obstante, en nuestra película es la élite la única que tiene acceso a ese entretenimiento: para el obrero se trata de un terreno vedado. ¿Es una nueva anacronía social paleotécnica? Puede que sí, o puede que se trate de un recurso didáctico de disociación. Plantearemos al menos que cuando una división llega a los tragicómicos extremos de *Metrópolis*, bien se puede estar echando mano de una licencia estética –y por ende, mítica-. En este caso se estaría generando un simbólico binomio cosmológico que no debería ser tomado al pie de la letra. Repitamos: *Metrópolis* considera que existe o un mundo técnico o un mundo espectacular, y que la vida en uno excluye al otro. Una lectura más rica podría ser, empero, la siguiente: el mundo obrero (racionalización, maquinización e inframundo) y el mundo elitista (ocio, espectáculo, dinero y rascacielos) recrean la dialéctica de la modernidad. Que la película plantee una férrea división “darwinista”<sup>34</sup> no quita que la separación arquitectónica de la ciudad esté expresando mundos *interconectados*, y no dos tipos de sociedades reclusas en universos comunicados. No creemos, pues, que *Metrópolis* niegue rotundamente a nivel de contenido la realidad bipolar descrita por analistas como Mumford, sino que echa mano de imágenes (un nivel didáctico y estético) cuya semántica es filopaleotécnica para mostrar mejor las dos caras de la sociedad que presidirán los siglos XX y XXI, así como lo que deben a la polarizada sociedad industrial del XIX. En

<sup>33</sup> Por ejemplo, MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 424.

<sup>34</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 113.

este sentido, *Metrópolis* concilia el eco del pasado con la propuesta de futuro, encadenándolos fatalmente

### 2.4.3. DEL GREMIO A LA FÁBRICA

En efecto, el caldo de cultivo ideológico parecía idóneo para que fuera el obrero el que ostentara la mejor de las metáforas posibles. Pero para hablar de éste con propiedad debemos entender históricamente cómo se había transformado en los países tradicionalistas (caso de esa Alemania feudalizante cuarenta años antes de *Metrópolis*) la noción de trabajo y producción de las clases populares. Nuestra tesis es que la “maniquea” crítica de Thea von Harbou a la situación del trabajador se ha de comprender tanto a la luz de los cambios que la máquina había operado en la esencia de lo laboral como en la comprensión tecnocrisiana de dicha esencia<sup>35</sup>. ¿De dónde surgió ese trabajo industrial? ¿Cómo y por qué se sustenta? Relacionemos *Metrópolis* nuevamente con la historia y el espíritu laboral alemanes.

Durante milenios nada tuvo que ver la valoración que se hizo del trabajo manual con la apología de la que goza desde hace algunos siglos, ni con la absorción total del hombre por éste, un fenómeno que no tenía más de un siglo en Europa. Las labores manuales, de hecho, se consideraron una maldición por las religiones del libro tal y como reza el Antiguo Testamento: “te ganarás el pan con el sudor de tu frente”. En sus reflexiones sobre la técnica, Ortega y Gasset consideró oportuno recordar que los antiguos griegos dividían la vida en dos sectores. De una parte, el positivo *otium*, “ocuparse en lo humano”, donde quedaban incluidas ciencias, artes, política y/o trato social. De otra, el peyorativo *nec-otium*, los esfuerzos dedicados a las necesidades elementales<sup>36</sup>. Una ampliación de este simple esquema se encuentra en la afortunada

---

<sup>35</sup> Recuérdese en particular lo comentado al respecto de la relación entre la religión protestante y la máquina.

<sup>36</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Revista de Occidente, Madrid, 2002, p. 53. Seguimos en este punto al filósofo español por antonomasia ya que relaciona el tema del trabajo con la técnica. En lo sucesivo también seguiremos resumiendo pensadores del campo de la tecnología crítica para que no parezca que nos desviamos de nuestro campo de estudio, lo que no quita que los temas relacionados con el trabajo hayan sido tratados mejor por antropólogos, filósofos genéricos o incluso pensadores marxistas coetáneos al film (ej: Luckacs). Véase, asimismo, ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 2003, pp. 32-34, para asimilar cómo ese sentido laboral antiguo, “positivo y armónico”, desecha, por tanto, los avances tecnológicos, ya que estos transformarían inevitablemente dichas cualidades.

distinción entre labor, trabajo y acción realizada por Arendt, diferenciación que, por otra parte, dramatiza mejor este asunto<sup>37</sup>. Volviendo a Ortega, huelga reseñar que él sacaba todo esto a colación de que la técnica había nacido como actividad superflua, esto es, con el fin de procurar bienestar al hombre y no de nutrir sus necesidades fisiológicas y espirituales básicas<sup>38</sup>. Pero claro, ya que el bienestar es una necesidad humana por antonomasia, Ortega (y el individuo de a pie) se mostraba contrariado ante el excesivo esfuerzo que el hombre ocupaba en la tecnología, tanto por obligación (si no, el sistema se cae) como por inercia<sup>39</sup>. La conclusión es que la técnica no ahorra esfuerzo para que nos encarguemos del *otium* sino que se convierte en un *deber* más de *nec-otium*<sup>40</sup>, conclusión que el propio cine ha revalidado de diversas maneras a lo largo de su historia. Baste la célebre sentencia del *Club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) para ilustrarlo: “Trabajamos en empleos que odiamos para comprar cosas que no necesitamos”. Afirmación sentenciosa que, por otro lado, no es sino la actualización de una idea que ya era conocida por los *modernos* del siglo XIX:

“Pues si muchos hombres viven sin producir, más aún, han de llevar vidas tan vacías y tan absurdas que obligan a una parte de los trabajadores a producir objetos que nadie necesita, ni siquiera los ricos”<sup>41</sup>.

Ahora bien, antes de que las transformaciones tecnológicas dejaran una huella indeleble en la sociedad, otras causas ya habían profetizado, si no preparado, este drama laboral. Los oficios mecánicos comenzaron a reconocerse en plena Edad Media a partir de argumentos de carácter teológico-racionalistas cristianos<sup>42</sup>: éramos culpables de pecar contra la divinidad, luego habíamos contraído una deuda con ésta<sup>43</sup>. Nos ganaríamos el pan con nuestro sudor y así caminaríamos nuevamente hacia el Paraíso<sup>44</sup>.

---

<sup>37</sup> CRUZ, M.: “Introducción” a ARENDT, H.: *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1998, pp. I-XIII.

<sup>38</sup> Véase el por qué en ORTEGA Y GASSET, J.: *Op. cit.*, pp. 28-34.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>40</sup> Conclusión generalizada en la mayoría de pensadores críticos actuales, pero contrastante con los desiderata de los artistas de vanguardia: “Las máquinas conducirán a un orden nuevo de trabajo, de reposo”: LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1971, p. 79.

<sup>41</sup> MORRIS, W.: “Trabajo útil y esfuerzo inútil”, en SCHINDEL, E.: *William Morris*. Pepitas de Calabaza, La Rioja, 2004, p. 149.

<sup>42</sup> SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2004, pp. 57 y ss.

<sup>43</sup> Nietzsche explicaba que *culpa* significaba etimológicamente *deuda*.

<sup>44</sup> De nuevo, esta sublimación y creación *ex nihilo* del trabajo cristiano entronca con la del progreso. Véase NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 23 y ss. para una visión

Y precisamente fue el mundo protestante<sup>45</sup>, con sus luteros y calvinos, el que predicó la necesidad de que la comunidad se empleara con todas sus fuerzas en el *nec-otium*: el trabajo se entendía como vía de redención y de mortificación de la carne<sup>46</sup>. Así, la tecnología se asimiló pronto como una manera de abrir campos para la ansiada ocupación laboral total, pues el desempleado, al contrario que en el mundo católico mediterráneo, era un paria<sup>47</sup>. Huelga recordar que esta perversión laboral no fue del todo desconocida para las mentes más inquietas del siglo XIX, hablemos de un Feuerbach o un Marx. A partir del siglo XX, por el contrario, las críticas se cargarían contra el cristianismo, pero no contra la concepción laboral heredada de aquél. Las preocupaciones por la clase obrera se habían convertido en patrimonio aparentemente exclusivo del marxismo, pero el dogma religioso del trabajo por el trabajo nunca fue revertido, sino sólo misteriosamente reciclado. La crítica marxista de la religión pareció olvidar este ingrediente. En cualquier caso, y aquí nos vuelve a parecer que Morris destaca en perspicacia, la raíz del problema se llegó a intuir:

“...y la mayor parte de los que disfrutaban de una posición acomodada celebran al trabajador contento con felicitaciones y elogios, con tal de que sea lo bastante “industrioso” para privarse de todo placer y de toda fiesta en aras de la *sagrada* causa del trabajo”<sup>48</sup>

Detengámonos y observemos ahora cómo y de qué manera *Metrópolis* se convierte en una excesiva distopía de origen germánico-protestante:

1) ¿Tiene el espectador conciencia de una existencia de miseria marginal por paro? No, y tiene delito, ya que en este aspecto la creación fílmica se alejaba sobremanera de la

---

histórica de sus orígenes avance y relación con el cristianismo de los siglos IX al XV. Para una visión más completa de esta violenta transformación y sus conexiones con las “artes mecánicas” se ha hecho fundamental la obra de WHITNEY, E.: *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*. American Philosophical Society, Filadelfia, 1990.

<sup>45</sup> Países como Italia o España nunca entraron plenamente en esas ideologías extremas -para la época- que se convertirían en credo en el siglo ilustrado. El camino inverso lo representó Giambattista Vico, quien en su Ciencia Nueva valoraba los trabajos mecánicos basados en el mito, esto es, en su potencia comunitaria para convertirse en *otium*.

<sup>46</sup> Por ejemplo, MUMFORD, L.: *La condición del hombre...* p. 216.

<sup>47</sup> Una de las promesas tecnológicas plantea, desde antaño, un mundo sin paro. De hecho, es una forma de propaganda muy utilizada, NOBLE, D.: *Una visión diferente del progreso. En defensa del luddismo*. Alikornio, Barcelona, 2000, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 139.

realidad histórica alemana. En 1923 se contabilizaban más de un 10% de parados sólo entre la clase obrera y la cifra fue en aumento hasta alcanzar en 1933 a un tercio de la población total<sup>49</sup>. En efecto, la obrerización absoluta, un mito protestante, había tenido lugar en *Metrópolis*.

2) ¿No son mortificación religiosa, acaso, los sacrificios al dios Moloch? Cuando Josaphat es desterrado de la Torre de Babel, ello significa que contrae una especie de *deuda*. No queda en paro, sino que trabajará en el subsuelo –cayendo desde el Paraíso– expiando su *culpa*: se convertirá en un hombre objeto que no deberá cometer más errores, pues cometerlos significaría su inmolación. Es más, María, digna representante del esencialismo cristiano perdido, no planteará la liberación laboral –cosa que sí que hará su doble–, sino únicamente sumisión y resignación hasta que el *exceso* tecnocrático retroceda. Un exceso que aunaba felizmente el credo protestante protécnico con el credo laboral, y ambos se habían dado, hijos de la religión de la máquina, en el siglo XX.

Ahora bien, si *Metrópolis* critica el trabajo industrial hasta el punto de imaginarlo como una esclavitud aberrante es, precisamente, gracias al proyecto de esa modernidad cultural decimonónica de la que bebe la película por medio del filtro expresionista. Entre otras razones porque aquella atacaba con violencia el cristianismo burgués institucional. De ahí las críticas contra el trabajo que proliferaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX de las bocas de Baudelaire, Flaubert<sup>50</sup>, Wilde<sup>51</sup> o Renard<sup>52</sup>. Pero es justo matizar esta tendencia de cara a *Metrópolis*. El sector crítico del modernismo reaccionario no censura el trabajo de por sí (recuérdese lo dicho a propósito de María), sino más bien el trabajo moderno, con su inherente *hermanamiento* y *determinismo técnico*, tal y como resulta evidente en nuestra película. No sería, pues, por lo general, el concepto protestante de trabajo como redención lo que es sometido a juicio en la película, ya que los modernistas reaccionarios jamás quisieron abolirlo aunque sí, al menos, transformarlo (véase a Ernst Jünger). Por ello cabe subrayar que el único ataque

---

<sup>49</sup> Véase BRUNN, G. y BRIESEN, D.: *Art. cit.*, p. 65. Para ser reducido posteriormente (y tramposamente) por Adolf Hitler.

<sup>50</sup> Flaubert lo planteaba así: “El trabajo es el mejor medio para escamotearnos de la vida”.

<sup>51</sup> Wilde: “El trabajo es la ocupación de los que no tienen nada mejor que hacer”.

<sup>52</sup> Entre sus máximas, encontramos: “La única justificación para el trabajo es el aburrimiento”.

frontal al discutido dogma teológico formó parte más bien de líneas tangentes anarquistas o, por lo general, individualistas. Ese es el caso de Morris:

“Hemos visto ya que el dogma semiteológico de que todo trabajo, bajo toda circunstancia, es una bendición para el trabajador, es hipócrita y falso”<sup>53</sup>

Estas conclusiones nos llevan a buscar otras vías de reflexión histórica complementarias a partir de la propia estética del film. Y eso a pesar de que demasiadas teorías nos indican que fue el modelo protestante, el mecanicismo germano y su consecuente individualismo los que hicieron que el hombre se convirtiera en máquina *antes* de que ésta apareciera, algo que acaso puede quedar ligeramente esbozado en ese frío motor inmóvil de *Metrópolis* llamado Joh Fredersen, al que no le hace falta encadenarse a una máquina para poseer atributos propios de ella<sup>54</sup>.

Dotémonos de un esquema sinóptico que nos permita centrar nuestra mirada en las características particulares. Desde el punto de vista meramente técnico-laboral, el *modus operandi* de los obreros de nuestra película puede advertirse del siguiente modo:

- Disciplinado militarmente: Característica que subsume al resto.
- Basado en la aceptación del dolor sin quejido alguno: relacionado con la concepción protestante.
- De rendimiento continuo fundamentado en el reloj.
- Abstracto. Objetualización de los movimientos y acciones.
- Especializado: dependiendo de la máquina, se exige un arquetipo de movimiento.
- Silencioso y repetitivo.
- Autoritariamente temerario.
- Degradante para la vista, el oído o el tacto.

Defenderemos en este apartado la hipótesis de que aquello que la dirección artística de *Metrópolis* está extremando, dramatizando y estetizando son las disposiciones

---

<sup>53</sup> MORRIS, W.: *Art. cit.* p. 175.

<sup>54</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 68 y MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 162-163.

laborales que, en países como Alemania, las fábricas acabaron de imponer definitiva y fatalmente en la tardía década de los 10<sup>55</sup>. Disposiciones, ordenanzas y métodos de trabajo que sorprendieron tanto a las incrédulas clases humildes trabajadoras como a nosotros nos impactan hoy las cotas de inhumanidad que se alcanzan en las salas de máquinas del film. Debemos tener en cuenta además que, al margen del mito de la oscuridad medieval que Jacob Burckhardt popularizara<sup>56</sup>, y al margen de relativizaciones posteriores, ciertos tecnólogos y sociólogos –sobre todo alemanes- de principios del XX tendieron a sublimar la cultura gremial, lo que acrecentó las dosis románticas de melancolía por el pasado. Mumford definió así dicha organización:

“Esta era una asociación que al principio sujetó el comercio a otros fines que el mero éxito terreno: normas honestas de trabajo y medida; un paso sosegado y sensibilidad estética en el trabajo; relaciones fraternales entre obrero y obrero, relaciones filiales entre aprendiz y maestro; compasión para el que se fue y consuelo para la viudez y la orfandad. Todas esas premisas eran de una naturaleza destinada a realizar plenamente la vida”<sup>57</sup>

El aroma cristiano que exhalaban dichos gremios puede intuirse, de hecho, en la propia sentencia clave del film: “Entre el cerebro y las manos ha de mediar el corazón”. Comparemos, pues, gremio y fábrica a la luz de las características estéticas del modo de producción obrero, y con las melancólicas teorías progremiales de la época como fondo. Compelemos al lector a que observe como cada una de las características que la fábrica inauguraba eran, en sí, una despensa abierta a un nuevo tipo de mimesis estética.

---

<sup>55</sup> Evidentemente, éstas habían comenzado a operar de ese modo a principios del siglo XIX, pero el aniquilamiento de todas las vernáculos fórmulas gremiales típicamente alemanas aún no se había producido ni en el primer cuarto del siglo XX. El sociólogo alemán Ferdinand Julius Tönnies (1856-1936) expresó su preocupación ante la desaparición de las antiguas formas de asociación alemanas, que estaban siendo reemplazadas por las modernas formas de asociación industriales, en su libro: *Comunidad y sociedad* (1887). Por su parte, SHINNER, L.: *Op. cit.*, p. 286 afirma que es en una fecha tan tardía como 1914 cuando ya prácticamente habían desaparecido las organizaciones gremiales.

<sup>56</sup> BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Barcelona, Orbis, 1987.

<sup>57</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 138.



**-Disciplina militar.** Característica que entronca con varios puntos a tratar (y ya tratados) en este capítulo. Lo que aquí nos interesa es reseñar que, lamentablemente, varios jefes industriales decimonónicos elaboraron los códigos laborales industriales a partir de la disciplina militar protestante<sup>58</sup>. Es más, Richard Sennet ha subrayado convenientemente que la estructura de las empresas de la primera mitad del siglo XX seguía un modelo militar<sup>59</sup>. La relación con el basamento laboral protestante es más que evidente. Cabe señalar que, como ocurre en el ejército, esta situación desvanecerá progresivamente las esperanzas fundamentales que Morris y los primeros socialistas señalaron como dignas: la esperanza de reposar, la esperanza del resultado, la esperanza del placer y la esperanza de la buena calidad<sup>60</sup>. Este dato comienza a justificar el origen de la tecnoestética castrense en el obrero.

**-La aceptación del dolor y la sumisión** contrastaba sobremanera con el *modus operandi* artesanal. La base de éste era la defensa de la dignidad personal autosuficiente, que obedecía al ritmo de su propio cuerpo, vida y proceso social, descansando o cerrando los días que pudiera permitírsele<sup>61</sup>. **El horario continuo** controlado por los temibles relojes de *Metrópolis* vulneraba una organización que nada tuvo que ver en origen con dicho invento, y donde aquél y la fábrica eliminaron la famosa prerrogativa gremial de suspender el trabajo cuando le placiera al trabajador<sup>62</sup>. Es más, la aspiración humana de conseguir un trabajo que ofreciera placer al tiempo que ejercitara las energías de la mente y del alma se vió definitivamente censurado, sin que el siglo XX haya sido capaz de enmendarlo<sup>63</sup>. En contraste, Mumford ha señalado que incluso los talleres artesanales insertos en un estado autoritario poseían la capacidad de lograr, al menos en parte, dichos objetivos<sup>64</sup>.

**-La abstracción laboral,** por su parte, rompía con la tradición tribal y gremial de agregar al procedimiento físico del trabajo “algo más de lo requerido”: la simbolización y creatividad que relaciona el objeto en cuestión con las vivencias del individuo y su

---

<sup>58</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 112 y 193.

<sup>59</sup> SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 29 y ss. Algo que el propio Weber supo analizar en su momento.

<sup>60</sup> MORRIS, W.: *Art. cit.*, p. 141.

<sup>61</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 66.

<sup>62</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 193.

<sup>63</sup> MORRIS, W.: *Art. cit.*, p. 142.

<sup>64</sup> MUMFORD, L.: *Técnicas autoritarias y democráticas*. Entrelibros, Málaga, 1995, p. 11.



comunidad<sup>65</sup>. En *Metrópolis*, por simpatía, las experiencias del hombre son, al fin y al cabo, las de las geométricas arquitecturas que terminan por no simbolizar nada. Por su parte, **la objetualización de los movimientos y acciones** significaba lo opuesto de la valoración que los maestros otorgaban a las habilidades intelectuales y afectivas de los aprendices, que ahora ya no eran para nada necesarias<sup>66</sup>. El lenguaje expresivo de la gesticulación comenzaba a marchitarse. Huelga decir que en la misma dirección circulan las precoces críticas de Morris que, junto con las arriba indicadas, parecen seguir teniendo vigencia incluso hoy en día<sup>67</sup>.

Esta objetualización ofrecía, de paso, una nueva forma de comprender la expresividad humana en el campo creativo. La figura humana en la pintura ya no tenía que portar una compleja quirología, el dramaturgo podía regirse por leyes mecánicas y el actor cinematográfico evitar los amaneramientos de Freder. El nuevo modelo de gesticulación quedaría definida por Joh Fredersen. Claro que el medio tecnoestético no sólo potenciaba esta revolución por esta característica en particular. Las que a continuación retrataremos la certificaban.

**-La especialización** se convirtió en una de las premisas educativas y laborales más criticadas, en su época y en la actual, por los grandes humanistas, sobre todo porque aquella eliminaba la faceta que hoy en día llamamos social y artística: lo estético y lo técnico ya no eran del dominio de la misma persona y la integridad personal quedaba deshecha<sup>68</sup>. La especialización rompía con uno de los pactos gremiales por excelencia: “el privilegio de (que cada uno) se demorara con amoroso cuidado en las etapas finales del proceso técnico y transformar la eficiente forma utilitaria en una forma simbólica”<sup>69</sup>. La especialización empobrecía el cosmos del individuo (véase el mundo obrero de nuestro film) hasta quebrar la eterna creencia en la realización personal a través de un oficio controlado en su integridad<sup>70</sup>.

Revolución propiamente occidental, la especialización se introdujo a gran escala, casi siempre con premeditación y alevosía, pero no por gracia técnica, sino de mano del clero, la alta aristocracia y la burguesía a partir del siglo XV y XVI, encontrándose por

---

<sup>65</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 64-65.

<sup>66</sup> SHINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 282-283.

<sup>67</sup> MORRIS, W.: *Art. cit.*, pp. 142-150.

<sup>68</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, pp. 35 y 55.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>70</sup> GUENÓN, R.: *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Paidós, Barcelona, 1995, p. 57.

lo general una constante resistencia popular<sup>71</sup>. A partir del siglo XIX, dominando la especialización el recién inaugurado orden industrial, los intelectuales comenzaron a cuestionarla. El propio Morris lo consideraba ya de urgente solución a finales del siglo XIX:

“La variedad del trabajo es el punto siguiente y uno de los más importantes. Obligar a un hombre a realizar la misma tarea día tras día, sin ninguna esperanza de huida ni de cambio, significa, ni más ni menos, que convertir su vida en un tormento de presidiario.”<sup>72</sup>

Y medio siglo después, abriendo el campo de miras más allá del horizonte laboral e inundando con ello nuestra propia concepción de esta investigación, un Ortega preocupado por la idolatración excesiva de la tecnología, advertía acertada y exquisitamente:

“La facultad suprema para vivir no la da ningún oficio ni ninguna ciencia: es la sinopsis de todos los oficios y todas las ciencias y muchas otras cosas además. Es la integral cautela (...) No se hable, pues, de la técnica como de la única cosa positiva, la única realidad incommovible del hombre. Esto es una estupidez y cuanto más cegados estén por ellas los técnicos, más probable es que la técnica actual se venga al suelo y periclite”<sup>73</sup>.

Ahora bien, tal y como hemos señalado anteriormente, la especialización, como tantas otras cosas, no fue un mero efecto de la técnica. Ésta la potenció, al trocar las herramientas entendidas como prolongaciones del trabajador al esclavo entendido como prolongación de la máquina<sup>74</sup>, sentencia que podría aplicarse perfectamente a *Metrópolis*. Algunos teóricos establecen el origen de la especialización moderna en ese

---

<sup>71</sup> Véase BURKE, P.: *La cultura en la Edad Moderna*. Alianza, Madrid, 2001, p. 343 y ss.

<sup>72</sup> MORRIS, W.: *Art. cit.*, p. 164. Véase también p. 165 y ss.

<sup>73</sup> ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, p. 81.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 59.

pensamiento ilustrado racionalista y modernizante que tanto criticaban los modernistas reaccionarios<sup>75</sup>: valga el ejemplo del gremio de Josiah Wegwood para entenderlo<sup>76</sup>. No obstante, *Metrópolis* tiende a crear un efecto más afilado y preciso, relacionando poderosamente técnica con trabajo deshumanizado, aun sin olvidar la oscura sombra de esa Ilustración, modernización y liberalismo que acaso personifica Joh Fredersen.

Otros aspectos, como el guión argumental (la metrópoli como protagonista indiscutible que genera todas las situaciones), o las atenciones particulares que toda urbe precisa, nos permitirían relacionar el “problema” de la especialización con el propio mantenimiento de la ciudad. Simmel establecía de este modo los dos elementos que ocasionan la empobrecedora especialización: la técnica por un lado y, por otro, la ciudad<sup>77</sup>. En particular, podría decirse que la difusa crítica de *Metrópolis* al trabajo y a la especialización, al situarse en su gran mayoría en relación con el determinismo mecánico y técnico, se encuentra en deuda con:

1) Voces modernas del siglo XIX, entre las que pueden destacarse las de Baudelaire<sup>78</sup> y Morris<sup>79</sup>.

2) Las concepciones generales del ciudadano de a pie, que ve y siente cómo el trabajador se ajusta a las necesidades de máquinas cada vez más enfrentadas a la naturaleza humana.

3) Con los conceptos sociológicos que Max Weber sistematizó en su teoría de la “racionalización”, a saber, que la institucionalización del conocimiento tecnocientífico

---

<sup>75</sup> Véase el capítulo anterior.

<sup>76</sup> SHINNER, L: *Op. cit.*, pp. 172-173. El maestro ceramista Josiah Wegwood especializó a cada uno de los artesanos de su taller. En vez de dedicarse todos y cada uno a la mayor parte del proceso creativo y productivo, como siempre había sido, únicamente podían dedicarse a un momento determinado de la elaboración artesanal. De este modo, tendían, además, a convertirse en obreros bajo la dirección de un jefe, y no tanto en una comunidad de iguales. Claro que, a efectos comerciales, la calidad final del producto -que no la calidad humana del trabajo- era superior.

<sup>77</sup> Aunque son elementos que aparecen en varios de los escritos de Simmel, véase: SIMMEL, G.: “Las metrópolis y la vida espiritual” (1903), en *Op. cit.*, p. 65.

<sup>78</sup> AZÚA, F.: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Estella, 1991, p. 142.

<sup>79</sup> Véase también MORRIS, W.: *Art. cit.* .pp. 167-168.

(industrias, máquinas, economía) penetra secretamente en el resto de ámbitos de la vida: urbanismo, expresión gestual, tecnificación del trato social...<sup>80</sup>

Todo ello de nuevo viene a avalar el título del apartado en el que nos vemos inmersos: en *Metrópolis* el estudio sociológico tiende a plantear una obrerización de la sociedad. Para apuntalar este análisis que relaciona especialización y mecanización, huelga decir que Weber y Guenon consideraban consecuencia directa de esto el que los trabajadores del siglo XX no supieran ni cómo se construye una máquina, ni si la técnica es siempre *realmente* útil y buena para la sociedad, ni si repercute en su bienestar el trabajo que realiza<sup>81</sup>. Ignorancia de la que el film *Metrópolis* (no tanto la novela) hace cómplice al espectador, pues ni siquiera nosotros sabemos qué producen las máquinas.

**-El aséptico silencio y la hastiante repetición y rutina milimétrica**, base de la disciplina militar que presidía las fábricas, resultaron algo insultantemente degradante para aquel hombre de edad madura que hubiera conocido un taller<sup>82</sup>. En primer lugar, porque tanto en los talleres como en los trabajos de recolección y cosecha el canto interactivo y la charla presidían las acciones. Ahora el ritmo machacante de las máquinas reemplazaba los órganos que tantos talleres habían poseído<sup>83</sup>.

El tema de la repetición agotadora también fue motivo de diversos debates. Un alemán, Karl Bücher, publicó poco antes de *Metrópolis* un amplio estudio donde explicaba cómo la naturaleza cualitativa de las seriaciones rítmicas formales del mundo tribal y artesanal engendraba resultados psicológicos altamente positivos, en contraste

---

<sup>80</sup> HABERMAS, J.: *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos, Madrid, 2002, p. 53 y ss. Entre las influyentes tesis de Weber y los puntos de vista de Heidegger o Mumford hay, en muchísimos casos, un mundo. En el estudio citado, Habermas establece una comparación entre la teoría weberiana y la posterior reflexión de Marcuse. Para este último el racionalismo proviene de intereses y propósitos políticos e históricos cuyo dominio se materializa en la técnica, mientras que, como hemos comentado, para el análisis weberiano, hijo del estado de pánico alemán hacia las máquinas, primero viene la materialización tecnocientífica y luego sus consecuencias. Lo que queremos subrayar en realidad, más allá de disquisiciones que, a la hora de la verdad, en poco cambian el efecto de las máquinas sobre el hombre, es esa inercia artística y filosófica alemana del período que tiende a presentar el origen del mal en la máquina. *Metrópolis*, Spengler o esta hipótesis de la racionalización weberiana viajan, en este aspecto, en un mismo vagón.

<sup>81</sup> WEBER, M.: *La ciencia como profesión*. Alianza, Madrid, 1998, pp. 200-203. GUENON, R.: *Op. cit.*, p. 59. Estas teorías no han quedado anticuadas. Con determinados cambios, siguen siendo expuestas, en NOBLE, D.: *Una visión diferente del progreso*, p. 8.

<sup>82</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 195.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 198 y MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 53.

con la pesada rutina moderna<sup>84</sup>. La estandarización gestual de los obreros de Fritz Lang puede ampliarse también al propio sonido en *stacatto* de las máquinas, causante de un nuevo ambiente y sensibilidad tecnoestética que *Metrópolis* bien supo reunir.

-También se tildaron de inseguras y **temerarias las condiciones de trabajo**, tanto por su artificialidad no ergonómica, como por su peligrosidad industrial. Los gremios, controlados por pequeñas comunidades de trabajadores, se encontraban dirigidos por la prudencia humana<sup>85</sup>. Las fábricas, por la megalomanía y la ostentación: a mayor tamaño de instalaciones, más poder. La situación resultaba todavía más dramática para aquel que se atreviera a comparar **la salud sensorial** del artesano con el trabajador, fuera industrial o no. Cualquier ciudadano, de hecho, presentaba, en mayor o menor medida, el siguiente cuadro: la vista dañada por la polución y/o a la mala o artificiosa iluminación; el tacto, degradado por quemaduras o cansado del mismo tipo de texturas pulimentadas; el oído, sometido a decibelios extremos o a molestos ruidos ciudadanos de todo tipo; el paladar empobrecido por la introducción de nuevas sustancias tóxicas en el tabaco, la nueva gastronomía prefabricada o la eclosión de todo tipo de bebidas alcohólicas; etc<sup>86</sup>.

Resumiendo, el paso del gremio a la fábrica puede sintetizarse con un impacto sociológico y psicológico del que hoy somos deudores. La concepción laboral del gremio se encontraba íntimamente unida a la empresa familiar, teniendo su taller muchas veces en la propia casa. Sus miembros conformaban “una familia” en el sentido más amplio de la palabra: relaciones de sangre, vecinos o allegados. El paso a las fábricas precoces del siglo XVIII alejó a la mujer del trabajo, destinada ahora a ser la dueña de la casa (una revolución en la que los países protestantes ya se habían adelantado), al tiempo que rompía con la familia natural para convertirse en una masificada familia artificial sometida a la dictadura de un padrastro. El interés, la satisfacción y la moral elevada eran, pues, mucho más posibles en el gremio que en la fábrica. Dicha desfamiliarización del trabajo conectaba, pues, con un significado del

---

<sup>84</sup> BÜCHER, K.: *Trabajo y ritmo* (1924). Biblioteca Científico Filosófica, Madrid, 1991. Estudio de gran interés por sus imbricaciones musicales y económicas.

<sup>85</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p.191.

<sup>86</sup> Algunos de estas características pueden ser rápidamente identificadas en *Ibidem*, pp. 198-200. Otras pertenecen a ideas recurrentes de la sociología crítica del momento.

esclavismo desconocido incluso para el mundo antiguo<sup>87</sup>: el trabajador está desligado de un referente social cálido o familiar. Esta reflexión histórica no se encuentra alejada de los supuestos de *Metrópolis*, donde la ausencia de amor familiar y el descuido de los niños es una tónica, y donde las mujeres de los obreros ni siquiera aparecen en escena. La falta de amor que quiere expresar nuestra película se encuentra incluso en el desarraigo familiar, en justa oposición a lo que significaba el taller gremial.

#### 2.4.3.1. UN LIENZO IMPOSIBLE<sup>88</sup>

Este panorama al completo sería, como es evidente, una fuente de inspiración indispensable para la puesta en escena del eco paleotécnico de *Metrópolis*, con sus salas de máquinas, su retrato del obrero y, más importante todavía, para los recursos estéticos y críticos que, en sus posibilidades *inmediatas*, habrían de iluminar el film. Recursos que serían empleados a fondo (previa codificación pictórica, teatral, acústica o arquitectónica) por todas las vanguardias, sí, pero, y esto es importante, no por extracción directa de la fábrica decimonónica, sino por su trasvase a la ciudad. Merece, pues, la pena preguntarnos por los precedentes decimonónicos en su pureza. ¿Quién se había preocupado, en pleno siglo XIX, por retratar este panorama? ¿Alguien tomó nota de todas estas posibilidades tecnoestéticas? ¿Por qué parece que hasta el siglo XX los creadores no supieron sacar provecho de sus posibilidades? Ciertamente es que la literatura pareció adelantarse, y así la novela *Tiempos difíciles* de Charles Dickens pudo retratar irónica y críticamente la situación del obrero sometido a la dictadura del jefe industrial. De hecho, el problema obrero retratado por aquél en 1854 era justo el mismo que *Metrópolis* planteaba en 1927. Pero la literatura no nos sirve para este caso: la tecnoestética de la fábrica es más bien visual, rítmica, interpretativa y sonora<sup>89</sup>. De ahí que los precoces grabados dieciochescos de la enciclopedia de Diderot, escrutando máquinas y talleres de forma aséptica y analítica no nos sean muy útiles (Fig. 2 y 3)<sup>90</sup>. Sin embargo, sondear los grandes pintores del siglo XIX tampoco parece ayudar. La mayoría parecen evadidos de la revolución industrial, desde los románticos a los

<sup>87</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. II, p. 523 y ss.

<sup>88</sup> Es fundamental, para una perspectiva más amplia de lo que aquí vamos a exponer, KLINGENDER, F. D.: *Arte y revolución industrial*. Cátedra, Madrid, 1980.

<sup>89</sup> La transformación de la música en el siglo XIX y su relación con el orbe industrial será tratado en el próximo bloque.

<sup>90</sup> LE BOT, M.: *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1979, p. 57 y ss.

impresionistas, como si quisieran escapar del amargo cáliz que se les venía encima. Preraphaelitas, pintores de historia o eclécticos generaban ensoñaciones en vez de propuestas de integración entre cultura y técnica, lo que al menos hubiera ofrecido a la humanidad una ventaja con respecto a la violenta explosión de la última. Mumford llegó a hacer un comentario al respecto de este panorama artístico:

“Disgustado con la fealdad de sus propios productos, el período paleotécnico se volvió hacia el pasado para los modelos de arte auténtico”<sup>91</sup>.

Pero eso no era todo. Quizás por la niebla y la oscuridad de las nuevas ciudades, el paisaje natural se convirtió en otra gran evasión, y de ahí la escuela de Barbizon. La única esperanza recaía en los llamados “realistas”. Pero incluso Courbet o Millet tampoco llegarían a retratar la realidad industrial más nueva, sólo a algún artesano, a algún trabajador rural y a algún minero<sup>92</sup>. Nada más. Serían precisamente, para nuestra sorpresa, los industriales siderúrgicos los que pondrían interés en traerlos a lo que todavía era, como el mundo subterráneo de *Metrópolis*, un lugar invisible para la sociedad acomodada. La intención era evidente: hacer pública la gran hazaña industrial. Pero no sería fácil. Los compromisos políticos y estéticos de aquéllos se encontraban en otra parte: las revoluciones socialistas y campesinas no dejaban entrever una revolución mayor. Por ello, los industriales tuvieron que conformarse con pintores de segunda y tercera fila, invisibles también para la propia historia del arte<sup>93</sup>. Francois Bonhommé, un pintor de trabajos mediocres, fue enviado por Delaroche a documentar dichas industrias en clave folletinesca. Su escasa visión, alimentada por la buena conciencia social y por el propio comitente, se limitaría a enumerar estáticamente gestos y objetos

---

<sup>91</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 226.

<sup>92</sup> LE BOT, M.: *Op. cit.*, pp. 69-74.

<sup>93</sup> Y no le faltaba razón a la Historia del Arte al no tener en cuenta a estos artistas, dado que el Canon estaba ya determinado de antemano por las nuevas doctrinas estéticas burguesas dieciochescas y decimonónicas, y lo que importaba era la revolución formal de la pincelada, algo que no encontraremos sobremanera en los próximos. Véase ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W.: *El arte del siglo XIX*. Akal, Madrid, 1992. Se podrá observar cómo uno de los mejores manuales sobre el arte del siglo XIX, anclado en el Canon tradicional, ni siquiera tuvo el detalle de incluir no ya un capítulo, sino un apartado, a la pintura de industria. En cualquier caso, el tema industrial o de la fábrica brilla por su ausencia en este libro, a pesar de su radical novedad. Un autor como Francois Bonhommé ni aparece citado. Sin embargo, lo mismo ocurre en otros tantos manuales, aunque el marco cronológico sea más cerrado y aunque sean más actuales: DE MIGUEL EGEA, P.: *Del realismo al impresionismo*. Historia 16, Madrid, 2000. Tan sólo un párrafo dedicado a Menzel y una reproducción de su obra *Los trabajadores del acero*. Sin embargo, el texto de la autora no comenta nada a propósito del tema ni de su relevancia.



en composiciones clásicas dotadas en ocasiones de vistoso colorido. El resultado parecía hasta feliz (1840-1860 aprox.) (Fig. 4). Incluso algunos de sus dibujos, de corte más moderno, parecían caricaturas cómicas (Fig. 5)<sup>94</sup>. El panorama podría haber cambiado a finales del siglo XIX de mano del naturalismo de Adolf Menzel, un autor precisamente alemán y admirado por Degas. Su obra *La laminadora (Los cíclopes modernos, 1875)* (Fig. 6) conseguía retratar la dura realidad de la fábrica paleotécnica en su acepción social y formal en un modo semejante a como lo haría *Metrópolis* en su propio código estético neotécnico. Pero la alegoría que subsumía el cuadro hizo que lo que hubiera tenido de provocativo se diluyera: el público se fijó en su pincelada y, especialmente, en su juego simbólico<sup>95</sup>. Una profecía de lo que ocurriría con *Metrópolis* a lo largo del siglo XX: la educación estética mayoritaria del público moderno se basaba ya en la excitación sensorial despojada de ética, y no en la reflexión<sup>96</sup>. Coetáneamente, el crítico Camille Lemonnier creyó haber encontrado al artista que sería capaz de abrir las puertas hacia una verdadera representación pavorosa de la fábrica: Constantin Meunier<sup>97</sup>. Lemonnier, fascinado por el lienzo *La fundición del acero* (1878 aprox.), pedía que su significado anticipara un nuevo *relato* en la vía de la metáfora de Moloch o María II y del miserabilismo obrero de *Metrópolis*.

“El esfuerzo es tan poderoso que engendrará finalmente la pintura del obrero. Millet ha descubierto al campesino; ¿quién, pues, nos va a contar los misterios de la fábrica, estos semisalvajes, estos parias, estas máquinas humanas cuyas correas de transmisión son los músculos, cuyo árbol motor es la columna vertebral y que mueven sus brazos como si fueran pistones?”<sup>98</sup>.

Pero la mayor parte de la producción de Meunier acabaría centrándose en el paisaje industrial, sin que el trato formal descubriera una sensibilidad más allá de la realista o

---

<sup>94</sup> LE BOT, M.: *Op. cit.*, pp. 78-83. Los cíclopes forman tres grupos: el del Trabajo de los obreros que sirven a la máquina, el del descanso de los hombres que comen en un rincón, y el de la Consciencia y el Saber de la mirada de los espectadores.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 86-93. Véase también DE MIGUEL EGEEA, P.: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>96</sup> Tema que será tratado en el próximo bloque.

<sup>97</sup> Conocido en la historia del arte primordialmente por sus esculturas.

<sup>98</sup> *Cit.* en LE BOT, M.: *Op. cit.*, p. 93



protoimpresionista<sup>99</sup>. Por su parte, otros escasos autores del siglo XIX o bien incidieron en la línea de los grabados de Diderot y en los lienzos de Bonhommé, o bien en las posibilidades estéticas que la atmósfera de la fábrica les ofrecía (Fig. 7-8).

Resumiendo, se puede afirmar que más allá de un número finito de lienzos que, vergonzosos, se erguían como único testimonio de una revolución social sin precedentes, el lienzo que debiera haber retratado el paso del gremio a la fábrica se convirtió en una empresa imposible. Si bien podría aducirse que tampoco el gremio tuvo una presencia importante en la historia del arte medieval y moderna, ello constituiría un grave error. Incluso en dicha etapa histórica, cuando los comitentes eran sólo reyes y obispos, el gremio apareció reflejado en multitud de ocasiones. El trabajo artesanal y los pequeños talleres se esculpieron en las catedrales góticas más antiguas, fueron protagonistas de cientos de miniaturas, aparecieron en segundo plano en tablas flamencas, y metafóricamente en estudios y labores de tantos santos artesanos hasta el siglo XVIII en los países católicos (Fig. 9). El misterio de la fábrica aumenta con esta comparación, ya que un arte que se jactó de su libertad y de haber estado más comprometido con lo social que sus precedentes manifestaba ciertas limitaciones. ¿Había ido, por una vez en la historia, la terrible realidad por delante de la pintura? Puede interpretarse de este modo, ya que, además del incuestionable olvido, hacía falta una revolución estética sin precedentes. No era suficiente con retratar la fábrica y su potencia sinestésica al estilo renacentista, hacía falta crear una novísima sintaxis que asumiera el lenguaje tecnoestético<sup>100</sup>. Y para ello habría que esperar a la codificación del cubismo, el futurismo o el constructivismo<sup>101</sup>.

Dicho esto, el esbozo obrero y fabril de *Metrópolis* llegaba, pues, tarde y desfasado, pero este no era en modo alguno gratuito ni innecesario. Ya sabemos que por su naturaleza el cine está hermanado con la pintura y teatro tradicionales antes que con los experimentos de vanguardia. A lo que se debe añadir que nuestro film es generoso en encuadres filo-pictóricos y en planos estáticos, lo que permite dotar de movimiento a aquellos escasos lienzos industriales. Por ello, el lienzo imposible conseguía con el cine una prórroga, aunque ésta duraría 30 años hasta cumplir totalmente las líneas maestras

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 94 y ss.

<sup>100</sup> Recuérdese lo comentado en el bloque introductorio a propósito de la naturaleza estética del cine.

<sup>101</sup> Véase sobre estas dos últimas líneas *Ibidem*, p. 113 y ss.

de aquellos artistas. *Metrópolis* las hizo finalmente realidad poniendo punto final al errático trayecto decimonónico, asumiendo inconscientemente los preámbulos estéticos de los pintores comentados, previa esquematización de las ideas fundamentales. De aquellos grabados dieciochescos absorbió la limpieza de los muros, las composiciones simétricas, las líneas racionales y el tono bicolor. De Bonhomme, el fin histórico testimonial, el individuo reducido a su mínima expresión y la pulcra belleza de las instalaciones. De Menzel, el áspero olor del hierro, la furia del fuego y las nubes de vapor, sintetizándolas en la Máquina-M; así como la desesperanza del obrero y su miserable condición. Del tándem Meunier-Lemmonier, la anhelada apertura a un nuevo relato mítico: la metáfora de la máquina como monstruo humanoide que llega a ser dotado de vida esclavizando a los parias a su servicio. Incluso el tono borroso de las pinceladas salvajes de Menzel o Meunier podría intuirse en la neblina que difumina los contornos en la segunda entrada de Freder a la sala de máquinas. Del mismo modo, la luz artificial de las salas de máquinas de nuestro film reinterpreta la iluminación propiamente clásica del arte, regalándole el mismo aroma de eternidad que los grabados de Diderot y los lienzos de Bonhomme. Todavía más allá, *Metrópolis* le añadía cualidades neotécnicas, agregándole el nuevo equipo industrial, mecánico, eléctrico y hasta hidroeléctrico, al tiempo que introducía un nuevo arquetipo de obrero autómeta. (Véase *Retrato de la Fábrica* en Galería de Imágenes)

Así, nuestro film se hizo digno heredero de un tímido itinerario que comenzó en el siglo XIX y que todavía, a pesar de su limitada representación<sup>102</sup>, no ha acabado. De *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charlot Chaplin, 1936) a *La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va en paraisso*, Elio Petri, 1971), la fábrica ha encontrado un lienzo que la recuerde en toda su crueldad. Sin embargo, es justo reseñar que la representación del obrero como un héroe feliz ha sido la veta por la que han transcurrido gran parte de las imágenes del siglo XX, especialmente en la URSS y en China.

Para concluir este capítulo, subrayaremos tres reflexiones finales:

---

<sup>102</sup> Véase ZIZEK, S.: *Rerum Lachrimae*. Debate, Barcelona, 2006, pp. 108-109. Este tema será objeto de una reflexión en el apartado que en el capítulo de arquitectura regalaremos al urbanismo obrero.

- 1) Podría decirse que fue una concienciación tardía de lo que había significado el paso del gremio a la fábrica lo que llevó a la eclosión de tantas tendencias pseudogremiales en la alemania expresionista. Así, se constituyeron grupos de creadores que convivían juntos y que se servían de las técnicas de la madera para expresarse. También brotarían movimientos neorrománticos y regionales artesanales que contrastarían, como en el caso de la arquitectura, con los diseños futuristas y funcionalistas.
  
- 2) Con respecto al enfrentamiento histórico entre gremio y fábrica -inaugurado en torno a los siglos XV-XVI- , debe subrayarse que no puede ser interpretado como un tomo abierto que conceptualiza la batalla entre el hombre y la máquina. Sino más bien como un capítulo particular de la batalla entre una cultura popular que brota espontáneamente de un hombre todavía presionado por pocos determinantes y una cultura burguesa respaldada por estructuras cada vez más poderosas y revolucionarias<sup>103</sup>. Autores como Peter Burke, Michael Mullet o Lewis Mumford han sabido testimoniar la relación entre la destrucción de las inmemoriales culturas populares, con su holismo vital y sus fosilizados defectos, y el auge del pensamiento logocéntrico, mercantil y tecnocrático, desde mediados de la Edad Moderna<sup>104</sup>. Las violentas revoluciones artísticas y estéticas de los siglos XVIII al XX, sin parangón en otra cultura, deben comprenderse a la luz de este maremágnum de acontecimientos sociales. Sus consecuencias son especialmente visibles en el hecho de que la concepción tradicional de arte popular desapareciera forzosamente en el atardecer del siglo XIX, perdiéndose diversos valores que el gremio como institución y la catedral

---

<sup>103</sup> Véase especialmente. BURKE, P.: *Op. cit.*, pp. 295-396 y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. I, p. 467 y ss.

<sup>104</sup> Sería justo hacer una reflexión sobre los intereses del poder por destruir una cultura en muchos casos autónoma y, en otros tantos, tan “universal” e “inevitable” como hoy nos parece la tecnología. Especialmente porque autores como Burke testimonian que la sociedad fue hasta el siglo XVII muy unitaria cultural y vitalmente (quebrando así el mito de las dos culturas), y cómo fue a partir de la instauración de la sociedad protoindustrial cuando se comenzaron a gestar realmente las divisiones de clases (cada una con su cultura correspondiente). Ello habría causado la brutal escisión de la cultura, el pensamiento o la religión, despreciándose cualquier forma de vida no gestada en la élite. La Reforma y la Contrarreforma habrían allanado el camino para que lo popular pareciera grotesco y pagano. Es también lícito reflexionar sobre el papel que tuvo el pensamiento industrial y tecnológico en estos hechos, al tratarse de la definitiva arma de aniquilación de aquella forma de vida popular y al haberse convertido en el heredero en este caso de los dictados reformistas.

gótica<sup>105</sup> como archivo, resumían en potencia. Archivos que no pasaron desapercibidos para diversos pensadores alemanes del período.

- 3) En contraste, la disciplina estética, fundada en los parámetros burgueses del siglo XVIII, se topaba con un notable hallazgo: los recién fundados estilemas sociales de corte tecnoestético ofrecían al artista una panorámica revolucionaria. En el siglo XX, el modo de vida de la fábrica ya se había trasvasado a la ciudad. Era el momento oportuno para que el creador rompiera con el pasado y reprodujera, no sin complicaciones, su visión subjetiva del presente. La tecnoestética era el inevitable punto de partida y su meta, la pintura de Malevitch, Balla, Léger, Gabo o los Delaunay<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Se hablará de ella en el capítulo sobre arquitectura.

<sup>106</sup> Véase LE BOT, M.: *Op. cit.*, p. 113 y ss.

## 2.5. SOLDADO Y ACTOR TEATRAL

La fábrica, los nuevos medios de producción, las máquinas y las teorías marxistas favorecieron, ya en el siglo XIX, el nacimiento tanto de un nuevo protagonista social, el obrero paleotécnico, como de un modelo ideal lleno de posibilidades estéticas y creativas susceptibles de relacionarse con los diversos acontecimientos históricos y sociales. De ahí que uno de los grupos culturales más influyentes de la Alemania de la primera mitad de siglo, el Grupo Noviembre, se encontrara iluminado en sus *Líneas de orientación* (1918) por los movimientos obreros<sup>107</sup>; o que la apologética explotación sistemática del obrero pueda encontrar justificación en el sueño desarrollista fáustico y en el falaz socialismo utópico<sup>108</sup>; o que Nietzsche, Spengler y Jünger esculpieran el nacimiento del *obrero-soldado*, sometido tanto al imperativo de la “voluntad de poder” como a la experiencia de la Primera Guerra Mundial.

Al tratar el tema del obrero, empero, deben volver a revisarse algunas de las nociones históricas comentadas. En primer lugar hemos de aceptar que, aun cuando las pesadillas paleotécnicas prometían disiparse, la situación del obrero berlinés seguía siendo igualmente dramática. Basten los siguientes versos del Berlín de los años 20 para ilustrarlo:

“Quién no haya estado nunca en Mix y Genest,  
en Schwarzkopf, AEG y Borsig,  
no conoce la crueldad de la vida,  
¡aún tendrá que descubrirla!”<sup>109</sup>

En segundo lugar no podemos olvidar que, desde punto un de vista sociológico, los obreros jamás tuvieron un perfil mínimamente profesional o uniforme<sup>110</sup> -aunque Berlín tuviera la mayor población obrera-, lo que nos obliga a buscar nuevos campos conceptuales para interpretar y relacionar la homogeneidad estética que rezuman cada uno de los planos relacionados con los obreros de *Metrópolis*. En tercer lugar,

<sup>107</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999, p. 122.

<sup>108</sup> BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1989, pp. 56 y 64-65.

<sup>109</sup> BRUNN, G. y BRIESEN, D.: *Art. Cit.*, p. 65. Los nombres se refieren a industrias. Versos populares.

<sup>110</sup> Véase *Ibidem*, p. 62.

asumiremos que tanto nuestra película como *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) presentan, por lo general, un obrero desfasado de la nueva realidad metropolitana, puesto que:

“*Tiempos modernos* es exactamente lo opuesto de la realidad metropolitana. Representó al obrero como a un ganapán a la antigua, encadenado a la máquina, alimentando mecánicamente, mientras la sigue haciendo funcionar (...) El trabajo ya no es tan brutal en las industrias livianas; pero la automatización lo ha vuelto todavía más tedioso. La energía y la aplicación que antaño se dedicaban al proceso productivo, ahora deben consagrarse al consumo”<sup>111</sup>.

Lo que vuelve a darnos la razón al respecto de lo que comentamos en el primer y segundo apartados del segundo capítulo, a saber: que la realidad histórica de *Metrópolis* se encuentra anclada en un estadio anterior, ya que así resultaba más fácil codificar semánticamente el sentir por las nuevas percepciones sociales. Si a nivel histórico-social el obrero no era uniforme, si a nivel histórico-laboral el encadenamiento manual a la máquina *prometía* esfumarse, ¿qué buscaba *Metrópolis* expresar usando estos y otros convencionalismos?, y, más importante todavía, ¿de qué concepción ideoesfética o tecnoesfética era deudora en este aspecto? La respuesta sólo la conseguiremos ampliando y complementando los temas esbozados con anterioridad.

### 2.5.1 EL OBRERO EN GUERRA

No han sido pocas las reflexiones esféticas y filosóficas del siglo XX que han interpretado el mundo circundante (a nivel técnico, histórico o social) en clave militar<sup>112</sup>. Encontrar en la historia de la guerra y en la esencia de lo castrense las claves

---

<sup>111</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, Volumen II, p. 717.

<sup>112</sup> Uno de los autores más influyentes en este campo hoy en día es Paul Virilio, artista que se relacionó con Braque y Matisse y cuyo escepticismo radical con la tecnología lo ha llevado a escribir una gran multitud de ensayos donde relaciona la decadente esfética de la segunda mitad del siglo XX en términos de invasión bélica. Su interpretación panbelicista le ha llevado a establecer paralelismos entre todo objeto

de la tecnología, su metafísica humana y la construcción de nuestra cultura, lejos de ser una especulación exótica, fue, de hecho, una propuesta ética y/o estética expresionista, futurista y/o fascista<sup>113</sup>, y según nuestro punto de vista, juega un obligado papel en ciertos aspectos de *Metrópolis*, sobre todo en los relacionados con el sector obrero.

En el campo teórico tecnológico y social, Mumford resume entre 1934 y 1970 la macroteoría que establece nuestra deuda absoluta con las siguientes organizaciones culturales: ejército, monasterio y mina. Las tres, atisbadas en su primer estudio sistemático sobre el tema (*Técnica y civilización*, 1934), encontrarán su forma definitiva casi cuarenta años después, cuando aquellas se vean englobadas en un concepto pseudocastrense, el mito de la megamáquina, del que nos serviremos en otro capítulo para interpretar el maquinismo de *Metrópolis*. Sin embargo, antes de que Mumford (y algunos precursores) empezaran a plantear teóricamente estos aspectos, Alemania se le había adelantado en los campos intuitivos de la literatura y de la ejecución artística. Rathenau, con anterioridad a la Primera Guerra Mundial, ya había planteado que la característica decisiva de la nueva sociedad mecanizada, la homogeneidad, se relacionaba con dos elementos catastróficamente inhumanos: lo material y lo militar<sup>114</sup>. Y Spengler y Lowitch, cada uno a su manera, atiborran su obra tanto de reflexiones militares como de retórica bélica. Esto les servía para responder a dos cuestiones axiales de nuestra investigación: qué es realmente la técnica y que relación tiene con la vida.

“La técnica es la táctica de la vida entera. Es la forma íntima del manejarse en la lucha, que es idéntica a la vida misma. Este es el otro error que debe evitarse aquí: la técnica no debe comprenderse partiendo de la herramienta. No se trata de la fabricación de cosas, sino del manejo de ellas; no se trata de las armas, sino de la lucha. Y así como en la guerra moderna la táctica, esto

---

mercantil y tecnológico con fortalezas y búnkeres, o a considerar que la velocidad de nuestro mundo actual (sea en coches, Internet o información propagandística) no es sino un paso más en las necesidades bélicas de conquistar con mayor rapidez o de evitar levantamientos críticos populares. A pesar de todo, no suele pecar de asépticos especulativismos, ofreciéndonos además una estética propia del orbe técnico.

<sup>113</sup> GIUNTA, A.: “Paul Virilio, una introducción”, en VIRILIO, P.: *El procedimiento silencio*. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 34.

<sup>114</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p. 170.

es, la técnica de la dirección militar es lo decisivo, y las técnicas del inventar, del fabricar, del aplicar armas, sólo pueden considerarse como elementos del manejo general, así también ocurre en todo y por todo”<sup>115</sup>.

Pero el autor clave en este peculiar universo no es sino Ernst Jünger, uno de los modernistas reaccionarios por antonomasia y artífice fundamental del trabajador-soldado, un arquetipo estético que se deduce a partir de su célebre obra *El trabajador* (1932)<sup>116</sup>. En ésta, Jünger concreta la importancia mayúscula de la *Gestalt der Arbeiter*<sup>117</sup>, idea que ya había esbozado a lo largo de los años 20, sobre todo a partir de la publicación de *La guerra como experiencia interna* (1922)<sup>118</sup>. Según Norbert Elias, las novelas de Jünger (como las de Bloem) pueden ser consideradas el paradigma de una tradición probelicista romántica y germana, que a partir de la derrota en la I Guerra Mundial comenzaba a ser cuestionada, pero que serviría de motor para la experiencia nazi<sup>119</sup>. Jünger habría traducido a términos estéticos (y por tanto ideológicos) una veta de la tradición germana cuyo origen se encontraba ya en el Berlín del siglo XVIII, cuando la cuarta parte de la población total se encontraba directa o indirectamente trabajando en o para el ejército<sup>120</sup>. Esta tradición se habría sublimando en asociaciones estudiantiles originadas en 1871, cuyo carácter era militar y cuya meta era desbancar a antiguas asociaciones de corte civil y burgués. Estas, junto con los llamados *Korps* - entidades aristocrático-militares- y la doctrina militar de las fábricas, habrían constituido una apología de lo bélico de la que tantos modernistas reaccionarios se sentirían deudores, aunque sólo fuera porque aquellas repudiaban la moralina burguesa

---

<sup>115</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Tesis 1, Cap. 2

<sup>116</sup> JÜNGER, E.: *El trabajador*. Tusquets, Barcelona, 1993. Se trata de un texto complicado de aprehender en su totalidad, tanto por sus múltiples imbricaciones filosóficas como por la dificultad de interpretarlo con objetividad, de ahí que nos vayamos a dejar guiar por uno de los intérpretes de dicha obra, el intelectual francés y especialista en el modernismo reaccionario, DE BENOIST, A.: *Ernst Junger y el Trabajador*. Barbarroja, Madrid, 1995. Por razones de asequibilidad y disponibilidad, hemos seguido una versión electrónica, idéntica en traducción y división por capítulos, pero sin paginación. <http://usuarios.lycos.es/TABULARIUM/archivo18.html>

<sup>117</sup> *Gestalt*: Entendida aquí como forma, estructura, episteme de época que irradia todo el resto de manifestaciones culturales y sociales. *Arbeiter*: Trabajador. Sin embargo, la acepción de dicho término alemán en el uso que le confiere Jünger es más rica.

<sup>118</sup> Las obras de Jünger que sean nombradas sin su correspondiente nota bibliográfica a pie de página se deberá a que no exista traducción en castellano.

<sup>119</sup> Véase ELIAS, N.: *Los alemanes*. Instituto Mora, México, 1999, p. 249 y ss. Obsérvese cómo de nuevo aparece el concepto de modernidad de *Metrópolis* unido al siglo XIX alemán. Y también cómo a la luz de lo comentado por Elías, no es de extrañar que Goebbels y Hitler disfrutaran con ella.

<sup>120</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 500. Véase también el apartado *Instrumentos inútiles* en el capítulo anterior.



y su liberalismo. El resultado social conecta con la personalidad obrera de *Metrópolis*: los miembros de dichas instituciones tendieron, poco a poco, a convertirse, según el diagnóstico de Elias, en prisioneros anulados y cosificados<sup>121</sup>. Pero este breve esbozo histórico no hace justicia a la complejidad del pensamiento jungeriano, por ello nos limitaremos a mostrar algunas teorías genéricas que iluminaron tanto a *Metrópolis* como a la creación y la concepción alemana de aquellos años<sup>122</sup>.

En 1930, Jünger expuso en *La movilización total* cómo la relación entre el trabajador y el soldado era la característica sobresaliente de los tiempos modernos. Jünger clamaba por la aparición de un hombre nuevo (de ahí que sea una propuesta moderna), el trabajador-soldado<sup>123</sup>, cuyo origen ya había sido advertido por uno de los padres de la convulsa Alemania, Nietzsche<sup>124</sup>. Las atribuciones y significados que Jünger confiere a este arquetipo son variados y sobre ellos planea tanto una interpretación de la tecnoestética laboral como una ideoestética realmente sabrosa.

1. Los obreros han de lidiar una guerra contra la tecnología para ser capaz de dominarla y controlarla. Todos se han de movilizar, como en el caso de los soldados, en un bellísimo ejercicio coral de coraje, sangre, construcción y destrucción total. Esto, como bien ha sabido advertir Zimmerman, no es en realidad sino una comprensión del mundo tecnológico como un fenómeno estético, pues no se debe olvidar que Jünger es, ante todo, un escritor<sup>125</sup>. De hecho, el concepto jungeriano de que la guerra que libra el obrero se encuentra repleta de poderosas fuerzas míticas que trascienden la economía y la política,

---

<sup>121</sup> Véase ELIAS, N.: *Op. cit.*, pp. 110- 141.

<sup>122</sup> Como al mismísimo Jünger, dado que las teorías básicas, que son las que esgrimiremos, se encontraban de alguna manera en el aire. No hace falta, necesariamente, que Jünger influenciara directamente a *Metrópolis*, lo importante es que este autor tiende a explicar una parte de la estética de nuestra película.

<sup>123</sup> ZIMMERMAN, M.: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. Indiana University Press, EEUU, 1990, p. 51. Téngase en cuenta que el trabajador-soldado no es patrimonio exclusivo de las labores industriales, sino que es extensible a todo trabajador. En efecto, algunos teóricos han llamado la atención sobre el estremecedor hecho de que, finalmente, nuestra cultura ha aceptado de algún modo ese arquetipo de personalidad que pone por encima de todo el trabajo. Eso, a pesar de sus imbricaciones fascistas fáciles de escrutar en famosas sentencias como: "Arbeit macht Frei" (El trabajo os hace libres), aún existentes en los campos-museo de concentración.

<sup>124</sup> AYESTARÁN, R.: "Modernismo reaccionario y técnica: Heidegger frente a Nietzsche y Jünger" en AA. VV.: *Ciencia, tecnología y sociedad*, p. 100

<sup>125</sup> ZIMMERMAN, M: *Op. cit.*, pp. 54 y 55.

influirá en los diversos movimientos artísticos de las vanguardias (véase *Metrópolis*), así como en la estética del horror y de lo siniestro<sup>126</sup>.

2. La idea esencial jüngeriana, a saber, que: “El frente del trabajo y la guerra son idénticos”<sup>127</sup>, no significa una simple apología de la guerra y del combate por el combate al modo nazi. Jünger considera que las derrotas del trabajador por parte de la tecnología son, al igual que en su concepción de la derrota de la Primera Guerra Mundial, triunfos, en el sentido de que el proceso bélico no ha sido en vano: ocasiona el nacimiento de un nuevo pueblo, de una nueva comunidad. Como el Ave Fénix que renace de sus cenizas, la guerra es capaz de posibilitar, en el pueblo o clase obrera vencida, un renacimiento. Por ello, Jünger exaltará la técnica, pues posibilita la deseada resurrección social, así como la certeza de supervivencia en el hostil medio malthusiano.

Es más, como en toda guerra patriótica, Jünger censurará al individuo que no forme parte de un batallón homogéneo, luchador y pasional<sup>128</sup>.

3. El *Arbeiter* (el obrero) proviene, en primera instancia, del soldado. Concepción no tan arriesgada incluso susceptible de ser defendida históricamente, cuando el cazador prehistórico está tanto desempeñando un trabajo necesario para sobrevivir como librando una batalla contra las bestias, o cuando los mineros egipcios del Imperio Antiguo formaban parte de escuadrones militares.
4. El sacrificio del *Arbeiter* nunca es absurdo: Jünger impregna la muerte de los soldados del típico aroma místico que parece presidir el modernismo reaccionario<sup>129</sup>. Esta idea bien podría relacionarse con las tesis políticas de Carl Lowitch<sup>130</sup>.
5. Finalmente, sólo aquellos que acepten el dolor –Jünger incluye aquí únicamente al *Arbeiter* y al buen artista- mostrarán su derecho a vivir dignamente en su

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>127</sup> JÜNGER, E.: *Op. cit.*, p. 109.

<sup>128</sup> Véase: DE BENOIST, A.: *Op. cit.*, capítulo I. Si bien su teoría sobre que la derrota de la Primera Guerra Mundial ha servido para unir un pueblo, lo comenta en los siguientes capítulos.

<sup>129</sup> *Ibidem*, capítulo II

<sup>130</sup> SANROMÁN, D. L.: *Art. cit.* Lowitch lo hace.

“maravillosa” propuesta tecnológica<sup>131</sup>. Muy oportunamente se debe poner esta meta en relación con la mortificación laboral protestante, con el dolor como *umwelt*<sup>132</sup> en la teoría existencialista heideggeriana o, con el ethos militar que presidía la rutina de la fábrica y la propuesta social.

6. Huelga reseñar que el hermano de Jünger, Friederich Georg, también influirá con sus propias tesis. Al respecto de la voluntad nietzscheiana que ha de presidir los actos y deberes del *Arbeiter*, comentará:

“Se ha unido erróneamente el fatalismo a la imagen de una cierta inercia y molicie de la voluntad: no hay alteración de la voluntad. Un hombre con una fuerte voluntad no se debilita porque se sienta instrumento de una potencia superior e impenetrable; al contrario, los ejemplos concretos nos enseñan que extrae de sí fuerzas poco comunes”<sup>133</sup>

Al lector no le será difícil encontrar, vulgarizados, estos ingredientes en *Metrópolis*, pero antes de advertir su idoneidad en nuestro film deberemos establecer tres niveles a la hora de calibrar la presencia de una estética militar que, evidentemente, no solo pertenece a Jünger. Así se podrá conceptualizar mejor las múltiples lecturas que acepta este tema.

- 1) Estética bélica inmediata, donde se observa el concepto común de las teorías de Jünger fuertemente conectadas a otras influencias artísticas determinadas -en diferentes cuantías- por las experiencias de la guerra (teatro alemán<sup>134</sup>), sociológicas (el fenómeno de la masa o la cercanía de los conflictos mundiales), históricas (trabajo de la fábrica)..

- 2) Teorías jungerianas, donde la creación fílmica es susceptible de ser analizada mediante los conceptos jungerianos puros.

---

<sup>131</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 56.

<sup>132</sup> Circunstancia.

<sup>133</sup> *Cit.* en DE BENOIST, A.: *Op. Cit.* Notas finales.

<sup>134</sup> Se analizará posteriormente.

3) La aportación y la perspectiva crítica propia de la que hace gala *Metrópolis*, así como la percepción subjetiva del espectador al respecto.

El primer estadio se resume, desde el punto de vista militar, en un elemento moderno como es el desfile militar con su poderosa influencia pasional, disuasoria, política y psicológica de orden extremo. Su valor sinestésico y semántico es conocido desde bien antiguo y puede considerarse, desde el punto de vista mumfordiano, el *modelo primigenio* de tecnoestética<sup>135</sup>. Su resultado estético se materializa en líneas rectas, movimientos rápidos y precisos de masas, desindividualización extrema, uniformes idénticos, sonoridades efectistas y estridentes, redoble de tambores, metales pulidos y brillantes...<sup>136</sup> A lo que hay que sumar, sin menosprecio, la respuesta del espectador: vítores, aplausos y ataques de histeria colectiva, que prestan “grandeza moral y una estética a todo el conjunto”<sup>137</sup>. Todo un fulgurante espectáculo ya conocido desde la Antigüedad y que hoy se perpetúa en todo tipo de desfiles militares, atrayendo, ayer como, por su fascinante puesta en escena, a millones de devotos.

Varios escritores de entreguerras pudieron dar testimonio y forma literaria a estos conceptos de una manera todavía hoy envidiable, gustándonos especialmente las diversas formas en las que los describió, tan sentidamente, Sándor Márai en su obra autobiográfica “*¡Tierra, tierra!*”. Nótese que, frente a la apología estética, siempre situada más allá del bien y del mal en tanto representación catártica, el reverso humano no era (ni es) tan feliz ni tan visual:

“La crueldad institucionalizada, mecánica e impersonal humilla a la gente, la personal se contenta con hacerla sufrir. En aquella época apareció obra vez en Budapest –vestida de uniforme- la crueldad”<sup>138</sup>

Con estas nociones podemos ahora pensar en *Metrópolis* y las legiones de obreros, en sus ritmos marciales operando en la máquina-M con un marcado acompañamiento

---

<sup>135</sup> Tesis sostenida sutilmente en *Técnica y civilización* y en *La ciudad en la historia*, pero especialmente en *El mito de la máquina* (vol. I y II), donde Mumford llega a afirmar que el ejército fue la vía de transmisión del origen histórico y social del mito de la máquina, clave del modo de pensar puramente técnico.

<sup>136</sup> BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 136.

<sup>137</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 331.

<sup>138</sup> MÁRAI, S.: *¡Tierra, tierra!* Salamandra, Barcelona, 2006, p. 227.

musical o en esas fábricas sometidas a la disciplina militar protestante que describíamos en el apartado anterior. Es difícil negar que este cuadro sea filobélico, pero no debe reducirse unívocamente a un origen militar, pues también es el resultado de otras causas, ya sea la influencia de la racionalización tecnocientífica o de la propia estética de las vanguardias.

El segundo estadio, aquel que se relaciona con Jünger, merece una reflexión más cuidadosa. En efecto, el heroísmo de los obreros lidiando contra las máquinas –les va la vida en ello- es similar cuanto menos a la del campo de batalla, según el parangón jungeriano. A ello beneficia notablemente que la partitura usada en *Metrópolis* en dichos momentos podría, de hecho, haberse reciclado para un film bélico. La situación puede conceptualizarse congelando las condiciones obreras con una imagen pictórica. Rescátense del olvido *Los trabajadores del acero* (Thomas Benton, 1934) (Fig. 10), para establecer un adecuado paralelismo entre los esfuerzos de Freder por no sucumbir ante su calvario mecánico y aquellos afanosos operarios del lienzo: en ambos ejemplos se lidia la batalla contra la máquina. Y ambos parecen ser capaces, no sin esfuerzo, de conseguir con ello una victoria interna que les honraría como héroes, como ocurre con *Die Arbeiter*. Dentro de esta lógica, Mumford también puede sernos útil. Nuestro autor sostenía metafóricamente que el soldado había penetrado secretamente en la Metrópolis de dos formas: al acatar órdenes sin cuestionar la autoridad y al presentar semblantes de desdicha y cansancio tras la carnicería de la Primera Guerra Mundial<sup>139</sup>. Como en Jünger o en *Metrópolis*, no queda claro si se refiere al soldado o al obrero: la ambigüedad se convierte en un valor innegable de estos caracteres ideo y tecnoestéticos. En cualquier caso nuestros flashes siguen atentos a los obreros de Joh Fredersen. Así, podemos seguir estando de acuerdo con la presencia de la faceta *meramente estética* de Jünger (y de su hermano) en nuestro film. Las inmolaciones ante Moloch se encuentran llenas de misticismo y la mezcla de dolor, resignación y tragedia presiden la vida obrera. Evidente puesta en valor de una nueva forma de existencia que soporta las desdichas como si de una pasión cristiana se tratara (¿no es el caso de Freder?).

Esta lectura puede potenciarse si nos aferramos a otros arquetipos complementarios, pero secundarios. Uno sería el arquetipo ideoestético del trabajador-

---

<sup>139</sup> MUMFORD, L: *La ciudad en la historia*, p. 701.

minero: un mundo subterráneo iluminado artificialmente al que se accede por los túneles de piedra<sup>140</sup>. Otro arquetipo ideoestético asimilable es el del trabajador-monje, esbozado por autores como Mumford y Coulton<sup>141</sup>: en el monasterio, como en la fábrica, cada actividad tiene un lugar y una forma, controlada minuciosamente por una divinidad artificial (el reloj). El resultado es el de una comunidad que constituye una organización articulada de rostros anónimos donde todos están, además, encarcelados<sup>142</sup>. Tal es, nuevamente, el caso de *Metrópolis*.

El tercer estadio demuestra hasta qué punto el cine, como el arte, disocia absolutamente cualquier estética de la ética semántica que originalmente la acompaña, otorgándole un nuevo significado. Si desde el punto de vista meramente artístico *Metrópolis* termina por convertirse en una suerte de apología acrítica de los dictados junguerianos –nivel perceptivo del espectador–, la aportación del tándem Harbou-Lang muestra un giro a nivel de contenido. Giro que no debemos querer percibir como un acto consciente o de magnitud intelectual, sino como resultado de unas influencias de época que entroncarían con los avatares políticos, la comprensión popular propia del cine como instrumento de entretenimiento de masas y la visión subjetiva del problema por parte del equipo creativo. Para empezar, ya el mismo Heidegger, aun considerando que los trabajadores-soldados forjan un nuevo mundo, opinaba que no pueden abrirse al “ser”, esto es, son “cosas” inerciales, sometidas a un aplastante sistema técnico que no debe ser asumido tal cual<sup>143</sup>. De modo semejante, hay una reprobación general de esa inhumana y desigual batalla contra la máquina. Una cosa es que el final de *Metrópolis* se adjudique la afirmación de Friederich Georg Jünger al respecto de la sumisión del obrero a las potencias superiores (la técnica, la organización castrense...) y, por tanto, se condene a los individuos orgánicos (aquellos que inauguran la revuelta luddita) no sujetos al grupo en formación militar (en este caso, las ideas reaccionarias de Jünger quedan incluidas en el film). Y otra muy distinta es que no se busque la manera de que medie un sensiblero sentimentalismo entre “el cerebro y las manos”. Es resumen, en

---

<sup>140</sup> Se comentará en el próximo capítulo. Este arquetipo ideoestético puede extraerse de varias lecturas, pero para un vistazo general: *Ibidem*, p. 638 y, sobre todo una lectura profunda de las ya comentadas *Técnica y civilización* o *La condición del hombre* del mismo autor.

<sup>141</sup> G. G. Coulton, historiador inglés activo especialmente en el primer tercio del siglo XX y especializado en el estudio del monacato y de sus influencias históricas. Mumford se sirve de él para otra de sus tesis axiales: el monacato y el ejército son los padres de los aspectos negativos de la tecnología.

<sup>142</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 105-106. y PANERA MENDIETA, F.: “La medida del tiempo en la historia”, en *DYNA*, Nº 4, Bilbao, 1996, p. 22 y ss.

<sup>143</sup> AYESTARÁN, R.: *Art. cit.*, p. 100.

*Metrópolis* el colectivo obrero presenta por lo general una inversión semántica del ardor bélico, el *battle fatigue*<sup>144</sup>, la expresión de la derrota y el hastío. Este uso que *Metrópolis* hace de la estética bélica jungueriana, mimetizando su peculiar ideología, pero reprobando su lectura positiva, se adelantaba en dos años a la magna obra del alemán Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*. En dicha novela, como en la adaptación al cine posterior (*All quiet in the western front*, Lewis Milestone, 1930), el ambiente bélico es retratado a la perfección, pero mostrando sin heroísmo el dolor y desilusión de los soldados.

Ahora bien *Metrópolis* tampoco tiene por qué entenderse como una oposición total al autor de *El Trabajador*. En el mundo del arte todo es mucho más complejo. El propio Jünger era consciente de que el soldado, en realidad, se había convertido en víctima de su propia simplificación maquinista y, por ello, él también proponía una nueva actitud. Esa propuesta es, de algún modo, hacia la que tiende *Metrópolis* ocasionalmente: el ya feliz ejército obrero congregado ante la catedral promete un cambio de condición.

#### 2.5.1.1. EROS Y TÁNATOS

Con todo, todavía habría algo más a tener en cuenta al respecto de la estética bélica. Pilar Pedraza comentaba que:

“Este mundo automatizado está regido por una depravación profunda que von Harbou caracteriza como la mecanización del erotismo humano y la erotización del ritmo de las máquinas”<sup>145</sup>

La guerra y el erotismo, como bien han sabido explicar tantos estudiosos (Girard, Bataille, Mauss...) siempre han estado unidos<sup>146</sup>. En Alemania, el canto al sentimiento

---

<sup>144</sup> HUXLEY, A.: *Nueva visita a un mundo feliz*, p. 76. Término usado tras la Segunda Guerra Mundial para denominar los síntomas psicofísicos de inhabilidad física, pérdidas de conciencia y parálisis que tantos soldados experimentaron ante el cansancio y tensión del conflicto. En la Primera Guerra Mundial se denominó *shell shock* (conmoción de metralla).

<sup>145</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 96.

<sup>146</sup> Así como los sacrificios rituales post-bélicos con el erotismo (piénsese en el sacrificio ante Moloch, tras la batalla de los obreros con la Máquina-M).



pasional del corazón colectivo de los soldados fue orquestado ya por Fichte y Hegel<sup>147</sup>, por lo que podemos considerar que la propuesta jüngeriana y su particular apología del ardor nacional pese a la derrota, forma parte de una tradición germana que es susceptible de ser observada sobremanera incluso en Wagner. Si, como bien ha sabido resumir Denis de Rougemont, la finalidad concreta de la guerra se relaciona metafóricamente con la violación de la mujer que se desea *poseer*<sup>148</sup>, la violenta (y reaccionaria) pasión que rezuma la literatura de Jünger y su relación con la guerra forma parte de su utópico desideratum por compeler al obrero a que *posea* su propio destino técnico. Pero la tecnología había cambiado dramáticamente la noción de guerra y con ella, la de amor. Los nuevos ingenios bélicos fueron neutralizando la fogosa exaltación de los combatientes: la batalla cuerpo a cuerpo quedaba definitivamente abolida y con ella, el único ingrediente humanístico al que Baltasar de Castiglione pudo agarrarse para defenderla. En realidad, la tecnología sólo había agravado radicalmente un problema ya conocido desde finales de la Edad Media. Ya el manco de Lepanto anotó en *El Quijote* que la introducción de las armas de fuego convertía en inhumana la guerra, y eso que nuestro querido Cervantes todavía no había conocido ni la puntería del misil ni el horror de Hiroshima<sup>149</sup>. Atrás quedaba ya la interpretación de Rougemont, cuando la pasión por la guerra iba unida al duelo personal, algo equiparable a la violencia inherente en el forzamiento del amor prohibido: cosa de dos. En definitiva, el tópico creativo del ayer dejaba de tener validez con la guerra aséptica en la que se muere a miles con tan solo apretar un botón en el otro lado del globo.

Así, con la Primera Guerra Mundial quedaría definitivamente demostrado que la victoria ya sólo era fiduciaria de las leyes de la mecánica, por lo que cualquier instinto romántico por parte de las legiones de soldados (u obreros) quedaba traicionado. La guerra que las máquinas plantean contra el *Arbeiter* de *Metrópolis* ya no son violaciones, sino, como en las victorias de la Primera Guerra Mundial, “posesiones de víctimas muertas, es decir, la no posesión”<sup>150</sup>. Una lectura nada especulativa, puesto

---

<sup>147</sup> ROUGEMONT, D.: *El amor y Occidente*. Kairós, Barcelona, 1981, pp. 266-267.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>149</sup> DE CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia de la Lengua Española-Alfaguara, Madrid, 2004, p. 307. En el Capítulo XVIII se puede leer: “Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos.”

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 270-272.



que la novela de Thea von Harbou tenía que ver, precisamente, con la falta de amor que producen la automatización y la alienación. El planteamiento de este tema sería retratado fílmicamente en las cortesanas del jardín rococó. No en vano, la *Neue Sachlichkeit* alemana representaba el amor investido de un cínico materialismo<sup>151</sup>. Esta era precisamente la dirección en la que se orientaban los experimentos de la vanguardia (*El gran vidrio* de Duchamp, por ejemplo): el erotismo frío, previsible y calculador de la máquina, un amor profano que determina la sexualidad humana, hasta convertirla en la *Máquina de follar* de Bukowski<sup>152</sup>. Esa es la depravación a la que queda sujeto el obrero, inmerso en una guerra mecánica donde no hay lugar para el heroísmo de clase ni para el amor. La única alternativa es que la propia tecnología, personificada en la *femme fatal* María II, los seduzca y devore ¿Acaso no recuerda la interpretación de Brigitte Helm a una mantis religiosa o a un insecto voraz semejante? El mensaje es, además de claro, profético: en la tecnología no encontraremos jamás un sustituto válido del amor, sólo seducción estética<sup>153</sup>.

Toda esta reflexión decodifica, a su vez, ciertos experimentos cinematográficos de las vanguardias. Maravilladas con la estética de la guerra tanto como con la máquina, las representaron acometiendo frenéticas danzas sexuales. Nos referimos a los ballets mecánicos de Vertov, Ruttmann, Léger y, en especial, al comienzo de *Metrópolis*. Pedraza ha expresado la simbología de este comienzo comprendiendo su lectura erótica:

---

<sup>151</sup> ROUGEMONT, D.: *Op. cit.*, p. 272.

<sup>152</sup> Véase HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo*. Gutenberg, Barcelona, 2000, pp. 48-55.

<sup>153</sup> Un tema nuevamente de actualidad precisamente con Internet y su oferta pornográfica y de redes sociales de prostitución o de ligue, algo que también se puede relacionar con la guerra, aunque sólo fuera porque Baudrillard defendía que la Guerra del Golfo, al haber ocurrido únicamente en los media, no había tenido lugar para Occidente. Sin embargo, Javier Echevarría ha dicho al respecto que no debe considerarse menos real lo que ocurre en Internet que lo que ocurra en un sistema pentasensorial. Pero Echevarría no tiene, en primer lugar, el léxico. La pornografía seduce, pero no otorga amor. Si se quiere trocar el significado, muy bien, pero es justo preguntarse qué se pierde. Las redes sociales sólo han cuajado cuando ambos miembros se han reunido, por otra parte. Con respecto a la Guerra del Golfo, cierto es que la guerra tuvo lugar, pero no se vaya a comparar el impacto y la experiencia que posibilita la impasibilidad de los media con respecto a la vivencia auténtica. Son dos realidades diferentes: una es terrible, pero nos desvela un sinfín de sensaciones desconocidas hasta entonces: punto de partida para la exploración personal y para la crítica o la reflexión posterior más profunda. La otra sólo desvela histeria e indiferencia. Plantear meramente que es una modificación histórica o una revolución a asumir, tal y como hace Echevarría, no nos convence. En conclusión, todo puede defenderse o criticarse, pero siempre y cuando nos preguntemos ¿Qué se diluye? ¿Qué necesidad hay de hacerlo? ¿Por qué debe diluirse, si nadie lo pidió? ¿Por qué razones se diluye o se pierde algo? Y esas preguntas, al menos Echevarría, no las contesta, a nuestro parecer, muy acertadamente. Véase ECHEVARRIA, T.: *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Destino, Barcelona, 1999.

“tensos músculos de brillante metal suben y bajan, se penetran rítmicamente, jadean en la imagen hasta que la sirena suelta sus chorros de vapor...”<sup>154</sup>.

Ahora bien, este ballet sexual, pese a su belleza, debe interpretarse de forma negativa en claro contraste con los experimentos de los directores anteriores. Para muchos modernistas reaccionarios, Europa adolecía de una degeneración racial, sexual y ética cuya causa fundamental era la sexualidad desenfrenada de la mujer. Sólo la virilidad de un héroe wagneriano severo y puro en valores podría reparar el daño. Esto se encontraba en la línea de cierta ideología vienesa precedente, ejemplificada excelentemente por el libro *Geschlecht und Charakter (Sexo y carácter, 1903)* de Otto Weininger, y cuyo contenido influyó a autores tan diferentes como Krauss, Joyce y, especialmente, a Wittgenstein. Sexualizar la máquina, ya fuera con el ballet mecánico o con María II, significaba, pues, acusarla de la decadencia europea<sup>155</sup>. Sin embargo resulta curioso comentar que la propuesta que tantos esgrimieron para contrarestar dicho mal de corte materialista y pornográfico pasaba por la correspondencia entre una estética dórica y una ética férrea y mística. El problema es que el valor tecnoestético de la máquina y del ejército casaba bien con dicha lógica. Así, irónicamente, la sexualidad materialista, fría, mecánica y negativa de las máquinas de *Metrópolis* sólo podía ser corregida mediante los mismos adjetivos, previa censura del término sexo y materia. En conclusión, no era la máquina, sino su imantación simbólica donde se centraba el debate, pero la semántica profunda, especialmente la de tipo bélico, estaba predestinada a pervivir.

### 2.5.2. LAS MASAS SE VAN AL TEATRO

Difícil es hacer justicia a la inmensa deuda que el cine alemán de la primera mitad de siglo había contraído con las artes escénicas. Indagar en una de las fuentes clave de la estética e interpretación fílmicas nos ha de importar en el caso de que ello nos aporte más luz al respecto del motivo de nuestro estudio, y éste consideramos que es un caso paradigmático.

---

<sup>154</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 96.

<sup>155</sup> ROSS, A.: *El ruido eterno*. Seix Barral, Barcelona, 2009, pp. 60-61.

La revolución que el mundo del teatro experimentó en las primeras décadas del siglo XX fue comparable al de las experiencias plásticas de vanguardia, de ahí que ambas se imbricaran continuamente. En Alemania, Max Reinhardt se convirtió en el dramaturgo de referencia, siendo innegable no sólo que numerosos directores de cine comenzaron siendo alumnos suyos (Lubitsch y Pieterle, incluso, como actores), sino que además su influencia llegó sobremanera a aquellos que, como el caso de Fritz Lang, no fueron discípulos de él<sup>156</sup>. Nosotros llevaríamos esta afirmación a un extremo: comparar las obras de Max Reinhardt y las de otros autores teatrales con *Metrópolis* demuestra similitudes a nivel formal y de contenido en varias secuencias de nuestro film. ¿Cómo eran y qué mimetizaban las interpretaciones actorales del teatro expresionista y futurista? La respuesta que proponemos no podría tener mejor relación con nuestra investigación: eran proyecciones de la arquitectura física y sonora de la obra, eran objetos deshumanizados sometidos al anonimato matemático, tecnológico y material. Eran hijos, pues, de una tecnoestética fiduciaria del ambiente de la fábrica y del propio ejército. Y sin duda que uno de los promotores de este planteamiento fue Reinhardt:

“Max Reinhardt define el cuaderno de dirección explícitamente como partitura. La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar”<sup>157</sup>

El ritmo y la reducción del actor a mera forma se convertían ahora en los ejes axiales de la obra dramática<sup>158</sup>. Y en ello, diversas tendencias germanas habían jugado un papel fundamental. Así nos encontramos con la poética expresionista, en la que se establece una estética cuyo contenido se encuentra ligado a cierta religiosidad ritual: en el teatro kandinskiano el hombre aparecía a menudo como forma geométrica<sup>159</sup>, y en el schreyeriano la partitura debía ser ejecutada con precisión por parte del intérprete<sup>160</sup>.

---

<sup>156</sup> LE MOAL, P.: “La UFA, cine y dinero”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 177 y ss.

<sup>157</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 41. Obsérvese como se le denomina partitura, por analogía con la música: el actor se convierte en un continuum rítmico.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 54.

Las tendencias antinaturalistas de raigambre futurista hacían lo propio. Meyerhold parecía el más moderado, ya que cargaba el drama en aspectos biomecánicos y en la dicción fría de las palabras<sup>161</sup>. Schlemmer y Kiesler<sup>162</sup> llegaban más allá. Muy en consonancia con tantos temas tratados, teorizaban apologeticamente sobre la íntima relación entre la religión y la tecnología, mientras en la práctica escénica el individuo quedaba restringido a la relación matemática con el espacio, previa censura de cualquier expresión pulsional o sentimental<sup>163</sup> (Fig. 11). Las escenografías, siempre y cuando no fueran meros diseños geométricos, ayudaban a conceptualizar la filiación tecnoestética y el automatismo al que debían someterse los actores (Fig. 12). Dicho esto, la abstracta interpretación de los actores de las películas expresionistas encuentra una explicación todavía mejor que la del mero artificio *per se*<sup>164</sup> en el espíritu racionalista y tecnocientífico del momento. La interpretación actoral cinematográfica se transformaba, pues, en la hija espúrea de esta negación histórica de la tradición improvisatoria teatral<sup>165</sup>, convirtiendo al director en un dictador que había “acabado con las veleidades de actores o escenógrafos”<sup>166</sup>. ¿Habría tomado el director ese rol a partir del ejemplo del jefe de fábrica? Al fin y al cabo la improvisación del pasado agonizaba sin tregua, al igual que los valores gremiales. Algo que venía de perlas al nuevo autor - quien ahora era el indiscutible creador-, pero que actuaba en detrimento del resto de integrantes, ya imposibilitados para la realización creativa o para agregar su pequeño grano de arena al resultado final<sup>167</sup>. El intérprete se había convertido en ejecutante, mera materia, mera mecánica, pura matemática<sup>168</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, pp. 77-78

<sup>162</sup> Kiesler llegó a realizar una escenografía capaz de integrar los nuevos medios tecnológicos para *R.U.R* de Karel Capek, obra a partir de la cual se universalizó el término *robot*.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 56. Lo que se encontraba muy relacionado con otros autores como Léger, p. 70.

<sup>164</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar*. Verdoux, Madrid, 1990, p. 69. Biosca relaciona en ocasiones la interpretación antinaturalista de los actores con la artificiosidad de la escenografía, lo que no constituye un error. Nosotros, sin negar que en muchas películas sea así, consideramos que la interpretación de *Metrópolis* ha de analizarse casi exclusivamente a la luz de la semántica estética del teatro.

<sup>165</sup> Que, evidentemente, se suavizó con el tiempo, pero que sigue siendo un rasgo diferenciador del actor fílmico, sometido a los parámetros de la verosimilitud, del capricho directivo y la repetición de tomas, frente al tradicional actor teatral, fundamentado en la afectación y la espontaneidad creativa incontrolada.

<sup>166</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Op. cit.*, p. 20. Véase RICO, F.: *Historia y crítica de la literatura española*. Grijalbo, Barcelona, 1983, p. 228 y ss. para hacernos una idea de esas “veleidades escenográficas”.

<sup>167</sup> SHINNER, L.: *Op. cit.*, p. 83 y ss. Valga el ejemplo de Shakespeare para ilustrarlo. Como era práctica habitual y asentada hasta el siglo XIX, el que hoy llamamos autor era solamente una pieza dentro de la creación de la obra toda. El director de escena podía cambiar el guión, así como los actores. Hasta el punto de que en muchas ocasiones, el mérito final se lo llevaban estos últimos. El cambio fundamental se daría en el siglo XVIII, no por casualidad el origen de la estética y la técnica modernas, pero hubo precedentes.

<sup>168</sup> Estas cuestiones candentes serán tratadas en el bloque de *Koyaanisqatsi*.

Todas esas nuevas aptitudes de Schreyer, Schlemmer y compañía eran evidentes en el caso de *Metrópolis*, donde la estética interpretativa obrera es fácil de ser asimilada conceptual y formalmente a lo comentado con anterioridad. Otro tema es el contraste expresivo entre Freder y su padre, metáfora que expresa el pasado y el futuro tanto en las artes coreúticas como en la sociedad occidental. Freder es el único que puede gesticular y moverse de un modo que fue típico en toda escenificación popular y que todavía hoy se puede observar en tribus y culturas asentadas en el pasado<sup>169</sup>. Pero Freder hoy nos produce risa: “amanerado”, ese es el diagnóstico. Fredersen, en cambio, no actúa de un modo diferente a como lo hace cualquier actor en una película seria. Cuanta más severidad haya en la interpretación, más virtud o más poder ganará el personaje filmico. ¿Es este otro ejemplo de tecnoestética y de pérdida expresiva y sentimental por deshumanización técnica? El tecnólogo Jacques Ellul lo afirma:

“El gesto debe aproximarse a la perfección a medida que aumenta el número de máquinas. Nuestros gestos no tienen ya derecho a servir de expresión a nuestra persona, y basta ver a los viejos enloquecidos en una calle parisiense para saber que nuestra velocidad vuelve abstracto el movimiento y no soporta los gestos imperfectos por humanos”<sup>170</sup>.

Pero Ellul olvida un pequeño detalle que no cesaremos de repetir. La técnica en su máxima acepción conlleva un bagaje histórico inmenso. La técnica es su imantación política, económica y estética, razón por la que es labor de éstas ofrecerle un valor positivo, despojado de los valores castrenses, mecánico-religiosos, fabriles, o meramente cuantitativos observados hasta ahora. De ahí que haya cuando menos que valorar la propuesta de Jünger al atreverse a plantear otra interpretación o la propuesta de Reinhardt a la hora de dramatizar los nuevos valores. La justificación de esta advertencia encuentra aquí su lugar porque la negación de la improvisación, la expresividad y la gesticulación de antaño no fue una revolución propiamente técnica, por más que ésta la violentara y potenciara con tanta radicalidad. La ascética del monje

---

<sup>169</sup> Véase BURKE, P.: *Op. cit.*, p. 357 y amplíese con BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 2003, pp. 177-248 y 273 y ss.

<sup>170</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 1990, p. 333.

y el soldado siempre lo conocieron, y la Contrarreforma en general y la Reforma en particular<sup>171</sup> iniciaron el proceso de derogación de unas cualidades que fueron siempre patrimonio sentido del hombre. ¿Por qué? Razones sociales: creación de convenciones por oposición a la masa. Razones políticas: imponer dichas convenciones a la masa. Razones religiosas: las costumbres de la masa son herencia pagana. Razones estéticas: el buen gusto es el de la clase superior. De Erasmo de Rotterdam a Fernandez de Moratín, incluso humanistas celebres irían, cargados de buenas e ingenuas intenciones, en dicha línea<sup>172</sup>. Flecha directa que tomaba velocidad con cada una de las nuevas invenciones técnicas, propiciando que lo que antes era un trabajo ímprobo, ahora fuera coser y cantar. Si bien es cierto que quien tiene el arma tiene el poder, no lo es menos que cualquier cosa puede convertirse en arma en las manos apropiadas con tan sólo regalarle historia. Y eso fue lo que le pasó a la técnica en este aspecto concreto<sup>173</sup>. El resto, como bien había observado Ellul, vendría regalado por el medio ambiente tecnoestético que éste ha favorecido sin que el hombre haya sido capaz de camuflarlo con suficiente humanidad<sup>174</sup>.

Dejando esta disertación y sus conclusiones implícitas para los próximos capítulos, pasamos a otro aspecto fundamental de esta revolución teatral: la música. También el elemento sonoro había comenzado a desempeñar un nuevo papel en las artes escénicas, sobre todo a partir de que Igor Strawinsky y su *Consagración de la primavera* (1913) le concedieran un protagonismo desconocido al ritmo, hasta el punto de que eclipsara el desarrollo melódico. Efectos sonoros los de Strawinsky que, como bien afirma Lisciani-Petrini, inauguraban en la música del siglo XX algo más que la dictadura del ritmo. Inauguraban la codificación acústica del pensamiento existencialista: la imposibilidad de volver al “ser”, de reidentificarnos con nosotros mismos<sup>175</sup>. Quizás no resulte extraño que aunque Gottfried Huppertz no fuera un compositor de vanguardia sí que compuso obras para teatro, por lo que sabía, si la situación lo requería, sacar partido a estas novedades. Pero lo que más nos ha de interesar es la solución sonora empleada en

---

<sup>171</sup> Cada una utilizó medios diferentes. Los medios empleados por la Contrarreforma hicieron que la gesticulación o la expresividad no fueran problemas primordiales. Quizás por ello los países católicos hayan mantenido esas cualidades más frescas que los protestantes. BURKE, P.: *Op. cit.*, p. 295 y ss.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 339 y ss.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 343 y ss. dónde Burke muestra cómo los adelantos económicos y técnicos de los siglos XV-XVIII fueron utilizados para acelerar dicho proceso.

<sup>174</sup> Tesis defendida por Mumford especialmente en MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, *Op. cit.*

<sup>175</sup> LISCIANI-PETRINI, E.: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Akal, Madrid, 1999, p. 46.

el impactante momento en que Freder descubre las alienantes e impersonales acciones mecánicas de los operarios de la sala de máquinas. La estética sonora se nutre en ese momento tanto de la tecnoacústica propia de la fábrica como de las bandas militares: ritmos marcados, repeticiones modulares y aires marciales adjudicados al sector orquestal del viento-metal. Para no subestimar el uso de esta fórmula sonora, permítasenos subrayar que la consolidación e invención de los instrumentos de viento-metal científicamente calibrados favorecieron de por sí, ya en el siglo XIX, un sonido estandarizado y susceptible de predecir que rompía con la cierta aleatoriedad acústica e interpretativa de los instrumentos y agrupaciones musicales anteriores<sup>176</sup>. Quizás por todos estos motivos este universo acústico se fusiona tan bien con la mecánica danza de los obreros y de las prolongaciones de la máquina. Incluso el sentimentalismo romántico de la partitura queda paralizado por unos instantes, derrocado por la imposición sonora del ambiente técnico.

En efecto, la música y la interpretación del teatro de vanguardia parecían converger en el aspecto tecnoestético. Pero todavía faltaban ingredientes que generaran un diálogo más fructífero con los alicientes obreros del film, siendo precisamente los autores berlineses los que podrían hacerlo posible: Max Reinhardt, Leopold Jessner y Erwin Piscator. Todos ellos compartían una serie de características e inquietudes que consolidan los fundamentos comentados en los párrafos anteriores: dirección colectiva, negación de la improvisación, canto a la modernización, influencia bélica y, especialmente, uso de decorados de corte racionalista (Fig. 13). El mismo teatro en el que Reinhardt y Piscator estrenaron gran parte de sus obras, el Grosses Schauspielhaus, había sido transformado oportunamente por Hans Poelzig<sup>177</sup> (1919) para las necesidades funcionales de aquéllos. En realidad, todas quedaban subsumidas por un único imperativo: escenario inmenso que permitiera albergar decorados alzados a escuadra y cartabón. Dicha escenografía quedaba articulada según principios frígidamente arquitectónicos que deberían ser mimetizados por los actores. La máxima era reducir a polígonos regulares todo el cosmos escenográfico, desindividualizando a

---

<sup>176</sup> Tema complejo que exige diversas lecturas sobre el tema. Como se trataba de una pequeña nota simplista bastará con la idea general que presenta MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, pp. 223-225. Una disertación más amplia sobre el devenir de la música y su relación con la técnica será planteada en el próximo bloque.

<sup>177</sup> Uno de los arquitectos que influye en las ficticias arquitecturas de nuestra película.



los intérpretes hasta convertirlos en meras masas geométricas<sup>178</sup>. La analogía con la pan-arquitecturización estética de *Metrópolis* resultaba, en este sentido, una proyección de dichos valores: búsqueda de simetrías, planos estáticos, tratamientos centrípetos, masas obreras indiferenciadas, rascacielos estandarizados<sup>179</sup>. Así, el teatro primero y nuestro film después, transforman a los obreros en todo aquello que habitan y les rodea; es la tiranía de un cosmos objetivo, preciso y definido, una suerte de unidimensionalidad euclídea que determina las masas del siglo XX.

No en vano, a veces se ha tildado de “teatro de masas” al de dichos autores, precisamente por la particular importancia que daban a aquéllas. Así, la masa, ese fenómeno histórico-social que hunde sus raíces en el siglo XIX, encontró un hueco en el campo de la estética. Por tanto, las soluciones ofrecidas a las masas de obreros de *Metrópolis* deben considerarse deudas a nivel formal del teatro de Piscator y Max Reinhardt<sup>180</sup>, y a nivel ideológico de una simplificación de la peculiar perspectiva social, filosófica y técnica de la tercera vía germana. Pero para tratar este asunto con rigor es necesario dejarnos iluminar por las teorías sobre la masa. Consideraremos en ella tres tipologías y dos procedimientos constructivos. Así podremos observar que nuestra película parece rendir tributo dialéctico a todas ellas<sup>181</sup>:

- 1) La *masa opaca*: Ejemplificada en *Metrópolis* en los obreros inorgánicos, en las frías legiones obreras y en los esclavos que levantan la Torre de Babel. Es la agrupación propia del monasterio, el ejército, la burocracia y el taylorismo industrial, metáfora de la anonimidad, el hastío y la estandarización tecnocrática.
- 2) La *masa revolucionaria*: Ejemplificada en la rebelión luddita. Es la radicalización violenta del estado natural humano, con su aleatoriedad social, inercial y pasional al mismo tiempo. Puede ser tan anónima como la anterior.

---

<sup>178</sup> Véase SCHEBERA, J.: “Explosión artística y contestación”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, pp. 102-105.

<sup>179</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V: *Op. cit.*, pp. 58-61. De hecho, para Biosca, esa pan-arquitecturización sería una de las características destacadas de *Metrópolis*.

<sup>180</sup> Así lo entiende también PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 48.

<sup>181</sup> Hemos seguido para esta división (y seguiremos) uno de los últimos ensayos sobre el tema: SLOTERDIJK, P.: *El desprecio de las masas*. Pre-Textos, Valencia, 2002. Desde nuestro punto de vista, aporta una mayor capacidad de resumen y de crítica que otras investigaciones. De hecho podría considerarse una especie de síntesis sobre los estudios filosóficos de la masa en el siglo XX.



- 3) La *masa dionisiaca*: Ejemplificada en la élite en el estadio o en la burguesía ociosa de Yoshiwara. Masa frenética que actúa por estímulos sensoriales.

Atendiendo al procedimiento que genera la configuración de la masa, tendríamos:

- 1) La masa que se obtiene por “*desprecio*” *vertical*: Ejemplificada en Joh Fredersen controlando la ciudad desde su torre y convirtiendo al pueblo en batallones de obreros subterráneos.
- 2) Y la obtenida por “*seducción*” *horizontal*: Ejemplificada en el ser-robot María II dirigiendo la revuelta.

Evidentemente, *Metrópolis* no es neutra a la hora de tratar cada tipología. La *masa opaca (schwarz)*<sup>182</sup> resultaba particularmente frustrante para el pueblo alemán, ya que su mera visualización colapsaba la promesa romántica del colectivo transparente. Esta tipología de masa duerme un sueño inhumano que únicamente despierta con excitaciones tan epidérmicas como las de la sexualidad maquinística (María II)<sup>183</sup>. Obsérvese que, pese a su relación con el ejército, este arquetipo era precisamente al que se enfrentaban Jünger o Spengler: estos autores demandaban una militarización pasional y enérgica, no sumida en la derrota. De ahí que el filósofo dijera claramente:

“La masa no es algo más que una negación; la masa niega el concepto de la organización; la masa no es algo que por sí mismo sea capaz de vida”<sup>184</sup>

La propia vestimenta oscura de los obreros –en contraste con Freder o María- resulta elocuente por sí misma: ni siquiera es necesario que se reúnan grandes multitudes, pues uno o dos trabajadores se convierten en metáfora de la masa. La suma de sus miembros no añade absolutamente nada a la unidad, pues todos se encuentran igualmente preso de la inexpresividad y del vacío. Esto podría interpretarse en clave ideoestética, un vuelco de lo verbal en lo visual: en 1924, el sociólogo alemán Werner Sombart tildó esta

---

<sup>182</sup> *Schwarz* en alemán significa tanto “opaco” como “negro”.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pp. 13 y 14.

<sup>184</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo V, tesis 12.

situación de “individualismo de masas”<sup>185</sup>, mientras que Ortega y Gasset, en 1930, ya había denominado a sus integrantes “hombres-masa”<sup>186</sup>. Pero también debería ser asociado al cambio de vestimenta operado del marco popular al marco industrial y, en especial, al concepto de uniforme laboral. No en vano, acerca de la estética y los hábitos de vestimenta del siglo XX, Margarita Riviére sostiene la tesis de que, pese a las apariencias, nuestra vestimenta es la más homogeneizadora de la historia de la humanidad. Es más, tilda a la moda moderna de “tecnología”, especialmente por sus efectos psicológicos, económicos, seductores y estandarizadores<sup>187</sup>. Esto ya había sido advertido en la época ligeramente por Simmel, quien anotó que la moda tiene un efecto *reificante* en los individuos, estableciéndose unos patrones de relación social por afinidad visual. Si bien en el pasado esto se había dado *grosso modo*, nuestro sociólogo consideraba que ahora había violentado sus características<sup>188</sup>.

Es la *masa revolucionaria*, empero, la que recibe las críticas más enconadas. En el mundo creativo soviético, la retórica estética comunista se centró en las reuniones populares totales de individuos orgánicos y enérgicos. Esa falsa promesa de una sociedad sin clases cristalizaría oportunamente en las películas de Eisenstein o en ciertos espectáculos teatrales improvisados donde hasta 8.000 ciudadanos se congregarían. Al contrario de lo que ocurría con las vanguardias escénicas comentadas, la URSS no sometía a este peculiar concepto estético-político de masas a una cuidadosa composición militar<sup>189</sup>. Dado que *Metrópolis* poco o nada debe a las concepciones marxistas o comunistas, que los modernistas reaccionarios execran, Pedraza resume:

“Cuando los obreros van a la revuelta ludita y se olvidan de sus propios hijos, Lang los plantea con desprecio y conmisericordia, sin un ápice de heroísmo como cabría

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>186</sup> Véase ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas* (1930). Orbis, Barcelona, 1983. Utilizar este estudio clásico para las cuestiones generales no significa un uso ornamental. Ortega y Gasset muestra, sin ningún tipo de pudor a nuestro parecer, influencias profundamente alemanas: Hegel, Nietzsche o Spengler (nótese que estos dos últimos se han hecho imprescindibles para interpretar *Metrópolis*). De hecho, consideramos que comparte con diversos modernistas reaccionarios la aceptación de un mundo dividido en masa (no comprendida necesariamente de modo peyorativo o exclusivamente obrero) y élite (entendido como función social necesaria), el mundo técnico como causante de la masificación negativa o el antiamericanismo y anticomunismo.

<sup>187</sup> RIVIÉRE, M.: *Lo cursi y el poder de la moda*. Espasa, Madrid, 1998, pp. 21-62.

<sup>188</sup> Véase SIMMEL, G.: *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba, Barcelona, 1999, pp. 35 y ss.

<sup>189</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Op. cit.*, pp. 73-74.

esperar de un movimiento de rebelión, cualquiera que sea”<sup>190</sup>.

Cierto es que Ortega y Gasset, Mumford, Spengler o, posteriormente, el cuidado análisis de Canetti<sup>191</sup> y, finalmente, el de Sloterdijk, reprueban las actitudes descontroladas y rebeldes de las masas. Sin embargo las justificaciones son siempre diferentes. *Metrópolis*, al subrayar el papel del frío control tecnocrático y de la seductora tecnología (el robot femenino) para ocasionar desastres, el papel de la mecanización como provocadora de potenciales histerias colectivas y la incapacidad de las masas por cambiar positivamente la sociedad, la sitúan próxima a Mumford y, sobre todo, cerca de Ortega y Spengler:

“Un ejército sin oficiales no es más que un montón de hombres superfluos y extraviados. Un detritus de chatarra y de tejas no es un edificio. Esta sublevación en toda la tierra amenaza anular la posibilidad de un trabajo técnico y económico. Los directores pueden huir; pero los dirigidos, ya inútiles, están perdidos. Su número significa su muerte”<sup>192</sup>.

De este modo, una de las propuestas modernas, a saber, la de la rebelión de ciudadanos libres conscientes de su poder político, queda en entredicho. Dejaremos este tema, empero, para el final del capítulo dedicado a la máquina.

Por último, la masa que hemos acertado en llamar *dionisiaca* no tiene que ver especialmente con el obrero tal y como se retrata en el cosmos estético de *Metrópolis*. Pero recuérdese que ya habíamos comentado que esto puede deberse más bien a una división didáctica entre trabajo/ocio, para que se escruten mejor las dos caras que presiden el individuo del siglo XX y lo que deben a la polarizada sociedad del siglo

---

<sup>190</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 108.

<sup>191</sup> CANETTI, E.: *Masa y poder* (1960). Alianza, Madrid, 1993. Un estudio que, entre otras cosas, censura la experiencia de las rebeliones de masas. El autor demuestra que siempre están sometidas a una direccionalidad impuesta, que no poseen poder revolucionario o que la masa actúa de placebo narcopolítico para el individuo.

<sup>192</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, Capítulo V, tesis 12.

XIX<sup>193</sup>. Sea como fuere, en nuestra película dicha masa puede relacionarse, en primera instancia, tanto con el *panem et circenses* latino como con la reprobación cristiana que relaciona ocio y pecado<sup>194</sup>. En segunda instancia, se vuelve a establecer una relación con la tantas veces aludida seducción tecnológica.

Para concluir, debe subrayarse una vez más que el precipitado final de *Metrópolis* no nos puede dejar indiferentes. Su moraleja, a la luz de lo comentado, establece nuevamente que la masa militar enérgica es el mejor modelo social. Y también que ésta merece una buena élite que no sea amiga ni del tecnoracionalismo americano ni de las seducciones fáciles o, entonces, los desórdenes rebeldes obreros, espartaquistas y ciudadanos que el marco alemán bien conocía -y, en el caso burgués, se temían-, aflorarían con destacada virulencia. De hecho, el mismo año del estreno de *Metrópolis*, Elias Canetti experimentaba en Viena cómo la energía revolucionaria de una revuelta obrera se deshinchaba al incendiar el Palacio de Justicia<sup>195</sup>. En definitiva, la “masa” positiva de la tercera vía no podía asimilarse ni a al modelo opaco, ni al modelo rebelde, ni al modelo ocioso. La base ideológica se encontraba en la concepción laboral protestante, en el modelo biológico de las hormigas y, en especial, en las teorías probelicistas alemanas. El origen lejano se encontraba, como no podía ser de otro modo, en Nietzsche y su odio hacia la debilidad burguesa y su nihilismo. Spengler, Lowitch o Junger consideraban que la negación del nihilismo burgués sólo era posible alimentando y enardeciendo el sentimiento de las masas<sup>196</sup>. La tecnología, en cualquier caso, era el campo de batalla: entendida como creación burguesa era un peligro, reinterpretada a la alemana, una bendición.

---

<sup>193</sup> Véase el subapartado *Spengler y Darwin en Metrópolis*.

<sup>194</sup> Véase, en el siguiente capítulo, el subapartado *La sociedad del blasé*.

<sup>195</sup> SLOTERDIJK, P.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>196</sup> Véase ELIAS, N.: *Op. cit.*, pp. 144-147.

## 2.6. REIFICACIÓN Y ALIENACIÓN OBRERAS

### 2.6.1. ACERCA DEL RELOJ

El tiempo y, por ende, su medida, es uno de los grandes temas del pensamiento y la simbología occidental. Desde las primeras líneas abstractas que el hombre primitivo dejó en las paredes de las cuevas hasta los relojes atómicos, desde las reflexiones de Platón a las de Heidegger y Sartre, desde la obsesión protestante y calvinista por el reloj hasta nuestra aceptación acrítica de su dictadura, éste ha marcado tanto el paso de los estilos artísticos como nuestra manera de percibir el mundo. La intuición creativa de pintores, decoradores o científicos y humanistas al respecto no es que no haya conocido límites en este tema, sino que se ha afanado por ampliar el horizonte hasta convertirlo en una posesión que sólo pertenece, en verdad, al espíritu humano. Después de que Leibniz concluyera que el tiempo no existía fuera del hombre, Kant subrayaría que el tiempo no era real ni subjetivo, sino que tendía a esa objetividad ideal que él observaba en el conjunto de las sociedades: “el tiempo es una representación necesaria que subyace en todas nuestras intuiciones”<sup>197</sup>. A principios del siglo XX, la gran teoría la regalaría Bergson, al distinguir entre el tiempo marcado por el reloj, basado en una sucesión de momentos individualizados e idénticos, y el tiempo que siente el ser humano (*élan vital*), acumulativo en sus efectos y relativo en duración a las sensaciones subjetivas (que al fin y al cabo son las que nos construyen)<sup>198</sup>. Pero la invención y mejoramiento del reloj mecánico había abortado, en la práctica, cualquier interés de humanización y sublimación del sentir temporal:

“¿Es el tiempo un objeto natural?, ¿un aspecto de un proceso natural? ¿un objeto cultural?, ¿o la forma sustantivada de la palabra “tiempo” pretende simular su carácter objetual? ¿Qué miden los relojes cuando decimos que miden el tiempo? (...) Llamamos tiempo a lo que el reloj transmite mediante el simbolismo de su esfera”<sup>199</sup>.

<sup>197</sup> Véase: FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*. Alianza, Madrid 1980, Tomo IV, pp. 3241-3250 lugar donde el distinguido filósofo recopila las correspondientes visiones generales que los principales autores han tenido sobre el tiempo.

<sup>198</sup> AUBRAL, F.: *Los filósofos*. Acento, Madrid, 2002, p. 20.

<sup>199</sup> ELIAS, N.: *Sobre el tiempo*. F.C.E., México, 1984, pp. 22 y 25.

En efecto, en su acepción sociológica, el tiempo es el reloj. Quien lo controle tiene la capacidad de reducir y objetivizar las posibilidades temporales y, con ello, no sólo la capacidad de decidir sobre el espacio vital o la significación de la muerte (Camus supo advertir que “no existe la muerte, sino su conciencia”), sino también sobre nuestra alma, nuestro espíritu y nuestra duración orgánica. No en vano, los relojes analógicos de *Metrópolis* se convierten en una insignia totémica nada desconocida para uno de los países que más potenciaron la influencia de aquéllos, pero su sentido fílmico se inscribe, además, dentro de una metáfora que engloba en sí misma la deshumanización, cosificación y alienación obrera. No hace falta recurrir a estudios clásicos sobre el reloj para comprender que éste debe ser considerado un objeto “no decorativo”<sup>200</sup> en cualquier situación. Ello resulta evidente en nuestra película, especialmente cuando su aparición coincide con un momento histórico en el que Bergson, Simmel y Heidegger intentaban buscar una posibilidad del ser en la nueva temporalidad mecánica.

Los cuatro relojes protagonistas de *Metrópolis* muestran una opresora influencia sobre el mundo obrero que debe encontrarse en la artificialidad mecánica que el reloj impone, desde su nacimiento, sobre las formas de organización humanas. Estos relojes son los siguientes: el que preside las 10 horas laborales de los obreros, en el que se transforma la máquina-calvario de Freder –llamada *paternóster* en la novela-, el del despacho de Joh Fredersen y, por último, su propio reloj de pulsera<sup>201</sup>. Dicha presencia no debe ser subestimada, ya que el reloj es, en palabras de Mumford, “la máquina principal de la técnica moderna”, pues sus consecuencias y efectos se convierten en metonimia y advertencia de las que conllevan el resto de invenciones tecnológicas posteriores<sup>202</sup>. *Metrópolis* es, como en tantas cosas, la primera película conocida en levantar el dedo acusador contra este objetivizador temporal, convirtiéndolo en el velado motor que hace funcionar a los obreros y a las máquinas. Desde entonces, por lo general tímidamente, el cine ha sabido seguir haciendo hincapié en dicho objeto hasta fechas recientes: *Dark City* (Alex Proyas, 1998) transformó el reloj analógico en una divinidad extraterrestre dotado del poder de manejar y metamorfosar las ciudades, la

---

<sup>200</sup> ECHEVARRIA, J.M.: *Coleccionismo de relojes de bolsillo*. Everest, León, 1977, p. 15.

<sup>201</sup> Hay muchos más si contamos los indicadores que pueblan las tablas de mando de la Máquina M. También es posible observar en el disco que corona la Máquina Corazón una suerte de reloj sin agujas, dada que la forma mandálica de aquella no parece poder ser relacionada con otro elemento circular del universo de *Metrópolis*.

<sup>202</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 32.

memoria y las actividades de los seres humanos. Mas dicha hipérbole tecnoestética no se encontraba a la zaga de la realidad...

¿Qué inhumanidad conlleva un mundo sometido al reloj? Especialmente la disociación y olvido de la temporalidad orgánica y de la medida tradicional a favor de la reduccionista aplicación de un tiempo independiente y matemático sometido al *a priori* tecnocientífico<sup>203</sup>. Ello favorece su polisemia en la película: atributo tecnocrático en la torre de Babel, símbolo de la dictadura de las máquinas en la Máquina Paternóster y generador de una regla monacal<sup>204</sup> y militar en el sector obrero y burocrático. Una mirada más atenta al papel histórico del reloj en el mundo laboral del siglo XX no está de más para observar cómo esa idea general a la que hemos apuntado se materializa en hechos concretos: el despertador *fuereza* al hombre a levantarse, pase lo que pase, todos los días de su vida a la misma hora; las comidas se encuentran determinadas por horas fijas a las que está obligado a almorzar o cenar; el reloj registrador no permite que los condicionamientos humanos le evadan de sus obligaciones, las horas que cuente el reloj determinarán tanto su sueldo como el momento de acabar una tarea; los parámetros de medida no se basan en la *calidad* laboral, sino en la *cantidad* temporal<sup>205</sup>.

Quizás por ello el ejemplo fílmico que mejor subsume la potencia cosificadora y alienadora del reloj sobre el obrero sea la excelente secuencia paralela de Freder *luchando* contra la máquina mientras Fredersehnn no cesa de observar nerviosamente su reloj de pulsera. Una metáfora de la vida obrera reducida al dolor y a la sumisión al reloj, como una síntesis de la semántica simbólica otorgada a este invento hasta las vanguardias<sup>206</sup>. Cirlot ha resumido dicha carga mítica del reloj en el mundo creativo así:

---

<sup>203</sup> Véase *Ibidem*, pp. 31-34., dónde al autor, influenciado por Bergson o Dilthey, plantea cómo en realidad los días del año no tienen la misma duración, cómo el hombre siempre ha medido el tiempo en base a sus propias experiencias y acciones (el pastor por el parto del cordero, el agricultor por los ciclos de sembrado y colecta), cómo las tradiciones gastronómicas se basaban en comer o dormir cuando se sentía hambre o sueño, no cuando el reloj lo marcaba, o cómo otras culturas no han necesitado de la reticularización temporal.. ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 331 revalida la tesis de Mumford siguiendo a Castelli: el reloj ha vuelto abstracto y asignificante el tiempo. Éste ya no nos pertenece. Incluso ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 212 se ve obligado a aceptar cómo el tiempo del reloj no tiene relación con los ritmos de la vida para hacer entender mejor al lector los ataques de Heidegger al mundo técnico.

<sup>204</sup> Precisamente, el nacimiento del reloj se dio en los monasterios como manera de controlar con mayor precisión los momentos de oración y las duraciones de las diferentes actividades.

<sup>205</sup> Véase MUMFORD, L.: *Ibidem*, pp. 289-293 o ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 331. Sin embargo, la bibliografía sobre este tema podría aumentarse, dado que estos y otros temas ya expuestos con anterioridad han sido también tratados, con más o menos carga crítica, por Ortega y Gasset, Erich Fromm, María Zambrano, Carlo Cipolla...

<sup>206</sup> Véase: PALOMO DÍAZ, F. J.: *El reloj*. Galería Benedito, Málaga, 2000, pp. 65-67.



“Como máquina, está ligado a las ideas de “movimiento perpetuo”, autómatas, mecanismo, creación mágica de seres con autonomía existencial, etc.”<sup>207</sup>

Es evidente que el párrafo resume algunos de los grandes temas de *Metrópolis*, en especial la reificación obrera y el automatismo físico de máquinas y cuerpos, todas ellas subsumidas por el robot: generación de un modo de vida *artificial* no menor que la del soldado. Esta tecnoestética temporal certifica el reloj como arma idónea para cerrar de facto el debate filosófico sobre el tiempo en Occidente, otorgándole preeminencia a uno solo de los muchos valores que aquél tuvo desde Grecia. De entre los diversos planos en los que se puede comprender el tiempo (físico o metafísico, objetivo o subjetivo, constante o inconstante, mecánico o biológico, eterno o finito), el reloj mecánico, alejándose de las veleidades de su hermano solar y acuático, se cerró en torno a un modelo *físico, objetivo, constante, mecánico y eterno*. Como Mumford supo advertir, dichas características son las del motor inmóvil de la escolástica, es decir, las de Dios. Aunque en el pasado también pudo relacionarse con la tradición del *memento mori* (Fig. 14-15). He aquí el modelo para la máquina, el modelo para el obrero, el modelo laboral protestante, el modelo para el ejército, el modelo para la historia, y el diagnóstico de nuestro film: muerte del hombre en tanto ser espiritual y autónomo. Aristóteles podía sentirse contento: el pensamiento abstracto, homogéneo y lineal del tiempo se imponía obligatoriamente en Occidente con una creación técnica. No en vano, en el resto del globo la forma de medir el tiempo siempre fue bien diferente: el valor inconstante, biológico o natural, los grandes olvidados, se tuvieron en cuenta<sup>208</sup>. Ahora bien, como en cualquier invención, la culpa no es del reloj *per se*, sino del reducido sesgo que lo imanta, como de su trasvase social. Lo que para el monasterio, - no por casualidad el creador del primer reloj y del manual de uso<sup>209</sup> - venía de perlas, no tenía por qué venir bien para el biocosmos humano en términos absolutos. En consecuencia, el reloj no sólo *crea* tiempo, sino también un tipo de determinación espaciotemporal sobre la que cabe preguntarse su idoneidad humana. Especialmente

<sup>207</sup> CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1979, p. 384.

<sup>208</sup> Sobre la información vertida en este párrafo, véase JULLIEN, F.: *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Arena, Madrid, 2001, p. 13 y ss. Sobre el tiempo en otras culturas y su inclusión de los elementos naturales y biológicos, pp. 33 y ss. Sobre la medición del tiempo en el mundo popular véase nota a pie 195.

<sup>209</sup> PANERA MENDIETA, F.: “La medida del tiempo en la historia”, en DYNA, N° 4, Bilbao, 1996, pp. 22 y ss. Se nutre especialmente de Mumford y Sombart, pero resume a la perfección la historia del reloj y sus efectos sobre el trabajo y la sociedad.



porque el reloj prefigura el reduccionismo humano, en tanto en cuanto a partir del siglo XVII no fueron pocos los que compararon su funcionamiento con el del hombre<sup>210</sup>. Más aún, es el alfa y omega de la tecnoestética, ya que sus características de precisión, brillo, regularidad, geometría, isomorfismo y ultrahigienismo trascienden de su límite objetual y lo convierten, todavía hoy, en un fetiche.

En estos aspectos, *Metrópolis* demuestra su sagacidad al indicar sutilmente hasta qué punto el reloj y la medida del tiempo son convenciones siniestramente unidas al poder. Los relojes tienen 10 horas, pero el primer plano fílmico dominado por dicho ídolo enfoca dos bien diferentes: uno de 10 horas y otro de 24. Así, una hora laboral, superpuesta al horario de 24, equivale a poco más de 2 horas. De ahí que no debe extrañarnos que Freder, en su calvario particular, grite: “¡Padre!, ¿Por qué son tan largas estas horas?”. Y es que el reloj se ha convertido en obligatorio no sólo para el obrero, sino también para el burócrata y el economista: sin la sincronización, la megaestructura se colapsa. Como en *Metrópolis*, somos ya tan esclavos del reloj como del dormir. Simmel llegó a decir, acertadamente, que si todos los relojes de Berlín fallaran durante una hora, la vida económica, laboral y social “se vería conmocionada por mucho tiempo”<sup>211</sup>. Lástima que la revuelta luddita no tuviera como principal enemigo al reloj, pues ello habría posibilitado por nuestra parte un estudio mayor de las imbricaciones de este artilugio con el peculiar mundo de *Metrópolis*. Sin embargo, es suficiente poder señalar que el reloj absorbe e irradia en su tic-tac tanto los movimientos de bielas y ruedas del ballet mecánico con que comienza la película, como la cadencia de paso del andar obrero. Además, el impacto estético que produce de por sí un reloj sobre los espectadores -máxime si posee una peligrosa unicidad: 10 horas- consigue que, inconscientemente, sus mentes se iluminen con uno de los deseos más repetidos por el hombre del siglo XX: obtener más tiempo. En cualquier caso, la certeza que nos regala nuestra película tuvo su origen en el marco popular, quizás porque hasta fechas relativamente cercanas el tiempo siguió siendo mucho más aleatorio y relativo en el campo que en la ciudad. La certeza era la siguiente: “el tiempo es el peor enemigo del hombre”.

---

<sup>210</sup> ALSINA, P.: *Arte, ciencia y tecnología*. UOC, Barcelona, 2007, p. 87.

<sup>211</sup> SIMMEL, G: *Art. cit.*, p.58

Antes de comenzar con un nuevo aspecto obrero, queremos comentar una influencia artística más que parece resumir la reificación, automatismo y cronometría obrera de *Metrópolis* desde fuera de la película. Nos referimos a los ya aludidos ballets mecánicos y, en especial, a las películas experimentales, elementos que habría que unir a la lista de influencias ya comentadas: la estética militar, el teatro de masas, el lienzo imposible de la fábrica, etc. Sobre los ballets mecánicos ya se comentó que la máquina puede violar al hombre a su antojo, pero no que ese acto sexual se mueve al frígido tic-tac del reloj, acelerando así la metamorfosis del obrero en mero objeto. Pero también podría darse la posibilidad de que ante unas máquinas orgánicas y humanizadas por su sexualidad –el ser-robot es el ejemplo paradigmático–, el hombre quedase geometrizado y mecanizado por contraste. Más importante es establecer un paralelismo con las películas alemanas experimentales de Eggeling, Richter o Ruttman<sup>212</sup> (a partir de 1912), meras abstracciones geométricas que componían verdaderas sinfonías a Euclides. Estas son susceptibles de ser comprendidas tanto a la luz del nuevo ambiente de formas pulidas y de movimientos predecibles tecnomecánicos como de las vanguardias filoneoplasticistas. El tiempo y la línea eran sus únicos recursos y su resultado, retículas precisas que reducían el mundo a mera cartografía (Fig. 16-17). Estas películas de corte tecnoestético (imantado de misticismo) se relacionaban con soluciones estéticas similares en la escenografía y en el ser humano en una película que, aun figurativa y comercial como la de Fritz Lang, busca captar el efecto negativo del nuevo ambiente y dotarlo de un alto voltaje aséptico en el caso del obrero.

### 2.6.2. LA CIUDAD DEL BLASÉ

Comenzaremos este apartado sugiriendo que la robótica interpretación de esos obreros sometidos a la rutina técnica podría considerarse de algún modo la culminación estética e ideológica de una tradición lúdica, filosófica y política propiamente centroeuropea. Durante siglos, los autómatas -pequeños ingenios mecánicos que se movían por juegos de ruedas y palancas- alimentaron el ocio de una aristocracia ociosa que quizás soñaba con súbditos que fueran tan divertidamente fáciles de

---

<sup>212</sup> Para una buena aproximación al tema puede verse SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Op. cit.*, pp. 385 y ss., así como el capítulo que le dedica MITRY, J.: *Historia del cine experimental*. Fernando Torres, Valencia, 1980.

controlar. Aunque ya había precedentes en el mundo helenístico<sup>213</sup>, su auge tendría lugar, no por casualidad, en el pensamiento Ilustrado germano, envuelto en una extraña mezcla de estética y robótica que presagiaba la Revolución Industrial. El primer gran éxito vino de la mano de la Iglesia Católica: un jesuita, Jacques Vaucanson, creó ángeles mecánicos voladores. En 1737 consiguió hacer funcionar un músico mecánico que tocaba once canciones diferentes, y en 1739 un pato automático con diversas capacidades. Mientras, en la antigua Alemania incluso se idearon autómatas parlantes. Sin embargo, estos autómatas no eran meros divertimentos, pues incluso en sus mínimos detalles había una ideología de fondo. Pierre Jacquet-Droz obtuvo notable éxito al presentar en las postrimerías del siglo XVIII un androide capaz de escribir “cogito, ergo sum”: el camino hacia la I. A. había sido inaugurado<sup>214</sup>. No en vano, con anterioridad a la acción técnica, ya los filósofos se habían pronunciado sobre el tema: Descartes expresó su deseo de traspasar *únicamente* la capacidad lógica, matemática y geométrica de los seres humanos a autómatas eternos. Evidentemente, esa concepción de los valores positivos del hombre resultaba demasiado sesgada, pero se convirtió en tónica: un pensador tan “político” como Hobbes ya había definido la vida como el “movimiento mecánico de miembros”, comparando el corazón con un resorte y las articulaciones con ruedas<sup>215</sup>. Más lejos llegaría el filósofo La Mettrie al escribir un libro que llevaría por título *El hombre máquina* en 1774. La idea general, empero, había sido esbozada mucho antes en la literatura de mano del Golem, figura mítica que, por su esclavización mecánica, anulaba cualquier rastro de divino en el hombre. En cualquier caso, la continuación de esta vía pareció encontrar su mayor logro en la fábrica: una estética abrumadora por dimensión y valor sinestésico y un efecto político sobre la masa nada desdeñable. Y, finalmente, todo el trayecto desembocaría en *Metrópolis*.

Con todo, de estos datos puede deducirse una escisión histórica<sup>216</sup> entre un concepto hedonista de claras resonancias estéticas y un concepto ideológico de repercusiones políticas:

---

<sup>213</sup> ALSINA, P.: *Op. cit.*, pp. 82-87. Es más, los antecedentes llegan a la mitología, aunque siempre censurando su posibilidad. Además de los ingenieros helenísticos también parece haber antecedentes de gran magnitud en la Antigua China. También se encuentran algunos tímidos intentos entre el siglo XIII y el XVI (piénsese en Leonardo Da Vinci).

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>215</sup> HOBBS, T.: *Leviatán o la Materia, Forma y Poder de un estado eclesiástico y civil*. Alianza, Madrid, 2006, pág. 13. El capítulo IV desarrolla esa visión mecanicista trasladándola a todas las facetas políticas.

<sup>216</sup> Desde un punto de vista didáctico.

- 1) De una parte, los autómatas aristocráticos, un elemento lúdico y/o onírico susceptible de ser relacionado con diversos significados de corte epicúreo y, en ocasiones hasta médicos<sup>217</sup>. En el caso del Golem, su trascendencia le lleva a la prefiguración del doble psicológico y a la muerte de lo espiritual en el hombre, algo que podemos encontrar sobremanera en el Robot de nuestro film.
- 2) De otra, la teorización sobre la reducción del funcionamiento humano a instintos mecánicos fácilmente controlables. Lo que supone un modo de desprecio que acaba por construir sociedades cada vez más vulgares y manejables<sup>218</sup>. Su relación con la masa opaca, con el ejército y con la dictadura es evidente.

Cualquier creador (un Fritz Lang, un Reinhardt o un Léger) se decantaría, evidentemente, por el primer factor del binomio. Que los significados se relacionaran ocasionalmente con el segundo factor -injusticias política y social- no tiene, pues, por qué ser ni la función ni la intención. Pero considerar que hay una disociación absoluta también sería un error, pues ambos factores parten de un tronco común. Hemos de tener en cuenta esta premisa para comprender el porqué de una crítica social en *Metrópolis* que parece otorgar la misma convención formal a los obreros del principio que a los del *happy end*: en ambos casos forman un batallón de autómatas indiferenciados, pese a la experiencia revolucionaria que ha mediado entre ambos. El que la estética a la que ha acudido Lang (Reinhardt, Jünger...) suela quedar integrada en un determinado espíritu de época que previamente ha favorecido su aparición no significa que se encuentre en un nivel ideológico unidireccional, sino más bien polisémico. Veamos. Aunque los soldados de la legión que se aproxima a la catedral lleven un paso más firme, acepten con valentía su papel social, levanten la cabeza, comprendan que sólo organizados

---

<sup>217</sup> Tal es el caso de varios de los escritos filosóficos del médico francés La Mettrie (S. XVIII), donde se establecen las teorías del Hombre-máquina. Dotado de un fino humor, el autor reduce al hombre a mera materia mecánica no con un fin despectivo (aunque a posteriori tienda a ser entendido así desde las críticas de Diderot por considerarlo frío y reduccionista), sino con el fin de liberarlo de las ataduras de la religión cristiana, pues al eliminar el alma o cualquier fundamento moral, el hombre es libre de disfrutar de su hedonismo natural sin prejuicios. No hace falta decir que, a posteriori, las teorías de La Mettrie asustan por su inhumanidad. LA METTRIE, J.O.: *Obra filosófica*. Ed. Nacional, Madrid, 1983. Para un resumen de todos los escritos presentes en dicho volumen véase: [http:// www.alcoberro.info/ pdf/ METTRIE.pdf](http://www.alcoberro.info/pdf/METTRIE.pdf)

<sup>218</sup> Véase SLOTERDIJK, P.: *Op. Cit.* pp. 35-48

pueden lograr cosas, y acepten un *führer*, presentan un trato interpretativo muy similar al de las tropas de obreros que se encuentran en el túnel que conduce a los ascensores. Nosotros debemos saber, empero, que el significado es bien diferente: en el primer caso son obreros alienados, cosificados y determinados por el ambiente técnico; en el segundo caso son tropas bien organizadas que conocen su fuerza como masa (las características que antes hemos comentado lo demuestran) y que por lo tanto están dentro de los supuestos del modernismo reaccionario, como ya tantas veces hemos ilustrado. A pesar de todo, en ambos casos son una fórmula estética similar que fomenta bellísimas impresiones visuales. De lo que se trata en este subapartado, amén de una autonomía estética que no puede ser reducida a un significado científicamente unívoco, es analizar las posibles relaciones que se establecen entre el primer caso (la estética obrera de la alienación y cosificación) y un espíritu crítico-sociológico de época que debe haber jugado un papel en esa forma artística teatral y fílmica de presentar a los obreros.

La primera mitad del siglo XX fue pionera en estudios que querían explicar el por qué de una creciente infelicidad en la sociedad laboral y ciudadana. La psicología y el psicoanálisis<sup>219</sup> tomaron un papel protagonista. Erich Fromm explicaba:

“Nuestra sociedad occidental contemporánea, a pesar de su progreso material, intelectual y político, ayuda cada vez menos a la salud mental y tiende a socavar la seguridad interior, la felicidad, la razón y la capacidad para el amor del individuo; tiende a convertirlo en un *autómata* que paga sus frustración como un ser humano con trastornos mentales crecientes y una desesperación que se oculta bajo un frenético afán de trabajo y *supuestos placeres*”<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> El célebre ensayo de FREUD, S.: *El malestar en la cultura*. Alianza, Madrid, 2006 se entiende como una crítica a la excesiva culturización de la sociedad, esto es, a la excesiva artificialidad del ambiente. Si la tesis de Freud es que el super-yo toma actitudes sadomasoquistas al no poder mostrar su agresividad y sexualidad, ¿una cultura menos mecanizada y recensionada en todos sus campos no ayudaría a aliviar dicho problema?

<sup>220</sup> Cit. en HUXLEY, A.: *Nueva visita a un mundo feliz*, p. 29. La cursiva final es nuestra. Véase también FROMM, E.: *Del tener al ser*. Paidós, Barcelona, 1991, pp. 42 y 48.

De este modo, el célebre psicólogo acusa al mundo tecnocientífico no sólo del nacimiento del hombre autómatas en su acepción política y hedonista, sino también del insano y bipolar mundo de *Metrópolis*: ¿Son un *placer verdadero* los coqueteos de Freder con las cortesanas en el jardín o hay mucho de representación o *simulacro*? Podría apuntarse, pues, la posibilidad de una especie de crítica postmoderna (piénsese en Baudrillard) a la vacuidad de los placeres de la élite dirigente (deporte, cabaret, jardín *kitsch*), si no fuera porque la naturaleza de la crítica en *Metrópolis* ancla sus raíces en la modernidad decimonónica. Independientemente de su raíz, en el párrafo se observa una poderosa relación entre la tecnología y el gusto por placeres cada vez más evasivos. Esto no puede ser pasado por alto, ya que no había sido planteada de un modo tan directo en films anteriores, y porque se relaciona con ideas similares en los diferentes teóricos alemanes o extranjeros.

Tómese el caso de la mutilada secuencia en el estadio. La cultura deportiva de competición nace casi al mismo tiempo que la gran tecnología europea, siendo varios los pensadores que estudian el fenómeno deportivo como una prolongación de cierto espíritu técnico. Ellul advirtió que los deportes de *masa* (opaca<sup>221</sup>) y competición se fueron instalando en los países<sup>222</sup>:

- 1) Conforme estos fueron industrializándose.
- 2) Conforme iba desapareciendo la espontaneidad y creatividad propia de los juegos populares en aquellos.
- 3) Conforme se producía una invasión por parte de artefactos técnicos (cronómetros –de nuevo el reloj-) o conforme la disciplina del entrenamiento era tomada ligeramente de la práctica militar (¡otra vez!).
- 4) Conforme las reglas se iban estereotipando y las disciplinas deportivas eclosionaban y se especializaban.

---

<sup>221</sup> Como la de los obreros de *Metrópolis*. Véase MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, pp. 325-329, tanto para comprender el fenómeno de la masa en estos espectáculos como para ampliar, si así fuera preciso, lo que analizaremos a continuación.

<sup>222</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, pp. 384-386.

Cámbiese “deporte” por *fábrica moderna* y “juegos populares” por *actividad gremial* y entenderemos que, por muy inconsciente que fuera, la secuencia del estadio para nada es un adorno en *Metrópolis*: es una pieza más del puzzle tecno-social del nuevo orden. ¿Acaso ha de extrañarnos que también Jünger defendiera la labor del atleta mecánico como ya había hecho con la figura del *Arbeiter*?<sup>223</sup> La misma ambigüedad a la que nos enfrentábamos con el tema de la estética militar obrera vuelve a resurgir ahora: crítica y propuesta van unidas, todo depende del enfoque<sup>224</sup>. De aquí a convertir en objetos escultóricos y mecánicos a los deportistas para mayor gloria del Tercer Reich sólo faltaba la mirada de Leni Riefensthal que, en palabras de Pilar Pedraza, significaba, además, el paso de la estética vanguardista de masas uniformizadas a la triunfalista estética del *volkgeist* nazi<sup>225</sup>. Claro ejemplo de la polidireccionalidad que puede conseguir una estética cualquiera.

Más allá del deporte, pero incluso en él, una de las críticas sociales de principios del siglo XX podría resumirse en la robotización humana<sup>226</sup> (anonimia, automatización, uniformización)... Mumford, aun asumiendo la necesidad práctica de los ejercicios repetitivos, se dedicó a subrayar que el exceso de rutina, sobre todo en el trabajo, traería grandes desequilibrios mentales al hombre, quedando éste sujeto entonces a las fuerzas de la inercia<sup>227</sup>. Rathenau hablaba de una “mecanización en todos los aspectos de la vida”, incluyendo aquí la faceta emotiva<sup>228</sup>, tal y como demuestran las interpretaciones actorales<sup>229</sup> de *Metrópolis* en contraste con la propiamente expresionista, la de Freder, que al estar en contra del monstruoso mundo mecánico, palpita y se expresa siguiendo la tradición comunicativa mediterránea (gesticulaciones varias), como si de un corazón se tratase<sup>230</sup>. Pero esa libertad orgánica sólo pertenece al héroe visionario, puesto que,

---

<sup>223</sup> Por lo visto Jünger no oculta su fascinación por la perfección mecánica de la práctica deportiva en varias de sus obras, como en *Die Perfektion der Technik*. Puede verse también en las páginas reseñadas de Ellul una sentencia de Jünger al respecto.

<sup>224</sup> No sólo a nivel estético, también a nivel teórico: Mumford ataca esta concepción deportiva, pero defendiendo en su lugar otro tipo.

<sup>225</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 109.

<sup>226</sup> Cardwell señala que “robotniks” (checo) se llamaban a los labradores que trabajaban con dureza y sin salario para un señor feudal. De ahí viene nuestro término robot. CARDWELL, D.: *Historia de la tecnología*. Alianza, Madrid, 2001, p. 46.

<sup>227</sup> Es una de sus tesis generales, pero véase: MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 301-302 para que se comprenda que no se trata de una crítica histórica y cómo el autor la domeña.

<sup>228</sup> RATHENAU, W: *Art. cit.*, p. 157-158. “mecanización también desde el punto de vista emotivo”, afirma.

<sup>229</sup> Tema tratado en el apartado anterior. Véase SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Op. cit.*, p. 69.

<sup>230</sup> Véase PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, pp. 62-63.



como afirma Huxley, la *uniformidad* y la libertad son incompatibles<sup>231</sup>. Y es que, en *Metrópolis*, lejos de darse a nivel obrero la ansiada *unidad*<sup>232</sup> militar y/o cristiana -siguiendo los dictados reaccionarios-, se da ese fenómeno de masificación anónima que sólo puede producir una angustiada soledad interna. Este es el caso de *Metrópolis*: una cosificación que produce y transmite -a pesar de su masificación- alienación y sensación de desamparo en el obrero. De ahí que una posibilidad sea la esperanza en un mediador: nuestra película sería entonces una materialización ficcional del “sólo un Dios puede salvarnos” de Heidegger o de la naturaleza mesiánica de nuestra época<sup>233</sup>.

Volviendo al tema del apartado, Simmel comentaba la soledad del individuo desde un ángulo de visión que bien podría servirnos para comenzar a interpretar *Metrópolis* desde una nueva perspectiva:

“y el hecho de que, a veces, uno no se haya sentido más solo y abandonado como en el bullicio de la metrópoli no es sino, evidentemente, la contrapartida de aquella libertad<sup>234</sup>; dado que también aquí, como en otros casos, no está totalmente demostrado que la libertad del hombre deba manifestarse como un sentimiento de bienestar en su vida afectiva”<sup>235</sup>.

Según Simmel, esa soledad se refuerza con la especialización laboral, que le limita su capacidad de íntegro enriquecimiento humano y, por tanto, le limita también su capacidad de socialización comunitaria<sup>236</sup>. Por ende, todo ello le genera un desequilibrio y disparidad en sus facultades humanas, puesto que la persona se entrega únicamente a la producción por la producción y no crece en su integridad<sup>237</sup>. A este explosivo cóctel podríamos unirle otra serie de consideraciones:

---

<sup>231</sup> HUXLEY, A.: *Nueva visita a un mundo feliz*, *Op. Cit.*, p. 30

<sup>232</sup> Acerca de la diferencia entre uniformidad y unidad véase GUENON, R.: *Op. cit.*, p. 50 y ss.

<sup>233</sup> Así ha sido definida por diversos autores defensores de la teoría del espectáculo debordiano. TIQQUN: *Teoría del Bloom*. Melusina, Madrid, 2005, p. 13.

<sup>234</sup> La libertad con respecto a un sistema fáctico o feudal.

<sup>235</sup> SIMMEL, G.: *Art. cit.*, p. 63.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 65. Recuérdese lo comentado a propósito del paso del gremio a la fábrica en este tema.

<sup>237</sup> Teorías de los famosos psicólogos Mannheim y Jung, expuestas en MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 445-446.



1) Las conclusiones de Pavlov, a saber, que ante un exceso de estímulos de naturaleza laboral, bélica o propios del frenesí urbano el cerebro humano se declara en “huelga” al no ser capaz de asimilar un complejo mundo en constante cambio<sup>238</sup>.

2) La denominación de “hombre cansado” –en todos los sentidos- al obrero actual, cortesía de Weber<sup>239</sup>, y su característico “aburrimento” y desgana, consideradas por Rathenau un peligro en potencia<sup>240</sup>.

3) La experiencia traumática postbélica del *battle fatigúe*<sup>241</sup>.

4) La definición de alienación del siglo XX dada por el colectivo Tiquun, que sostiene que no hay diferencia ciudadana entre el estado alienado y el no alienado<sup>242</sup>.

El resultado de todo lo comentado se resume en la figura del *blasé simmeliano*<sup>243</sup>: el ser indiferente y desapegado, sin cualidad y sometido a la cantidad, arquetipo ciudadano de las sociedades tecnocráticas. Azúa demuestra que, a su manera, Baudelaire ya había previsto algo semejante al abordar el concepto del *spleen*.

“El habitante de la metrópoli es un ente negador que gasta sus esfuerzos mayores en no ver, no oír, no decir, no oler, no tocar, con el fin de preservar una minúscula parte de su interioridad sin la cual caería en la enfermedad mental, sobre cuya frontera se asienta y guarece”<sup>244</sup>.

Evidentemente, el habitante de *Metrópolis* no reniega, sino que se encuentra imposibilitado para ver, oír u oler. Lo que habría que preguntarse es si el párrafo no serviría tanto para definir a las muchedumbres que aclamaban a Hitler como para

---

<sup>238</sup> Véase HUXLEY, A.: *Nueva visita a un mundo feliz*, pp. 75-76.

<sup>239</sup> WEBER, M.: “La ciencia como profesión”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 205.

<sup>240</sup> RATHENAU, W.: *Art. cit.*, p. 178.

<sup>241</sup> Véase nota al pie 144.

<sup>242</sup> TIQQUN: *Op. cit.*, p. 22.

<sup>243</sup> SIMMEL, G.: *Art. cit.*, p. 60. Véase especialmente SIMMEL, G.: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*. Península, Barcelona, 1986.

<sup>244</sup> AZÚA, F.: *Op. cit.*, p. 141.

conocer el futuro de la legión obrera del reaccionarísimo final. De lo que no cabe duda es que *Metrópolis* se convirtió durante varias décadas en uno de los mejores ejemplos visuales del *blasé* alienado, hijo del *spleen* (el hastío moderno), de la mecanización, de la ciudad, de la dictadura del reloj, de la cosificación o de la alienación. *París dormido* (*Paris qui dort*, 1923, René Clair), por ejemplo, también presentaba de algún modo el miedo ante el nuevo orden de las cosas, donde el pueblo queda adormecido en manos de la tecnología<sup>245</sup>. Sin embargo, su fuerza estética, motor del recuerdo colectivo en la sociedad occidental, resulta mucho menor.

Así, el inolvidable obrero de nuestra película es una suerte de *blasé* y, como tal, una cosa, un mueble, un objeto... y lo es porque la propia estética fílmica así nos lo presenta en los detalles más simples. No ya sólo por la pan-arquitecturización de la imagen o el estatismo de los planos, que irradian su hermetismo y objetualidad a las masas geométricas de trabajadores-soldado, sino porque incluso los propios bloques de piedra del túnel o del suelo de la sala de máquinas son tan repetitivos y anónimos que se convierten en una metáfora visual subconsciente. *Metrópolis* resolverá toda esta situación haciendo figurar al robot como último escalón en la eliminación tecnocrática del espíritu humano, lo que Pilar Pedraza resume del siguiente modo: “Del automatismo a los hombres que trabajan en cadena y actúan como autómatas, a la invención, construcción y uso de robots artificiales, sólo hay un paso”<sup>246</sup>.

### **Postdata:**

Damos pues por concluido el tema obrero, no sin antes advertir al lector de que algunos de los asuntos aquí tratados encontrarán una ampliación en el capítulo dedicado al urbanismo, puesto que, como ya hemos sugerido, la proyección simétrica de los sujetos (los obreros) sobre los objetos (arquitecturas), necesita de un análisis de los últimos para poder comprender mejor el fondo común que envuelve toda la problemática tecnológica del film. En dicho capítulo se abordarán también brevemente algunos aspectos relevantes del urbanismo obrero.

---

<sup>245</sup> ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia*. Alianza, Madrid, 2002, p. 34-37.

<sup>246</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 107.



## **CAPÍTULO III**

### **LA MEGALÓPOLIS Y EL ARQUITECTO**

**La metonimia arquitectónica y urbanística  
como expresión ideológica de *Metrópolis***



## 2.7. EN BUSCA DE LOS CIMIENTOS

Como veremos en este capítulo, la metrópolis de *Metrópolis* (difícil es distinguir dos entidades intrínsecamente fusionadas) responde a una imagen filosófica y artística muy en boga por entonces, especialmente en Alemania. Al rendir tributo a esta tesis podremos hablar de una *ideoestética* determinada que, como se intentará transmitir, está íntimamente relacionada con el devenir tecnológico. Del mismo modo, *Metrópolis* nos muestra una faz del urbanismo y la arquitectura que es susceptible de ser interpretada en clave semántica también desde una perspectiva tecnológica. Será entonces cuando podamos hablar con propiedad de la fiscalización *tecnoestética* de nuestros edificios y ciudades contemporáneas. En ambos casos es nuestra intención expresar la infusa deshumanización que estos acontecimientos operan en las sociedades humanas. En consecuencia, un breve recorrido por el ingrediente arquitectónico -a nivel estructural y simbólico- no significa en absoluto un alejamiento del tema de la tesis, sino una parada obligatoria. Máxime cuando la importancia de la arquitectura, no ya en nuestro objeto de estudio, sino en cualquier película de ciencia ficción, no puede ser sometida a debate, al ser ella las que patentiza la dimensión psicológica y expresiva propia de toda sociedad, ya que en su útero el hombre acomoda y desarrolla el sentido político e íntimo de su vida<sup>1</sup>.

### 2.7.1. LA IMAGEN DE LA CIUDAD

Merece la pena iniciar este ejercicio de exploración dejando bien claro que un análisis de la ciudad de *Metrópolis* debe asumir una mirada mítica, sin olvidar que, incluso en sus componentes fantásticos y ficcionales, ello no significa abandonar el eterno diálogo entre realidad histórica, arquitectura y reflexión humanística<sup>2</sup>. En ese sentido *Metrópolis* es, a efectos semánticos, predominantemente una Nueva Babilonia<sup>3</sup>, pero también es el inacabado proyecto urbanístico del Berlín moderno, una megalópolis real que pasó de tener un millón de habitantes a principios del siglo XX a cuatro en

---

<sup>1</sup> GARCÍA GÓMEZ, F.: “La arquitectura en el cine de Ciencia-Ficción”, en *Boletín de Arte Nº 13-14*. Universidad de Málaga, 1993, p. 349.

<sup>2</sup> BASSA, J. y FREIXAS, R.: *El cine de ciencia ficción*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 25.

<sup>3</sup> Véase PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 86.

1920<sup>4</sup>, y que en su momento recibió apelativos populares despectivos como “Berlín-Babilonia” o panfletarias del tipo “gigantesco cuerpo creativo”<sup>5</sup>. Por su trato fílmico, empero, es también el paradigma sublimado de la ciudad obrera industrial del siglo XIX, algo refrendado por los hechos históricos de su modelo, Berlín, al haberse convertido abruptamente en la mayor ciudad industrial del continente y haber sido tildada de “trepidante fábrica mundial”<sup>6</sup>. Por tanto, la configuración de nuestra metrópolis resume un inseparable cóctel dotado de codificadas características en la clave propia de la temprana ciencia ficción, como puede ser el uso del gigantismo desmesurado o que la propia ciudad sea una encarnación del mal en abstracto<sup>7</sup>. Todo ello encuentra su contrapunto final en el fondo expresionista de la época, reforzando inequívocamente una sincrética lectura principal: toda gran urbe es Babilonia (el mal) en contraposición con Jerusalén (el bien), resonancia bíblica literal sostenida por una Torre de Babel hacia la que los arquitectos de esta época mostraron una posición ambivalente -aun siempre desde la admiración- y cuya trascendencia en el film precisaremos más adelante<sup>8</sup>. Esta sintética lectura histórica, simbólica y ficcional no ha de constreñir una realidad mucho más compleja, a saber, que una ciudad de esta época no puede reducirse fácilmente a una lectura monolítica, pues una gran metrópolis del siglo XX reúne todas las diferentes tipologías de ciudad a lo largo del devenir histórico (comercial, aristocrática, industrial...), así como cualquier institución humana en sus mayores dimensiones (museos, hospitales, universidades, centros comerciales...)<sup>9</sup>.

Más allá de estas generalidades podemos considerar que el concepto de ciudad que esgrime *Metrópolis* -ese organismo que engulle con sus genes cóncavos cualquier rastro de sencillez natural- no sólo fue prefigurado en el apasionado odio de Nietzsche hacia la ciudad moderna<sup>10</sup>, sino que había sido perfectamente expresado en varios de los párrafos de la más influyente obra alemana de la década de los veinte, *La decadencia de*

---

<sup>4</sup> RICHARD, L.: “Una identidad contradictoria”, en RICHARD, L. (Dir.): *Berlín. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza, Madrid, 1991, p. 22.

<sup>5</sup> BRUNN, G. y BRIESEN, D.: “Un archipiélago jerarquizado”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 53.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>7</sup> BASSA, J. y FREIXAS, R.: *Op. cit.*, pp. 44-47.

<sup>8</sup> RAMÍREZ, J. A.: “Desintegración: De Babel al 11 de Septiembre”, en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (eds.): *Correspondencia e integración en las artes*. 14<sup>o</sup> actas del C.E.H.A. Málaga, 2003, p. 35.

<sup>9</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la Historia* (2<sup>o</sup> volumen). Infinito, Buenos Aires, 1979, p. 700.

<sup>10</sup> SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, Barcelona, 1986, p. 251.

*Occidente* de Spengler<sup>11</sup>. De hecho, es fácil imaginar hasta qué punto este autor pudo regalar un panorama *ideoestético* a gran parte del universo creativo de nuestra película. Para el influyente filósofo la ciudad conlleva un eterno pensamiento desarraigado, un lugar donde el artificio se impone no sin crueldad sobre la naturaleza y el hombre, y cuyo modelo más cercano es el hormiguero y el termitero<sup>12</sup>. Allí se habría gestado lo que hoy llamamos sociedad y cultura, estableciéndose con precocidad un sistema de mando y de poder que se impone, en su más alto grado de desarrollo histórico, en un leviatán de dinero, derroche y lujo. Este monstruo devoraría a su paso toda posibilidad de crecimiento personal más allá de sus parámetros megaestructurales. Como ejemplos cita ciudades áulicas del pasado, hoy tan veneradas estéticamente, donde al favorecerse el crecimiento artístico y la magnificencia visual, las voces críticas quedan cegadas<sup>13</sup>. La sorprendente similitud con nuestro film de esta comprensión de la ciudad moderna aumenta si se tiene en cuenta que gran parte del esfuerzo de la política posterior a la unificación alemana se encaminó a convertir Berlín, la recién fundada capital del *Reich*, en imagen del “verdadero y único poder”<sup>14</sup>. Es más, para Spengler, y he aquí otra similitud con *Metrópolis*, el rococó es uno de los máximos exponentes de este tipo de ciudad (estilo homenajeado en la secuencia fílmica del jardín)<sup>15</sup>. Más lejos llega su diagnóstico cuando opina que el mundo ha quedado reducido a una ciudad, otro parangón con *Metrópolis*, pues a excepción de la novela, ni una brizna de realidad externa es mostrada al espectador. En siglo XX y no en el V es cuando cobra sentido la sentencia de Rutilio Namaciano: “Una ciudad hiciste de la dilatada tierra”. Ahora bien, la tesis que subsume todo este análisis es que la técnica se ha impuesto por encima de la propia ciudad, controlándola incluso por encima de los mandatarios y, por lo tanto, atezándola y ampliando los rasgos hasta ahora descritos<sup>16</sup>. Si se nos permite la anacronía, es justo complementar la negativa visión de Spengler con la sagacidad de Mumford al proponer como imagen y meta literaria de esa megalópolis universal, mecanizada y deshumanizada, la novela *1984* de Orwell<sup>17</sup>.

---

<sup>11</sup> PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 29. La obra fue publicada en dos voluminosos tomos. El primero en 1918, y el segundo en 1923. Nosotros, interesados en la relación entre ciudad y técnica, hemos acudido a un ensayo posterior a *Metrópolis*, *El hombre y la técnica* (1931), donde Spengler sintetiza varias de las tesis enunciadas en sus anteriores obras.

<sup>12</sup> Comparación, por otra parte, típica de la época, todavía hoy en uso. SPENGLER, O.: *El hombre y la técnica*. Ver, Buenos Aires 1963, capítulo II, tesis 4º.

<sup>13</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, capítulo V, tesis 10ª.

<sup>14</sup> RICHARD, L.: *Art. cit.*, p. 20.

<sup>15</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, capítulo V, Tesis 10ª.

<sup>16</sup> *Ibidem*, Capítulo V, Tesis 12ª.

<sup>17</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 695.



Al desolador cuadro esbozado se le debe añadir, empero, una observación. Los aspectos más negativos retratados en *Metrópolis* se encontraban sumidos en los abismos de las ciudades obreras del siglo XIX, donde los mutilados y muertos eran tantos como en el frente de batalla, donde las jornadas laborales eran inhumanas y donde todo lo que no fuera actividad económica y empleo absoluto del tiempo no podía ser tenido en cuenta. La justificación y exposición de esta tesis ha sido expuesta en el capítulo sobre el obrero.

Pero *Metrópolis* se resiste a poseer únicamente una ideoestética de origen filosófico, por certera y conocida que ésta fuera. Por ello tenemos que acudir al cálido abrigo del mundo creativo. Así, podemos observar que cierta veta del expresionismo representada en poetas y literatos germanos como K. Hiller y R. Pinthus -así como en artistas como A. Segal-, veía en la frenética y violenta vida urbana un camino de inspiración ilimitada en la tónica de los futuristas. Valgan como ejemplo, para este caso, las poesías a Berlín de G. Heym<sup>18</sup>. Ahora bien, aunque exista una fascinación por el nuevo paisaje urbano, no faltan en el caso alemán abigarradas impresiones de corte descarnadamente realista que van prefigurando la angulosa forma estética de nuestra urbe. Así, en *Instrucciones para pintar la gran Ciudad* (1914), L. Meidner puede permitirse amar ardorosamente la gran ciudad y al mismo tiempo expresarse en estos términos:

“Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres (...) Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas, conos, que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brincos, de jirones humanos,

---

<sup>18</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999, p.98

carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes”<sup>19</sup>.

Esto en lo que respecta a la palabra del artista, pero en lo que atañe a la decodificación sociológica, otro notable intelectual –Simmel– se convierte en el intérprete ideal de esta turbulenta estética, determinando que tanto el alboroto de las ciudades como la confusa red de estímulos, emociones y actividades que en ella se dan responden a la pérdida de un trozo de nuestra armonía mental y espiritual<sup>20</sup>. Otra pesimista observación alemana directamente engarzada con *Metrópolis* y su faz de tristeza, aburrimiento y mezquina ociosidad.

En esta línea tampoco pasó inadvertido, especialmente para aquellos observadores nacidos en el siglo XIX, otro efecto más del hipertrofiado jaleo de la ciudad: el ruido a gran escala. Claro que este ruido tenía una larga historia, íntimamente unida a los avances técnicos: en el siglo XVIII los empresarios pidieron a James Watt que no silenciara su máquina de émbolo, dado que su estrépito era la prueba auditiva de su poder<sup>21</sup>. A la vanguardia de dicha fascinación estética, no escasearon los artistas que celebraron el rugido de las máquinas, el rechinar de los tranvías y el sonido del gas al pasar por las tuberías metálicas<sup>22</sup>. Toda una nueva imagen sonora (y tecnoestética) de la ciudad que *Metrópolis* exhibe en diversos momentos. Mumford analizó las consecuencias humanas de este fenómeno ruidista sirviéndose de las últimas investigaciones científicas de los años 60:

“En la actualidad un gran número de experimentos ha dejado establecido el hecho de que el ruido puede producir cambios fisiológicos (...) Algunas enfermedades bien definidas, como las úlceras de estómago y la presión sanguínea alta, parecen ser agravadas por la tensión de vivir, por ejemplo, el alcance de los ruidos de una autopista o de un

---

<sup>19</sup> Cit. en *ibídem*, p. 115.

<sup>20</sup> SIMMEL, G.: “Las metrópolis y la vida espiritual” (1903), en MALDONADO, T. (Compilador): *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 35.

<sup>21</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 629.

<sup>22</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 173.

aeródromo. Igualmente se ha establecido de forma bien clara la disminución de la eficacia en el trabajo como consecuencia de los ruidos”<sup>23</sup>

Dicho esto, no está de más sugerir que podríamos contar dicho ruido tanto como una influencia psicológica de la visión oscura (o estéticamente tumultuosa) de las nuevas megalópolis, como uno de los causantes del profundo atontamiento en el que parecen sumidos los obreros de *Metrópolis*. No en vano Simmel consideraba no ya el ruido, sino el rápido e ininterrumpido intercambio urbano de impresiones internas y externas como el causante del acrecentamiento de la vida nerviosa y del creciente individualismo<sup>24</sup>. En esta tesitura habría que añadir que, en la época que nos ocupa, las voces provenientes de las vanguardias resultarían aterradoras. El futurismo demandaba la vertiginosa arquitectura móvil, donde las casas durarían menos de una vida y cada generación debería construirse una ciudad, profecía que en nuestra era neonómada parece cumplirse de modo diferente al soñado por los utópicos, aunque lamentablemente sin la pasión creativa que aquellos rezumaban<sup>25</sup>. En conclusión, he aquí más argumentos para fortalecer lo comentado en el capítulo del obrero acerca del *blasé fatigué*, esto es, la anulación del hombre ante el aceleramiento urbano.

Ahondar en la profundidad humana de estas imágenes filosóficas y artísticas conllevaría introducirse en temas sociales que han sido y serán tratados a su debido tiempo en este bloque de la tesis, pero antes es justo rendir tributo a una última cuestión de capital importancia. Como ya hemos planteado en el capítulo de aproximación tecnológica, es fundamental tener en cuenta el desarraigo que una población eminentemente rural tuvo que sentir con la acelerada llegada de las explosivas revoluciones industriales en Alemania. El tenso debate entre campo y ciudad, tema tópico de los estudios humanistas desde la Antigüedad, parecía haber quedado zanjado a principios del siglo XX dada la agonía de la aristocracia campesina, el absoluto menosprecio de liberales, socialistas y comunistas por lo rural e incluso la baja estima que los modernos urbanistas profesaban por la arquitectura popular (Wagner, Loos y el

---

<sup>23</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 629.

<sup>24</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, p. 247.

<sup>25</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Construcciones ilusorias*. Alianza, Madrid, 1983, p. 232 y ss.

primer Wright)<sup>26</sup>. Sin embargo, la dialéctica entre campo y ciudad tuvo un inusitado renacimiento precisamente en esta época, de la mano de los acontecimientos (la impuesta desruralización europea a gran escala), de las cifras (vertiginosamente once ciudades sobrepasaron en 1900 el millón de habitantes)<sup>27</sup>, de autores como Simmel o de los pintores expresionistas, verdaderos maestros a la hora de expresar el extrañamiento de la naturaleza. En el campo fílmico valga como ejemplo *Amanecer (Sunrise, a Song of Two Humans*, F. Murnau, 1927), la película que ensalzó sobresalientemente un argumento tantas veces reciclado por el cine hasta nuestros días –Ej.: *El bosque (The Village*, Night Shyamalan, 2004)-. De ahí, en definitiva, que los viajeros alemanes de la época presentaran Nueva York y Chicago como obra del Demonio<sup>28</sup> y que los investigadores centroeuropeos, huyendo de la ciudad, incrementaran considerablemente sus estudios sobre la vida y las costumbres populares<sup>29</sup>.

Las consecuencias humanas de los hechos históricos citados, y no sólo en Alemania, son difícilmente sintetizables. Lo que sí podemos plantear es que este paso decisivo de la vida del campo a la metrópolis significó la desaparición de una imagen artística abarcable de la ciudad (los últimos capaces de ello habrían sido Manet, Baudelaire o Poe), fenómeno parejo a la aniquilación de la unidad social de antaño. Esta cesura histórica fundaba, de un lado, las nuevas características del ciudadano moderno: indiferencia, insensibilidad e independencia. Por otro, aseguraba el éxito de la representación acelerada y fragmentada de la poética futurista y cubista<sup>30</sup>. Azúa, fuertemente inspirado por Simmel, expresó así esta problemática:

“El burgo tenía como riqueza propia a sus habitantes, pero la metrópolis es independiente de ellos. La metrópolis no es la hipertrofia del burgo, sino una especie nueva. El habitante del burgo era la esencia

---

<sup>26</sup> Véase AZÚA, F.: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Pamplona, 1991, p. 148 y BURKE, P.: *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza, Madrid, 2001, p. 376 y ss. Es obligado reseñar que Wright propondría una modalidad de urbanismo y arquitectura que integrara técnica y naturaleza. Así se puede comprender su definición de ciudad como “irrazonable ratonera de monstruosas dimensiones”

<sup>27</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, *Op. cit.*, pp. 600 y 697.

<sup>28</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 29

<sup>29</sup> Aunque los estudios ya eran considerables en el siglo XIX, el número de publicaciones populares en la República de Weimar sigue resultando insuperable para cualquier otro país europeo.

<sup>30</sup> AZÚA, F.: *Op. cit.*, pp. 140-143

misma del burgo; el habitante de la metrópolis es de cualquier parte”<sup>31</sup>.

Permítasenos añadir que este diagnóstico no sólo resulta útil para introducirnos en la piel del desdichado campesino que acaba obligado a trabajar de obrero en la ciudad, sino también para intuir la descompensación (hoy tan demostrable empíricamente) de la nueva vida en el pueblo, empecinada en vivir según los dictados de la gran ciudad y, por lo tanto, abocada a la descontextualización en los mayores o al vértigo y la evasión en los jóvenes.

Para ir finalizando este apartado, es justo afirmar que varios de los problemas presentados en esta imagen urbana de *Metrópolis* estuvieron lejos de quedar convertidos en fósiles en el rápido avance del siglo XX. Una personalidad tan comprometida y sensible como la de Huxley sugirió en los años 50 que la ciudad sería nuestro eterno problema:

“El problema de una población en rápido aumento en relación con los recursos naturales, la estabilidad social y el bienestar de los individuos es actualmente el problema central de la humanidad”<sup>32</sup>.

Y poco después, los situacionistas seguían demandando la abolición de una ciudad tildada de “aburrida”, “racionalista” y “mecánica”<sup>33</sup>. Por si estas profecías todavía no fueran suficientes advertimos al lector de que en el próximo bloque de la tesis, referente a *Koyaanisqatsi*, se demostrará que muchas de las características aquí enunciadas podrían haberse repetido en las diferentes aproximaciones que de los aspectos urbanos de los años 80 allí acometeremos.

Es oportuno agregar que todas las nociones pesimistas comentadas hasta ahora no niegan la existencia de multitud de consideraciones sobre la ciudad (generalmente destinadas a Berlín) de corte apologético (casi siempre retórico), neutro, moderado o

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>32</sup> HUXLEY, A.: *Nueva visita a un Mundo Feliz*. Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 16.

<sup>33</sup> IVAIN, G.: “Formulario para un nuevo urbanismo”, en *Urbanismo Situacionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 7 y ss.

analítico. Dado que los discursos parlamentarios y los panfletos gubernamentales no deben interesarnos demasiado por ser siempre -en toda época y lugar- el mismo *continuum* de escasa originalidad, el manifiesto de Meidner (ya sacado a colación) sería un posible ejemplo trascendente del primer caso. Pero, como ya se observó, el veneno estético que portaba lo hacía partícipe directo de la imagen de *Metrópolis*. Escrutando otros casos, nuestra conclusión es que, en definitiva, incluso en una descripción sosegada, la fascinación y la enormidad de la empresa berlinesa hacía imposible –salvo las siempre oportunas excepciones- la desaparición de giros megalómanos o de sentimientos contradictorios<sup>34</sup>. Dicho de otro modo, la configuración de la megalópolis de Lang parecía, más que oportuna, obligada.

### **2.7.2. DEL ARQUITECTO AL ARQUITECNÓLOGO: LA HIPOTECACIÓN TECNOLÓGICA DEL M. M.**

Es necesario tener en cuenta, a fin de comprender el matrimonio moderno entre técnica y ciudad, que incluso en las más sencillas elecciones de materiales y proporciones el arquitecto siempre pone de manifiesto no ya qué tipo de hombre es, sino a qué comunidad y fines sirve, sean éstos conscientes o inconscientes en sus efectos sociales<sup>35</sup>. De ahí que la búsqueda de los fines semánticos e ideológicos ocultos tras la realidad material deba ser nuestra meta como investigadores, pues casa bien con los fines de las arquitecturas fílmicas, pensadas para inducir un efecto estético y no para ser consideradas en su faceta estrictamente funcional o estructural<sup>36</sup>. Ahora bien, hay que tener en cuenta que esa estética siempre es política, pues al fin y al cabo el medio ambiente en el nacemos a los sentidos nos educa determinadamente para la vida. Y si esto es cierto para nuestra época, mucho más lo es en el seno de las propuestas incendiarias de las vanguardias<sup>37</sup>. Aclarada nuestra elección metodológica, en armonía con nuestra línea de investigación, comencemos.

---

<sup>34</sup> Véase como ejemplo, RATHENAU, W.: “La mecanización del mundo” en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 162.

<sup>35</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 113.

<sup>36</sup> RAMÍREZ, J. A.: *La arquitectura en el cine*. Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 123.

<sup>37</sup> Algo en lo que debemos dar la razón a Bürger, a pesar de que, tal y como bien supo observar, las vanguardias hayan sido estetizadas *a posteriori*. Esta adscripción a dicho autor no quita que, como hiciéramos constar en el apartado dedicado a la modernidad, no estemos de acuerdo con su férrea división entre vanguardias estéticas y vanguardias sociales. Tal división no ha lugar nada más que con fines didácticos, pues ambas se mezclan en un propósito revolucionario que es estético y político al mismo

Los autores alemanes de la época que teorizaron sobre la arquitectura y el diseño, son todavía hoy útiles para el estudioso de la tecnología por la gran cantidad de tinta que vertieron sobre este campo, ya que consideraban a ambos -no sin ciertas disensiones- como perfectos siameses. A este grupo pertenecían arquitectos y críticos como Behrens, Muthesius, Lux, Van de Velde, Gropius, Meyer, Schmidt o Stan<sup>38</sup>. En contraste con la mayoritaria concepción desfavorable de la metrópolis en Alemania, el urbanismo moderno y, especialmente, su influencia tecnológica, fueron un canto de sirena para casi toda esta nueva generación de constructores y teóricos. El ingeniero alemán August Lux exponía del siguiente modo la doble reverencia de la arquitectura a la técnica:

“Las artes arquitectónicas, incluidas las artes aplicadas, reciben directa o indirectamente de la técnica su destino formal. Directamente, mediante las formas de la producción mecánica y los nuevos materiales de construcción, como el vidrio, el hierro y el cemento armado. Indirectamente, por medio de la determinación espiritual de una sobriedad ennoblecedora, de la idea de la finalidad y del relieve dado al principio constructivo, que es el objeto principal de nuestro interés estético”<sup>39</sup>.

Lo relevante tanto de este párrafo, como del artículo al completo (1910), es que, aun modificando sutilmente el vocabulario en el que un arquitecto tradicional se sentiría cómodo, el modo de exposición recuerda mucho al del tratadista de cualquier era occidental, con la salvedad de que términos como Sofía, Dios, *disegno* o razón han sido furiosamente reemplazados -más que reinterpretados- por la voz *técnica*. Usurpación que, no está de más decirlo, supone la condena esencial de *Metrópolis*. Según Mumford, esta revolución cristalizó cuando los expertos se percataron de que los antiguos modos de simbolización no hablaban ya del nuevo orden tecnocrático y, por tanto, sólo las

---

tiempo. En ese sentido consideramos más que acertada la visión de Calinescu. Véase BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1997.

<sup>38</sup> MALDONADO, T.: “Introducción”, en MALDONADO, T. (Compilador): *Técnica y cultura. El debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Infinito, Buenos Aires, 2000, p. 10.

<sup>39</sup> AUGUST LUX, J.: “Estética de la ingeniería” en MALDONADO, T. (Compilador): *Op. cit.*, p. 88.

funciones de la técnica tenían algo que decirnos<sup>40</sup>. Así, a principios del siglo XX, un arquitecto centroeuropeo de la talla de Loos acabaría eliminando casi todos esos modos, aquellos cuya sombra se alargaba desde la Antigüedad más recóndita al siglo XIX, pero a cambio demostraba convenientemente algo que iba unido a una etapa de eclosión tecnológica<sup>41</sup>. Claro que ello implicaba una revolución, y como en toda, las consecuencias no puede preveerlas totalmente ni la intuición de un arquitecto ni la de un sabio. Un gran número de arquitectos, no por casualidad germánicos, se afanaron por encontrar la quintaesencia ideológica del metal y del cristal, llegando a la conclusión de que estos reorientarían por sí mismos la sociedad. ¿En qué sentido y dirección? Muthesius lo tenía claro:

“Las artes industriales tienen como finalidad reeducar a las clases sociales de la actualidad, reorientarlas hacia la comodidad, la veracidad y la simplicidad burguesa”<sup>42</sup>

En esta empresa filocapitalista unieron sus fuerzas un egregio grupo de eminentes arquitectos, regalando una ideoestética indispensable para nuestra película. Lux, Muthesius o el celeberrimo Gropius, como si fueran los alter ego de Joh Fredersen en *Metrópolis*, consideraron la ingeniería como la nueva forma incontestable de estética arquitectónica, y además, sin olvidar agregarle sus valores productivos y económicos. Según ellos la actividad del antiguo arquitecto debía estar encaminada ahora no ya a la evidente fabricación de edificios, sino especialmente a la de carreteras, puentes, aeropuertos, centros comerciales y estaciones de ferrocarril. Pero lo que nos ha de dejar atónitos es averiguar que, en su utopía tecnológica, aquél, ya convertido en ingeniero, debería dedicarse, como culmen del proceso, a la construcción de cualquier clase de máquina, fuera de vapor, mecánica o eléctrica<sup>43</sup>. Una idea que los directores artísticos de *Metrópolis* llevaron a la práctica en la configuración visual de la máquina M, como después veremos. Dada esta lista de estructuras de masas y la inherente fascinación técnica, no es de extrañar que, sin la ayuda de la noción de “máquina de habitar” de Le Corbusier, los alemanes ya hubieran estimado que el hogar, célula que todavía se alzaba

---

<sup>40</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>42</sup> KRUF, H. W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Alianza, Madrid, 1990, Vol. II, p. 634.

<sup>43</sup> Véase *ibidem*, pp. 635-637 y AUGUST LUX, J.: *Art. cit.*, p. 86.



orgullosa como patrimonio de elección personal y construcción popular, debiera convertirse ahora indefectiblemente en “una máquina gigante”<sup>44</sup>.

Ahora bien, permítasenos subrayar que esta intromisión de la tecnología en todos los aspectos teóricos del nuevo ingeniero no quería significar que la arquitectura debiera servirse de la técnica, sino que debía ser la más alta expresión de esta última<sup>45</sup>. Dicho de otro modo, el ya agonizante arquitecto debe dejar paso al arquitectónologo, esto es, a un jefe (*arch*) no de edificaciones artesanales o artísticas (*tektion*), sino de la tecnología. Si *Metrópolis* hubiera ocurrido tal cual en la realidad, no cabe duda de que así hubiera sido, no sólo porque la fusión arquitectura-urbanismo-máquina es íntima e indisoluble en ella, sino porque el que controla toda la cadena es el prototipo del arquitectónologo, el ufano y fáustico Joh Fredersen, quien cegado por su fascinación no intuye el desastre. No en vano, el asombro ante las posibilidades de los nuevos tiempos era tal, que muy pocos integrantes de las tendencias racionalistas alemanas se atrevieron a dejar constancia de sus dudas, como sí hizo el primer Peter Behrens en su artículo de 1910, *Arte y técnica*: “El ingeniero, a pesar de sus grandes éxitos, se fue alejando cada vez más de las tendencias artísticas”<sup>46</sup>.

Fue precisamente el prototipo de *arquitectónologo* centroeuropeo el que clamó con mayor ahínco por un homogéneo estilo internacional, el llamado Movimiento Moderno (M. M.)<sup>47</sup> y, lamentablemente para la teoría de la arquitectura, la mayoría de los primeros teóricos que buscaban una fórmula sólida y estable creyeron que sólo el que cumpliera sus características en mayor grado podría representarlo. Llegados a este punto no quisiéramos ser malinterpretados. Debemos dejar claro que no es nuestro interés culpar (un término del todo inapropiado), y más a estas alturas, a los arquitectos del M. M. de los problemas que la sociedad arrastra desde entonces. Como bien advierte Rodríguez Ruiz, cada uno tenía sus propias ideas, casi siempre cargadas de buenas intenciones, a pesar de su evidente ingenuidad y radicalidad. Es más, hoy sabemos que el M. M. no era un ente monolítico, sino más bien algo semejante a un laberinto lleno de

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 689.

<sup>45</sup> Así lo aclara Le Corbusier. RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La arquitectura del siglo XX*. Historia 16, Madrid, 1993, p. 96

<sup>46</sup> Véase BEHRENS, P.: “Arte y técnica” en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 100-103. Behrens se adscribió primero a las tendencias técnicas y racionalistas, aunque siempre mostró sus dudas acerca de la idolatración del cálculo severo del ingeniero. Quizás por ello, acabó abrazando el expresionismo.

<sup>47</sup> Véase KRUF, H. W.: *Op. cit.*, pp. 635 y 658. Kruf lo llama “estilo Internacional”, nosotros optamos por otro más empleado y genérico: Movimiento Moderno. La denominación Estilo Internacional se haría tópica a partir del 1932, pero especialmente en EE.UU.

recovecos y minas, lo que equivale a decir que en gran parte era un mito<sup>48</sup>. Por tanto, nosotros sólo juzgaremos el papel de la técnica en su configuración, y en pos de la medida no lo haremos desde la postura iconoclasta de los críticos de los años 70<sup>49</sup>, sino especialmente:

- 1) Desde el punto de vista de los observadores alemanes coetáneos (Simmel, Spengler).
- 2) La interpretación crítica de textos de los arquitectos, ingenieros o teóricos alemanes del momento (Muthesius, Lux, Behrens, Gropius...)
- 3) La perspectiva moderada y actualizada de investigadores como Krufft, Frampton, Rodríguez Ruiz, Marchán Fiz o Colquhoun.

Desde nuestra posición, empero, podemos afirmar que sí había un registro internacionalista, aquel que tenía que ver con la importancia incontestable de la técnica y la industrialización, algo en lo que todos los autores próximos al M. M. estaban de acuerdo<sup>50</sup>. Afirmación refrendada por el propio Rodríguez Ruiz, al subrayar que pese a la existencia de diferentes lenguajes, temas y preocupaciones, la hipotecación a la técnica era un inevitable *continuum*<sup>51</sup>. La lectura histórica tampoco da lugar a dudas.: pese a sus diferencias, el módulo básico que los teóricos Giedion<sup>52</sup> y Pevsner<sup>53</sup> coincidieron en identificar con el M. M. era la sublimación de la técnica en aquel. De hecho, los que clamaban con mayor ahínco por la uniformidad internacionalista eran los arquitectos obsesionados con la pureza, el no ornamento, el funcionalismo y la reproducción mecánica, todos ellos estilemas propios de una tecnoestética

---

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 84

<sup>49</sup> Estos serán tratados brevemente en el bloque de *Koyaanisqatsi*

<sup>50</sup> KRUFFT, H. W.: *Op. cit.*, p. 627.

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, pp. 20 y 84.

<sup>52</sup> Véase GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1968. Abusando de la teoría de la vida de las formas, encuentra la máxima cota del Movimiento Moderno en Le Corbusier, supremo exponente del arquitectónico despótico en el urbanismo y maquinístico en su concepción de vivienda.

<sup>53</sup> Véase PEVSNER, N.: *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pese a señalar convenientemente que el origen del M. M. no se encontraba en los ingenieros de comienzos del siglo XX sino en William Morris, su obra consolida la tesis de un Movimiento Moderno seducido por la técnica.

arquitectónica<sup>54</sup> de indiscutible presencia en *Metrópolis*. Ahora bien, justo es reseñar que muchos arquitectos consideraron la hipotecación tecnológica desde una distancia responsable: Otto Wagner y Loos subrayaron varias veces que la técnica por sí misma no sería jamás una alternativa a la arquitectura, aunque sí una influencia de primer orden<sup>55</sup>. Pese a estas débiles excepciones -y aquí entra en juego la dialéctica moderna y reaccionaria de nuestro film-, la única tendencia con entidad propia<sup>56</sup> que se opuso o matizó sobremanera su admiración técnica fue una facción del expresionismo.

Entre las críticas del pintor y teórico alemán G. Grosz a este devenir del mundo creativo del primer tercio del siglo XX, encontramos una de gran agudeza (1925):

“El arte actual depende de la clase burguesa y morirá con ella. El pintor tal vez sin quererlo, es una fábrica de billetes de Banco y una máquina de acciones; el explotador rico y lechuguino se aprovechará de él para invertir de un modo más o menos lucrativo su dinero”<sup>57</sup>.

Pero sería un arquitecto excepcional, de ideas diferentes, Frank Lloyd Wright, el que no tendría problema en implicar a sus compañeros directamente:

“Espero que los arquitectos sean algo más que empleados a sueldo (...) El rascacielos de nuestros días es sólo el semblante prostituido de la arquitectura que asegura ser”<sup>58</sup>.

¿Será ésta la explicación por la que tantos creadores internacionalistas, “tal vez sin quererlo”, defendían una ingeniería al servicio de la economía y la producción industrial de las grandes ciudades?<sup>59</sup> Tiene sentido, dado que les era exigido por una era urbana que, como bien analizaron Simmel y Spengler, demandaba urgentemente la síntesis

---

<sup>54</sup> KRUFIT, H.: *Op. cit.*, p. 658.

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>56</sup> Ya que hubo una gran diversidad de modalidades regionalistas o neorománticas que caerían pronto en el olvido.

<sup>57</sup> Cit. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 131.

<sup>58</sup> WRIGHT, F. L.: *El futuro de la arquitectura*. Poseidón, Barcelona, 1979, pp. 130 y 138.

<sup>59</sup> Especialmente el futurismo, como analizaremos posteriormente.

entre poder, técnica y estética. Simmel, en particular, ya había reseñado que tanto el socialismo como el capitalismo necesitaban de métodos racionales y formas visuales geométricas, simétricas y depuradas (tecnoestéticas) para hacer más efectivos sus respectivos sistemas, pues de lo que se trataba era de emplear dichas características en pos de una suerte de hipnosis social por imantación psicológica<sup>60</sup>. El resultado de este proceso de magia simpática nos resultará familiar: la militarización o monacalización de los hábitos individuales, esto es, la sociedad obrera de *Metrópolis*.

Y es que, por ese supuesto novísimo cortinaje del M. M. se deslizaban vientos provenientes de una inquietante herencia política que también quiso hacer, antes que aquél, tabula rasa con las formas tradicionales de ciudad orgánica. El punto de vista urbanístico de aquellos arquitectos ocultaba en realidad una concepción neobarroca que, si bien podía ser inconsciente o meramente formal en arquitectos tecnoescépticos como Behrens<sup>61</sup>, era consciente y simbólica en el autor más influyente del M. M. Hughes definió así al Le Corbusier urbanista: “uno de los más implacables absolutistas; una combinación de relojero suizo, filósofo cartesiano y Rey Sol”<sup>62</sup>. Y no se trataba de una exageración únicamente aplicable al ya citado Joh Fredersen: Le Corbusier, además de relojero, veneraba realmente a Luis XIV, un monarca capaz de poner en práctica egoístas empresas megalómanas sin limitaciones. Un poder que tanto Le Corbusier (planes Voisin y Villa Radiante) como los futuristas y constructivistas ansiaban para sus más mimados proyectos, todos ellos cargados semántica y morfológicamente de un inevitable sello tecnológico y barroco<sup>63</sup>. Debemos a Mumford -en su empeño de aunar historia urbanística e historia tecnológica- la capacidad de establecer una sólida conexión entre ciudad y política barroca, prefiguración tecnocrática y megalópolis contemporánea. Con ánimo sintético enumeramos brevemente las proféticas características barrocas que aquél analizara, pues en ellas se encuentra el origen (y, por tanto, la originalidad) del arquitecto moderno. Compelemos de paso al lector a que observe por sí mismo no sólo el estrecho paralelismo con las características de la Nueva Babilonia fílmica, sino también con varios de los asuntos tratados a propósito de *Metrópolis* en los capítulos precedentes:

---

<sup>60</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, p. 220-221

<sup>61</sup> KRUFTH, H. W.: *Op. cit.*, p. 638. Lamentablemente, Krufth no profundiza excesivamente en esta concepción neobarroca.

<sup>62</sup> HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo*. Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 184.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 187 y ss. y, especialmente, MUMFORD, L.: *Perspectivas urbanas*. Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 175 y ss. Los planes de Le Corbusier sobresalen por una obsesión funcionalista de claras resonancias absolutistas.

- 1) **Revolución urbana** superior a la del helenismo griego y romano, aumentado velozmente la población de las ciudades, especialmente en aquellas donde se encontraba el monarca (Federico de Prusia, Catalina la Grande, Luis XIV, Felipe V). Como consecuencia, nos encontramos ante la fundación definitiva de la **ciudad capital**, debido a la violenta centralización de la autoridad y de la producción.<sup>64</sup> Estos fenómenos decretaron la derogación y **aniquilación de las ciudades libres**, con sus prerrogativas autárquicas y sus “modos de asociación relativamente democráticos”<sup>65</sup>. Por ello, los gremios, sentidamente populares, se verán sometidos a *ultimátum*, dado el mayor protagonismo ciudadano de ricos mercaderes y financieros que levantarán las primeras fábricas e impondrán la diligencia y la especialización a sus operarios<sup>66</sup>.
  
- 2) Primer desplazamiento del arquitecto a favor del **ingeniero**, dada la especial valoración de sus diseños militares, tan útiles para poblaciones ahora masificadas<sup>67</sup>. Según Mumford, esto inaugura la fundación del **déspota arquitectónico** a las órdenes de un gobernante absoluto<sup>68</sup>, siendo su máxima estética: “No hagas planes modestos, porque no tienen capacidad para excitar la mente de los hombres”<sup>69</sup>.
  
- 3) Absoluto enfrentamiento con la reguladora clarificación y amplitud urbanas del Renacimiento, al ser reemplazadas por la férrea **reglamentación geométrica**, la espacialidad vacua, el orden lineal infinito, la medida pura y la grandilocuencia<sup>70</sup>. Por tanto, aplicación sistemática, tanto en las formas visuales como en los métodos burocráticos imperiales y económicos, de un nuevo **sentimiento matemático y abstracto** tecnocientífico<sup>71</sup>. Estas características

<sup>64</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. II, pp. 491 y 488.

<sup>65</sup> *Ibidem* p. 492. Sobre las libertades y autonomía económica y jurídica de estas, véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. I, p. 320 y ss.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 555-564.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 497.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 535.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 485 y 502.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 486 y 504.

favorecieron el incremento inusitado tanto de las arcas del soberano como del patrimonio de los bancos<sup>72</sup>.

- 4) Primer conato, pues, de fusión entre el capitalismo mercantilista, la oligarquía centralizada y el **mecanicismo de corte cartesiano**, adoptado por primera vez para guiar la bandera del poder y del despotismo urbanístico<sup>73</sup>. Íntimamente unido a ello se encuentra el empleo del **tiempo mecánico** ordenado al trabajo y a los hábitos ciudadanos. La vida se concibe, por vez primera, como un momento a momento<sup>74</sup>.
- 5) Prefiguración de los conceptos de **dinamismo y movilidad** aplicados, entre otras cosas, a los **vehículos** de la época, algo que se topó con la resistencia popular. Ello obligó a la creación de grandes avenidas para el tráfico que eliminaban los antiguos barrios populares y barrían con las asociaciones económicas de las clases desfavorecidas, dejando vía libre a la construcción de nuevos **edificios de viviendas** y de comercios para los empresarios más pudientes<sup>75</sup>. En palabras de Mumford, “La demolición urbana y el reemplazo de edificios se convirtieron en uno de los principales rasgos distintivos de la nueva economía”<sup>76</sup>. **Control absoluto**, por tanto, de las poblaciones, ahora disuadidas o imposibilitadas de poseer barrios autonómicos o de rebelarse (como era típico de la Edad Media), dadas las nuevas líneas urbanísticas y la aplicación de auténticas **leyes marciales**<sup>77</sup>.
- 6) Irrupción del **ocio institucionalizado** para las masas, que fagocitará el resto de expresiones festivas urbanas<sup>78</sup>.

Tras esta enumeración cabe preguntarse hasta qué punto la imagen morfológica y semántica de los urbanismos cinematográficos (distópicos y futuristas en especial) no ha contraído una inmensa deuda -difícil de superar- con la magnificencia y complejidad

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 501.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 479, 535 y ss.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 503.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 506 y ss. También, pp. 528 y 545. Sobre la aparición del barrio residencial, véase p. 537 y ss.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 559.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 498 y 500.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 516 y ss.

estética de los supuestos barrocos. Algo que, en la potencia semiótica, ya habría apuntado infusamente Omar Calabrese, sobre todo en características complementarias de fragmentación, movilidad o belleza fractal, aunque referidas a la postmodernidad<sup>79</sup>.

Resumiendo. En clara oposición con la -cuando menos- reservada concepción alemana de ciudad moderna por parte del filósofo escéptico, el sociólogo humanista, el artista inquieto y los ciudadanos alemanes de origen campesino o de clase baja, se encontraba la inevitable fe absoluta de políticos, comerciantes y jefes industriales en las posibilidades de la megalópolis. No es de extrañar, pues, que el papel a adoptar por el artífice indispensable de cualquier gran proyecto urbano, el arquitecto, estuviera encadenado -aun sin quererlo- al son de las siempre ilimitadas necesidades de estos últimos. Este inevitable posicionamiento mayoritario por parte de los arquitectos originaría el rápido ascenso de una nueva y numerosísima estirpe de edificadores urbanos, hoy constructores-clon de bloques de viviendas en su mayoría. Lejos todavía de este irónico destino, las vanguardias dramatizaron, admirablemente primero, y trágicamente después, el tenso debate entre la arquitectura tradicional y la nueva ingeniería. Tantos arquitectos, en definitiva, se fabricaron una enmarañada crisálida técnica con el fin de volar hacia la utopía social. Sus sueños reposaban en la esperanza de transformarse en *ingenieros arquitectonólogos*, nueva generación de masones que controlarían la potencia y conocimiento técnico para ponerla al servicio de la ciudad y sus habitantes. Utopía y vuelo imposibles, en tanto la pesada ancla que los sujetaba a tierra se encontraba hipotecada a un inquietante pasado barroco y a una nueva tecnocracia empresarial. Revisaremos este relato a la luz del archivo de imágenes que *Metrópolis*, memoria recreada de aquellos años, nos ha legado. Pero antes es necesario hacer un último comentario que resulta plenamente irónico.

Muchos años después, tantos arquitectos sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial fueron capaces de ser los primeros en salpicar sus escritos de breves pero intensas críticas a la tecnología. Quizás porque se sentían defraudados, cómplices del indefectible itinerario trazado, o porque sabían que ya no había solución, subrayaron con ira extrema hasta qué punto la tecnología, las máquinas y su política habían

---

<sup>79</sup> CALABRESE, O.: *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1987. Calabrese apenas habla del tema de la ciudad en profundidad, pero varios de sus análisis, aun centrados más bien en una genérica teoría estética barroca, bien pueden encontrar un hueco en este apartado. Y, muy especialmente, como contrapunto a nuestra tesis, dado que el barroco tiene dos facetas. La primera ya ha sido comentada: geometría, análisis, mecanicismo...visión propia del filósofo. La segunda, por el contrario, suele ser muy considerada por la óptica del historiador del arte: suntuosidad, colorido, entropía...

destruido las ciudades, sus formas de vida y la vivienda. Un ejemplo sorprendente es el de Le Corbusier, quien hacia 1957 aseveró:

“El advenimiento de la era del maquinismo ha provocado inmensas perturbaciones en el comportamiento de los hombres, en su distribución sobre la tierra y en sus actividades mismas; movimiento irrefrenado de concentración en las ciudades al amparo de las velocidades mecánicas; evolución brutal y universal sin precedentes en la historia. El caos ha hecho su entrada en las ciudades (...) perturbando las relaciones naturales que existían entre el hombre y los lugares de trabajo (...) Las viviendas abrigan mal a las familias, corrompen su vida íntima, y el desconocimiento de las necesidades vitales, tanto físicas como morales, da fruto envenenado: enfermedad, decadencia, rebelión. El mal es universal”<sup>80</sup>.

Lamentablemente para estos arquitectos, hoy ya no sirve renunciar a las ideas, sino que se debe esperar a que sean refutadas por el *stablishment*, y en los años 50 a este ya no le interesaba una revolución del concepto de ciudad, ni de vivienda, ni de diseño.

---

<sup>80</sup> LE CORBUSIER: *Principios de urbanismo*. Planeta Agostini, Barcelona, 1987, pp. 33-34.



## 2.8. LA BABEL DE LOS LENGUAJES ARQUITECTÓNICOS

Todo estudio sobre *Metrópolis* suele informar al espectador de que el relevante papel asignado por la dirección artística al diseño urbanístico y constructivo encuentra su justificación en el propio entusiasmo arquitectónico de Fritz Lang. No en vano, su padre era arquitecto y él mismo cursó parte de la carrera<sup>81</sup>. A ésto habría que sumarle no sólo que el equipo creativo no podía ser analfabeto en esta disciplina<sup>82</sup>, sino que varios habían tenido contacto con el célebre arquitecto Hans Poelzig<sup>83</sup> y que Von Harbou manejaba, aun con su peculiar interpretación personal, ciertas semánticas espirituales de los movimientos artísticos<sup>84</sup>. Esto bien puede significar que los enconados debates y tensiones de los avatares teóricos y prácticos de las vanguardias arquitectónicas en Alemania no les eran ajenos a los creadores de nuestra película. Sin embargo, es justo advertir que no todo lo que aquí comentaremos sería conocido por ellos (y menos desde la perspectiva que lo trataremos), algo que no debe ser pedido obligatoriamente a un creador, por ser la misteriosa intuición estética su innegable y efectiva brújula. Es más, tal y como avisamos en la introducción del bloque temático, no nos interesan tanto las motivaciones biográficas individuales de Lang y Harbou, sino la lectura epistemológica, en la senda del crítico de la época y de la tantas veces aludida reflexión humanística que intenta guiar esta investigación. Y no se trata solo de que haya un irreductible ingrediente especulativo presidiendo todo trabajo ensayístico o humanístico, sino de que nos veremos obligados a movernos en el *campo de la teoría*, puesto que hacia 1927 pocas construcciones modernas se habían erigido todavía en la convulsa Europa<sup>85</sup>. Las posibilidades arquitectónicas formaban parte, repitámoslo una vez más, de la irrenunciable vocación del ser humano por la utopía y *Metrópolis*, en un noble acto de responsabilidad creativa, echó sobre sus espaldas el pesado yugo de reunir las, aun cuando fuera abrupta y caóticamente. Y siempre desde la inspiración ideoespástica.

Ahora bien, el principal éxito de los Movimientos Modernos. a mitad de la década de los 20 era haber fundamentado el proceso de disolución de las fronteras entre

---

<sup>81</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 36.

<sup>82</sup> Especialmente cuando los periódicos de la época propagaban activamente estos temas.

<sup>83</sup> La influencia de Hans Poelzig en el cine germano de la época será tratado más adelante.

<sup>84</sup> Según nuestra opinión a partir de la lectura de la novela.

<sup>85</sup> MUMFORD, L.: *La Carretera y la Ciudad*. Emecé, Buenos Aires, 1966, p. 14 y ss.

arquitectura y ciudad. Quedaba olvidado que la Acrópolis y sus edificios se encontraban a años luz de la fisonomía de Atenas, pues las vanguardias bien sabían que sin la fusión total no habría manera de alimentar la anhelada revolución estética y social<sup>86</sup>. Y *Metrópolis*, antes que cualquier otra película, supo tomar nota de aquel hecho como sólo ella podía hacer: atiborrando hasta el delirio su Babilonia berlinesa de todos los nuevos lenguajes arquitectónicos definidos por entonces, hasta convertirla en una Babel de teorías y prácticas constructivas. Así, *Metrópolis* exhibe impudicamente un imposible cóctel de entropía arquitectónica que habría de convertirse en paradigma para el resto de películas en su línea – *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil* (Terry Gilliam, 1984)...- Pero lo que habría de convertirse en no mucho más que una carcasa estética para un arquetipo ecléctico pesimista<sup>87</sup> (aunando gótico, rascacielos, art decó, funcionalismo, futurismo y expresionismo en los ejemplos citados) era, en el caso de nuestro film, por razones de absoluta coexistencia con aquellos, una mezcolanza de significantes vitales que transportaban en su haber encendidas pasiones políticas e ideológicas. Mezcolanza, que no eclecticismo, puesto que las relaciones entre las vanguardias eran tan íntimas como torturadas, sobre todo al no existir todavía un aparato teórico que hubiera ideado con exactitud los límites entre ellas<sup>88</sup>. Es por eso que las arquitecturas de *Metrópolis* debamos considerarlas complementarias y, sobre todo, dialécticas, como el espíritu de modernidad que insufla de vida al modernismo reaccionario.

No obstante, la limitada razón humana necesita separar en pos del didactismo. Es por ello que para hacer posible nuestro análisis de las tendencias aunadas en el film hemos dado en dividir las radicalmente en un preámbulo y dos grupos, dependiendo de su relación positiva o negativa con el positivismo tecnoestético y la tecnocracia en general.

---

<sup>86</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 52.

<sup>87</sup> GARCÍA GÓMEZ, F.: *Art. cit.*, pp. 350-354.

<sup>88</sup> Véase, por ejemplo, PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 169.

### 2.8.1. SOBRE EL JUNGENDSTIL, UNA PLANTA TORTUOSA.

Si exceptuamos la Catedral gótica, los diseños del *Jugendstil*<sup>89</sup> son los primeros por estricto orden cronológico a los que echa mano *Metrópolis*. Ello se debe, en opinión de Pedraza, a su “simbolismo psicológico y moral”<sup>90</sup>, dado que la intención de dicha tendencia era la de conservar los valores históricos del arte frente a la incondicional *creatio ex tekné* de la era industrial (Fig. 18). No por casualidad, los antecedentes se encontraban en Morris y Ruskin, ambos críticos con la ciudad moderna y el uso indiscriminado de las máquinas<sup>91</sup>. Sin embargo, esta base ideológica comenzó lentamente a quebrarse en la teoría. Un miembro notable de esta tendencia, Van de Velde, aun considerándose seguidor de Morris, defendía incluso la necesidad de llevar la producción mecanizada al diseño<sup>92</sup>. Una contradicción que observaremos en la mayor parte de las elecciones del tándem Harbou-Lang<sup>93</sup>, y que consolida aquella dialéctica moderna a la que nos referíamos al final del primer capítulo.

Este *Jugendstil* acabaría inclinándose cada vez más hacia un infuso clasicismo filotécnico que, alejándose del *art déco*, inundaría varios interiores y puertas de *Metrópolis*: el llamado modernismo geométrico (Fig. 19). El equipo creativo tomaría como inspiración la etapa final de Hoffman, Olbrich y al arquitecto más celebrado de su tiempo, Otto Wagner, esgrimiendo tanto sus estilemas formales (líneas rectas no perpendiculares y ornamentación geométrica rectangular, circular o trapezoidal)<sup>94</sup> como su convicción ideológica de unir espíritu, arte y racionalidad<sup>95</sup>. Sin embargo, esta poética caería definitivamente en la producción mecanizada típica de la sociedad de masas, alimentando tendencias contra la que la ideología expresionista reaccionaria colisionaría (Fig. 20). Esta confrontación entre buenas intenciones que van dejando paso a una práctica mecánica, resume, quizás mejor que en otras influencias arquitectónicas, el tortuoso plano en que se mueve *Metrópolis*: la intención no es la que cuenta cuando la realidad tiene su propio destino.

---

<sup>89</sup> Para situarnos, podríamos considerarlo un Art Decó a la centroeuropea.

<sup>90</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 92. Pedraza se limita a indicar vagamente los estilos que tienen presencia en *Metrópolis*, pero su criterio es valioso, en tanto su análisis no olvida que *Metrópolis* surge de una profunda concepción dialéctica entre novela, contexto histórico y planteamiento estético.

<sup>91</sup> Véase COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 13 y ss.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>93</sup> Lang dejó la carrera de arquitectura en el 1909, lo que significa que si conoció bien un movimiento, sería precisamente éste.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 28 y ss.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 33.

## 2.8.2 UN NERVIOSO ALZADO A ESCUADRA Y CARTABÓN

Antes de que la fase epigónica del *Jugendstil* favoreciera una apertura total y absoluta de los arquitectos germanos a poéticas tan sentidamente tecnoestéticas como la racionalista, funcionalista y futurista, y antes incluso de que la herencia espiritual del primer *Jugendstil* cediera paso al expresionismo, ya existían, amén de Chicago, numerosos rascacielos en Manhattan. El impacto y vergüenza que aquellos produjeron en el viejo continente es difícilmente expresable, al ser un bajo continuo sobre el que todos los autores europeos, a excepción de los expresionistas de turno, cantaron al unísono. Y no era para menos dado que los audaces ingenieros americanos habían conseguido alcanzar los 236 metros de altura ya en 1909<sup>96</sup> (Fig.21). Pero el intenso homenaje que el film dedica a aquellos tiene más explicaciones. En primer lugar debe constar que durante su vida a Lang le gustó recordarnos que la idea de hacer la película comenzó con el efecto que los rascacielos le produjeron en su viaje a Nueva York en 1924<sup>97</sup>, y en segundo que las utopías del Berlín moderno –modelo de *Metrópolis*– pasaban por la construcción de enormes edificios<sup>98</sup>. La única realización en este sentido sería la célebre torre de 121 metros de altura erigida en 1925 por Martin Wagner y Hans Poelzig, con la intención de laudar tanto la nueva Alemania como el triunfo de la técnica<sup>99</sup>.

En el rascacielos americano se encontraban en potencia exclusivas características tecnopolíticas que habrían de heredar y sublimar los discursos funcionalista y futurista, especialmente en Sant’Elia o Chiattonne. En aquél se daba la uniformidad del diseño en su mayor grado formal y metafísico, y no sólo por sus uniformes pisos y ventanas, ni tampoco porque las instalaciones internas fueran tan uniformes como los uniformes de los oficinistas, sino porque todo ello estaba envuelto en un halo de abstracción y frialdad financiera<sup>100</sup>. Este es, evidentemente, el modelo de nuestro film. Los rascacielos –como aquél que habita Joh Fredersen– eran, no puede obviarse, edificios

---

<sup>96</sup> PEHNT, W.: *Op Cit.*, p. 162.

<sup>97</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 36.

<sup>98</sup> RICHARD, L.: *Art. cit.*, p. 42. La crisis de 1929 dio al traste con dicha posibilidad.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>100</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 705.

administrativos que prefiguraban, además, el advenimiento de la ciudad colmena<sup>101</sup>, algo que *Metrópolis* se ocupa de certificar en el código mítico y profético al que nos tiene acostumbrados. En la película, la “estética de la matemática” es la nueva bandera, una reinterpretación calculada y empobrecida de la imprevisible belleza fractal del barroco<sup>102</sup>. Ante este panorama no es de extrañar que el audaz arquitecto americano Wright fuera uno de los pocos que se atreviera a dedicarles estas duras palabras:

“La arquitectura del rascacielos no es más que una cuestión de una torpe imitación de un sobre de hormigón para un esqueleto de acero. La envoltura del rascacielos no es ética, ni hermosa, ni permanente. Es un ardid comercial o un simple recurso. No tiene un ideal más alto de la unidad que el éxito comercial”<sup>103</sup>.

No por casualidad, los primeros rascacielos se erigieron en Chicago, una ciudad que, en palabras de Hughes, carecía de tradiciones, “una ciudad de reyertas, de cerdos destripados...”. El arquitecto Sullivan, al transformar en hierro la madera que conformaba la vieja técnica del armazón “de globo”, consiguió incrementar la altura hasta rascar el cielo<sup>104</sup>, pero al tiempo, también incrementó la congestión al reordenar el urbanismo<sup>105</sup>. En consecuencia, si había un triunfo, allende la metafísica de la uniformidad, éste era meramente de tamaño. Algo que la cultura occidental ya conocía desde los tiempos de Aristóteles, quien había advertido que el tamaño y la superficie no pueden aumentarse indefinidamente sin introducir un nuevo tipo de organización política en la ciudad. Justo lo que nos repetía *Metrópolis*<sup>106</sup>. No en vano, la altura desmesurada significaba *hybris* (venganza divina) a ojos de los expresionistas, de ahí que tantos viajeros alemanes identificaran las ciudades dotadas de rascacielos con un

---

<sup>101</sup> Véase MUMFORD, L.: *Perspectivas urbanas*, pp. 93-120. El autor juzga negativamente, a lo largo de los diferentes artículos recopilados en este libro, la noción de bloque de vivienda colmena. En las pp. señaladas comenta el impacto negativo de los planes sistemáticos sobre las asociaciones residenciales tradicionales.

<sup>102</sup> CALABRESE, O.: *Op. cit.*, p. 135 y ss.

<sup>103</sup> WRIGHT, F. L.: *Op. cit.*, p. 141.

<sup>104</sup> HUGHES, R.: *Op. cit.*, p. 172 y ss.

<sup>105</sup> MUMFORD, L.: *Perspectivas urbanas*, p. 176.

<sup>106</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 228.

orgullo babilónico que los arrastraría al infierno<sup>107</sup>, algo fácilmente observable en el simbolismo de las mayores arquitecturas ilusorias del cine de la época<sup>108</sup>.

Basta congelar ciertos planos panorámicos del film para asumir que el motivo urbano más socorrido es el rascacielos, sometido siempre a su máxima verticalidad, tipificación y pureza modular, además de a un potente (y repetitivo) *leit motiv* musical de línea melódica ascendente. Como fondo del título de apertura de *Metrópolis*, el espectador medio alemán los aceptaría como emblema de un futuro prometedor, aun reconociendo poco después la evidente impronta de sus oscuros hermanos neoyorquinos. Y es que, cuando aparecían, su masiva configuración fractal debía resultar tan abrumadora para la vista como para el oído lo era la gran orquesta que interpretaba el tema “Metrópolis” de Gottfried Huppertz. Rascacielos estético para los sentidos, sí, pero también rascainfiernos por la semántica que el enfoque en contrapicado cenital denota: los gigantes de cemento se descuelgan como flechas hacia un abismo cavernoso e incierto –imposible ver el suelo–, vértigo representado en la propia racionalidad técnica que exhalan. Si ese era su rostro, imaginémosnos su alma.

Aunque los despóticos delirios neobarrocos del M. M. eran, por una parte, el trasvase al urbanismo del riguroso cartesianismo del rascacielos americano<sup>109</sup>, es justo comentar que aquellos tenían todavía decoración, cornisas, molduras y demás juegos plásticos (Fig. 22). Para que *Metrópolis* pudiera esquematizarlos del modo comentado hacía falta echar mano de influencias ya regaladas por la propia radicalización del *Jugendstil*: el racionalismo y el funcionalismo. Si existe una ideoestética arquitectónica en *Metrópolis*, ésta se encuentra resumida en el radicalismo de Adolf Loos. Loos, quién no por casualidad analizó ampliamente los rascacielos de Chicago, afirmó en su artículo “Ornamento y delito” (1908) que el ornamento era algo de “delicuentes, un trabajo derrochado de materiales profanados”<sup>110</sup>. Dado que poco después los racionalistas centroeuropeos aceptarían dicha tesis, no debe sorprendernos que los interiores de *Metrópolis*, amén de sutiles retazos simbólicos del *Jugendstil*, se encuentren amueblados del vacío racionalista (Fig. 23). Pero no acababa aquí el papel de Loos. En su opinión, el arte es lo manual (la ornamentación y a la imprecisión), siendo la

---

<sup>107</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 29.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>109</sup> MUMFORD, L.: *Perspectivas urbanas*, p. 176.

<sup>110</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 630.

arquitectura claramente superior, al participar de la objetividad incuestionable del trabajo mecánico y la pureza férrea:

“¿Significa esto que una casa no tiene que ver con el arte y que la arquitectura no puede ser incluida entre las artes? Así es. Sólo una pequeña parte de la arquitectura forma parte ya del arte: los monumentos funerarios y los monumentos conmemorativos”<sup>111</sup>.

Estas ideas aglutinarían poco a poco a una inmensa mayoría de los arquitectos del movimiento *Werkbund*<sup>112</sup>, el fallido M. M. alemán. Gropius y Muthesius señalaron en 1913 que la arquitectura sólo debía ser ingeniería civil e industrial, mientras que otros tantos se autocomplacían en equiparar los silos y las naves industriales americanas con las pirámides<sup>113</sup>. Comparación célebre en aquella época, pero desazonadora por mostrar la cara más peligrosa del hechizo filotécnico, en tanto las pirámides, pese a su magnificencia estética, fueron una manera de ocupar a la sociedad bajo el auspicio de un poder absoluto. De hecho, Mumford sitúa el origen del incauto optimismo tecnológico occidental precisamente en los avatares sociológicos, militares, teológicos y constructivos de las grandes pirámides<sup>114</sup>. No en vano, cuando el sombrío Joh Fredersen contempla el horizonte desde su babélico rascacielos, la primera panorámica muestra formas puramente piramidales que, además, florecían previamente en los primeros planos en el punto álgido de algunos rascacielos. Simbolización negativa en la tónica ideológica de la veta más radical del expresionismo, aquella que se encontraba más inundada del modernismo reaccionario.

La pirámide, el silo, la ingeniería y la desornamentación escondían los afanosos esfuerzos del racionalismo por llegar a la ficción arquitectónica de *Metrópolis*, esto es, la tecnoestética mecánica de lo normativo, lo lógico, lo racional, lo simétrico y lo isorrítmico<sup>115</sup>. Esta tendencia a la ordenación uniforme y simétrica era, en opinión de un

---

<sup>111</sup> Cit. en *Ibidem*.

<sup>112</sup> El movimiento *Werkbund* ejemplifica el punto álgido de dialéctica entre tendencias irracionalistas y racionalistas alemanas. Hablaremos posteriormente de él.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 637.

<sup>114</sup> Véase MUMFORD, L.: *El Mito de la Máquina I: Técnica y Desarrollo humano* (1967). Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 293 y ss.

<sup>115</sup> KRUFT, H.W.: *Op. cit.*, p. 635.



miembro del *Werkbund*, el sociólogo Simmel, la expresión propia de las formas despóticas de sociedad, que las peores manifestaciones de la teocracia parecen compartir con las peores de la tecnocracia<sup>116</sup>. Resultan por ello conmovedoramente ingenuas las opiniones estéticas de un arquitecto bondadoso como Behrens quien, después de defender la matemática y el cálculo en la construcción, argumentaba: “no creo que la estabilidad calculada en términos matemáticos tenga un efecto inmediato sobre el ojo humano”<sup>117</sup>. Si eso ocurría con el ojo, no había que preocuparse por el hombre entero. Pero, en realidad, ese tipo de pensamiento frígidamente racionalista retomaba tanto la herencia calculadora de la teología escolástica<sup>118</sup> como la tradición coercitiva medieval. Simmel, haciendo gala de la agudeza de su época, advertía que los libros de penitencia representaban los pecados y castigos en formas precisas matemáticas y uniformes, para así inculcar fácilmente el miedo en el alma. Desde antaño parece haberse sabido que no hay nada que penetre psicológicamente con más fuerza que los estilemas significantes del tecnoracionalismo en su máxima expresión, razón ésta por la que dichas características son fácilmente observables en las estéticas militaristas<sup>119</sup>, tal y como se comentó a propósito del obrero. Estas impresiones eran compartidas por el modernismo reaccionario, sobre todo en la obra de Ludwig Klaes, quien afirmaba que el espíritu calculador y racional había minado la vitalidad orgánica en el alma del trabajo<sup>120</sup>. Fuera del continente, el diagnóstico sería el mismo: *Un Mundo Feliz* (1932) quería decir, en palabras de Huxley, que “el mundo estaba ya tan perfectamente ordenado que no había sitio para la libertad o la iniciativa personal”<sup>121</sup>.

Dicho esto, no podemos sino revisar una vez más la cosmovisión de *Metrópolis*. Los ingredientes y valores comentados en este bloque vuelven a cobrar vida de la mano de la aludida dialéctica moderna y reaccionaria entre religión, estética y tecnología. Pero esta vez con un incomparable marco que estrecha las relaciones entre la

---

<sup>116</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, p. 218.

<sup>117</sup> BEHRENS, P.: *Art. cit.*, p. 110.

<sup>118</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, p. 143 y ss., e ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. F.C.E., México, 2002. Básicamente, Mumford considera que la *Summa Teologica* de Sto. Tomás es la mayor obra de ingeniería de la cultura occidental, mientras que Illich analiza cuidadosamente cómo el espíritu separatista y causal de la escolástica sentenció la vocación del holismo, de la interrelación, de la memoria y de la asimilación personal, al tiempo que sugiere que la herencia y continuidad de dicho pensamiento calculador hizo un gran daño a la sabiduría y al conocimiento en Occidente.

<sup>119</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, p. 217 y ss.

<sup>120</sup> ZIMMERMAN, M.: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. Indiana University Press, EEUU, 1990, p. 29.

<sup>121</sup> HUXLEY, A.: *Op. cit.*, p. 10.



arquitectura y el obrero, pues ambos se proyectan entre sí tanto en la forma como en el fondo.

Pero para que las imbricaciones semánticas aludidas a propósito del racionalismo cobren pleno sentido es necesario, empero, que la mirada fílmica ayude a interpretar convenientemente la morfología tecnoracionalista, ya sea ajustando la *mise en scène* (arquitectura, interiores), ya sea depurando la fotografía. Walter Ruttmann, encargado de ésta, fue capaz de aunar los efectos lumínicos propiamente expresionistas de la tradición cinematográfica alemana (excelentemente en la secuencia de las catacumbas) con los antagónicos valores precisos, puros y concretos de la recién estrenada Nueva Objetividad. Aunque esta tendencia estética certificaría poco después del estreno de *Metrópolis* la muerte del ideal expresionista -a ella se unirían los últimos arquitectos expresionistas entre 1924 y 1929-, no cabía duda de que era la más apropiada para mostrar, con la mayor definición que la época posibilitaba, las panorámicas urbanas y arquitectónicas. No en vano, Ruttmann derivaría rápidamente hacia este movimiento en su obra maestra *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), donde el progreso y la modernidad era mostrada con una benevolente objetividad, esto es, con optimismo. Así, las virtudes precisionistas de las fotografías industriales de, por ejemplo, un Renger-Patzsch, servían para ensalzar todavía más el inquietante simbolismo lógico, racional, simétrico y ultrahigiénico de nuestra película<sup>122</sup> (Fig. 24). El claroscuro expresionista, por su parte, dotaría de mayor relieve escultórico dichos valores. Esta dimensión fotográfica hubiera sido fútil, empero, sin la ayuda prestada por la labor de las cámaras, buscando siempre un tratamiento centrípeto de la imagen y una estructuración intensa de cada plano, lo que incidió en el valor sólido y arquitectónico de toda la película<sup>123</sup>.

Conviene recordar que este tipo de teoría racionalista compartía con el futurismo la meta de convertirse en Alemania en la única arquitectura posible, y para ello debían inundar presurosamente Berlín de sus principales herramientas: la escuadra y el cartabón<sup>124</sup>. Su obsesión por racionalizar y normalizar tanto las oficinas como los

---

<sup>122</sup> Sobre la metafísica del ultrahigienismo se hablará en *Koyaanisqatsi*.

<sup>123</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar*. Verdoux, Madrid, 1990, pp. 58-59.

<sup>124</sup> Véase KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 635.

barrios obreros comenzó a tomar cuerpo a partir de 1925<sup>125</sup>, y aunque su máximo exponente vendría poco después con la *Siemensstadt* (1928-1931) de Hans Scharoun y Martin Wagner (Fig. 25-26), *Metrópolis* intuyó aproximadamente la obsesiva idea en su subterráneo barrio obrero: miles de casas salubres pero idénticas, que repetían, a lo pobre, el modelo cartesiano de rascacielos. Quizás no por casualidad, las críticas a *Siemensstadt* en Francia coincidieron con la intención de nuestra película. “Resultado frío y descarnado”, tal fue el diagnóstico<sup>126</sup>. ¿Dónde quedaba la identidad de las indigentes, pero siempre diferentes, casas populares alemanas? ¿Era éste acaso un ensayo para el futuro modelo de Gulag y de campo de concentración?<sup>127</sup>. Esto significaba la cumbre real de una utopía funcio-racionalista que había llegado demasiado lejos en su mimesis estética de la tecnología, al tiempo que había demostrado lo evidente: arquitectura, política y economía establecían una relación ineludible y conflictiva<sup>128</sup>. Pero el anhelado horizonte de aquella seguía pasando, en opinión de Rodríguez Ruiz, por la disolución absoluta de la ciudad en células mínimas y estandarizadas. En teoría, el frenazo a esta locura se echó en un Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1933) celebrado en un crucero por el Mediterráneo, siendo elocuente que la publicación de sus conclusiones se hiciera a mitad de la Segunda Guerra Mundial, en la célebre *Carta de Atenas* (1943)<sup>129</sup>. En definitiva, este “racionalismo” había cometido el error de no haber empleado ni siquiera todas las posibilidades del razonamiento humano, siendo más bien, en opinión de Marchán Fiz “un funcionalismo tecnológico e industrializado, más que racionalista a ultranza”<sup>130</sup>

Sin embargo, no eran el racionalismo y el funcionalismo los únicos movimientos tecnoestéticos que se encontraban en su apogeo cuando *Metrópolis* fue estrenada. Faltaban todavía violencia, delirio y radicalismo político para completar el jugoso racimo del film. Faltaba un movimiento que, en los años 20, estaba a la vanguardia de la arquitectura europea. Faltaba, en definitiva, el futurismo. El futurismo también se alimentaba, en consonancia con nuestro itinerario, de las tendencias geométricas del tortuoso y contradictorio *Jugendstil*, compartiendo asimismo parte del espíritu

<sup>125</sup> Véase STROHMEYER, K.: “Armonía aparente y crisis latente”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, pp. 113-124.

<sup>126</sup> Véase JAEGGI, A.: “Siemensstadt, un urbanismo audaz”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, pp. 141 y ss.

<sup>127</sup> STROHMEYER, K.: *Art. cit.*, p. 113. Strohmeyer sugiere al comenzar el artículo que los mecanismos de racionalización técnica berlinesa y wagneriana prefiguraban el encauzamiento ideológico del III Reich.

<sup>128</sup> RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 80.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>130</sup> MARCHÁN FIZ, S.: *La arquitectura del Siglo XX*. Textos, Alberto Corazón, Madrid, 1974, p. 375.

racionalista, aun alejado de su frígida tragedia normativa<sup>131</sup>. Pero la tormenta que arribó a Alemania proveniente de Italia, tenía las tintas más cargadas en la ideología urbana al completo que en una posible morfología arquitectónica práctica<sup>132</sup>. El futurismo de *Metrópolis* partía especialmente de la ideoestética de Sant' Elia y Virgilio Marchi<sup>133</sup>, y sus intereses se habían manifestado especialmente en lemas y manifiestos incendiarios, más que en construcciones reales<sup>134</sup>. Sin embargo, más allá de la ideología, nuestro film desembocaba en los utilísimos bocetos de dichos autores. Basta observar los dibujos a tinta de Mario Chiattone (*Edificios para una metrópolis moderna*, 1914<sup>135</sup>) (Fig. 27) para descubrir que es difícil distinguir el diseño de sus rascacielos de los de nuestro film. Los bocetos de estos tres autores, justo es decirlo, posiblemente se habían inspirado en los diseños escenográficos de A. Appia, G. Craig y sucesores<sup>136</sup>, algo que conecta directamente con la breve relación que comentamos acerca del teatro y *Metrópolis* (Fig. 28).

En concordancia con nuestro análisis, la característica sobresaliente del futurismo era la fascinación absoluta por cualquier aspecto tecnológico. Es cierto que esto ya lo hemos repetido varias veces desde el apartado acerca de la hipotecación técnica del M. M. La novedad, empero, es que esta vez cabe hablar de una superación en la alabanza, sobre todo desde el punto de vista urbano<sup>137</sup>. La *cittá nuova* se basaba en un sinfín de caóticos estímulos tecnoestéticos (e incluso patógenos): tráfico aéreo, ascensores, megalomanía, velocidad, consumismo, violencia, frenesí, estrés, nervio, ruido, etc.<sup>138</sup> A *Metrópolis* le hubiera faltado prescindir del toque cinematográfico y narrativo primitivista<sup>139</sup> para haber podido dar una solución estética ideal a ese hiperdinamismo futurista -como sí lo haría Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (*Celovek kinoapparatom*, 1929)-, pero no cabe duda de que supo, si no plasmarlos, al menos sugerirlos en diferentes momentos de la cinta. Lo que sí que consiguió nuestro film sobresalientemente fue ejemplificar visualmente la noción de ciudad por niveles,

<sup>131</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 105.

<sup>132</sup> RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 26.

<sup>133</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 51 y 92.

<sup>134</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 687.

<sup>135</sup> Que se encuentran en el instituto di Storia de'Il Arte en Pisa.

<sup>136</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 103.

<sup>137</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 688.

<sup>138</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 143 y ss. y SANT' ELIA, A.: *Manifiesto de la Arquitectura Futurista (1914)*. Versión digital en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20arq.%20futurista.htm>.

<sup>139</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Op. cit.*, pp. 59 y 303

(plagada de puentes, carreteras en altura y formas escalonadas) (Figs. 29-30), interpretándola a la postre como muro infranqueable entre los de arriba y abajo<sup>140</sup>. Injusticia que, aun aparentando ser una simbolización tópica (Cielo contra Infierno), profetizó el efecto que tal concepción urbana tendría en la práctica. Según Winner y Berman, la aplicación intencionada de vías de tráfico en altura en Long Island (Nueva York) consiguió el objetivo de Robert Moses (jefe de obras desde 1920 a 1970) de aislar y limitar a las minorías raciales –negros y sudamericanos-. Claro ejemplo de que una gran modificación urbana siempre está al servicio ideológico del comitente neobarroco<sup>141</sup>. No en vano, el futurismo atañía también la política y la economía. Convertir la ciudad en una megamáquina de producción y consumo era la condición sin la cual no se podría obtener la anhelada *cittá nuova*<sup>142</sup>, éxito que en su grado paradigmático conseguiría *Metrópolis* primero y Chicago, Berlín, Johannesburgo, Sidney o cualquier otra después. Evidentemente, si estas eran las líneas maestras del futurismo, no mucho cabía esperar de su compromiso arquitectónico con el ciudadano de a pie, o al menos más allá de ofrecerle panorámicas estremecedoras. La casa, un elemento obligatoriamente desprovisto de la monumentalidad de una fábrica o de un centro comercial, era por tanto juzgada despectivamente. ¿Cuál era su diagnóstico? “Extraordinariamente fea”<sup>143</sup>.

Antonio Sant’ Elia fue uno de los grandes homenajeados en el filme. Y es que, pese a su condición italiana, su *cittá nuova* se encontraba influenciada por la megalópolis (*Grosstadt*) del alemán Otto Wagner, asumiendo el bagaje racionalista de aquél. Con esta fusión se proponía un nuevo concepto de estilo internacional que debía usurpar a cualquier otro y que debía emplear “todas las posibilidades técnicas”<sup>144</sup>. Esta propuesta contaba con la retórica de Sant’ Elia, lo que introducía un delirio urbano superior al de Le Corbusier, pero que, sorprendentemente, sí que acabaría cumpliéndose no mucho después: rascacielos, hoteles, estaciones, arterias enormes de comunicación, puertos, luces de neón por doquier... Tal es la fuerza ideoestética de nuestro autor, que hasta los fríos rascacielos racionalistas de *Metrópolis* tienen mucho de las soluciones

---

<sup>140</sup> La idea venía de lejos y el propio Leonardo Da Vinci ya pudo prefigurar algunas nociones de ciudad por niveles.

<sup>141</sup> WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa. Barcelona, 1987, pp. 39-40, y BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, Madrid, 1988, p. 320 y ss.

<sup>142</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 173.

<sup>143</sup> Véase KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 689.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 688.

arquitectónicas esbozadas por él: simetría, contrafuertes, machones de refuerzo y paramentos que abigarran de líneas frenéticas la estática ciudad colmena. He aquí, en realidad, el préstamo futurista más relevante tanto para *Metrópolis* como para la nueva imagen de ciudad moderna. La tecnoestética de funcionalistas y racionalistas pasaba por alto un ingrediente básico del nuevo orden tecnológico: la máquina no significa solo isoritmia, estandarización, formas mecánicas e impersonales y estatismo platónico, sino también un marcado sesgo nervioso, a veces inconstante en su furioso *runrún*; así como una plaga de destellos de luz que inundan el nuevo cosmos urbano. He aquí, en definitiva, la abrumadora iluminación artificial de la *Nueva Babilonia* como del nervio exuberante de *Metrópolis*. Características que deben traspasarse al sutil dinamismo de las hileras de automóviles, manteniendo un eje lineal continuo, sí, pero dotando de movimiento la marcada pan-linealización de la escenografía. Automóviles, cómo no, celebrados por el futurismo (“El automóvil es la guerra” de Marinetti) pero que, huelga decirlo, no gozaron de una imagen positiva -amén de su humo, alta siniestralidad, coste y congestión viaria- en la literatura filosófica de Rilke, Strauss, Spengler o Simmel, ni en la de extranjeros como Mumford<sup>145</sup>. En consecuencia, y como tantas veces hemos repetido, la superestructura ideológica del film asume la fascinación estética, pero nos la devuelve convertida, si no en crítica, sí en reflexión tecnológica. En definitiva, y como dijera Pascal Quignard, “Cuanto más feroz es la vida, más bella se vuelve”.

Ahora bien, por si todavía supieran a poco estas contribuciones fílmicas de Sant’ Elia, cabe reseñar su propuesta de que los barrios pobres fueran eliminados, aunque nunca diera una solución aclaratoria<sup>146</sup>. ¿Será por ello que en nuestra película el barrio obrero está fuera del campo de visión de los ufanos pobladores del sector superior?

Como contrapunto a estos dictados ideo y tecnoestéticos es necesario juzgar el papel de Virgilio Marchi, arquitecto futurista que presentaba puntos en común con el expresionismo de Taut, y por tanto importantes diferencias con Sant’ Elia y los racionalistas. Marchi ejemplificaba el acercamiento formal del futurismo a los dictados expresionistas, algo que no podía ser pasado por alto para el sagaz equipo creativo de *Metrópolis*: formas no cúbicas, asimétricas y variables que representarían

---

<sup>145</sup> Véase GARCÍA ALONSO, R.: *Ensayos sobre literatura filosófica. G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Strauss, W. Benjamin y J. Roth*. Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 58, 106 y 114 ; SPENGLER, O.: *El hombre y la técnica*. Tesis V, cap. 12., y MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 1990, p. 257

<sup>146</sup> *Ibidem*

simbólicamente lo efímero, lo vertiginoso y lo acelerado<sup>147</sup> (Figs. 31-32). Claro que el expresionismo reaccionario del film les daría, como analizaremos en breve, otra connotación semántica: la tortura individual frente a la frigidez del M. M. No en vano, la ideología de Marchi se situaba en las antípodas de la virulencia religiosa y la carga mística del expresionismo. Marchi quería cubrir la faz de la Tierra con una gran ciudad que entraría en batalla con los habitantes de Marte, inaugurando así el camino hacia la guerra de las galaxias<sup>148</sup>. Alegato violento en la senda de Marinetti que se convertiría en *Metrópolis* no en guerra externa, sino en guerra interna. En consecuencia, otro ejemplo más a sumar a la dialéctica y contradicción que todas las influencias del film representan.

Pero no debe olvidarse que, a pesar de las tensiones, mezcolanzas e inversiones a las que la película nos tiene acostumbrados, sí que hay varias condenas negativas –sean inconscientes o no- al futurismo, en tanto que lo que se convierte para los futuristas en una apología de la máquina se transforma en *Metrópolis* en una imagen satánica. El ejemplo más adecuado para sintetizar esta opinión es que el diseño de la máquina Moloch, pura encarnación del mal, está inspirada, entre otros, tanto en el dibujo de la estación de ferrocarriles esbozada por Sant’ Elia (1914), como en la Catedral I de Chiattonne (1916) y en una de las fábricas de Marchi (1924)<sup>149</sup> (Figs. 49-51).

Concluimos este apartado con una observación final de corte cinematográfico. Racionalismos, funcionalismos, futurismos y constructivismos fueron usados en películas contemporáneas regalando una semántica positiva. Así pasó con *La inhumana* (*L’inhumaine*, Marcel L’herbier, 1923), *Aelita* (Iakov Protazanov, 1924) o, más tarde, con *La vida futura* (William Cameron Menzies, 1936), en clara contraposición a lo que ocurría en las películas alemanas, donde las formas expresionistas indicaban justo lo contrario. Sin embargo, *Metrópolis* no tuvo problema en apropiarse de aquellas formas e invertir el sesgo positivo. ¿Era un ultraje absurdo? ¿Un mero ejercicio reaccionario, como tantas veces ha sido designado? Dichos movimientos artísticos significan una utopía tecnocrática, sí, pero, en palabras de Marchán Fiz, tenían el inconveniente -tal y como hemos intentado expresar-, de ser difícilmente consideradas como utopías

---

<sup>147</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 180.

<sup>148</sup> KRUF, H.: *Op. cit.*, p. 691.

<sup>149</sup> Véase *ibídem*, imagen nº 188, y PEHNT, W.: *Op. cit.*, pp. 30 y 177.

sociales<sup>150</sup>. Esa fue la predicción de *Metrópolis* y, como se comentó al comienzo del capítulo, diversos directores siguieron su línea, especialmente a partir de los años 70.

### 2.8.2.1. ARQUITECTURA, PUREZA ESTÉTICA Y DESHUMANIZACIÓN (ACLARACIÓN)<sup>151</sup>

Es un hecho que las vanguardias racionalistas (introducimos aquí a los funcionalistas) y futuristas, pese a su meta tecnológica, se diferencian notablemente desde una perspectiva especializada:

- 1) En el aspecto formal, los primeros defendían las líneas verticales, horizontales y estáticas, mientras que los segundos no siempre. Sin embargo, incluso cuando estos últimos valoraban el empleo de dichos estilemas, el trazo era anguloso y vertiginoso. Ya hemos apuntado que, desde un punto de vista tecnoestético, ambas características pueden derivarse de la máquina y del medio ambiente neotécnico. Ahora bien, líneas horizontales y verticales han tenido todas las culturas. La novedad residía en su esquematismo, obsesión y trasvase social.
- 2) En el aspecto semántico, muchos de los primeros inyectaron a la inhumanidad tecnorracionalista de un infuso misticismo relacionado con el silencio, el vacío y la armonía pitagórica<sup>152</sup> (el ejemplo paradigmático sería Mies van der Rohe). Algunos incluso consideraban el orden mecánico como una forma de religión y que la tecnología tenía un origen místico<sup>153</sup>. Esto venía a certificar, especialmente en el caso racional y funcional, la necesidad humana de insuflar la frialdad de la impersonalidad técnica con un soplo de aire religioso, herencia insoslayable de la tradición cultural occidental. Y cierto es que, gracias a ese

---

<sup>150</sup> MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 484.

<sup>151</sup> Consideramos oportuna una reflexión de índole filosófica y estética para orientar convenientemente al lector y evitar malentendidos. Los temas comentados hasta ahora no incidían tan directamente en la crítica a tendencias artísticas determinadas y dado que el capítulo introductorio sobre deshumanización queda ya lejos en el espacio, este pequeño apartado encuentra su lugar justo aquí. Huelga subrayar que la cuestión estética es de vital importancia para esta tesis. El próximo capítulo realizará una primera incursión en ese campo, pero será en el bloque de *Koyaanisqatsi* cuando lo desarrollemos, una vez los aspectos críticos de la tesis hayan mostrado su itinerario suficientemente.

<sup>152</sup> Véase “Wittgenstein y la estética” en *Galería de Imágenes*.

<sup>153</sup> Véase RATHENAU, W.: “La mecanización del mundo”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 154-168.



hálito vital, las construcciones fueron dotadas de memoria, formaron parte de nuestra historia y sus virtudes simbólicas básicas bien podrían identificarse con el clasicismo griego, la isorimitia musical occidental o tantas formas de meditación repetitiva. Los futuristas desarrollaron, por su parte, otra peculiar forma de misticismo: el militarista –en la vía jungueriana-, identificable en los valores bélicos de la Antigüedad, la depuración del sacrificio ritual, la cruzada medieval, o la propia Guerra Santa.

Con tan solo modificar el objetivo fotográfico de una mirada microscópica a otra macroscópica, las diferencias parecían esconder dos tendencias antropológicas antiqúisimas: Platón versus Heráclito, extatismo inmanente versus violencia trascendente, concepción temporal metafísica versus tiempo físico...<sup>154</sup> Nuestras tendencias arquitectónicas mostraban las dos caras de una misma moneda histórica, llámese artística, estética, humanista o científica. Ahora bien, ¿son éstos valores tecnológicos, cuando forman parte de un itinerario cultural casi infinito? Evidentemente no, al formar parte, junto con tantas otras cosas, de la historia humana y de los fines del hombre. Dicho en palabras de Mumford:

“La vida humana en su multiplicidad y propósito histórico es nuestro punto de partida. Ningún individuo o elemento puede abarcar esta vida; ninguna época lo contiene; ninguna cultura puede abarcar todas sus potencialidades. Incluso cualquiera no puede entender, en parte, la naturaleza del hombre, a menos que uno se dé cuenta que sus raíces están enterradas en los desechos de incontables vidas invisibles y que las ramas más altas deben, por su gran habilidad, desafiar al escalador más atrevido”<sup>155</sup>.

Entonces, ¿Dónde se puede fijar el límite entre la técnica y su imantación cultural? En la propia formulación de la pregunta. La técnica en su pureza no conlleva

---

<sup>154</sup> Véase *Galería de imágenes* para una ampliación y explicación visual de algunas de estas ideas aplicadas a la tecnoestética.

<sup>155</sup> MUMFORD, L.: *El mito de la máquina*, Vol. I, p. 414.



inherentemente dichos valores: es el hombre quien se los otorga, aun sin quererlo. Es más, debe dárselos, único medio de interactuar con aquélla, pero debe hacerlo *responsablemente*. La técnica moderna -como analizaremos brevemente en el bloque de *Koyaanisqatsi*- bien parece haber surgido, escrutando la tecnoestética racionalista, de todo un pensamiento que le otorgó unos determinados fines y propósitos político-económicos. Sus resultados son un excesivo orden, poder y control que ignoran necesidades humanas preexistentes a la de una gran ciudad, un automóvil, un reloj o un tren. He aquí a lo que nos hemos referido al hablar del “deshumanizado” mínimo común denominador técnico en el corazón de aquellos movimientos arquitectónicos. En resumen<sup>156</sup>:

- 1) A la técnica pura que arrasa con todo bagaje histórico sin dejarse imantar o que radicaliza el bagaje negativo del ayer. Es decir, a la técnica impersonal en su pureza asignificante, ya que niega al hombre su poder de interpretación y, por tanto, de transformar la realidad. A la técnica despojada de *valores simbólicos responsables*, porque impone su vacío mecánico a la sociedad (el vacío místico será asunto de individuos particulares). Su fuerza tecnoestética es capaz de penetrar en la sociedad, volviéndola aséptica e insensible. A la técnica que “al eliminar los símbolos anticuados, eliminan todo lo que se puede aprender de la historia de las necesidades humanas”<sup>157</sup>.
- 2) A los medios y fines de la técnica, siempre que estén imantados de un sesgo ideológico claramente negativo para la sociedad, olvidando su voz, condición y necesidades preexistentes. Debe hacerse constar que este punto se encuentra en conexión con el anterior, puesto que en la semántica del primero se encuentran las claves de éste.

---

<sup>156</sup> Los dos próximos puntos son temas que Mumford analizó extensamente a lo largo de su obra. Mumford considera que la simbolización humana es la que ofreció a los fenómenos mecánicos una interpretación desde antaño. Mumford proponía la integración del *modus operandi* de la psique humana y los beneficios de una técnica imantada de una nueva ideología política. Consideraba negativo que el fenómeno mecánico fuera empleado por el poder en su efectividad matemática, así como que la técnica arrasara con toda la potencialidad humana, fiscalizando a la sociedad a su propia suerte. Véase la síntesis de RUIZ ORDÓÑEZ, Y.: *Lewis Mumford: una interpretación antropológica de la técnica*. Tesis Doctoral inédita, Universitat Jaime I, dirigida por el Dr. Amador Antón, 1999, p. 241 y ss.

<sup>157</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 116.

El uso negativo tanto a nivel estético como funcional de la tecnología es lo que acabamos de analizar en dichos movimientos arquitectónicos, mas el verdadero peligro está, empero, en su eternización, vulgarización y generalización posterior. Estas primeras vanguardias exhibían y dramatizaban los nuevos valores técnicos, y así los hicieron visibles: se encontraban en el campo del arte. Sus propuestas tenían, en la teoría y concepción de cada arquitecto, vida simbólica y humana. Cierto es que los diversos factores políticos, sociales e hipnóticos de la tecnología no les dejaban ver lo efímeros y utópicos que aquellos eran, pero no quita que muchos de ellos fueran capaces de observar el problema tecnológico después, como en el caso de Le Corbusier. También es cierto que las buenas intenciones de unos cuantos protagonistas (llámense Mies van der Rohe o Gropius) no sirven cuando la inercia tecnocrática tiene ya su propio fin. Pero ello no quita el tremendo valor y deuda que seguimos teniendo con aquellas tendencias, aunque sólo fuera porque sin ellas *Metrópolis*, nuestro objeto de estudio, perdería vigor, dialéctica y trascendencia reflexiva. Como en el caso del expresionismo -que ahora analizaremos-, aquéllas nos enseñan a ver la realidad con otros ojos, a comprender la tragedia y la pasión implícita en toda obra creativa y, finalmente, a asumir que sin la mimesis artística de lo que nosotros -que no siempre el artista- llamamos obstinadamente “bueno” y “malo”, estaríamos ciegos ante lo invisible. Lo que las poéticas artísticas tienen en común es el *quid* crítico de cada era y, por tanto, sobre el que debe establecerse una reflexión. De ahí que hayamos considerado que es la técnica el punto que aunaba al M. M.

### **2.8.3. UN ARQUITRABE EXPRESAMENTE AGRIETADO**

Si el lector observa en el siguiente itinerario un favoritismo en el trato al primer expresionismo, ello no se debe a un gusto particular por nuestra parte, sino a la elección temática de nuestra tesis. Y es que esta vanguardia -tanto en su primera fase, como en la crepuscular radical- era profundamente antitecnológica, lo que le evita cargar con gran parte del peso que afligía las utopías de los ya comentados. Esto sirve, sin embargo, para considerar sus mayores defectos: excesivo irracionalismo y evasión tardoromántica. Siempre es estimulante, empero, tener en cuenta la opinión de Pehnt, Rodríguez Ruiz o Hughes, quienes señalan que el nacionalsocialismo, el fascismo y el comunismo se interesaron, al menos moderadamente, por los rascacielos, los

racionalistas y los futuristas, y bastante por los modernistas geométricos, mientras que pasó de puntillas por la arquitectura expresionista, tomando nota meramente de algunos de sus aspectos místicos<sup>158</sup>. Ahora bien, este expresionismo, fuertemente conectado al modernismo reaccionario, no aparece en el film del modo en que ocurría con los anteriores. Veamos. El expresionismo tenía más fuerza en la novela de Von Harbou, generosa en alusiones góticas que recelaban de los aspectos propios de la racionalidad modernizante. Pero el gusto estético (carente de pretensiones ideológicas<sup>159</sup>) de Lang por la arquitectura geométrica filotécnica, acaso aquella que pudo llegar a estudiar en su interrumpida carrera, inclinó la balanza visual<sup>160</sup>. Ello no evita que el prototipo arquitectónico supremo de Taut esté tratado con mayor orgullo y protagonismo en *Metrópolis* que cualquier otro, y que la Catedral –tótem de esta poética- sea totalmente imprescindible. Asimismo, sutiles influencias expresionistas podríamos encontrar en todos aquellos decorados que no sucumben a la mayoritaria forma rectangular y horizontal. Sin embargo, las construcciones expresionistas están casi ausentes en la película si las comparamos con el resto. Con todo, desde el punto de vista semántico y metafísico (el originario de la novela), la teoría expresionista -en su faceta arquitectónica- tiene un imprescindible peso macroestructural que certifica la cosmovisión propia del film. Especialmente cuando esta es la que reinterpreta la propuesta del resto de tendencias arquitectónicas, regalando duda, tensión y dialéctica.

Cierto es, y lo dijimos en su momento, que las tendencias arquitectónicas no estaban tan separadas como tantos teóricos nos hicieron creer. Futurismo y expresionismo en particular, así lo piensan Pehnt o Rodríguez Ruiz, conectaban en sus formas, aunque el sentido positivo en unos pudiera significar tantas veces lo contrario en los segundos<sup>161</sup>. Ahora bien, las diferencias son innegables y debemos tener en cuenta la opinión de Boyd White al señalar que el expresionismo había sido definido más por lo que no era (racionalismo y funcionalismo) que por lo que realmente era<sup>162</sup>. Así, Ludwig Meiner, aquel que hiciera un manifiesto para pintar la gran ciudad, no

---

<sup>158</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 206 y ss., RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 100, y HUGHES, R.: *Op. cit.*, p. 105 y ss.

<sup>159</sup> Los estudios sobre Fritz Lang, teniendo en cuenta sus declaraciones y opiniones, no han podido comprometer ideológicamente al director de *Metrópolis* en todo este universo de modernismo reaccionario y de especulación filosófica de nuestro itinerario. Véase CASAS, Q.: *Fritz Lang*. Cátedra, Madrid, 1991, y LOSILLA, C.: *El sitio de Viena*. Notorius, Madrid, 2007.

<sup>160</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, pp. 41 y 47.

<sup>161</sup> Véase PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 169 y ss.

<sup>162</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 89.

estaba contra el uso de formas geométricas, pero pudo dejar claro que distaba un mundo entre la concepción ingenieril de los racionalistas y los artistas alemanes:

“Nuestra línea recta –empleada sobre todo en la gráfica– no debe confundirse con la que los constructores tiran con la regla sobre sus planos. ¡No creáis que una línea recta es fría y rígida!”<sup>163</sup>

No en vano, Colquhoun ha sugerido que el expresionismo reaccionario de *Metrópolis* bien podría emparentarse con el mito de la “tercera vía” propia de la modernidad germana<sup>164</sup>. Y, desde nuestro punto de vista, también debería emparentarse con la modernidad dialéctica. Al fin y al cabo, el expresionismo también supo valorar la revolución técnica en su justa medida, aunque sólo fuera porque un arquitecto como Taut prestara atención a uno de los sectores industriales punteros en Alemania: el del vidrio<sup>165</sup>. Comenzaremos revisando tres de sus propuestas básicas más evidentes para comprender el modo en que nuestra tendencia inunda *Metrópolis*, para después centrarnos en los dos arquitectos que más peso tuvieron en la película.

### 1) Contra el objetivismo racional y funcionalista:

El expresionismo ejemplificó durante cierto tiempo una reacción contra la “herencia más empobrecedora” del pensamiento platónico a la civilización occidental: la aplicación social de la matemática y del estatismo prohibitivo<sup>166</sup>. Aunque podamos descalificar, desde una posición logocéntrica y científica, la radicalidad irracionalista del expresionismo en *Metrópolis*, no debe olvidarse que ello tenía mucho de reacción lógica a los abusos que los ideólogos alemanes encontraban en los conceptos de “objetividad” y “funcionalismo”. Simmel había advertido pocos años antes que cuando todo se convierte en verdades calculadas y medidas, el hombre busca necesariamente lo contrario<sup>167</sup>. ¿Acaso no era (y es) *objetiva*, en cuanto real, la experiencia del deseo, la emoción, el miedo, la contradicción, la duda o la necesidad histórica de la metafísica?

<sup>163</sup> Cit. en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 117.

<sup>164</sup> COLQUOUN, A.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>165</sup> Véase *Instrumentos Inútiles* en el primer capítulo del bloque.

<sup>166</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 37 y ss.

<sup>167</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, pp. 217-219.

¿Acaso no es *funcional* el Partenón, ofreciendo mito, creencias, fiestas, visualización de utopías y unificación social? De ahí que tanto autores se refirieran siempre con sarcasmo al significado de “objetivo” y “funcional” en el léxico del M. M.<sup>168</sup>. El expresionismo consideraba que esos términos, en su sentido más amplio, sólo podían utilizarse para la Catedral gótica. Y no les faltaba razones, como después veremos.

Pero el expresionismo, en tanto arte y no código ético, no quería encontrar el virtuoso punto medio. Su aversión hacia aquellos dictados de la escuadra y el cartabón se sublimaría, especialmente en los diseños cinematográficos de Hans Poelzig, en una mimesis histriónica, torturada y pesimista del medio ambiente moderno: lo que tenía que decir lo diría *a la inversa* y cargado de los irracionalismos que más se distanciaran de la anonimia tecnocientífica<sup>169</sup>. Las buenas intenciones de Simmel al reseñar que en las estéticas asimétricas (orgánicas, populares) las relaciones son más libres, sencillas, seguras e individuales, no había tenido en cuenta que ante una situación de acorralamiento tecnocrático, éstas podrían tender al escapismo autodestructivo<sup>170</sup>. No en vano, quizás no haya nada más expresionista en el film que el mundo aleatorio, organicista y caótico lumínicamente de las catacumbas de *Metrópolis*. Allí se reúnen los obreros a gozar del único remanso de paz, pues ¿Qué duda cabe de que se trata de la configuración espacial que más se opone al resto de las despóticas arquitecturas? Pero aunque el film lo trate con respeto, es evidente que dicha huida es, cuando menos, extravagante. He aquí un claro ejemplo de cómo funciona la teoría escenográfica expresionista en *Metrópolis*.

## 2) Contra la megalópolis:

Podría considerarse, a tenor de las lecturas realizadas, que ciertos arquitectos expresionistas esgrimían, más que otros, una profunda preocupación social<sup>171</sup>. Lo que resultaba especialmente evidente en el caso Taut, cuyas motivaciones se encontraban más cerca de proponer una filosofía social y una antropología que una arquitectura

---

<sup>168</sup> Véase MUMFORD, L.: *Op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>169</sup> Véase PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 167.

<sup>170</sup> SIMMEL, G.: *Op. cit.*, p. 221.

<sup>171</sup> Al respecto es justo reseñar grandiosas excepciones: el organicismo de Wright y el racionalismo de Gropius.

viable<sup>172</sup>. No es de extrañar que la imagen de la nueva ciudad fuera, como en el caso de *Metrópolis*, el objeto predilecto de sus críticas. Pero, ¿cómo luchar contra un ente defendido por el poder político? Siguiendo el modelo anterior: esbozándola de modo torturado, como aglomeraciones sin orden<sup>173</sup>. Esto es, una suerte de mimesis psicológica de un presente caótico y viciado, cortesía de una mentalidad antisocial orientada al beneficio y al poder<sup>174</sup>. De ahí que tantos expresionistas propusieran, basándose en las teorías de Kropotkin y Ruskin, la noción de ciudad dispersa, limitada, horizontal y muy ajardinada<sup>175</sup>. Se llegó a crear incluso una “Sociedad para la ciudad jardín” (1902) -de la que Taut llegaría a ser consejero- entre cuyas actividades había aulas de educación natural para jóvenes, incursiones en el campo, etc.<sup>176</sup> Según Zimmerman, fue precisamente la manera especial en que la violenta industrialización desembarcó en Alemania como se favorecieron estas ideas de clara influencia popular tradicional<sup>177</sup>.

Obsérvese pues, el *modus operandi* en *Metrópolis*. La *Nueva Babilonia* presenta una mimesis racionalista y futurista pero reinterpretada siempre a la inversa: caos, pesimismo y vicio. La propuesta expresionista está incluida en su ausencia formal.

### 3) Contra la tabula rasa:

El expresionismo arquitectónico luchó por no eliminar de un plumazo toda la herencia cultural del pasado, meta que el resto de vanguardias se habían afanado por conseguir. La *creatio ex tekné* de aquellos significaba *creatio ex destructio*, un crimen contra la memoria humana. Y es que varios racionalistas y demasiados futuristas consideraban que la conservación de monumentos históricos (o su mera reconstrucción) era inaceptable<sup>178</sup>. En algunos casos, como el de Le Corbusier, los monumentos antiguos eran respetados, pero en un régimen de exilio o descontextualización urbanística similar al de la Catedral de *Metrópolis*. Para la concepción germana estas

---

<sup>172</sup> Véase el estupendo artículo de GARCÍA ROIG, J. M.: “Pensamiento utópico, Germanidad, Arquitectura”, en *Cuaderno de Notas N° 7*. Escuela técnica superior de arquitectura. Madrid, 1999., pp. 97-109. También, GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, 122 y 123.

<sup>173</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>174</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 35.

<sup>175</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 95.

<sup>176</sup> Varios proyectos alcanzaron dicho objetivo. Véase GARCÍA ROIG, J. M.: *Art. cit.*, pp. 100-101.

<sup>177</sup> ZIMMERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 9.

<sup>178</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 688.

posibilidades eran impensables. Incluso los grupos culturales alemanes hermanados con los futuristas (Grupo de Noviembre) estaban en desacuerdo con ese dictado<sup>179</sup>. Este hecho tiene relevancia para nosotros en tanto que la tradición caritativa cristiana -en el campo temático- o las catacumbas y, especialmente, la Catedral gótica, se deben considerar en el film patrimonio exclusivamente filo-expresionista<sup>180</sup>. Es de suponer que la presencia mayoritaria de arquitectos alemanes protecnocientíficos que aborrecían la defensa de los valores góticos, y que se empeñaban en que sólo había que tener en cuenta los métodos de la producción de la máquina<sup>181</sup>, debió aumentar el recelo y radicalidad de los primeros hacia lo que la técnica significaba.

El arquitecto Erich Mendelsohn bien podría ejemplificar, en una pequeña parte de su producción, algunos aspectos dialécticos del más logrado expresionismo. En el primer Mendelsohn es posible encontrar una inevitable filiación con la teoría y práctica del tortuoso *Jugendstil*, pero sabiendo conciliar su veta modernista con los aspectos protécnicos posteriores<sup>182</sup>. Su obra más célebre, de hecho la más famosa obra expresionista de su época, la Torre Einstein (Postdam, 1923-1924), resumaba moderación, sencillez y capacidad de síntesis. No en vano su compromiso ideológico adolecía de hipotecación tecnológica, más si ofrecía un abrazo universal entre el caos de los nuevos tiempos y el nuevo orden técnico<sup>183</sup>. Mendelsohn quería integrar la naturaleza y la ciudad y, pese a sus cantos a los rascacielos y los silos, siempre defendió el valor de la horizontalidad en sus arquitecturas<sup>184</sup>. En definitiva, un ejemplo de moderación en la vía estética integradora que Mumford propusiera en *Arte y técnica* y, por tanto, el arquitrabe ideal para una planta tortuosa y el alzado a escuadra y cartabón (Fig. 33). Ahora bien, ¿Cuál es el lugar reservado por *Metrópolis* a la Torre Einstein?. Ninguna ¿Ciertas apropiaciones formales? ¿Un plano para ella sola? Nada. Y, pese al metraje perdido, nada nos hace suponer que existiera. La propuesta en positivo de Mendelsohn no ha lugar, es -digámoslo una vez más- su inversión la que cobra valor. Eso y su espíritu dialéctico. *Metrópolis* conjugará visualmente el valor técnico y el expresionista, abogará por la altura, por la monumentalidad, por el exceso (Figs. 34-35).

---

<sup>179</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>180</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 35.

<sup>181</sup> KRUF, H.W.: *Op. cit.*, p. 656.

<sup>182</sup> RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>183</sup> Véase PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 126.

<sup>184</sup> *Ibidem*, pp. 118-119.



Lo que a Von Harbou le interesaba era la denuncia del expresionismo radical, único medio de echar a combatir esta poética con el resto de tendencias. Repitamos: la ofrenda arquitectónica expresionista en positivo está incluida en su ausencia. Y si hay arquitecturas de etiqueta expresionista serán aquellas que estén hermanadas con el funcionalismo y el racionalismo.

Hacía falta, pues, un arquitecto familiarizado con el cine expresionista para que hubiera huellas formales identificables. Y hacía falta un arquitecto bien metido en los debates tecnocráticos para que hubiera tensión ideológica. Hans Poelzig, uno de los arquitectos más contradictorios de la época, ofreció ambas cosas. Poelzig no sólo homenajeaba diseños orgánicos de corte islámico en parte de su obra urbana<sup>185</sup>, sino que participó activamente en el diseño escenográfico de diversas películas alemanas de la época, entre las que destacaba *El Golem (Der Golem, wer in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920) y la película que Lang iba a dirigir: *El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet der Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) (Figs. 36-37)<sup>186</sup>. La filiación con *Metrópolis* no es evidente, mas sí sugerente. Lang debió tomar nota de los ambientes opresivos y torturados de aquéllas en el propio trazo urbanístico de *Metrópolis*. El resultado fue congestión viaria general, falta de conjunto aquí, uniformidad por allí y estrechez por allá. Mímesis expresionista “a la negativa”, aun no alejada de la realidad histórica, dado que la configuración de las grandes ciudades en aquel momento era más o menos similar<sup>187</sup>. La huella de Poelzig también es visible en el diseño de la Torre de Babel<sup>188</sup>, así como en la única casa mata de nuestra película, el hogar de Rotwang, mera repetición de otros modelos de sus películas: una casa torturada por la invasión racionalista, aislada e irregular cuyo modelo más cercano es la choza campesina y la casa tradicional alemana.

Pero Poelzig es más complejo. De hecho, podríamos dividirlo en tres: el escenógrafo, el teórico y el arquitecto real. Su primera vocación era el antidogmatismo, aun cuando su concepción de la tecnología fuera peligrosamente romántica. Ello no impidió su defensa teórica del arquitecto frente al ingeniero<sup>189</sup>, la defensa del espíritu

---

<sup>185</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 93.

<sup>186</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, 164-166.

<sup>187</sup> MUMFORD, L.: *Ciudad en la historia*, *Op. cit.*, p. 714.

<sup>188</sup> Se tratará posteriormente.

<sup>189</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 70-71



popular y la oposición ideológica a las tendencias racionalistas y futuristas de Muthesius, Behrens y Gropius:

“El comercio y la industria sólo han prostituido el arte  
(...) la arquitectura es un gran arte que integra y guía a  
todas las demás artes”<sup>190</sup>.

Sin embargo, pese a tipificar la ideología expresionista en sus proyectos exóticos y orgánicos, en la penetrante fuerza psicológica de sus escenografías y en su primer compromiso ideológico, Hans Poelzig fue modificando, en la práctica, sus fines. Por una parte, erigió en 1925, junto con Martin Wagner, un edificio en honor a la técnica que fue el más elevado de Berlín en su momento<sup>191</sup>. En segundo lugar, Poelzig recibió en 1928 el encargo de crear un paraíso racionalista y funcionalista en uno de los islotes obreros más caóticos de Berlín, utopía finalmente inconclusa que, en palabras de Eike Geisel, era “similar en cierta medida a la *Metrópolis* de Fritz Lang”<sup>192</sup>. La ficción, finalmente, influenciaba la realidad. Y en tercer lugar, inició delirantes proyectos ricos en estandarización, colosalidad y tipificación, como el proyecto para el Banco de Alemania (1932). Ante esta metamorfosis, cabe una pregunta: ¿Ejemplificaba (o mejor aún: profetizaba) *Metrópolis* en su faceta arquitectónica meramente formal la huida del expresionismo hacia el M. M.? Eso explicaría que, al margen del aspecto narrativo y simbólico, la fuerza estética del rascacielos, el racionalismo y el futurismo cobren tal relieve que podrían fascinar hasta al pesimista más irreductible. Dejaremos para después esta posibilidad, pues antes es necesario indagar en la mutación de Poelzig y el papel de Taut.

Poelzig pertenecía, como casi todos los arquitectos alemanes reseñados desde el principio de este capítulo, al mítico *Werkbund* (también intelectuales de la talla de Simmel o Sombart). Dicha asociación ha sido considerada por autores como Posener o Delfín Rodríguez “la vía maestra sobre la que ha avanzado la nueva arquitectura”<sup>193</sup>. El *Werkbund* buscaba la integración de todas las tendencias constructivas centroeuropeas con el exclusivo fin de favorecer un nuevo tipo de ciudad y sociedad, pero la integración es imposible cuando existen tantas propuestas. La asociación iría cayendo por su propio

---

<sup>190</sup> Cit. en KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 640.

<sup>191</sup> RICHARD, L.: *Art. cit.*, p. 26.

<sup>192</sup> GEISEL, E.: “Excluidos y delincuentes”, en RICHARD, L.: *Op. cit.*, p. 77.

<sup>193</sup> RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 39.

peso, dadas las escisiones internas y el trato de favor ofrendado al arquitecto. Su historia se disuelve, como la de Poelzig, en la del triunfo del M. M.<sup>194</sup>. Ahora bien, este relato podría bien plantearse de otra manera: el *Werkbund* es la mezcla de la Nueva Babilonia, el lugar donde dichas arquitecturas y sus avatares constructivos se hallan en dialéctica (el episodio de la torre de Babel es clave), pero que al fin y al cabo han llevado a la distopía una vez que se ha cernido sobre ellas el velo de la unidimensionalización tecnocrática y tecnoestética.

A pesar del relieve que cobra Poelzig para nuestro objeto de análisis, nadie podría suplir el valor del peculiar (y durante mucho tiempo silenciado) Bruno Taut. Su teoría podría considerarse el culmen del expresionismo y del modernismo reaccionario que exhala *Metrópolis*, subrayando gran parte de lo comentado en los dos capítulos precedentes. Una mirada a su ideología esencial lo demuestra con creces. En primer lugar, porque conocía ampliamente a Owen, Whitman, Kropotkin y Scheerbart, todos ellos precursores de utopías sociales y críticos urbanos y tecnológicos<sup>195</sup>. En segundo lugar, porque defendía una nueva espiritualidad antroposófica en clara oposición a las iglesias institucionales y al credo de la tecnocracia<sup>196</sup>. En tercer lugar, porque repudiaba el darwinismo social<sup>197</sup>. Olvidado, empero, hasta que las primeras voces se alzaron contra la estandarización del M. M. en los años 70, sus ideales, teorías y esbozos utópicos fueron muy tenidos en cuenta por el equipo creativo de nuestro film. No en vano, la Nueva Torre de Babel, el edificio más prominente y macizo de *Metrópolis*, podría haber surgido de una curiosa mezcla de varios de sus proyectos simbólico-sociales y, al menos, de uno real. Estos serían, como mínimo<sup>198</sup>:

- 1) Precedente: proyecto de edificio religioso de planta centralizada, forma cilíndrica y cupulado (1905).

---

<sup>194</sup> Véase *Ibidem*, p. 42.

<sup>195</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 80.

<sup>196</sup> GARCÍA ROIG, J. M.: *Art. cit.*, p. 98 y ss.

<sup>197</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 80.

<sup>198</sup> Imagen en mano, el autor plantea la posibilidad de que la Nueva Torre de Babel esté influenciada por un boceto de Sant' Elia del 1913, con forma cilíndrica y remate cupulado. FERRER BARRERA, C.: "Antonio Sant'Elia (1888-1916), la Città Nuova y su influencia en *Metrópolis* de Fritz Lang (1926)" en Revista digital [www.homines.com](http://www.homines.com), 2006. Véase relación básica de imágenes en PEHNT, W.: *Op. cit.*, pp. 75-76, 81 y 209.

- 2) Los bocetos de la *Casa del cielo* (1919), enorme edificio de cristal generalmente de estructura filopiramidal.
- 3) Los proyectos de *La gran flor*, que comprende una ciudad orgánica circular y un gran edificio central de alzado cilíndrico y remate cupulado (Fig. 38)
- 4) Los proyectos de Monumento a la *Nueva Ley* (1919), gran edificio vertical en forma de estalactita gigante. (Fig. 39)
- 5) Un edificio real, el pabellón de las industrias de acero en Leipzig (1913). (Fig. 40)
- 6) Del aspecto teórico de su obsesión particular, la *Stadtkrone* (o Corona de la ciudad), conjunto de edificios que dan cabida a todas las actividades culturales y políticas de una ciudad (Fig. 41).

La procedencia fundamental, pues, de este edificio, parte de proyectos simbólico-sociales. Esto, y su lugar central en *Metrópolis*, merece varias explicaciones complementarias que habremos de encontrar en Taut.

#### 1) Negación del poder fáctico en la arquitectura:

Taut concebía su *Stadtkrone* como una enorme Catedral medieval renovada. Un edificio que diera cabida a la mayor parte de las actividades de la comunidad, abarcando las necesidades funcionales, políticas y culturales. Alrededor se situarían las viviendas, horizontales y modestas, que no deberían exceder de un número sostenible de habitantes, así como tener gran cantidad de espacios verdes<sup>199</sup>. Este ideal social hacía que Taut no aceptara jamás que Hitler tergiversara sus proyectos para convertirlos en una especie de gran *Reichstag*, símbolo de poder y de valor castrense. De hecho, él la había ideado para que no pudiera encarnar el concepto de Estado y administración, así como para que fuera impracticable a los desfiles militares: “Hay algo más importante que ser un ciudadano: ser una persona”. Tal era su lema<sup>200</sup>.

<sup>199</sup> En breve se analizará el concepto de Catedral expresionista.

<sup>200</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, pp. 208-209.

## 2) Preocupación por el mundo obrero:

Hemos podido observar que, a pesar de los buenos deseos, los racionalistas proponían pequeños campos de concentración para los obreros, y los futuristas directamente pedían su omisión sin plantear alternativa alguna. Como ya se comentó, bien podría surgir de aquí el barrio obrero de *Metrópolis*: residencial geométrico en colmena (incluso algunos bloques se descuelgan del techo) al gusto racionalista de Martin Wagner y Poelzig, y barrio obrero tragado por la tierra al gusto de los futuristas. La irregularidad del urbanismo sería regalada por la interpretación expresionista, pasa así mostrar la tortura psicológica de sus infelices habitantes. Ahora bien, la propuesta de Taut demandaba todo lo contrario, abogando por una ciudad que permitiera ordenar las relaciones entre cada trabajador y la comunidad en su conjunto:

“Un estado en el que se satisfarán las necesidades sociales, centrales y colectivas compartidas por todos (...), al tiempo que se reservará un lugar tanto más importante para las necesidades individuales propiamente dichas”<sup>201</sup>.

En diálogo con *Siemensstadt*, Taut lo conseguiría en parte, aun en gusto neoclásico y con ya notables influencias de la vivienda-máquina<sup>202</sup>, en la *Siedlung* Berlín-Fritz. Según Rodríguez Ruiz este proyecto sería la obra social más importante de la primera mitad del siglo XX, con 14.000 viviendas –algunas formando urbanizaciones con espacios verdes en forma de herradura-, pero cuyo olvido por parte de los urbanistas posteriores habría constituido un grave delito<sup>203</sup> (Fig. 42).

## 3) Expulsión de la técnica y el anonimato de masas:

Parece difícil argumentar que Taut no presentara tales ideas y resultados si no se hubiera opuesto a la fascinación total por la técnica, la industria, el consumismo y la

---

<sup>201</sup> Cit. en STROHMEYER, K.: *Art. cit.*, p. 119.

<sup>202</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 643.

<sup>203</sup> Véase RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 125.

tipificación. Su contrariedad ante la ciudad moderna geométrica, anónima y estandarizada, quedaba expuesta así:

“En la construcción de hoy necesitamos imperiosamente liberarnos de la entristecedora e impertérrita monumentalidad cliché. Sólo esta liberación traerá consigo la fluidez y la ligereza artística”<sup>204</sup>.

No en vano una de sus demandas más repetidas fue la reaparición del color en la arquitectura, algo que las viviendas populares casi siempre habían podido exhibir y que varios de sus edificios, en absoluto contraste con las del resto de los grandes arquitectos del M. M, poseyeron:

“Que la casa de un gris sucio al aire libre deje paso, al menos a puros y brillantes tonos de azul, rojo, amarillo, verde, negro y blanco”<sup>205</sup>

De hecho, el blanco o el gris fueron los colores que el M. M. consideró inevitablemente modernos. A pesar del empobrecimiento polícromo, el blanco en su pureza llegó a ser incluso un lema para Le Corbusier (inspirado por una frase de un monje benedictino)<sup>206</sup>. La tecnoestética mecánica no jugaba por aquel entonces con colores, la máquina era metálica en todas sus partes y no se coloreaba, se dejaba con su brillo uniforme. El color puro, ultrahigiénico y brillante (un tema que trataremos en *Koyaanisqatsi*), destila anonimato, homogeneidad, artificio, estandarización y el misticismo ascético propio de los racionalismos; de ahí la oposición absoluta de Taut. Y es que, si lo pensamos, cuesta imaginarse una *Metrópolis* a color<sup>207</sup>. Parece que su mejor forma de expresar la grisácea realidad que viste sea con su estética de blanco y negro. Claro que, si hubiera sido a color, no hubiera habido mucha diferencia en lo que a valor polícromo de arquitectura se refiere.

---

<sup>204</sup> Cit. en KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 641.

<sup>205</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 87.

<sup>206</sup> Véase LE CORBUSIER.: *Cuando las catedrales eran blancas*. Poseidón, Barcelona, 1979.

<sup>207</sup> Amén de los virados.

En definitiva, Taut se inclina por la obra orgánica total del gótico, y no por el empobrecimiento tecnocrático, de ahí que clamara por una integración absoluta (*Gesamtkunstwerk*) de todos los componentes espirituales y culturales del ser humano en cada una de sus propuestas<sup>208</sup>. Dicho modelo de *Gesamtkunstwerk* se encontraba, en definitiva, en cada uno de los proyectos de la síntesis total que daría forma a la Nueva Torre de Babel de Joh Fredersehn.

Estos tres últimos apartados deben habernos servido para identificar nuevamente, ahora en su grado paradigmático, el *modus operandi* de la ideología expresionista en nuestro film. Como en el caso de Mendelsohn o Poelzig, se dará o un fenómeno de reinterpretación o, especialmente, de inversión. Ya sabemos que el rascacielos de Joh Fredersehn es el único edificio que bebe formalmente de una incuestionable fuente expresionista. Debe subrayarse, además, que en los primeros bocetos de *Metrópolis* el lugar ocupado por aquél era reservada a la Catedral gótica, pero ello no habría tenido sentido a la postre: nuestro film es una denuncia, no una apología de cómo deberían ser las cosas en los dictados expresionistas. Esto es, el arquitrabe expresionista debe agrietarse para que la lluvia erosione los rascacielos. Así, se optó por una Nueva Torre de Babel que representa, justamente, la oposición ideológica absoluta a los tres parámetros teórico-prácticos de Taut. Podría incluso decirse que este acto de mancillación debería ser calificado de irónico y crítico, algo que el propio Taut ya había planteado en su propia “Torre de Babel” en 1920<sup>209</sup>. Al fin y al cabo, el proyecto de La Gran Flor, que debiera simbolizar el acto amoroso de la copula –el gran edificio cilíndrico es el falo que fecunda la ciudad-, ¿por qué no habría de convertirse, en una era oscura de ciudades tecnocráticas, en un acto de violación?<sup>210</sup> En una clara maniobra de desdoblamiento semántico, la carga positiva de los proyectos de Taut pasa en *Metrópolis* (especialmente en la novela) a la Catedral, que junto con el Templo de Salomón (el enemigo de la Torre) son los referentes teóricos de nuestro arquitecto<sup>211</sup>. De ahí que el final feliz, con la eliminación de las potencias demoníacas de la tecnología (robot y científico) y el tratado de paz, sólo pudiera darse en el marco catedralicio. Así, el proyecto supremo de Taut se ve despojado de todos sus valores en virtud de una

---

<sup>208</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>209</sup> *Ibidem.*, p. 10.

<sup>210</sup> Véase RAMÍREZ, J. A.: *Edificios cuerpo*. Siruela, Madrid, 2003, p. 95.

<sup>211</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 79.

estrategia lógica que parecía presagiar la tormenta nazi: en el orden tecnocrático el edificio es patrimonio de quién reparte la baraja.

En definitiva, parece que *Metrópolis* acepta nuestra reflexión arquitectónica, a saber, que aquello que quiere ser criticado o debatido, el racionalismo y futurismo -por su relación con el poder, la tecnocracia y el ídolo mecánico- aparece formal y metafísicamente en toda su nefasta magnificencia. Por el contrario, la ideología expresionista, carente de sus excesivas apologías, debe aparecer a la inversa: no por lo que propone sino por lo que critica. La historia de la ideología de *Metrópolis* es, en consecuencia, la historia de la ideología expresionista. Ahora bien, la propuesta puramente formal no debe aparecer si no es en su faceta de mimesis torturada y psicológica, tal y como la empleó precisamente el cine.

Sólo queda, pues, para cerrar el círculo, volver a una pregunta que quedó interrumpida al hablar de las contradicciones de Poelzig y cuya solución es de índole marcadamente estética. Antes, empero, es obligado apuntar una posible y sutil nota disonante en el uso del expresionismo. Cabe preguntarse si la oposición de Taut a la megalópolis y su defensa de la comunidad obrera circular dotada de un enorme edificio público en el centro quiso ser expresada de refilón en un plano de *Metrópolis*, o fue sólo obra del sabio azar estético. En uno de los elocuentes planos panorámicos subjetivos de John Fredersen contemplando la ciudad nos encontramos con un modelo urbanístico incuestionablemente tautiano -por ejemplo, en el proyecto de Arquitectura Alpina (1917-1919), en La Casa del Cielo (1919)-, amenazado, acorralado, alejado, ladeado e inclinado (parece una ridícula miniatura) por los rascacielos más sombríamente futuristas del film, tanto que parecen prefigurar naves alienígenas (Fig. 48).

Unas páginas más atrás se sugería la siguiente pregunta: ¿Ejemplificaba (o mejor aún: profetizaba) *Metrópolis* en su faceta arquitectónica meramente *formal* la huida del expresionismo hacia el M. M.? Responder a la pregunta con un sí o un no es del todo improcedente, pero no nos cabe la menor duda que la probabilidad la gana ampliamente el primero y que ello significaba, en el caso de *Metrópolis*, una modificación en el gusto estético más que en el ideológico. Veamos. Al comenzar la Primera Guerra Mundial el *Werkbund* era todavía un paradigma de tolerancia. En la Exposición de Colonia no sólo se aceptaron proyectos nacionalistas, folcloristas o neoclásicos, sino que, en opinión de muchos, todavía se consideraba que la ansiada unión entre arquitectura, economía

industria y política era excesiva<sup>212</sup>. En sólo 10 años la situación se había invertido, y en ello mucho tuvo que ver la filiación de la mayor parte de los arquitectos de los años 20 a la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad, 1924)<sup>213</sup>, un movimiento que se oponía al irracionalismo expresionista, proponiendo frialdad y distanciamiento, al tiempo que esgrimía la peligrosa bandera tecnocientífica de la “objetividad”. De paso, entroncaba inconscientemente tanto con la modernización americana (la enemiga del modernismo reaccionario) como con sus aspectos productivos tayloristas<sup>214</sup>. La oposición a la modernidad tecnológica, baluarte irreductible de los expresionistas, comenzaba a tambalearse. Arquitectos como Behne, que primero habían dudado de los valores ingenieriles del arquitecto comenzaron a replantear sus teorías, tendiendo ya inevitablemente hacia el M. M.<sup>215</sup> Pero fue en especial la absoluta defensa de Gropius en 1923 a favor de los valores técnicos lo que significaba un inevitable cambio de orientación en los arquitectos alemanes<sup>216</sup>. No en vano, incluso Taut comenzaría ya en 1924 a hablar de la belleza de la máquina<sup>217</sup>. Desde el punto de vista ideológico *Metrópolis*, por su marcado sello ideológico, se mantuvo ajena a esta revolución, razón por la que probablemente autores como Castro la han considerado reaccionaria en el sentido pleno de la palabra<sup>218</sup>. Pero desde el punto de vista formal es difícil no observar la nueva tendencia estética de un equipo (incluido Lang) que, aun proveniente de la mejor tradición expresionista (recuérdese *El Golem* o *El Gabinete del Dr. Caligari*), ahora prefería sublimar visualmente y no sólo representar torturadamente, los estilemas de las utopías arquitectónicas modernas. Esta contradictoria fascinación visual por aquello que se está criticando bien merece una misa, y será tratado introductoriamente en el próximo capítulo y ampliamente en el bloque de *Koyaanisqatsi*. Baste por el momento con aquella frase de Rilke que decía: “La belleza es el último velo del horror”.

---

<sup>212</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 639.

<sup>213</sup> En particular a grupos insertos en esta tendencia como *El Grupo de Noviembre*, fiel defensora de futuristas y racionalistas, a pesar de contar con diversas influencias expresionistas.

<sup>214</sup> Véase este punto de vista en STROHMEYER, K.: *Art. cit.*, p. 124. Para matizar la opinión de Strohmeier es justo añadir que hubo una corriente de izquierdas en la Nueva Objetividad, cuyos miembros más destacados serían Dix, Grosz, Haussman y Höch, y donde la crítica a la corrupción de la burguesía y al liberalismo económico era absoluta. Sin embargo, es cierto que los arquitectos, por lo general, no se encontraron en esta tendencia. En cualquier caso, La Nueva Objetividad era también una ampliación del expresionismo en varios aspectos y de ahí que no se pueda totalizar. Véase GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, pp. 121-129.

<sup>215</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 159.

<sup>216</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 107.

<sup>217</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 643.

<sup>218</sup> CASTRO, A.: “*Metrópolis* (de Fritz Lang)”, en *Dirigido Por*, 270 (Mayo 1999), p. 52.



En cualquier caso, y pese a *Metrópolis*, la arquitectura del expresionismo se podría dar por muerta sólo uno o dos años después del estreno de nuestro film. La adscripción de Poelzig al racionalismo y, especialmente, de Taut a tendencias neoclásicas en 1929 certificaban el absoluto “triunfo” en todos los frentes del M. M. No en vano, el expresionismo tuvo que esperar en primer lugar a que éste se considerara un fiasco para ser valorado<sup>219</sup>. Y en segundo lugar, a que los movimientos antimodernos se calmaran para que se descubriera su riquísima dialéctica con el racionalismo y el futurismo (que en este capítulo ha sido el tema fundamental)<sup>220</sup>. Pero para entonces, los avatares del Nacionalsocialismo, la Segunda Guerra Mundial y el olvido habían reducido a escombros, y no es fácil decirlo, a casi todas las construcciones expresionistas que pudieron ser erigidas<sup>221</sup>. También para entonces, sus arquitectos clave, nombres sin obra, ya quedarían relegados a un segundo plano, siempre por debajo de un Loos, un Le Corbusier, un Gropius o un Mies Van der Rohe... Ese fue el tributo que tuvieron pagar en virtud de su extravagante originalidad y de su negativa a adherirse a los postulados técnicos o a las líneas absolutamente revolucionarias de los anteriores. Pero no exageremos, pues peor suerte correrían todavía las diversas tendencias regionalistas, neopopulares y folklóricas europeas.

---

<sup>219</sup> Véase el apartado *Tecnópolis* en el bloque de *Koyaanisqatsi*.

<sup>220</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 18

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 71.

## 2.9. LA TRÍADA DEL SILENCIO

### 2.9.1. CÓMO CONSTRUIR UNA TORRE

Al igual que la Atlántida, la Torre de Babel llevaba 2.500 años advirtiéndonos del peligro que conlleva la arrogancia sin límites, concepto bien resumido en la célebre máxima de los *Proverbios* (16:18) “El orgullo precede a la destrucción, y un espíritu altivo a la caída”. A principios del siglo XX, todo un mundo galopaba sin riendas hacia el cambio, al tiempo que dejaba el pasado envuelto en una nube de polvo. Era el momento de tomar el mito platónico como un cuento para niños y vaciarlo de su sabiduría, así como de tomar el relato bíblico como una estupidez judeocristiana, olvidando que la Biblia contiene valores antiquísimos independientemente de quien se haya aprovechado de ella. En consecuencia, la arquitectura del siglo XX comenzó en el punto exacto donde se abandonó la Torre de Babel *in illo tempore*<sup>222</sup>. La idea de un proyecto imposible resultaba ser muy seductora para el todopoderoso arquitecto. Pero también obsesiva en exceso. Otto Bartning, un arquitecto alemán, aseguraba oír dentro de su cabeza: “Construye torres, construye torres...”<sup>223</sup>. Construir una torre elocuente, fulminante y más alta que cualquier otra no sólo significaría emular a Nemrod y conquistar su gloria, sino también el símbolo de la omnipotencia humana y bandera de una nueva era tecnológica. Pero la gloriosa casa de Marduk, patrona de la gran Babilonia, escondía inevitables lecturas políticas: si la torre se proyectaba como Monumento a la Internacional Comunista (Tatlin), eso significaba que la humanidad se rendía a sus pies. Las naciones, pues, debían darse prisa, porque los rascacielos americanos ya habían conseguido parte del sueño gracias a los “técnicos”. Valga el canto de August Lux para ilustrarlo:

“Los técnicos hoy han realizado aquel sueño y han erigido rascacielos frente a los cuales las torres más altas de la tierra serían construcciones pigmeas”<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Véase *ibidem*, p. 6. Resulta brillante que Rodríguez Ruiz comience su estudio de la arquitectura del siglo XX con la Torre.

<sup>223</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>224</sup> LUX, A.: *Art. cit.*, pp. 83-84.

Y en esta empresa ni los expresionistas podían mirar hacia otra parte, pues incluso para Taut la torre de gran altura era un motivo muy socorrido, como bien hemos podido observar. Claro que en estos la lectura era más bien crítica e irónica<sup>225</sup> ya que, predicando en solitario, preferían volver al Templo de Jerusalén –el rival tradicional de la Torre de Babel-, por medio de la Catedral gótica<sup>226</sup>. No en vano, la Torre de Babel había disfrutado en el mundo protestante y centroeuropeo de una intensa tradición. Brueghel el Viejo realizó la primera obra pictórica occidental cuyo protagonista era un edificio y, acertadamente, eligió la inacabada Torre<sup>227</sup>. Muchos pintores flamencos y centroeuropeos seguirían el ejemplo de Bruegel hasta el punto de convertirla en toda una contraseña. Al fin y al cabo, cuando los alemanes retiraron la obediencia al papado, el Papa les acusó de haber generado un confuso Babel de credos cristianos<sup>228</sup>. Lutero tuvo que aclarar en sus *Conferencias sobre el Génesis* no sólo que el mito bíblico únicamente se refería a la envidia, la arrogancia y la pretenciosidad, sino que esos pecados se encontraban en el Vaticano<sup>229</sup>. Así, la Torre pasó a significar el lugar donde se encuentra el enemigo de un credo, sea el Papa para los Luteranos, el *World Trade Center* para los enemigos de América o la megalópolis tecnocrática para los expresionistas<sup>230</sup>. A partir del siglo XVII, empero, el orbe católico dejó de mostrar interés por Babel, pero en las zonas protestantes nada cambió: los místicos como Boehme, las guerras de religión, y finalmente *Metrópolis* siguieron avivando su fuego<sup>231</sup>.

No es de extrañar, pues, que nuestra película tomara nota del cariz positivo que el M. M. le había conferido a Babel y se decidiera a responder en el modo al que nos tiene acostumbrados: reinterpretando en su conocida clave ideológica. Veamos. Según Benet, el Mito de Babel sincretizaba tres mitos diferentes (*Génesis*): una sola raza de hombres con una lengua común, el pretencioso proyecto de construir una torre que los llevara al Paraíso y el castigo divino de dividirlos por medio del lenguaje<sup>232</sup>. Mucho después, el *Apocalipsis* (Capítulo 18) se explayaría definiendo a la prostituta de Babilonia y destruyendo la ciudad, símbolo de lujo, poder e inhumanidad, un pasaje homenajeado

<sup>225</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, pp. 8-10.

<sup>226</sup> Véase RAMÍREZ, J. A.: *Art. cit.*, p. 39.

<sup>227</sup> BENET, J.: *La construcción de la Torre de Babel*. Siruela, Madrid, 2003, pp. 11-13.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>230</sup> Véase RAMÍREZ, J. A.: *Art. cit.*, p. 35 y ss.

<sup>231</sup> BENET, J.: *Op. cit.*, p. 72-74.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 64.

claramente en el film. Sin embargo, en el relato de María la historia del *Génesis* parece diferir notablemente, quedando ello de manifiesto en la propia configuración de la Torre. El modelo de Torre de Babel de nuestro film es *absolutamente* helicoidal siguiendo el modelo de los proyectos de Hans Poelzig<sup>233</sup>. Sin embargo, amén de modelos helicoidales *aleatorios* por parte de artistas flamencos, Brueghel la había ideado en estructura telescópica<sup>234</sup> y, además, ya se sabía para la época que la Torre era un zigurat. ¿Por qué el Poelzig expresionista y *Metrópolis* se decantaron por la radicalización modular helicoidal? La clave se encuentra en que si fuera helicoidal aleatoria o telescópica -siguiendo los dos célebres modelos brueghelianos-, los constructores no pueden continuarla si se pierde el orden y el concierto que otorga la comunicación en el mismo lenguaje. Por el contrario, si es pura y extremadamente helicoidal no es necesario hablar el mismo idioma para seguir construyéndola, basta observar lo que se ha hecho para saber lo que hay que hacer: de los tres mitos del *Génesis* sólo el segundo se mantiene en este caso<sup>235</sup> (Figs. 44-47). Por ello, en el relato de María, si la Torre no se terminó fue porque surgieron rencillas, rebeliones y enfrentamientos armados que identificaron a aquélla con la injusticia, el esclavismo y la hipnosis social. *Metrópolis* tacha la lectura bíblica tradicional conscientemente para interpretar su mensaje en clave profética a nivel fílmico y real. Si la torre del progreso, la tecnología y el megalopolitismo -erigida por científicos, tecnólogos y políticos- no se detiene, no será la intervención divina, sino algo mucho más real lo que detendrá su construcción: la sublevación obrera, la guerra o el colapso. Ahora bien, se da la feliz circunstancia de que, pese a lo que suele ser creído, una buena interpretación del relato del Génesis demuestra que Babel no fue un castigo divino, sino un fallo humano. Esto es, fueron las fuentes judaicas y el interés por culpabilizar al hombre los que le dieron un tono de castigo divino, pues el mito original sólo habla de un exceso técnico y tecnocrático en el que la sociedad que ideó la Torre cayó por sí misma. Dios no tuvo nada que ver<sup>236</sup>. Así, pues, la afortunada “interpretación” de *Metrópolis* acabó siendo la acertada: Babel es un aviso de la arrogancia técnica, nada más.

---

<sup>233</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 54. Pedraza asegura que la Torre de la película es una imitación de la de Poelzig, pero simplifica la relación con Brueghel. Véase RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, p. 69.

<sup>234</sup> La primera torre que Brueghel pintó era de estructura helicoidal, pero diez años después ideó la más famosa, de estructura telescópica: por superposición de rodajas o tambores horizontales de diámetro decreciente.

<sup>235</sup> BENET, J.: *Op. cit.*, p. 34. El propio Benet toma como ejemplo la Torre de *Metrópolis* para explicar el asunto.

<sup>236</sup> Véase AZÚA, F.: *Cortocircuitos*. Abada, Madrid, 2004, pp. 14-34. Una perfecta síntesis acerca de la interesada interpretación judía y cristiana posteriores. El autor, a partir de la comprensión idiomática y

Todo lo comentado sirve para observar hasta qué punto *Metrópolis* se esmera hasta en los más mínimos detalles formales en pos del simbolismo. Tanto que el resto de ingredientes de, ahora sí, la reinterpretación del mito en *Metrópolis* se encuentran perfectamente encajados en la cosmovisión general. Basta escuchar la historia al completo: esclavos provenientes de todos los lugares del mundo, poderosos obsesionados con hacer una fútil e imposible Torre... ¿Qué es su tamaño sino la megalomanía del proyecto moderno? ¿Qué es la eternizada construcción de la Torre sino la perenne producción y reconstrucción de toda metrópolis capitalista? ¿Qué es el esclavo sino el habitante del campo, que se vió forzado, sin haberlo pedido, a trabajar en la ciudad? ¿Qué final tendrá esta historia? En definitiva, será necesaria mucha cautela para que la magnitud de nuestras empresas tecnológicas no acabe reducida, como la Torre de Babel de nuestra película, a silenciosa ruina.

### 2.9.2. A LA SOMBRA DEL TEMPLO

Pocas películas existen en la historia de cine que confieran una importancia y trascendencia tan positiva a la Catedral gótica como la que *Metrópolis* le dedica. De igual modo que es difícil encontrar una tendencia intelectual en el siglo XX que, como el modernismo reaccionario, prestara tanta atención al mismo edificio. Cierto es que la Catedral no aparece -en lo que a tiempo se refiere- demasiado en el film, ya que al fin y al cabo de lo que se trataba era de hacer una crítica del universo moderno, pero su aparición es clave: no sólo revela a Freder los peligros, sino que es el espacio donde puede arder el siniestro robot, morir el inventor e incluso invertir toda la nefasta situación tecnocrática. También es cierto que en la novela de Thea von Harbou la Catedral sirve de refugio ocasional a una extraña secta cuyo propósito es apoderarse de *Metrópolis*, pero ello debe ser interpretado como una censura al lado negativo y oscuro de la religión.

---

metafórica del texto original, de Flavio Josefo, San Isidoro de Sevilla (quien también la interpretó correctamente), Hölderlin o Hegel, expone con contundencia el mensaje fundamental: hay dos tipos de sociedades, la atemporal divina y la histórica técnica. La segunda ya sabemos por qué fracasa.

Las sectas esotéricas, originadas en el siglo XIX, tuvieron un inusitado resurgimiento en la Alemania de aquella época<sup>237</sup>, quizás abonando, es cierto, el camino hacia los aspectos místicos del Tercer Reich<sup>238</sup>, pero también recuperando el valor simbólico y cultural de las catedrales medievales. No por casualidad, y de la mano del romanticismo, tantos alemanes se habían embarcado en el estudio sistemático de estas. En esta labor no quedaron atrás los arquitectos. La “Glaserne Kette” (1919), una sociedad secreta que buscaba la quintaesencia de la sabiduría, contaba entre sus miembros con Taut y Gropius, ambos, empero, antieclesiásticos. Uno de sus objetivos era la configuración de un edificio que integrara todos los conocimientos y funciones sociales fundamentales, y que debería contener la simbología pitagórica de los números, metáforas de corte alquímico y la poesía teológica de místicos como Eckhart<sup>239</sup>. En definitiva, lo que buscaban era una Catedral de corte *laico*, una utopía para los nuevos tiempos pero posible en tanto en cuanto la Edad Media lo había logrado<sup>240</sup>. Este concepto explica las numerosas alusiones de los arquitectos expresionistas a dicho templo, lo que venía a simbolizar una crítica a los modelos especializados y sesgados que no tenían en cuenta la unidad del todo y la armonía del holismo, esto es, la técnica y la industria<sup>241</sup>. El ingeniero August Lux anotó en sus escritos que el especialista en estética parecía ciego ante las grandes realizaciones de la arquitectura moderna, ya que seguía soñando con las Catedrales<sup>242</sup>. Según Pehnt, la figura del constructor medieval de catedrales estaba más vivo en el recuerdo y en la imaginación del arquitecto expresionista que cualquier otra imagen del resto de vanguardias<sup>243</sup>. No es de extrañar, pues, que racionalistas y funcionalistas tuvieran que exponer su aversión y temor al gótico<sup>244</sup>. Así, cualquier arquitecto alemán dirigía la vista a aquéllas, pues parecían una fuente infinita de posibilidades. El arquitecto Behne, por ejemplo, subrayaba que jamás había estado Europa tan cerca de la sabiduría oriental como en el gótico<sup>245</sup>. Incluso un marxista ateo como Ernst Bloch pudo hablar con benevolencia de la Catedral al tiempo

---

<sup>237</sup> Ludendorff, el promotor de la UFA, tras su retiro de la vida pública fundaría el "Bund für Gotteserkenntnis" (Sociedad para el Conocimiento de Dios), una oscura sociedad esotérica que sigue existiendo hoy en día.

<sup>238</sup> La Sociedad Thule, por ejemplo, acabaría formando parte del engranaje hitleriano. Sobre las sociedades esotéricas, la francmasonería y la teosofía en la Alemania de la época: ANGEBERT, J. M.: *Hitler y la tradición cátara*. Plaza Janés, Barcelona, 1972, p. 190 y ss.

<sup>239</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 642-643.

<sup>240</sup> COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 91.

<sup>241</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>242</sup> LUX, A.: *Art. cit.*, p. 87.

<sup>243</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>244</sup> KRUF, H. W.: *Op. cit.*, p. 656.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 52.

que execraba la tecnocracia y sus efectos urbanos, sociales y arquitectónicos<sup>246</sup>. Sin embargo, el edificio que fuera llamado por Hugo de San Víctor “La Biblia de Piedra de la humanidad” o que fuera considerado por Orson Welles –Catedral De Chartres- como el monumento más soberbio de Occidente –en *Fraude (F for Fake, 1973)*- era todavía considerado en la mayor parte de Europa hijo de la oscura Edad Media, por cortesía del historiador Jacob Burckhardt<sup>247</sup>. El último alquimista, Fulcanelli, consideraba en 1922 que todo aquel que hubiera olvidado las cualidades catedralicias se había perdido en las tinieblas contemporáneas:

“¡Ay de aquellos que no admiran la arquitectura gótica, o, al menos, compadezcámosles como a unos desheredados del corazón!”<sup>248</sup>

Dicho todo esto puede parecer más que aceptable la reflexión de Pablos acerca del simbolismo de la Catedral en *Metrópolis*. Y sin duda que si nuestra tesis tratara de un análisis cinematográfico, y no de una reflexión crítica, sería exacta:

“La secuencia final de *Metrópolis* es altamente significativa, pues el simbolismo de la catedral y de la unión de las dos partes en conflicto (capital y trabajo) frente a ella es contundente: no necesita aclaración. Ante un futuro capitalista se prefiere un pasado cristiano y la tradición. Frente a un enajenador y deshumanizante futuro superfuncional, se prefiere la redención antifuncional y anticapitalista otorgada por el sentimiento, por el amor y, sobre todo, la redención o unidad en el cristianismo”<sup>249</sup>.

Pero no es suficiente. ¿Qué tipo de cristianismo es ese? ¿Por qué la Catedral podía ser concebida desde una perspectiva laica incluso por socialistas como Taut o Gropius? ¿Qué valores esconde la Catedral más allá de los cantos genéricos? ¿Tenían los

<sup>246</sup> BLOCH, E.: “La frialdad de la técnica”, en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 215.

<sup>247</sup> BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Iberia, Barcelona, 1979. Escrito a finales del siglo XIX popularizó la idea -especialmente en Francia, Italia o España- de la Oscura Edad Media.

<sup>248</sup> FULCANELLI: *El misterio de las catedrales*. Rotativa, Barcelona, 1976, p. 46.

<sup>249</sup> PABLOS, T.: “El conflicto de *Metrópolis*”, en *Cuadernos 90*, Nº 90, Julio 1992, p. 29.

modernistas reaccionarios, Von Harbou o los expresionistas *cualquier* tipo de Catedral gótica en mente? A tenor de lo comentado anteriormente sería incorrecto considerar que éstos valoraran la Catedral, un ídolo tan venerado en aquel entonces, en virtud de unos simbolismos tan superficiales y evidentes. Y además, no se debe subestimar las nociones o conceptos con los que contaba el intelectual medio de aquella época.

No podemos embarcarnos ahora en un extenso análisis estético de la Catedral gótica y tampoco tendría sentido: dicho valor en su momento, y pese a la complejidad y dificultad técnica, es equiparable a las mejores edificaciones contemporáneas. Lo que sí que será útil es analizar el *funcionalismo* de la Catedral. Para ello es necesario asumir que la concepción de la obra total catedralicia ni era un delirio imposible propio del irracionalismo expresionista ni un mero símbolo del cristianismo más enternecedor, sino un edificio que había llegado a superar con mucho sus funciones y símbolos religiosos, acercándose a las vivencias y necesidades populares. Para comprender este hecho primero hay que tener en cuenta que la acepción funcional y social de una Catedral no era la misma en el marco de los grandes estados y monarquías modernas que en el seno de las ciudades “libres-independientes” de la Edad Media, justo la que poseía las características que ahora comentaremos en grado sumo. Ciudades que, en el caso germano, habían mantenido en varios casos prerrogativas y constituciones medievales hasta los tiempos de Bismarck (1871)<sup>250</sup>. También es necesario subrayar que varias Catedrales alemanas habían finalizado su construcción a finales del siglo XIX (Colonia, Ulm)<sup>251</sup> y que el expresionismo se lanzó a la ideación y realización de cientos de iglesias protestantes cuya inspiración era la Catedral<sup>252</sup> (Fig. 43). Por tanto, la catedral gótica estaba más viva todavía de lo que parecía, sobre todo si contamos la abundante literatura y pintura romántica alemanas que la tuvieron en consideración, y eso sin sumarle el medievalismo que destilaban películas como el *Golem* de Wegener o el *Fausto* de Murnau.

Dicho esto intentaremos sintetizar, con la mayor brevedad posible, cuáles eran las características que hicieron de la Catedral un valor arquitectónico tan elevado como

---

<sup>250</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. I, p. 320 y ss. En p. 322 puede leerse: “Hamburgo, Bremen o Lübeck funcionaron orgullosamente como ciudades libres hasta la época de Bismarck” y MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*, p. 315.

<sup>251</sup> Recuérdese que en el sur de Europa fueron concluidas, por lo general, en el Renacimiento y en el Barroco. Catedrales alemanas como las de Colonia o Ulm fueron reiniciadas a finales del siglo XIX. MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>252</sup> PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 149 y ss.



para rivalizar y superar las propuestas “progresistas” y “avanzadas” del siglo XX y, por tanto, para ser una propuesta útil para los expresionistas en virtud de su significado antitécnico y antibabélico<sup>253</sup>. Téngase en cuenta que los aspectos que a continuación sintetizaremos fueron de sobra conocidos en la época por el intelectual de cultura media, y no sólo por los abundantes estudios divulgativos germanos de corte romántico (y arquitectónicos) acerca de las catedrales<sup>254</sup>, sino también por el tremendo éxito del *El otoño de la Edad Media* (Huizinga, 1923) y, particularmente, por el impacto que en cualquier círculo esotérico, espiritual o antroposófico tuvo *El Misterio de las Catedrales* (Fulcanelli, 1922). Libros que, sorprendentemente, tuvieron en cuenta características sociológicas, mercantiles y festivas catedralicias que hoy, por lo general, suelen subrayarse bien poco.

Partiremos de la visión de Mumford para acertar en nuestro recorrido, ya que nuestro autor destacó ampliamente el valor integrador de la Catedral, oponiendo sus virtudes a los de la filosofía escolástica y su intrínseca frigididad racional. Que el templo gótico – especialmente en los siglos XI-XIII- fuera capaz de representar tanto los dogmas cristianos, como las herejías, los pecados, la ciencia, la filosofía pagana o las funciones políticas, demostraba, según el criterio de Mumford, un funcionalismo superior al esgrimido por los arquitectos del M. M.<sup>255</sup>. Estas eran dichas funciones en el momento culmen de su existencia:

Función religiosa<sup>256</sup>: En una era en la que todo estaba impregnado de religiosidad pocas cosas estaban exentas de llevar ese título. Así que la función religiosa no era solo la de *meditar, rezar, orar, realizar procesiones o la propia celebración eucarística*, sino también, en gran medida, de todas las que hablaremos a continuación. Las catedrales

---

<sup>253</sup> El propio Mumford considera, a lo largo de sus escritos, a la catedral gótica de los siglos XI al XIII como un ejemplo de realización suprema de resonancias sociales, así como un ejemplo de que el hombre puede lograr sus objetivos fundamentales y ciudadanos sin necesidad de desmesurados proyectos tecnológicos. Es más, Mumford considera en sus análisis que dichos proyectos han hecho imposible que se vuelva a repetir la sostenibilidad de las ciudades “libres” con su unidad social representada en la Catedral. Véase especialmente en MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia (vol. II)*, *Op. cit.* y *La condición del hombre*, *Op. cit.* También, ILLICH, I.: *Op. cit.*

<sup>254</sup> Y numerosos estudios arquitectónicos y artísticos sobre las catedrales en los que los alemanes iban a la cabeza de Europa en lo que a rigor y a análisis se refería: Riegl, Dehio-Bezold, Jantzen, Mayer, etc. Véase FERNÁNDEZ ARENAS, A.: “La imagen espiritual de la Catedral Gótica” en *Tierras de León*. Instituto Leonés de Cultura, Nº 5, año IV, 1964, pp. 86-88.

<sup>255</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 141 y ss. y 165 y ss. Sobre el funcionalismo en el gótico, MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 126.

<sup>256</sup> Véase HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*. Altaya, Barcelona, 1997, p. 219 y ss.

sólo asumirían la función que hoy en día identificamos como puramente religiosa a partir del siglo XVII y, en especial, del XIX. De hecho es justo recordar que en las misas la gente conversaba, se cantaban canciones populares o se hacía la compra. En conclusión, el concepto antroposófico reaccionario y expresionista de inundar de espiritualidad cualquier actividad había tenido lugar.

Función política<sup>257</sup>: *Mitines, discusión de asuntos públicos, arengas militares, reunión de asambleas abiertas.* La Catedral es el Parlamento de las ciudades-estado de la Edad Media hasta la aparición progresiva de los Ayuntamientos que, no en vano tomarán la morfología externa de aquella (desde el siglo XIII y XIV). Los reyes son también coronados en su interior. Asimismo, los *tribunales de justicia* encuentran aquí su estrado. Recuérdese que la política era uno de los caballos de batalla del M. M. Frente a la construcción de edificios representativos exclusivamente para ésta, el expresionismo se decantaba por una fusión que limitara el poder del Estado.

Función económica<sup>258</sup>: La Catedral no sólo será un *centro de recolección* de los impuestos eclesiásticos y públicos, sino que poco a poco irá plantando las bases del *liberalismo económico* (crédito, interés, exacciones, tratos bancarios). No en vano la nave central de muchas catedrales sería, hasta entrado el siglo XVIII, la sede de los corredores de acciones de bolsa. De nuevo, los arquitectos expresionistas y los modernistas reaccionarios podían encontrar una forma de poner límite al odiado consumismo y al capitalismo: mediante una economía sostenible y autárquica.

Función mercantil y comercial<sup>259</sup>: Los *puestos de mercado, comestibles y artesanía* se instalaron durante varios siglos dentro de la propia Catedral. Con todas estas características se explica mucho mejor el porqué estos templos eran tan enormes, a pesar de la reducida población de muchas de las ciudades que la construyeron: su polifuncionalidad. La progresiva construcción de Lonjas y edificios sindicales gremiales -homenajando la morfología externa de la Catedral-, especializaron esta función (a

---

<sup>257</sup> Véase DUBY, G.: *Europa en la Edad Media*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 85 y ss., FULCANELLI: *Op. cit.*, p. 47, y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. I, p. 333 y ss.

<sup>258</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.* pp. 157 y 171-180, y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia (vol. II)*, *Op. cit.*, p. 510.

<sup>259</sup> Véase BANGO TORVISO, I.: *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*. Historia 16, Madrid, 1995, p. 41, FULCANELLI: *Op. cit.*, p. 47, y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, Vol. I, p. 333 y ss.

partir de los siglos XIV y XV). El concepto artesanal y popular de dichos mercados avivaba el sueño expresionista de un edificio simbólico y potente que pudiera dar cabida a una producción y venta más sentidamente social.

Función social y necrológica<sup>260</sup>: La Catedral tuvo, junto con el monasterio, la labor de hospedar al moribundo o al loco, al peregrino y al hambriento. Así pues, la Catedral tuvo durante siglos una función asistencial clave que, con el tiempo, originaría la construcción de *hospitales, hospicios y manicomios* (a partir de los siglos XIII y XIV). Tampoco puede olvidarse que las Catedrales se ocupaban de enterrar a muchos de los habitantes de las ciudades, hasta el punto de que el suelo de algunas estaban tan llenas de velas y recordatorios que se hacía difícil el tránsito. Los *cementerios* separados de la ciudad aparecerían en el siglo XVIII. Además, la misma construcción del Templo era empresa de toda la sociedad, algo muy en consonancia con los ideales comunitarios reaccionarios y expresionistas.

Función educativa, cultural y universitaria<sup>261</sup>: Funciones heredadas del monasterio y las abadías, la forma de la catedral favorecía la impartición de *clases magistrales*. Los *debates intelectuales* tenían lugar también en su interior. Las escuelas catedralicias fueron el origen de las *Universidades* que, todavía en los siglos XI y XII eran relativamente pocas y que, en todo caso, dependían directamente de la Catedral y usaban activamente su espacio para todo tipo de conferencias. La *sabiduría universal*, además, se esculpía, pintaba, teatralizaba o escuchaba en los muros y espacios de la Catedral. Y, muy importante, era la recopilación de los saberes de la Antigüedad<sup>262</sup>. Como podrá observarse este punto resultaba también de amplio interés para nuestros ideólogos y arquitectos, dado que, en oposición a la educación predominantemente estética ofrecida por los racionalistas y funcionalistas, el holismo de los primeros demandaba y practicaba (como en el caso de Taut) actividad educativa<sup>263</sup>.

---

<sup>260</sup> Véase BANGO TORVISO, I.: *Op. cit.*, p. 36 y 40, FULCANELLI: *Op. cit.*, p. 49, MUMFORD, L.: *Ibidem*, pp. 325-333. y MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.*, p. 164.

<sup>261</sup> DUBY, G.: *Op. cit.*, p. 92 y ss., y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia (vol. I)*, *Op. cit.*, p. 336 y ss.

<sup>262</sup> Véase, en particular, PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza, Madrid, 1992.

<sup>263</sup> Véase GARCÍA ROIG, J. M.: *Art. cit.*, pp. 100-101.

Función médica y alquímica: Dado el concepto médico tan amplio de la Edad Media (hija de la medicina hipocrática), así como la concepción generalizada de que la salud es más cuestión de amor, amistad, tranquilidad y solidez mental, *médicos y alquimistas* encontraban en la Catedral el lugar idóneo para producir confianza y lazos sociales entre los miembros de la comunidad. Incluso cuando las Universidades ya tenían cátedra de medicina, muchos preferían seguir enseñando dentro de la Catedral. La alquimia, por su parte, sirvió enormemente para simbolizar todo el espacio, justo lo que los arquitectos expresionistas buscaban hacer con sus edificios, especialmente a través del uso del cristal, en claro paralelismo con las vidrieras góticas<sup>264</sup>.

Función popular y festiva<sup>265</sup>: Esta función venía a subrayar, junto con las ya citadas, el sesgo popular y funcional extremo de la Catedral más allá de las doctrinas religiosas. De ahí el maravillamiento de los arquitectos ateos o los teóricos marxistas. Las Catedrales de las ciudades libres eran antes un símbolo comunitario que la cátedra del Obispo. Fulcanelli lo expresó del siguiente modo:

“Santuario de la Tradición, de la Ciencia y del Arte, la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas, de tendencias y de fe populares, como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social”<sup>266</sup>.

No en vano, en las catedrales tuvieron lugar *fiestas de corte pagano, desnudos obscenos, insultos, ataques anticlericales y festividades profanas*, todas ellas tradiciones

---

<sup>264</sup> Véase BURCKHARDT, T.: *La alquimia*. Plaza Janés, Barcelona, 1976 y véase FULCANELLI: *Op. cit.* (p. 49, sobre medicina). También MUMFORD, L.: *Ibidem*, p. 327 y ss. y, especialmente, LAÍN ENTRALGO, P.: *Historia de la medicina*. Masson, Barcelona, 2006, pp. 192-210.

<sup>265</sup> Tema tratado muy poco por historiadores, historiadores del arte y arquitectos, y mucho por el resto de estudiosos. BANGO TORVISO, I.: *Op. cit.*, p. 31, BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 2003, pp. 11 y ss. y 273 y ss., FULCANELLI: *Op. cit.*, pp. 47 y ss., HUIZINGA, J.: *Op. cit.*, pp. 222, 225 y ss. (Sobre erotismo y demás, véase todo), MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.*, p. 164.

<sup>266</sup> FULCANELLI: *Op. cit.*, p. 46.

de origen inmemorial que las autoridades eclesiásticas tuvieron que aceptar. Todavía hoy sorprende que actos semejantes (que comenzaron a decaer a partir del siglo XIII y fueron abolidos violentamente en el XV y XVI<sup>267</sup>) puedan haber tenido lugar. Las *prostitutas*, por ejemplo, buscaban sus mejores clientes dentro de las catedrales bajo la advocación de María Magdalena. *Borracheras y prácticas sexuales* llegaron a ser vistas dentro de sus muros. El cuadro resulta, todavía hoy, muy moderno. Y de hecho, en la modernidad “cristiana” alemana lo era, como ya pudimos comentar en su momento.

Función de obra de arte total: La Catedral buscaba reunir en manifestaciones artísticas todo el conocimiento de su época (en clave simbólica o didáctica), apoyándose para ello en todo tipo de imágenes y esculturas que hablaban también de la vida histórica de la ciudad que la construía. Fue, por tanto, el único recipiente de la historia occidental en haber cumplido el sueño Wagneriano: soporte de artes populares y cultas, autos sacramentales, baile y danza, pintura y escultura, arquitectura y rejería, orfebrería y vidriado, etc. He aquí la *Gesamtkunstwerk* de Taut.

En conclusión, el alabado Templo gótico parecía ofrecer todas las aspiraciones posibles del arquitecto moderno, si no fuera porque en el léxico de aquél no entraban, ni falta que hacía, términos como industria, tecnología, máquina o electricidad. La Catedral aunaba, en potencia, todas las funciones urbanas fundamentales (ayuntamiento, centro comercial, hospital, universidad, trabajo artesanal, economía, festividad, ciencia, filosofía y espiritualidad), siempre y cuando la ciudad en la que se enmarcara fuera de tamaño reducido, un alegato más en contra de la megalópolis. La historia de la arquitectura occidental parecía, además, ser la historia de la Catedral, dado que la mayoría de edificios especializados partían de aquélla, tomando en la mayoría de ocasiones varios de sus estilemas formales. El Templo gótico era, pues, la oposición *absoluta* a todos los ingredientes negativos de *Metrópolis* (gesticulación, guerra, mecanicismo protestante, trabajo de la fábrica...). Era la metáfora arquitectónica que englobaba la única alternativa posible y, por tanto, resumía en potencia todas las aspiraciones del modernismo reaccionario antitécnico. Su mediación y su memoria parecía el único medio de conseguir un pacto entre el poder y

---

<sup>267</sup> Véase en el capítulo anterior *Las masas se van al teatro*, donde se trata el tema de la anulación de la expresividad y la gesticulación populares, íntimamente unidas a estos acontecimientos.

el pueblo, el presente y el pasado. He aquí las justificaciones que hacían su exploración y recuerdo algo más que necesario.

Con todo, la fascinación por la Catedral y su época era, más que una evasión ensoñada, una descontextualización falaz. Lo que no tuvieron en cuenta sus admiradores medievalistas era que dicho momento de integración funcional, artística y simbólica duró bien poco y que, en opinión de estudiosos de la tecnología como Mumford, Illich, White o Noble, su inevitable desarrollo y evolución, ya en el siglo XIII, fue, antes que el siglo XVIII, el primer tímido paso hacia nuestra era. La apología mecánica, la idea de progreso, el pensamiento proracionalista (sistemático y formalista), la economía liberal, la especialización y radicales cambios sociales y mentales comenzaron a surgir, precisamente, en dichos momentos. Y todos ellos, directa o indirectamente, estaban relacionados con las modificaciones sufridas en estos momentos por la Iglesia católica y por su mediadora, la Catedral, lo que demuestra una vez más que la modernidad cristiana no se equivocaba al considerar que las raíces del progreso tecnocientífico anclaba sus raíces en la religión (véase *Anexo I* al final del bloque)<sup>268</sup>. El resto de la historia ya la conocemos. Hoy la Catedral ha acabado convirtiéndose en un edificio turístico despojado de su jaleoso y tumultuoso pasado, pero escondiendo tras su silencio el origen de nuestro actual estado.

### 2.9.3. LA TUMBA MINERA

Es nuestro interés finalizar este capítulo con unas breves anotaciones a propósito del obrero y su relación con la arquitectura. Con el fin de resaltar las ideas principales, lo hemos pensado como un breve diccionario, pero no en orden alfabético, ya que sería más oportuno ordenarlo por altitud. Sabemos que debajo de la Torre estaban los

---

<sup>268</sup> Gran parte de las ideas fundamentales aquí citadas pueden comprenderse con todo lujo de detalles a partir de las siguientes lecturas. Sobre el profundo cambio mental del siglo XIII nada mejor que ILLICH, I.: *Op. cit.* Sobre la revolución económica, política y filosófica que, en línea recta hacia el siglo XX, parte de la base religiosa, MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Vol. I y II, y MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.* Sobre la primera revolución tecnológica, también llamada por Mumford, fase eotécnica, véase WHITE, L.: “Tecnología y cambio social”, en AA. VV.: *Cambio social*. Alianza, Madrid, 1988, pp. 102-122 y MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Sobre algunos aspectos generales que muestran una tendencia religiosa favorecedora de la técnica, los primeros capítulos de NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000, pueden ser de cierta utilidad. Especialmente, por su síntesis véase también ECO, U.: “La Edad Media ha comenzado ya”, en AA. VV.: *La nueva Edad Media*. Alianza, Madrid, 2004, pp. 9-35.

rascacielos y que debajo de éstos se encontraba la Catedral, pero todos ellos se asentaban en un cementerio viviente.

Equivalencia: Fritz Lang, buen conocedor de la disciplina arquitectónica, declaró en 1926 que uno de los principios de su cine era la correspondencia entre la cosa y la persona: “Un expresionismo del género más sutil logrará la armonía recíproca de la acción, la guardarropía y el entorno”<sup>269</sup>. Lo orgánico y lo inorgánico son tratados en *Metrópolis* como proyecciones: la realización de la utopía arquitectónica (arriba) encuentra su correspondiente distopía social (abajo). La robotización obrera y la estandarización arquitectónica aceptan los mismos adjetivos: geometrización, anonimia, isoritmia, artificio, inhumanidad, etc. Los obreros de *Metrópolis*, cosificados y alienados por imantación tecnológica, lo son también por el trasvase de la propia semántica futurista y su consiguiente mimesis crítica expresionista. El adocenamiento de las masas autómatas responde a los cientos de células geométricas de los rascacielos, mientras que aquellos individuos que nos transmiten dolor y tortura responden a las obtusas composiciones expresionistas. La fórmula debe mucho, como ya se sugirió en su momento, al teatro y la escenografía de la época, y no poco a la propia ideoestética subyacente en los textos de los arquitectos e ideólogos reaccionarios. Ahora bien, el *tanto monta monta tanto* no es mero juego estético. Es pura lógica. ¿Qué se puede esperar del deseo de Van de Velde o Muthesius de reproducir sus obras por miles, todas iguales y anónimas?<sup>270</sup> Así es nuestro ambiente, así nos educamos. Así es la ciudad, así somos nosotros. *Sive faber, sive architectura*, tal es el adagio de *Metrópolis*.

Polución: El ultrahigienismo metafísico de la arquitectura (y de los interiores) y la fotografía purista juegan, junto con la labor estática de la cámara, el ingrediente indispensable para favorecer la percepción de la aséptica frigidez del orden tecnoestético<sup>271</sup>. Pero aún así *Metrópolis* no olvidó señalar la insalubre condición de la fábrica industrial en la neblina de las salas de máquinas. Cloro, amoníaco, monóxido de carbono, ácido fosfórico, flúor o metano, fieles compañeros del obrero, asfixian a Freder en un repugnante rito de paso. Historia en mano, debe recordarse que los barrios

---

<sup>269</sup> Cit. en PEHNT, W.: *Op. cit.*, p. 167.

<sup>270</sup> KRUFT, H. W.: *Op. cit.*, p. 657. y COLQUHOUN, A.: *Op. cit.*, p. 60. Muchos se opusieron a tal estandarización, como por ejemplo, Gropius.

<sup>271</sup> Tema al que ya hemos hecho mención anteriormente, pero que será analizado en profundidad en el próximo bloque.



industriales de estas características eran llamados distritos gasógenos (por los escapes de gas) y que tales emanaciones producían neumonías, cánceres y demás enfermedades<sup>272</sup>. ¿No son precisamente los escapes de gas los que hieren a tantos obreros a pie de la Máquina M?

Colmena y ocultación: El barrio obrero de nuestra película tiene, como se ha podido observar, ciertas connotaciones históricas y biológicas. Es la distopía de la *Siemensstadt* de Otto Wagner, el proyecto fracasado de Hans Poelzig y la oposición a las *Siedlungen* de Taut. También es una especie de hormiguero, y no sólo porque se encuentre bajo tierra, sino porque Simmel y Spengler (y fuera de la época, Huxley o Mumford) ya habían usado esa metáfora ideoestética para censurar la ciudad moderna y referirse a la nueva condición del ser humano. También podría sugerirse que son colmenas, en tanto que alguna vivienda pende del techo, si bien eso sería una terrible ofensa para las abejas: el hexágono tiene más inventiva que las siempre idénticas ventanas rectangulares y, además, basta observar una colmena para asumir que las celdas no son exacta y milimétricamente iguales, puesto que los insectos son seres vivos y carecen de máquinas<sup>273</sup>. Ahora bien, cierto es que desde el origen de los tiempos, reyezuelos griegos, monarcas absolutistas y dictadores se han complacido en imaginar a sus súbditos como abejas controladas en una colmena<sup>274</sup>. Y, lo que es más, lamentablemente ciertos arquitectos del M. M. quedaron fascinados con las posibilidades de la colmena abstracta llevada a la ciudad y a la arquitectura, y no con la colmena rústica (que bien conocía el hombre de campo) con sus cualidades de organicismo y aleatoriedad<sup>275</sup>. Así pues, podría decirse que el barrio obrero es réplica en miniatura de los ya de por sí nefastos rascacielos-colmena de la superficie, aunque estas malas copias quieran expresar tortura y de ahí su urbanismo asimétrico. En cualquier caso ¿Qué más da? Al fin y al cabo está sumergido en la tierra, oculto para el feliz individuo que habita la zona de arriba. *Metrópolis* habría tenido, en realidad, un detalle al mostrarnos con la cámara dicha realidad. Slavoj Žizek ha sabido expresar el significado y trascendencia de este acierto:

---

<sup>272</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Vol. II, pp. 622-627.

<sup>273</sup> Son las técnicas humanas de apicultura las que pueden posibilitar una forma geométrica estandarizada en las celdas. RAMÍREZ, J. A.: *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Siruela, Madrid, 1997, p. 34 y ss.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 24 y ss.

<sup>275</sup> Gaudí, por ejemplo, se inspiró en ese tipo de colmenas. *Ibidem*, p. 45 y ss.



“Es esta una tradición que se remonta hasta *Rheingold* de Wagner y *Metrópolis* de Lang, una tradición en la que el trabajo manual se realiza en oscuras cavernas sepultadas bajo tierra, y que culmina hoy día con el trabajo de millones de personas en las industrias del Tercer Mundo (...) gracias a esta invisibilidad (...). Pero el elemento crucial en esta tradición es la equiparación del trabajo con el *crimen*, o la idea de que el trabajo, el trabajo duro, es en origen una actividad indecente y criminal que debe ocultarse al ojo público. En las películas de Hollywood, solo asistimos al proceso de producción en toda su intensidad cuando el héroe penetra en el secreto dominio del criminal y localiza allí el lugar donde se realiza todo el trabajo (el destilado y empaquetado de drogas, la construcción del misil que destruirá Nueva York)”<sup>276</sup>

La misteriosa revelación estética que concibió una ciudad subterránea ofrenda un broche dorado tanto al urbanismo de *Metrópolis* como al capítulo obrero, tal y como intentaremos exponer a continuación.

Túnel: No puede ser casual que uno de los primeros planos nos presente una enorme bóveda de cañón perfectamente ejecutada en su estereotomía de bloques idénticos, geométricos y repetitivos. En sí, la metonimia resume la situación arquitectónica y la situación social al completo. Como si de la Cloaca Máxima se tratara, este túnel nos habla de la puerta hacia un mundo lúgubre y oscuro que divide en dos no ya la ciudad sino el sentido de la vida misma. Y en ambas direcciones, las de los obreros que entran o salen, no cabe esperar demasiado. *Metrópolis* prefigura en su visión negativa del paso del túnel tantas películas donde dicho franqueamiento conduce al infierno, el peligro o a criaturas terribles –*Mimic* (Guillermo del Toro, 1997) o *El Señor de los anillos* (Peter Jackson, *The Lord of The Rings*, 2001), así como al exilio, la inhumanidad o la supervivencia – *Delicatessen* (Jean Pierre Jeunet, 1991) o *Matrix* (Andy y Larry

---

<sup>276</sup> ZIZEK, S.: *Lacrimae rerum*. Debate, Barcelona, 2006, pp. 108-109.

Wachowski, 1999)-<sup>277</sup>. En esta concepción de lo subterráneo, empero, habría ayudado bastante la historia reciente. El siglo XIX y los comienzos del XX habían sido pródigos en construcciones subterráneas, algo desconocido para los períodos históricos precedentes. En 1927 la población berlinesa ya había usado de sobra los primeros metros de Berlín: “millones de trabajadores atraviesan cada día Berlín por encima y por *debajo* de su suelo”<sup>278</sup>. Huelga recordar que estas infraestructuras fueron posibles, ciudad obrera de *Metrópolis* inclusive, gracias a la electricidad artificial y su alto grado de excelencia lumínica.

Claro que la hipersimbolización de nuestra película nos lleva a extraer de este fenómeno histórico y fílmico otra suerte de reflexión en conexión directa con la técnica.

Mina: La imantación negativa de lo subterráneo viene, antes que del cine y de la historia reciente, de la literatura y la leyenda, esto es, del poso de la experiencia humana. Ya el Hades y la tierra de Vulcano nos hablaron de los peligros e incomodidades del inframundo, y como en todo mito había mucho de real en dicha advertencia. La actividad minera, más que el trabajo manual, había sido desde tiempo inmemorial el *crimen* a ocultar por toda civilización. Esclavos y asesinos cumplían condena en los túneles mineros disfrutando de la ausencia solar, el ambiente inorgánico, el espacio abstracto y la hostilidad. El resultado era brutalización e inhumanidad. Podría ser, como Mumford ha sugerido, que leyendas tales como *El anillo de los Nibelungos* se hubieran alimentado del temor hacia la vida subterránea y hacia los infelices que la habitaban<sup>279</sup>. ¿Acaso no resulta profético que Lang hubiera llevado al cine el célebre poema poco antes de *Metrópolis*? Los Nibelungos, seres en los que no se debe confiar, conocen la forja, el martillo y el yunque y su célebre anillo conlleva el destino del poema: la masacre. No en vano, las mitologías nórdica, india y griega son generosas en la execración de lo telúrico<sup>280</sup>, gracias a lo cuál Europa se vería persuadida hasta el siglo XVI de convertir la minería en una de sus grandes empresas,

---

<sup>277</sup> Véase AA. VV.: *La obra civil y el cine*. Cinter, Madrid, 2005, pp. 258-260.

<sup>278</sup> GEISEL, E.: *Art. cit.*

<sup>279</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 85 y ss.

<sup>280</sup> Es conveniente señalar que existe una excepción a la percepción negativa de la mina, y que casualmente se da, especialmente, en el marco romántico alemán. Esta “excepción que confirma la regla” debe ser comprendida desde un punto de vista completamente diferente, cuya razón de ser se encuentra en la ensoñación fantástica y no en la realidad. Se trata del interior de la tierra entendido como un mundo desconocido que podría estar habitado por criaturas fantásticas y piedras maravillosas y mágicas. Si el tema de la vituperación legendaria de la mina no ha sido especialmente tratado, esta cuestión tampoco es que haya sido analizado en profundidad. Aún así, véase BOIME, A.: *Historia social del arte moderno. El arte en la época del bonapartismo*. Alianza, Madrid, 1996.

contratando a hombres libres e inaugurando el camino hacia el capitalismo y la revolución técnica<sup>281</sup>. No se vaya a creer que esta relación es desafortunada. Francis Bacon, el profeta inglés de la Revolución Industrial, no vivió por casualidad en el país que se encontraba a la cabeza de la minería, sino que además supo entender que una fértil relación entre aquella y la guerra eran indispensables para el progreso tecnocientífico<sup>282</sup>.

*Metrópolis* condena al obrero al que fuera el peor destino de un hombre durante milenios, haciéndose digna heredera de una tradición inmemorial: lo descuelga en ascensores de corte minero a un mundo artificioso, carente del sol y de aire como la mina o, si se prefiere, como tantas fábricas de la época<sup>283</sup>. Pero aquí se encuentra también una censura al edificio subterráneo y a la iluminación artificial: al fin y al cabo son la prolongación de la mina. El ingenio subterráneo no sólo parte de aquella, sino también de su gran patrocinador histórico: el ejército. Sus vástagos más conocidos son el búnker y el refugio antiaéreo<sup>284</sup>. Esto parece ayudar notablemente a la tesis que esgrimíamos en el capítulo anterior acerca de las importantes conexiones entre obrero y soldado. Además, expresionistas y reaccionarios defendían la naturaleza en todo su esplendor orgánico, por lo que la posibilidad de una sociedad sumergida en centros comerciales, discotecas o empresas les parecería una transgresión de las necesidades, biorritmos y salud humanas, así como de la enseñanza de los mitos.

---

<sup>281</sup> Es una de las tesis axiales de Mumford, especialmente en *Ibidem*. La mina y sus avatares histórico-económicos fue uno de los pasos hacia nuestra concepción de la tecnología. De ahí que Mumford considere que el pasado de nuestro pensamiento tecnológico es algo oscuro y negativo.

<sup>282</sup> Véase GRANADA MARTÍNEZ, M. A.: “La reforma baconiana del saber: milenarismo cientifista, magia, trabajo y superación del escepticismo”, en *Teorema* Vol. 12, Nº 1-2, Valencia, 1982, pp. 71-96.

<sup>283</sup> MUMFORD, L.: *Ciudad en la historia*. Vol. II, pp. 621 y 628.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 638.

## **CAPÍTULO IV**

# **DE LA MÁQUINA COMO OBJETO A LA MEGAMÁQUINA TOTAL.**

**El peligro estético y el luddismo**



## 2.10. CÓMO INTERPRETAR UNA MÁQUINA

### 2.10.1. INTRODUCCIÓN

A cualquier espectador que haya visto *Metrópolis* por primera vez y se le pregunte por la presencia tecnológica en el film, responderá que es fácil de advertir en la Máquina-M, la Máquina Corazón, la Máquina Paternóster o el Robot-María. Es evidente que, a pesar de lo que estuvimos comentando acerca de la filosofía tecnológica de Heidegger, esto es, que la esencia de la técnica no se encuentra tanto en los instrumentos como en sus efectos en el hombre y en la sociedad, es innegable que los objetos técnicos y su aplicación inmediata son lo primero que captan la atención del espectador.

Dejando de lado el Robot, es un hecho que las películas de temáticas tecno-ficcionales suelen fundamentar su impacto visual en la retórica estética y argumental con la que se camuflan los artefactos tecnológicos, esto es, su diseño industrial - ejemplos paradigmáticos pueden verse en los interiores de la nave de los extraterrestres en *Alien* (Ridley Scott, 1979) o en los diversos escenarios con los que nos deleita *Dune* (David Lynch, 1984) -. Desde este punto de vista, la máquina como artefacto visual se erige en protagonista de *Metrópolis* y su referencia ha de ocuparnos un breve estudio. Al fin y al cabo, gran parte de la filosofía tecnológica que ya reseñamos, las tendencias creativas del momento y el ejercicio fílmico más consciente, se fundamentan en ella. Sin embargo, no debemos olvidar que los mecanismos interpretativos de los que nos estamos sirviendo no se basan únicamente en la estética superficial o en las intenciones de Fritz Lang<sup>1</sup>, sino en lecturas sociológicas y filosóficas que nos permitan enriquecer nuestra forma de estudiar cómo diferentes disciplinas se dan cita en una película. Vayamos por partes.

Pilar Pedraza afirma que *Metrópolis* nos exhorta a comprender que “el mal uso de la tecnología ha privado del alma y convertido en un ejército de autómatas a los hombres”<sup>2</sup>. Empero, no estamos de acuerdo del todo con esta simplificación, por muy

---

<sup>1</sup> Véase CASTRO, A.: “*Metrópolis* (de Fritz Lang)”, *Dirigido Por*, 270 (Mayo 1999), p. 53: “Fritz Lang (...) está mucho más interesado y fascinado por las máquinas que por los seres humanos”.

<sup>2</sup> PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 114.

didáctica que sea, pues consideramos que es más bien hija de una contemporánea y vulgar concepción del uso instrumental. Si aceptamos el universo fílmico y nos olvidamos de las metáforas, la Máquina-M es diabólica *per se*, no por su mal uso. Cierto es que su crueldad podría ser matizada con un control más enérgico y cristiano por parte de Joh Fredersen o gracias a su derrota en manos de los soldados-obreros de los que hablaba Jünger, pero si no se disfraza la máquina con una suerte de velo estético, seguirá siendo maligna. Los recursos artísticos utilizados para expresar la maldad ontológica del Moloch mecánico sin duda buscan la metáfora pero, ¿cuál es su verdadero significado? Tengamos en cuenta que el propio modernismo reaccionario es ambiguo respecto a si la máquina es neutra o maligna, mas tiene claro que varias de sus influencias negativas son independientes de su uso. La película, para nosotros, se convierte en un campo de batalla donde estética, interpretación y moraleja quedan sometidas a una tensión donde la forzada resolución argumental en las escalinatas de la catedral demuestra que algo falla, como bien repite en más de una ocasión Pilar Pedraza en su citado libro. Las preguntas serían: ¿De veras la película sólo nos advierte sobre los peligros del mal uso de la tecnología? ¿No es posible que, más allá de esta premisa, el espíritu de época inserto en ella nos señale más cosas?

Aunque pueda parecer absurdo culpar a los instrumentos tecnológicos, no podemos olvidar que diversos autores sostienen que las distintas tecnologías tienen en sí mismas propiedades políticas, modificando el ambiente que le rodea. De hecho, Zwschimmer<sup>3</sup> o Spengler<sup>4</sup> ya esgrimían que la técnica no era sólo la máquina. Sin llegar al extremo metafísico de Heidegger, esta tesis ha sido tenida en cuenta por varios estudiosos de la tecnología, siguiendo por lo general la obra *La ballena y el reactor* de Langdom Winner la más clara al respecto<sup>5</sup>. Sin embargo, es justo reconocer, manteniéndonos en nuestra tónica, que ya hubo autores en el siglo XIX que intuyeron esta idea. En un país tan industrializado como Inglaterra, Morris expuso brevemente la misma tesis<sup>6</sup>, mientras que los alemanes ya habían coqueteado con ella desde los tiempos de Marx y Engels:

---

<sup>3</sup> Véase el principio de *La teología del progreso* en el Capítulo I.

<sup>4</sup> Véase el principio de *El obrero en guerra* en el Capítulo II.

<sup>5</sup> WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987. Véase pp. 36-38.

<sup>6</sup> SCHINDEL, E.: "William Morris: La técnica, la belleza y la revolución" en *William Morris*, Pepitas de Calabaza, La Rioja, 2004, pp. 36 y 37.

“El modo como los hombres producen sus medios de vida depende, ante todo, de la naturaleza misma de los medios de vida con que se encuentran y que se trata de reproducir. Este modo de producción no debe considerarse solamente en cuanto es la reproducción de la existencia física de los individuos. Es ya, más bien, un determinado modo de la actividad de estos individuos, un determinado modo de manifestar su vida, un determinado modo de vida de los mismos. Tal y como los individuos manifiestan su vida, así son”<sup>7</sup>.

Avanzando en lo dicho en el apartado de introducción instrumental, no se trata ya únicamente de que las máquinas de *Metrópolis* no produzcan nada *a priori*, sino de que lo importante es cómo el proceso de producción altera todo el marco vital humano. Tema que en una sociedad tan obrerizada como lo era la Alemania de principios de siglo cobra especial virulencia. Tomemos como ejemplo otra película, la célebre *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936), donde ni sabemos qué produce la fábrica ni nos interesa la autenticidad científica del juego de ruedas dentadas de la máquina que se traga al simpático protagonista. La cámara se centra en la actuación del obrero, en el paralelismo entre cadencia de paso de la cinta y la repetición mecánica de los movimientos del trabajador. Los artilugios no son nada más que una excusa para hablar de una vivencia humana y social que posee unas más que evidentes analogías con el nuevo orden maquinístico.

Tenemos, pues, dos maneras complementarias de acercarnos a la máquina:

- 1) Por una parte desde su propia **naturaleza física**, ya que, como advierte Sánchez Biosca, la simbología y abstracción a la que están sometidas las máquinas en *Metrópolis* arruina en mucho la precisión concreta del diseño maquinista, al contrario de lo que pasará en *Frau im Mond* (*La mujer en la luna*, 1928)<sup>8</sup>. Tal y como hemos hecho en los capítulos precedentes, el trato simbólico otorgado a las máquinas clamaba por una decodificación.

<sup>7</sup> MARX, K. y ENGELS, F.: *La ideología alemana*. Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1973, p. 19.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar*. Verdoux, Madrid, 1990, p. 355.



- 2) Esa riqueza semántica nos ha de llevar a **la metafísica** de la que hemos estado hablando hasta ahora: las características y valores que modifican el entorno, lo que nos llevará a una lectura mítica.

A esto habremos de sumar la respuesta del pueblo ante las máquinas. Mumford expuso que la irrupción de la máquina propugnó dos tendencias antagónicas en la sociedad: de una parte la guerra contra la misma, movimientos de raíz romántica que siempre acabaron en fracaso; de otra, una adscripción de los más jóvenes y revolucionarios como símbolo de modernidad y de elitismo cultural<sup>9</sup>. En el primer polo se encuentra el peculiar y desfasado **movimiento luddita** de nuestra película, en el segundo la **fascinación estética** de las vanguardias y del equipo creativo de *Metrópolis* por las presuntas culpables de una trágica situación social.

### 2.10.2. ¿UN PROBLEMA ESTÉTICO?

Se acomete aquí la labor de iniciarnos en un tema del que no dimos ningún preámbulo concreto en el bloque de introducción, por considerar tanto que era necesario presentarlo a su debido tiempo como que envolvía las cuestiones fundamentales de aquel bloque. Hablamos de *la problemática estética*. Se trata para nosotros de un punto clave de la tesis, puesto que indagará en las imbricaciones entre estética y tecnología desde una perspectiva no estrictamente formalista, sino filosófica, ideológica y social. Como punto neurálgico de la tesis, necesita presentarse en toda su potencia una vez queden bien claros los diversos puntos de esta investigación. Por ello no será hasta el siguiente bloque, después de haber subido los escalones oportunos, cuando hagamos el adecuado monográfico crítico-teórico y práctico sobre este tema. Tómense pues las siguientes páginas meramente como una necesaria introducción a la relación tecnoestética, contextualizada específicamente en el marco de *Metrópolis*. Empero, el itinerario que a continuación planteamos no costará esfuerzo, dado que ha sido prefigurado en algunos aspectos en capítulos anteriores.

---

<sup>9</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*. Alianza, Madrid, 2002, pp. 308-310.

### 2.10.2.1. EL DEBATE SOBRE LA BELLEZA DE LA MÁQUINA

Conocer las (re)creaciones artísticas no significa instalarnos en la comodidad que nos brinda la mera descripción o la enumeración de influencias y consecuencias, sino que debe también llevarnos a una enriquecedora comprensión de su significado, esto es, su transcendencia social, su simbolización, sus posibles interpretaciones, su semántica consciente e inconsciente, etc. Y si en este apartado queremos acercarnos al estudio de las máquinas de *Metrópolis*, y ya que debemos comenzar por un juego de tornillos, pistones, bielas y palancas, señalemos primero el referente proto-fílmico, el mundo mecánico y maquinístico real tal y como era, con la condición de que busquemos ahí las rastros que condujeron a unos pocos a considerar dicho universo un filón estético.

Retrotrayéndonos al apartado donde esbozamos una aproximación al concepto de modernidad que nuestra película luce, nos encontramos con un Marx que, a pesar de sus miedos hacia el futuro, defendía la máquina como una promesa de un nuevo orden social comunista<sup>10</sup>. Mientras, en el otro polo, el liberalismo de Betham, Mill o Spencer también parecía propio de un pensamiento ingenuo: la máquina haría que el hombre dejara de trabajar<sup>11</sup>. Así, el primer paso ya estaba conseguido, pues por mucho que hayamos olvidado aquella noción griega de que la belleza estética va unida a la verdad y a la ética, lo cierto es que muchas veces acabamos por execrar una persona u objeto si no termina por corroborarnos o *convencernos* de su belleza y bondad espiritual o funcional. Y si, como en este caso, los grandes dirigentes ideológicos –económicos en este caso- habían comenzado a educar a las masas en la fe ciega por la máquina, ¿cómo no iban a aparecer artistas que, alimentados por esta corriente mayoritaria, quisieran convertirla en fetiche? De hecho, el grito de guerra “Las máquinas son objeto de belleza y contemplación”, no lo inauguraron los futuristas, sino Baudelaire<sup>12</sup>. Si a esto le sumamos el gusto de la sociedad por dotarse de símbolos metonímicos que les resuma el estado actual de las cosas, convendremos que las máquinas eran la metáfora

---

<sup>10</sup> WINNER, L.: *Op. cit.* p. 33.

<sup>11</sup> SPENGLER, O: *El hombre y la técnica*. Editorial Ver, Buenos Aires 1963. Capítulo I, tesis 1ª.

<sup>12</sup> CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid, 2003, p. 71.

perfecta para hablar sobre la modernización de, por ejemplo, el Berlín de entreguerras<sup>13</sup>.

Continuando con el tema de la estética maquinística, sorprende que incluso alguien tan crítico con el ambiente técnico como lo fue Mumford, no tuviera problema en admitir la hipnotizante belleza que exhalaban los productos mecánicos, hasta el punto de enraizarla con el antiquísimo concepto clásico de la beldad platónica y dejando atrás las rabinetas de un artesano tardoromántico como era Morris<sup>14</sup>. Y es que no cabía duda de que los artilugios e instrumentos técnicos podían agradar por sí mismos, independientemente de sus efectos sociales:

“La producción mecánica es la de una perfección estática, un mundo de inmóviles formas platónicas, por así decirlo, un mundo de fijeza cristalina, no un mundo de continuo cambio y fluencia”<sup>15</sup>.

Simmel, otra personalidad crítica, también había avalado con anterioridad esta tesis:

“...el equilibrio interno, la armonía de las partes, la previsibilidad de sus destinos (...) hace de ellos una obra de arte. (...) Una belleza característica”<sup>16</sup>.

Pero estos perspicaces observadores sabían que el arte no es algo baladí, sino algo necesario y trascendente, como también sabían que la realidad no es blanca ni negra. Por eso, sin contradecir su anterior párrafo, Mumford pudo añadir:

“La máquina quedará estática, por lo menos hasta tanto el creador vuelva a colocarse en un nivel superior al de su criatura mecánica. Si esto es esperar demasiado ha llegado

---

<sup>13</sup> RICHARD, L.(Director): *Berlín. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza, Madrid, 1991, p. 112.

<sup>14</sup> MORRIS, W.: “El arte bajo la plutocracia”, en SCHINDEL, E.: *Op. cit.*

<sup>15</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 86.

<sup>16</sup> SIMMEL, G.: “El dominio de la técnica” (1900), en MALDONADO, T.: *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 36.

el momento de preparar la escena para el Hombre Posthistórico: el hombre sin memoria ni esperanza”<sup>17</sup>.

Los diversos intelectuales alemanes de principios de siglo, siguiendo tanto la máxima de Baudelaire como la imperante fe tecnológica, se preguntaron sobre el papel que la recién descubierta estética de la máquina podría tener en la creación. El ingeniero Franz Releaux, al subrayar, como otros tantos, que la técnica era y debía ser una actividad cultural en su totalidad<sup>18</sup>, destapó la caja de Pandora, pues no todos estaban de acuerdo al 100%, y menos en la Alemania que había visto nacer el modernismo reaccionario. El estudioso del arte Alois Riegl sostenía que la técnica no podía ser un factor creativo, pues unas condiciones materiales tan impositivas como son las tecnológicas coartan la imaginación artística. La técnica, en todo caso, era un valor crítico. Aún así, Peter Behrens, el célebre arquitecto, supo sacarle partido a esta teoría: la impresión estética que nos ofrenda la maquinaria es, en cierta manera, casual. La técnica es *pseudoestética* y estamos obligados a no dejarla tal cual: constantemente hemos de casar arte y técnica<sup>19</sup>. He aquí un posicionamiento en el que varios creadores creerían a pies juntillas. Pero no era el único.

El ingeniero August Lux ejemplificaba otro punto de vista. Lux, defensor de que la técnica era el nuevo factor cultural (llegaría a decir que la técnica era más importante que Platón), consideró que la estética debía basarse en lo objetivo y -siempre según él- que precisamente eso era la tecnología. Cabe decir que esta teoría ha gozado durante todo el siglo XX de gran predicamento, eludiendo milenios de debates entre lo objetivo y lo subjetivo. En suma, Lux planteaba que el arte debía doblegarse ante la técnica, pues lo funcional y lo racional eran sinónimos de belleza.<sup>20</sup> La respuesta a esta concepción, marcadamente neosocrática, aunque descontextualizada de sus significados helenos primigenios, no se hizo esperar. Rathenau expuso que los objetos matemáticos, rectilíneos y circulares propios de la máquina no se podían considerar estéticamente aceptables, ya que desde el punto de vista ético humano colisionan completamente con todas nuestras potencialidades, reduciendo a mínimos esquemáticos horizontes más complejos. Reproducimos a continuación uno de sus párrafos más interesantes,

<sup>17</sup> MUMFORD, L.: *Op. cit.*, p. 87.

<sup>18</sup> RELEAUX, F.: “Cultura y técnica” (1925), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p.22.

<sup>19</sup> BEHRENS, P.: “Arte y técnica” (1910), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 101-105.

<sup>20</sup> LUX, J.A.: “Estética de la ingeniería” (1910), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 83-96.

especialmente por su final, donde se invierte sutilmente la archiconocida teoría de que un objeto técnico sea más funcional que uno artesanal:

“(La máquina) produce objetos matemáticos, rectilíneos, circulares, filosos, cortantes, elaborados, que no pierden el filo pero se mellan. Economiza el material pero no ahorra en ornamentos pues éstos no le cuestan ningún esfuerzo. Además, transporta con gusto artificios ya experimentados de una materia o de una forma a otra. Modela con la misma indiferencia un libro de rezos que una balanza de precisión. Pero por sobre todo ella coloca, en lugar de la duración, la facilidad de reemplazo. Esta antítesis puede simbolizarse con los manteles hilados en casa y las servilletas de papel”<sup>21</sup>.

Este tercer posicionamiento tuvo muchos más seguidores de lo que, a primera vista, podría parecer, dado que Mumford o Simmel, cuando observan la técnica desde una mirada macroscópica llegan a conclusiones semejantes, a saber, que efectivamente la tecnología roba necesidades expresivas humanas para entregar necesidades ciertamente superfluas<sup>22</sup>.

Escrutando estas tres posibilidades, las máquinas de *Metrópolis* parecen deudoras, a nivel estético, de la primera opción: la realidad instrumental se ve *bellamente sublimada* y simbolizada, y no meramente ornamentada, gracias al notable impulso creativo del equipo fílmico. A nivel argumental, empero, parecen deudoras de la tercera posibilidad: la narración en la que se ven inmersos los artilugios mecánicos llevaría a plantear una necesaria humanización ética de los efectos de la máquina. Ello, en nuestra opinión, conlleva una dialéctica: ¿Qué resultado se obtiene al mezclar la belleza estético-técnica de *Metrópolis* con la semántica narrativa crítico-técnica? ¿Qué vale más, el contenido e impacto sensitivo inherente al fenómeno estético, o la temática y contenido, de rabiosa irradiación filosófica? El espectador que ve *Metrópolis* busca diversión y aprehensión inmediata, las imbricaciones filosóficas se le escapan, pero la

<sup>21</sup> RATHENAU, W.: “La mecanización del mundo” (1912), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 161.

<sup>22</sup> Véase MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, pp. 82 y 87.

imagen le atrapa. Al fin y al cabo, nuestra cultura es la cultura de la imagen y de la estética, y en este orden de las cosas la máquina de tortura de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka termina convirtiéndose en un mero objeto de fascinación, a pesar de la pesimista inquietud que esconde<sup>23</sup>.

#### 2.10.2.2. EL PELIGRO ESTÉTICO

No hace falta realizar un concienzudo estudio para saber que desde finales del siglo XVIII la estética desplaza el contenido temático y se convierte en la razón de existir del arte. Un libro ya no suele ser importante por su mensaje, sino por su estructura y su forma. En un cuadro ya no importa su compromiso ético y social, solo la sensación estética que produzca. Sin embargo ello no significa que la estética (sea de la técnica, sea de una obra de arte) no posea una semántica. Nosotros distinguiríamos dos:

- 1) Aquella que apela a las sensaciones, a los sueños, a la utopía, a una promesa de dicha, a la evasión, pero en general, a la no reflexión. Resumiendo: a la sumisión y abandono de la conciencia crítica del hombre ante la *belleza*<sup>24</sup>. Es, pues, un contenido-bucle que acaba por ser una apología tanto de la obra de arte como de lo representado: una fotografía del hongo nuclear puede levantar admiración y pasión. El arte puede convertirse (o ya ser) una magnificencia diabólica, pero la disciplina estética, como bien supo observar críticamente Weber, tendrá el fallo de no querer verlo: “no se pregunta si deben existir las obras de arte”, simplemente, “quiere volver todo estético”<sup>25</sup>.
- 2) Es la semántica que sólo se obtiene mediante un estudio crítico e iconológico de la obra en cuestión. Recuérdese que, como apuntamos al principio de este apartado, no se trata de las influencias y consecuencias artísticas<sup>26</sup>. Esta semántica nos habla sobre el espíritu y expresión de unas problemáticas, tensiones o creencias históricas que nos ayudan a comprender mejor al ser

<sup>23</sup> ECO, U. (Dir.): *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2004, pp. 394-399.

<sup>24</sup> Resumimos en esta categoría estética el concepto de experiencia estética, la cual se puede dar en lo feo, lo grotesco, lo abyecto, lo siniestro...

<sup>25</sup> WEBER, M.: “La ciencia como profesión” (1918), en MALDONADO, T.: *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 209.

<sup>26</sup> Véase el comienzo del subapartado: *El debate sobre las bellezas de las máquinas*.

humano. Esta opción, que podría ser preferida desde un punto de vista filosófico, no está carente de problemas, dado que la estética contemporánea demanda autonomía.

Respecto al primero, debemos señalar su más que probable auspicio político desde sus orígenes. Terry Eagleton ha puesto de manifiesto cómo la estética fue formulada, ya en sus orígenes dieciochescos, por autores que, además de encontrarse en estados absolutistas, creían en la capacidad de la estética para inculcar ideas autoritarias<sup>27</sup>. Mientras que Jean Clair, quizás en un tono algo excesivo, no sólo ataca la desresponsabilización del artista en temas sociales, sino que afirma que la estética es el último terreno vedado de las ideologías<sup>28</sup>. Entiéndase que no queremos insinuar que los artistas se valgan de la estética para inculcar maliciosamente ideologías en los espectadores, sino que la disciplina estética dieciochesca conlleva de por sí una peligrosa *metodología* (teórica y práctica) que minimiza al nivel superficial incluso al creador más combativo, y que ocasiona un yugo en el que el artista queda inconscientemente encarcelado. Esas son las razones que han llevado a diversos autores a crear una “liga anti-estética” o “revisionista” desde los tiempos de Baumgarten. Rousseau, Woolstonecraft, Kierkegaard, Heine, Herder, Wordsworth, Emerson, Morris, Tolstoi, Dewey o Debord son sólo algunos de los nombres que han enunciado críticas muy duras contra la estética y que, las más de las veces, o no suelen ser estudiados o se les intenta introducir dentro de la homogeneización estética, extrayendo de sus escritos más combustible para el más que beneficioso –y nada problemático- negocio del fuego estético<sup>29</sup>.

Toda esta disertación introductoria sobre el primer significado no resulta para nada gratuita si tenemos en cuenta el tema de nuestra tesis. De hecho, es nuestra intención desarrollar ampliamente esta problemática estética en el próximo bloque. Al fin y al cabo, si queremos llegar a comprender de qué modo el cine expresa un concepto problemático como es el de la deshumanización tecnológica, deberemos tener en cuenta que éste se expresa en amplio porcentaje mediante la disciplina estética, sobre todo en lo tocante a la aprehensión por parte del espectador de unas ideas que le influirán en su

---

<sup>27</sup> EAGLETON, T.: *The Ideology of the Aesthetic*. Basil Blackwell, Oxford, 1990.

<sup>28</sup> CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Visor, Madrid, 2000.

<sup>29</sup> SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2004. Sobre todo, véase pp. 149-363.

manera de ver y comprender el mundo. Y aquí puede haber una trampa: a no ser que a priori el espectador esté sensibilizado con dicho problema, su capacidad reflexiva será o bien eliminada (“La estética es una rama de la criminología”<sup>30</sup>) o bien presa de lo que Virilio llama *La estética de la desaparición*<sup>31</sup> y únicamente se quedará con un bello recuerdo a costa de un olvido del contenido<sup>32</sup>. Una vez conocido este mecanismo estético, ese motivo “inhumano” por el que podemos “ver estético lo que no lo es” (Arthur Danto)<sup>33</sup>, y capaz de convertir lo abyecto en “objeto de placer” (Walter Benjamin)<sup>34</sup>, nos vemos obligados a aproximarnos al segundo significado estético para comprender que puede querer expresar una tecno-estética. Y para ello debemos estar dispuestos a aceptar el protagonismo de lo siniestro en todas sus posibilidades, sobre todo en la temática de la máquina. Al fin y al cabo, como afirmó Eugenio Trías, “lo siniestro es el límite y condición de lo bello”<sup>35</sup>.

Ahora bien, este tono polémico y crítico adoptado por nosotros merece de una aclaración<sup>36</sup>. Acerca de este primer significado estético jamás olvidaremos que es patrimonio indiscutible del arte, mal que le pese a moralistas, objetivistas y dogmáticas de cualquier condición, el situarse más allá del bien y con el mal, sondeando nuestros miedos, temores, horrores e injusticias, recreándolos y tensando el fino hilo entre lo que deberíamos ser y lo que soñamos o ansiamos cruelmente poseer. En este sentido que un hongo nuclear o una película de terror nos ofrezcan sublimes sensaciones de belleza más allá de toda ética, puede enseñarnos más sobre nuestra temible e indecible naturaleza que lo que las palabras quieren explicar. Wilde ha de servir, al respecto, para saber situarnos en el reino de la estética, esto es, más allá de la injusticia, dentro de la ironía, la paradoja, la duda, la utopía y la sabiduría, así como para saber poner un límite

---

<sup>30</sup> KOTANYI, A. y VANEIGEM, R.: “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario” en AA. VV.: *La creación abierta y sus enemigos*. La Piqueta, Madrid, 1977, p. 201.

<sup>31</sup> VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 2003. Virilio se refiere a la rapidez con la que las imágenes se suceden ante nuestra visión. No hay asimilación, sino un impacto estético carente de reflexión. Simplemente, visto y no visto.

<sup>32</sup> BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Buenos Aires, p. 140.

<sup>33</sup> CAREY, J.: *¿Para qué sirve el arte?* Debate, Barcelona, 2007, p. 44.

<sup>34</sup> VIRILIO, P.: *Op. cit.*, p. 52.

<sup>35</sup> Véase dicha tesis en TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral, Barcelona, 1982.

<sup>36</sup> Aunque este tema será tenido en consideración en futuros desarrollos, la reflexión y justificación filosófica de esta aclaración puede encontrarse sobresalientemente en las primeras páginas de JULLIEN, F.: *La sombra en el cuadro. Del mal o de lo negativo*. Arena, Madrid, 2009. Para más información sobre este tema capital, pero en el que lamentablemente no podemos detenernos, véase también ZAMBRANO, M.: *Filosofía y poesía*. F.C.E., Madrid, 1996, pp. 13-71.



en la futura comprensión del lector de este y otros próximos desarrollos críticos al respecto de la estética. Basten dos sentencias de *El retrato de Dorian Gray*:

“La ventaja de las emociones es que nos llevan por el mal camino, y la ventaja de la ciencia es que excluye la emoción”<sup>37</sup>.

“Quienes descubren significados ruines en cosas hermosas están corrompidos sin ser elegantes, lo que es un defecto”<sup>38</sup>.

Sopesando sendas irónicas advertencias tan íntimamente unidas al mundo de la creación, la poesía y la estética, entraremos en el segundo significado, aquel que por la naturaleza de este trabajo es justo hacer prevalecer. El segundo significado de la estética técnica difícilmente puede reducirse a unas cuantas ideas claras y determinadas. En realidad, continuamente estamos hablando de ello en los diversos capítulos y apartados que hemos realizado, pero, en todo caso, únicamente podemos aspirar a que se adviertan una serie de ideas abiertas a diversas interpretaciones que nos puedan acercar cada vez más al objetivo de nuestro estudio. Sea como fuere, podemos afirmar que la búsqueda de este significado (tecno)estético ha de basarse en una serie de premisas:

- En la estética, unas significaciones son intencionales y otras son **inconscientes**<sup>39</sup>, siendo muchas veces estas últimas las que más determinan e influyen la cultura de una sociedad. La culpa de ello la tiene, en gran medida, ese peligro estético del que ya hemos hablado.
- Los **propios procedimientos técnicos** son síntomas de **una mentalidad de base** (una convicción ideológica, religiosa o filosófica), tal y como afirmó

---

<sup>37</sup> WILDE, O.: *El retrato de Dorian Gray*. Alianza, Madrid, 2009, p. 61.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>39</sup> LE BOT, M.: *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1979, p. 26.

Panofsky en sus *Estudios sobre iconología*<sup>40</sup>. Esa mentalidad de base es la que hemos intentado explicar en los capítulos precedentes.

- Es necesario conocer la **ideología de las superestructuras políticas** y relacionarlas con el orden estructural global del modo de producción<sup>41</sup>. También lo hemos visto a lo largo de diversos capítulos.
- Las vanguardias expresionista y futurista tienen muy claro que **el exterior de la forma artística es su interior**: las formas externas deben desvelar su alma<sup>42</sup>.

Este último punto es importante, ya que nos posibilita acceder a cierta ideología estética a través de ese mismo impacto que nos lleva al sometimiento a la hipnótica belleza. Sin embargo, para ello hace falta tanto una asimilación de los puntos anteriores como una mirada crítica. Escrutando las superficies pulidas de las máquinas, rascacielos, aparatos y utensilios de *Metrópolis*, nos debería llevar a entender un nuevo orden mundial basado en una educación tecnológica, matemática, física, unidireccional, impositiva, acumulativa, cuantitativa e inorgánica. ¿Cómo funciona exactamente, pues, la estética? De la siguiente manera: lo que desvela la tecnología, lo muestra la estética, lo que demuestra nuestro momento histórico, lo señala el arte, lo que hoy somos, se encuentra codificado en la creación. Francastel lo resume así a partir de un ejemplo concreto:

“(…) no se trata en modo alguno de un desbordamiento del pensamiento matemático sobre el pensamiento plástico o viceversa, sino de una prueba de que el pensamiento plástico expresa por sus propios medios lo mismo que el pensamiento matemático: la conducta general del espíritu tal como se desarrolla históricamente en la historia”<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>42</sup> Véase GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999, p. 103.

<sup>43</sup> FRANCASTEL, P.: *La realidad figurativa*. Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 125. A lo largo de la tesis se podrá observar que no estamos de acuerdo del todo con dicho párrafo, especialmente al respecto de “no se trata en modo alguno de un desbordamiento”.

Como conclusión de este apartado únicamente subrayaremos de nuevo el peligro que supone el primer significado estético –en el que nos solemos quedar casi siempre-, olvidando que vanguardias como la expresionista eran más una actitud que una mera estética<sup>44</sup>. Asimismo, nos gustaría enfatizar una vez más que el propósito de nuestra investigación estética consistirá en llegar al fondo ideológico que exhala tanto nuestro actual concepto de estética como su significado cultural, imbricado como ya hemos visto con todos los elementos significativos de una sociedad y una etapa histórica determinada.

---

<sup>44</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 96.

## 2.11. LA MÁQUINA Y EL HOMBRE

### 2.11.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS MÁQUINAS

No hemos, pues, de centrarnos en las características formales de las máquinas de *Metrópolis* más allá de aquellos aspectos simbólicos que ya hemos sacado en algún momento a colación. Es más interesante observar cómo dentro del universo fílmico su divina existencia conlleva unas consecuencias por magia simpática: ellas regulan y ordenan el mundo que las ha creado, imponiendo unas normas determinadas que no tienen por qué ser positivas. En muchos casos dichas características se confunden con la del propio ambiente técnico que describimos a tenor del caso obrero, pues forman una unidad. En otras, su propia estética desvela un universo ilimitado de interrelaciones. Veamos un ejemplo. En *Metrópolis* las máquinas se convierten en monstruosos dioses míticos. La Máquina-M es *Moloch*, aquella furiosa deidad mesopotámica y púnica relacionada con su gemela, Mammón, y con su enemiga, el dios Marduk (a quien estaba destinada la Torre de Babel). El significado de esta asociación resulta más rica todavía:

- 1) Relación histórica con las esculturas-horno del dios donde se depositaban a los niños que iban a ser inmolados.
- 2) El dios-máquina es un objeto terrible de por sí bajo cuya advocación han caído los poderosos: ellos esclavizan a los obreros para entregárselos al ídolo.
- 3) Paralelismo entre la antigua adoración a Moloch y la actual adoración a la máquina. Quizás por casualidad, Mumford, posiblemente ajeno a la película, sostenía que el sesgo antivital de la máquina (belicosa, centrada en el dinero, refrenadora de la vida...) se relacionaba con las propias características de Moloch<sup>45</sup>. No en vano, muchos politólogos suelen utilizar el término Moloch para designar un Estado despótico o alguna de sus instituciones<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 284.

<sup>46</sup> REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 300.

- 4) Analogía entre la alienación social que produce la adoración a un falso ídolo, y la que produce la adoración a las máquinas, tal y como hoy pueda pasar con la televisión o internet. “Si uno se enamora de una máquina, hay algo erróneo en su vida amorosa. Si rendimos culto a una máquina, algo erróneo hay en nuestra relación”<sup>47</sup>.

Comencemos, pues, por una característica tan sobresaliente del principio de la película como es la adoración sin concesiones al nuevo ambiente técnico y, sobre todo, a la máquina:

- **Divinidad**

Constitutivo de toda película de ciencia ficción es tratar la tecnociencia y su funcionamiento en clave mítica-religiosa<sup>48</sup>. Y fue constitutivo de las vanguardias el hacer surgir un peligroso mito científico-mecánico<sup>49</sup> que llevaría, en el caso alemán, a una concepción casi mística de la guerra. Aceptemos que este hecho conlleva un significado histórico: la religión se arroga el valor de la objetividad del mismo modo que ahora lo ha hecho la tecnociencia, lo que nos puede haber hecho caer en el mismo error de procedimiento (que no de objeto) que hoy sólo volcamos en la religión. Por otra parte, para que la máquina sea una divinidad es necesaria la existencia de sacerdotes, en este caso inventores como Rotwang, inmersos en conocimientos superespecializados y secretos<sup>50</sup> que reclaman la aceptación sin discusiones de las innovaciones<sup>51</sup>, gracias siempre al beneplácito del poder económico y empresarial (Joh Fredersen).

En conclusión, han sido los artistas –*Metrópolis* es un ejemplo- los que desvelan, seguramente inconscientemente y gracias al mito, el lugar que la máquina viene a ocupar en el engranaje social. Convertir a la máquina en una divinidad significaría, pues, convertirla en objeto de contemplación, esto es, de belleza, pero también de reflexión. Pero desde un punto de vista histórico esa divinización se torna, además,

---

<sup>47</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p.83.

<sup>48</sup> BASSA, J. y FREIXAS, R.: *El cine de ciencia ficción*, Paidós, Barcelona, 1997, p.25.

<sup>49</sup> CALINESCU, M.: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>50</sup> Véase: MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, p. 713.

<sup>51</sup> ALONSO, A.: “Lewis Mumford y la historia de la máquina”, en AA.VV.: *Para comprender ciencia, tecnología y sociedad*, EVD, Estella, 1996, p. 83.

profética. El diseño de la máquina M (a cargo de Hunte, Kettelhut y Vollbrecht) es una imitación intencionada tanto del dibujo de la estación de ferrocarriles esbozada por Sant' Elia (1914) como de la fábrica de Marchi (1924), proyectos que subsumen no sólo la idea de estación de tren y fábrica, sino también de aeropuerto, central eléctrica, rascacielos e incluso autopista de alta velocidad<sup>52</sup> (Fig. 49-51). Dicho de otro modo, el valor tecnoestético de esta metáfora parece sugerir que es el dios-máquina quién tiene el poder para originar un infinito número de tipologías y modificaciones del medio ambiente, tal y como los hechos han dejado de manifiesto. Esto conecta con la siguiente característica.

- **Objeto de culto**

Las sociedades humanas confieren valores simbólicos a los objetos, primero por lo que ven, y segundo por lo que se les hace ver. Si en un principio la máquina de vapor y el ferrocarril asustaron a campesinos e indios, tildándolo con apelativos como “el caballo del diablo”, en segunda estancia tuvieron que creer que aquellos ingenios férricos les harían dejar de trabajar. Convertida en objeto de contemplación por los artistas, y bajo el auspicio de marxistas, fascistas y liberales, la máquina dejó de ser objeto de reflexión gracias a su divinización estética. Y, como todo objeto de culto, favoreció situaciones como la apología acrítica de las sociedades industriales -impuestas no sin ferocidad en todo el mundo- y, posteriormente, el belicismo de las guerras mundiales<sup>53</sup>. El universo de *Metrópolis* no sólo nos presenta la idolatría a la máquina desde un punto de vista crítico, su impacto estético es tal que nos absorbe sin remisión. Los estáticos encuadres de la Máquina-M subliman su posición privilegiada. ¿Atemoriza? Ciertamente, pero esa sensación nos encanta cuando sabemos que se trata de una película. Sin embargo, ello no puede evitar que la propia narración actúe de metáfora de sus nefastas consecuencias: esclavismo, revolución...

---

<sup>52</sup> KRUF, H.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Alianza, Madrid, 1990, vol. II, p. 690 (e imagen nº 188), y PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 30 y 177.

<sup>53</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, p. 139. Véase también CLAIR, J.: *Op. cit.*, pp. 31-66.

- **Sonambulismo tecnológico**

El culto ciego a un ídolo no conlleva un determinismo social, sino un sonambulismo donde despertar supone un acto de peligrosa violencia con fecha de caducidad, ora por rebelión ora por extirpación del individuo levantisco. Después, el sonambulismo reaparece. Las máquinas que rigen *Metrópolis*, como los relojes de los que hablamos a propósito de la cosificación y alienación obrera, podrían ser destruídas, tal y como ocurre en la revuelta luddita. Sin embargo, las consecuencias son catastróficas, ya que una sociedad tecnológica se asienta en una rígida osamenta que difícilmente puede ser modificada con moderación. De forma análoga, hoy podemos apagar el televisor, pero lo cierto es que constantemente está encendido: no somos capaces de apagarlo en absoluto<sup>54</sup>. Las máquinas de *Metrópolis* no acaban siendo destruídas a pesar de su terrorífica dictadura. Se asume completamente su militarización, tal y como se observa en la disciplinada legión de obreros que sellan el pacto final. Se confía en una fórmula vacía: “Entre el cerebro y las manos ha de mediar el corazón”, pero para nada se dan las claves que puedan asegurarnos de que las cosas no van a seguir igual, pues las máquinas llevan a sus espaldas una serie de características insoslayables. Casi 80 años después, una trilogía como la de *Matrix* nos explica de nuevo lo mismo con otras imágenes: sonambulismo del que es imposible despertar.

- **Dictadura**

La lista de valores que se le otorgan a la máquina en esta época no conoce límites positivos desde el campo de la economía, la industria y el progreso, de la misma manera que no conoce límites en los términos peyorativos que humanistas le refieren. Después de haber estudiado la situación obrera, para nada nos extrañará que un ídolo teocrático se convierta, por sus propios atributos, en un dictador del que es difícil sustraerse. Hans Schmidt y Mart Stan escribieron en 1927-1928 un artículo dotado de un irónico título: “Exijamos la dictadura de la máquina”<sup>55</sup>. En éste se ponen de

---

<sup>54</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 26-29.

<sup>55</sup> SCHMIDT, H. y STAM, M.: “Exijamos la dictadura de la máquina” (1927-1928), en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, pp. 270-272. El resto de citas se encuentran todas en p. 271.

manifiesto diversas ideas –muchas hijas del prejuicio- cuya presencia es fácilmente observable en *Metrópolis*:

-“La máquina no es más que el dictador despiadado (...) de nuestras obligaciones de vida comunes”: se subraya aquello que comentamos, refiriéndonos a la obrerización de la sociedad, sobre el *otium* y el *nec-otium*, a saber, que nuestra vida laboral queda completamente mediatizada por la máquina y por sus propias necesidades. La siguiente afirmación, “Le hemos sacrificado el artesanado”, señala directamente a la máquina y no a todo un ambiente técnico como a la culpable de la situación que describimos a propósito de la censura del gremio.

-“Ella establece cómo tenemos que pensar y qué debemos entender”. Tema del que también hemos hablado en numerosas ocasiones, y algo que *Metrópolis* ejemplifica muy bien: los obreros no tienen que pensar, ni tienen que entender nada. Nadie elige si quiere un ingenio tecnológico o no: se impone. “No conoce pautas filosóficas” apuntala mejor la anterior afirmación.

-“Ella no nos concede esperanza alguna de paz negociada”. Repitémoslo una vez más: las máquinas se relacionan con el mundo bélico y la película se hace eco de ello en su propia estética belicista filo-jungeriana.

Unas décadas antes, Engels ya había señalado el despotismo que rezumaban las máquinas ofreciendo un argumento que ya habíamos subrayado también en la introducción filosófica: la máquina proviene de formas materiales y organizativas de origen despótico que en la película parecen quedar homenajeadas en el personaje de Joh Fredersen<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 47.



- **Diabólica**

Tildada así por Spengler, el modernismo reaccionario le otorga un poder mágico que se relaciona con el mundo telúrico de los demonios<sup>57</sup>. Las máquinas pueden cobrar vida y convertirse en una pesadilla para el hombre, como tantas películas –no sólo *Metrópolis*- nos han demostrado. Un preclaro ejemplo íntimamente relacionado con esta idea, se encuentra en *Planeta prohibido* (*Forbbiden Planet*, Fred Wilcox, 1956). En ella los deseos inconscientes de los Krell, pueblo que consiguió el máximo avance tecnológico posible, se convirtieron en un oscuro poder invisible que los aniquiló a todos. Tan pronto como un humano llega al mismo nivel tecnocientífico, ese poder vuelve a aparecer destruyendo todo a su paso. He aquí, de un plumazo, el monstruo del *Id* de Freud, lo demoníaco de los modernistas reaccionarios, e incluso la metafísica tecnológica en la versión pesimista de Heidegger.

- **Asesinar la imaginación**

El protagonista de nuestro film es el elegido capaz de ver lo que el resto no ve. Es capaz de dotar de una simbolización imaginativa a las máquinas, al robot e incluso a toda la ciudad hasta descubrir el verdadero significado de ese mundo frío e inorgánico. Sin embargo, el resto de la sociedad no es capaz. Las arquitecturas, fríamente geométricas y repetitivas, como las estancias, los muebles, la vestimenta homogénea de los obreros o los ritmos de las máquinas, frenan la imaginación al basarse en la carencia de valores humanos. Es más, se basan en la coacción de la imaginación<sup>58</sup>, idea que el film sabe como expresar por medio de la homogeneización, el valor estático y la repetición cuantitativa. ¿Para qué imaginar cuando los artefactos lo hacen por nosotros? Ellos producen un nuevo sistema laboral y temporal incontestable que elimina la *necesidad* de imaginar<sup>59</sup>. Como bien dice Bermann, parece ser que muchos sentimientos humanos se ven empobrecidos cuando nacen las máquinas -incluso el amor-. Obsérvese al respecto el paralelismo entre Freder y Neo, el héroe de *Matrix*:

---

<sup>57</sup> Véase SPENGLER, O: *Op. cit.*, capítulo V, Tesis 11ª y BLOCH, E.: “La frialdad de la técnica (1918-1923)” en MALDONADO, T.: *Op. cit.*, p. 214: “(...) la máquina tiene en la conciencia la miseria y el delito universal contra la fantasía”.

<sup>58</sup> Véase HUGUES, R.: *El impacto de lo nuevo*. Gutenberg, Barcelona, 2000, p.108.

<sup>59</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 294.

ambos ven una realidad que resulta ficción para el resto de la sociedad<sup>60</sup>. Es una realidad mítica que cobra más fuerza que la disección anatómica de los hechos visuales, tal y como plantea el formalismo o la concepción científica más limitada. En ambos filmes, pues, se rinde tributo al *homo symbollicus*, situado por encima del *homo sapiens* o del *homo faber*, justo en la línea antropológica mumfordiana que defiende como esencia humana, antes que cualquier otra capacidad, la capacidad de simbolizar<sup>61</sup>, modo de convertir lo incomprensible en comprensible. No debe olvidarse, empero, que la justificación puramente artística de esta teoría se encontraba en la propia actitud expresionista, pues los objetos debían representar las propiedades subjetivas que corresponden a los estados originales de la psique humana y, por tanto, el arte debía desvelar lo que se oculta tras las apariencias físicas<sup>62</sup>. Lo que resulta sorprendente en el caso de *Metrópolis* es que ello se dé en su máximo grado unido a la mirada alquímica de un personaje en particular, Freder. Un personaje siempre en dialéctica con de Rotwang, que como científico, y por lo tanto, como creador, otorga la simbolización que desea a sus inventos por encima de los intereses populares<sup>63</sup>.

- **Doble humano**

La Máquina-M adopta rasgos antropomórficos y el robot se convierte en el legendario *doppelgänger* germánico: un doble, el de María. Temática típica del cine fantástico y de ciencia-ficción, las máquinas se convierten en un peligro para la identidad humana, pues amenazan con sustituirla, con mutarla o con dar rienda suelta a sus instintos más destructivos o incontrolables<sup>64</sup>. Se trata, pues, del tópico de la literatura fantástica y psicológica -cuyo objeto es la contradicción y la escisión de la psique humana- trasvasado a la problemática tecnológica. Tómese como ejemplo Dovtroyevski y su novela *El doble*. El protagonista es un burócrata alienado que se considera bueno, sincero y trabajador cuando en realidad le gustaría (y tiende a) ser maquiavélico, falso e interesado en extremo, estrategias útiles para lograr el éxito, el amor y el poder. Un día aparece un doble suyo que no se reprime a la hora de mostrar

---

<sup>60</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 61.

<sup>61</sup> Es una teoría axial a este autor, pero véase una reflexión sobre la defensa del *homo symbollicus* en relación con el arte y la técnica, en MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 27 y ss.

<sup>62</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, pp. 97-102.

<sup>63</sup> Recuérdese lo que se comentó en el bloque introductorio, a saber, que el científico como el artista, genera un universo simbólico con sus teorías.

<sup>64</sup> BASSA, J. y FREIXAS, R.: *Op. cit.*, pp. 43-44 y 57.

todo lo que el primero buscaba ocultar<sup>65</sup>. Quizás por ello deberíamos tomarnos la intuición creativa muy en serio cuando se afana en presentar a tantas máquinas y robots como deudas de aspectos negativos del ser humano. Este tema fue abordado a propósito de lo siniestro freudiano en conjunción con Heidegger (véase subapartado 2.2.1.) desde una perspectiva complementaria a tener en cuenta: el doble, dónde se da la ambigüedad animado-inanimado, *desoculta* temores psicológicos y pulsiones violentas del modelo original (por lo que no muestra simplemente un modo negativo del ser humano).

### 2.11.2. EL MITO DE LA MÁQUINA: LA MEGAMÁQUINA

Sin embargo, más allá de estas características más o menos evidentes, creemos necesario ampliar nuestro punto de vista para observar cómo todo el universo de *Metrópolis* –inclusive el montaje y filmación de la película– son ya de por sí una gigantesca máquina. Las máquinas de *Metrópolis*, tal y como las hemos concebido con anterioridad, no serían entonces sino metonimias de una realidad mucho mayor que tiende a ocupar el todo, pues nuestra película es una unidad que a pesar de sus múltiples registros reviste mayor coherencia de la que pueda parecer. Para ello, creemos que es necesario buscar un eje axial o una interpretación que nos posibilite intuir por qué *Metrópolis*, ya un clásico, nos atrapa con tanta fuerza en un período en el que podría parecer completamente desfasada.

Recordemos algunas de las conclusiones que hemos ido extrayendo de la película a lo largo de todo este trabajo:

- 1) *Metrópolis* no es únicamente una película de ciencia ficción, sino que su nivel tecnológico se encuentra anclado en su época real. Parece más bien una metáfora de lo que podría acontecer en un futuro muy próximo.

---

<sup>65</sup> DOSTOYEVSKI, F. M.: *El doble*. Alianza, Madrid, 2008.

2) Aparece inserta en el paradigma de la modernidad, pero desde la crítica y la dialéctica entre modernidad y modernización. Modernización que no es entendida únicamente a nivel instrumental.

3) En una Alemania pionera en la crítica a la tecnología y, sobre todo, en sus implicaciones antropológicas y sociales, la tecnociencia se observa en la estructura y modo de vida de las sociedades industriales y capitalistas.

4) Relación directa, estética y argumental, entre la masa militar, la maquinización de los movimientos humanos y la imponente presencia de unos sorprendentes resultados faraónicos en arquitectura.

Pues bien, todas estas características propician que se pueda interpretar la ciudad y sociedad de *Metrópolis* como una *megamáquina*, mito muy antiguo, presente en Egipto o Roma, que posibilita que la sociedad se entregue ciegamente a:

- La homogeneización militar,
- El abandono a sistemas burocratizados y especializados
- Al gigantismo visual y a la estética de lo sublime
- A cualquier tipo de invento.
- A las ilusiones técnicas, especialmente si conectan con la tradición religiosa. Así, las promesas de felicidad y salud o el concepto de progreso.

El histórico final es una lenta decadencia cultural y social, la guerra, el cinismo personal y la catástrofe<sup>66</sup>. Como suele ocurrir, *Metrópolis* (amén de ese *happy end* forzado) señaló esa realidad, aún de forma crítica, antes de que se formulara teóricamente, lo que no quita para que no hubiera sido ya intuida con anterioridad, ni

---

<sup>66</sup> Fue Lewis Mumford el que dio nombre y argumentación suficiente a este hecho en dos libros que consiguieron una impresionante divulgación y trascendencia en su momento, y que aún muchos siguen citando como obras de obligada referencia: MUMFORD, L.: *El Mito de la Máquina I: Técnica y desarrollo humano*. Emecé, Buenos Aires, 1969 y MUMFORD, L.: *The Myth of Machine II: The Pentagon of Power*. Brace and Jovanovich, New York, 1970.

para que en el año 1931 Spengler ya se refiriera, aunque de forma embrionaria, a esa realidad histórica cuyo origen se presentaba en Egipto<sup>67</sup>.

La *Megamáquina* posee unas características propias que Mumford localiza en grado extremo en el siglo XX. Estas son susceptibles de ser observadas creativamente en todo el universo de *Metrópolis* mediante el mecanismo de la hipérbole:

- 1) La Megamáquina se refiere al conjunto de partes humanas y uniformes que desarrolladas, especializadas y regidas por una estructura social determinada, tienden a funcionar como los engranajes de verdadera máquina<sup>68</sup>. La verdadera máquina está, pues, en la sociedad, que adopta la forma de trabajo de una máquina y, como ella, no se interroga sobre lo que hace (el qué pasa cuando se rebela lo veremos posteriormente). Tal es el caso de *Metrópolis*, y la perspectiva es ciertamente crítica.
  
- 2) Es necesaria la creación de una inmensa organización burocrática y empresarial que, al mismo tiempo que dirige y controla a la masa militarizada, necesita una defensa divina por parte de una jerarquía religiosa y de grupos específicos de especialistas. Nos referimos a los científicos y a los técnicos, cuyas opiniones y creaciones, al tomarse como objetivas y ser expresadas en un lenguaje únicamente accesible a los iniciados, sirven como justificación perfecta para determinadas imposiciones políticas y administrativas a las que el individuo se entregará sin discusión<sup>69</sup>. Tal y como señalamos en el apartado de Divinidad de la máquina, Rotwang viene a ser de alguna manera ese “especialista” cuyo plan e invención acepta Joh Fredersen –personificación del poder burocrático-. No hace falta subrayar que, al sincretizarse con el personaje medieval del alquimista o del mago, las culpas recaen sobre éste. Al fin y al cabo, *Metrópolis* es un canto de esperanza, y el final deposita su posibilidad de redención en el poder burocrático.

---

<sup>67</sup> SPENGLER, O.: *Op. cit.*, capítulo V, Tesis 12.

<sup>68</sup> RUIZ ORDOÑEZ, Y.: *Lewis Mumford: una interpretación antropológica de la técnica*. Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, dirigida por el Dr. Amador Antón, 1999, p. 207.

<sup>69</sup> ALONSO, A.: *Art. cit.*, p. 83.

- 3) La metrópoli moderna toma el papel del mito de la construcción de la Torre de Babel, otra de las grandes protagonistas del film –y otro ejemplo de Megamáquina-, atrapando en su matriz a toda una población enfervorizada por su ritmo y crecimiento económico. La ciudad se convierte, pues, en el ejemplo más preclaro de Megamáquina. *Metrópolis* es el título de la película, porque la ciudad, sus barrios y sus edificios ejemplifican en una unidad indivisible todos los aspectos de un universo tecnificado entregado a su propia complacencia y autoabsorción<sup>70</sup>. No hará falta subrayar que el paralelismo con Sodoma y Gomorra se observa en las profecías invocadas en la catedral y en las acertadas ensoñaciones de Freder, lo que se combina con el decadente frenesí del barrio de Yoshiwara. Por otro lado, las tipologías formales arquitectónicas utilizadas en las maquetas de nuestro film potencian la proyección de un espíritu racionalista, artificioso, aúlico, megalómano y sobrehumano que actuará psicológicamente sobre el espectador<sup>71</sup>, gracias a la ideología subyacente que reside en el reciclaje de los rascacielos de Manhattan<sup>72</sup>, los diseños futuristas de Sant’ Elia<sup>73</sup> o los proyectos racionalistas de Martin Wagner entre otros. Como bien afirmara Marchán Fiz, refiriéndose a ciertas propuestas futuristas de los 60, la utopía tecnocrática tal y como la presenta el film parece encerrarse en lo puramente técnico, sin abrirse a la utopía social.
- 4) La aparición del robot en *Metrópolis*, señalada por Mumford como uno de los capítulos finales de su “máquina total”, pone en relación el mundo artificioso de la máquina con el del hombre, pues el robot se reviste de humanidad como forma de aceptación de las diversas características fatales de la Megamáquina, aun cuando sus consecuencias, ya planteadas en nuestra película y subrayadas en la interpretación de la novela de Isaac Asimov en *Yo Robot* (Alex Proyas, 2004, *I Robot*) sean una prolongación de las ya comentadas en los anteriores puntos<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Punto de vista sintetizado en FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La metrópoli vacía*. Antropos, Barcelona, 1990.

<sup>71</sup> Véase GARCÍA GÓMEZ, F.: “La arquitectura en el cine de ciencia-ficción”, en *Boletín de Arte N° 13-14*, Universidad de Málaga, 1993, pp. 349 y 354.

<sup>72</sup> El propio Fritz Lang, arquitecto de formación, quedó maravillado por los rascacielos en su viaje a Nueva York. PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 41.

<sup>73</sup> Véase FERRER BARRERA, C.: *Antonio Sant’ Elia. El proyecto de la Città Nova* en [www.Homines.Com](http://www.Homines.Com), Depósito legal: MA-739-2004.

<sup>74</sup> Véase RUIZ ORDOÑEZ, Y.: *Op. cit.*, p. 216.

- 5) Siniestramente unido al propósito tiránico negativo de la Megamáquina se encuentra el soborno visual, el del engaño estético. Fabricar la aceptación de la Megamáquina es, valga la redundancia, uno de los fines principales de la misma. Nos remitimos al subapartado en el que discutimos acerca del impacto estético que recibe el espectador: la propia película, sobre todo con el tiempo, lejos de haber levantado una conciencia crítica, se ha convertido en objeto de culto por parte de científicos, tecnólogos o apologistas del nuevo orden. Al fin y al cabo, el propio final de *Metrópolis* desmantela, que no neutraliza, la profecía crítica y visual que tanta fuerza cobraría con ejemplos paradigmáticos como los de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1981) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

*Metrópolis*, pues, entendida como un todo, inaugura una tradición marginal de llevar, acaso inconscientemente en este caso, una aproximación artística al mito de la Megamáquina. Las influencias posteriores las observaremos en diversas películas que mantendrán viva, sobre todo en el mundo anglosajón, una teoría que tiende a explicar el mundo globalizado y que, en lo que conocemos hasta ahora, termina en el campo especulativo en el opúsculo de David Watson, *Contra la megamáquina*<sup>75</sup>, y en el fílmico con *Matrix*.

### 2.11.3. LA REVUELTA LUDDITA

Ya hemos aceptado que la lectura de la máquina no puede centrarse únicamente en los detalles formales, sino también en su forma de producir y sus implicaciones sociales. Aceptada también su convulsa belleza en los diversos términos en los que se comprendió ésta en el marco germano de principios de siglo XX, aceptada una interpretación que nos explica la ciudad y la película como un todo tecnológico, y anotando convenientemente que el propio cine debe su existencia a la tecnología con todas sus consecuencias económicas y empresariales, siempre necesitadas de producción continua, debemos analizar brevemente hacia donde se precipita finalmente el argumento de *Metrópolis*. Sobre todo en su dialéctica hombre-máquina.

---

<sup>75</sup> WATSON, D.: *Contra la megamáquina*. Alikornio, Barcelona, 2002

Más allá de lo que expusimos en nuestra reflexión sobre “la masa” en el capítulo dedicado al obrero, el guión argumental plantea una violenta respuesta sumamente irracional y nada convincente por parte de los trabajadores hacia las máquinas. Que el Robot les impulse a hacerlo podría ser interpretado, como mucho, en clave de metáfora de que la personificación de lo maligno de la tecnología en María II acaba por socavar las bases de esa megamáquina: el propio ingrediente negativo de la tecnología sería el peor enemigo de ésta. Pues bien, la revuelta luddita, a nuestro parecer, debería ser leída en términos estrictamente políticos, opinión que queda respaldada por todos aquellos que subrayan hasta qué punto *Metrópolis* es una película con claras resonancias ideológicas, tanto en el momento como en las interpretaciones nacionalsocialistas posteriores. Y es que la burda execración del luddismo de la que hace gala nuestro film podría entenderse como un aviso a una población alemana que llevaba años viviendo en un sistema de pequeñas revueltas, asesinatos políticos o incluso de golpes de estado (véase el espartaquismo o el *Punch* de Munich), así como un recordatorio de que los encendidos ánimos antitecnológicos jamás deberían caer en ese movimiento del siglo XIX. Movimiento, téngase en cuenta, cuyas derivaciones llegarían hasta los años 30 del siglo XX y, aún más, a livianos *revivals* en los años 70 en EE. UU.<sup>76</sup> Así pues, desde un punto de vista estrictamente político, esta execración fílmica del luddismo podría haber planteado en lo venidero una reforma a partir de una mayor planificación social pero, como realmente ocurrirá, lo hará a partir de un mesías político. ¿No es acaso Hitler una perfecta mezcla entre Freder y Fredersen? Si, apoyado por las teorías del modernismo reaccionario, la tecnología es diabólica per se, ¿cómo es posible que todo desemboque en señalar que el único problema se encontraba en un conflicto de intereses entre el poder y el pueblo? Y, todavía más desasosegante y jüngeriano... ¿Por qué los obreros siguen moviéndose como un ejército?<sup>77</sup>

Lo que es curioso, y aquí se observa una fuerte influencia política, es que el luddismo no era ese movimiento que hoy, gracias a la leyenda y a la divulgación fácil, se nos pinta como un acto irracionalista causado por analfabetos. Quizás en sus orígenes, en

---

<sup>76</sup> Toda la información e inspiración fundamental para este breve subapartado la hemos sacado de NOBLE, D.: *Una visión diferente del progreso. En defensa del luddismo*. Alikornio, Barcelona, 2000, pp. 5-40.

<sup>77</sup> Dimos una respuesta estética y cultural a este último interrogante, relacionándolo en su manera con el concepto del *Arbeiter*, pero esa respuesta no termina de solucionar esta mentira final.



los tiempos de Ned Ludd<sup>78</sup>, todavía podría presentar cierto margen de credibilidad esa visión, pero una lectura profunda como la realizada por David Noble en *Una visión diferente del progreso* nos demuestra que:

- 1) El *luddismo* tenía una base teórica, algo siempre obviado en los libros de historia, acaso por olvido<sup>79</sup>.
- 2) Los ludditas no estaban en contra de la “tecnología “per se”, sino más bien contra los cambios sociales que aquella propugnaba y consolidaba<sup>80</sup>. Es más, un historiador de principios del siglo XX, Eric Hobsbawm, explicaba: “Los destructores de máquinas del siglo XIX no estaban preocupados por el progreso técnico en abstracto”<sup>81</sup>.

Noble se nutre de documentos del siglo XIX y especialistas en la materia como Geoffrey Bernstein y George Beaumont, quienes se suman a Lewis Mumford en esta línea de investigación, explicando que las máquinas destruidas eran selectivamente elegidas para dos fines complementarios:

- 1) Como forma de expresar la oposición popular a ciertos ingenios que vulneraban el *modus operandi* laboral tradicional o que, simplemente, eran consideradas negativas.
- 2) Como forma de intimidar a los empresarios abusivos (no se olvide lo comentado acerca del dramático cambio del gremio a la fábrica)<sup>82</sup>.

De hecho, los propios David Ricardo o Stuart Mill reconocieron la legitimidad de los movimientos ludditas aceptando que hasta entonces la máquina no había traído nada bueno, si bien se mostraban esperanzados con lo que podría ocurrir en el futuro<sup>83</sup>. Es más, incluso en fechas relativamente tempranas, Lord Byron llegó a defender ante el Parlamento Inglés la absolución de varios ludditas condenados. Si tenemos en cuenta

---

<sup>78</sup> Personaje que da nombre al movimiento.

<sup>79</sup> NOBLE, D.: *Op. cit.*

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 12- 18 y ss.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

que en la Alemania del siglo XX el rencor contra la tecnología estaba encendido, no nos extrañará saber de la existencia de grupos ludditas, del mismo modo que ya no nos debe sorprender el saber que sus programas no planteaban una absurda destrucción de las máquinas en forma de algarada callejera. Recuérdese a tal efecto el grupo “Exijamos la dictadura de las máquinas”, manifiesto de 1928 en Alemania que hemos utilizado a la hora de hablar de las consecuencias sociales de la tecnología instrumental. Y, todavía más importante, debe tenerse en cuenta que Thea Von Harbou, en su papel de novelista, se encontraba fascinada por el neoludismo literario de Samuel Butler - sobre todo de su novela *Erewhon*-, máxime cuando a Harbou la revolución popular le parecía tan interesante, y más si se mezclaba con los confusos ingredientes del guión de nuestra película<sup>84</sup>.

Sea como fuere, podría afirmarse que dada la dureza teórica con la que *Metrópolis* había presentado ideas tan violentamente opuestas a las de la fe en el progreso y en la máquina en un momento histórico tan convulso (entreguerra), era más necesario que exacerbar los ánimos buscar un culpable del desarraigo germano, así como limitar la acción de los grupúsculos revolucionarios que campaban a sus anchas. Quizás de ahí se concluyó, dentro de la confrontación ideológica entre Lang y Harbou, no llegar a un tercer acto excesivamente catártico. Lo que se consiguió, en definitiva, fue retroceder y congraciarse al espectador con el mito de la modernización, acaso el clavo ardiendo al que pudo agarrarse ese extravagante misticismo tecnológico del nazismo. La relación causa-efecto entre apocalipsis babilónica y revuelta luddita cambia de dirección con una sutileza tal que la fórmula megamáquina = apocalipsis pasa a convertirse -por arte de magia- en: luddismo = apocalipsis. Nada puede haber de ingenuo en ello, evidentemente.

En definitiva el luddismo quedará estigmatizado para toda la historia del cine posterior (así como del arte) al tiempo que la potente carga crítica de *Metrópolis* se disolverá tanto en su belleza como su extraño final. *Happy end* sobre cuya percepción por parte del espectador no hemos conseguido leer nada reseñable a lo largo de la gestación de este trabajo, pero que nos regala dos lecciones universales del arte: su

---

<sup>84</sup> PEDRAZA, P.: *Op. cit.*, p. 103. Pedraza expone, además, el argumento de *Erewhon*. En la novela, los habitantes de un país deciden destruir las máquinas de los últimos 300 años para recobrar su propia historia y que esta no quede sepultada por unas invenciones tan impersonales y totalizadoras.

ausencia de normas y su continuo jaque a la filosofía y a la historia, reduciendo a cenizas los esfuerzos de estas por apresarle. Algo que parece compartir con la naturaleza humana.

# GALERÍA DE IMÁGENES (I)



## 2. 12. APOYO VISUAL / MONOGRÁFICOS

En este apartado se reúnen primeramente ilustraciones estrictamente necesarias para que el lector pueda identificar, en los casos numerados en el texto (Fig.), elementos u objetos que puede ser necesario visualizar. De este modo, la lectura no se verá detenida nada más que cuando sea inevitable. Finalizado este, se presentan diversos monográficos que iluminan con comentarios diversas imágenes fílmicas (acompañadas por complementarias). Estos tienen el fin didáctico de sintetizar visualmente y ampliar sutilmente algunos aspectos de corte tecnoestético analizados en el bloque

Fig. 1 Uno de los modelos básicos de motor térmico en un tren. Años 20.

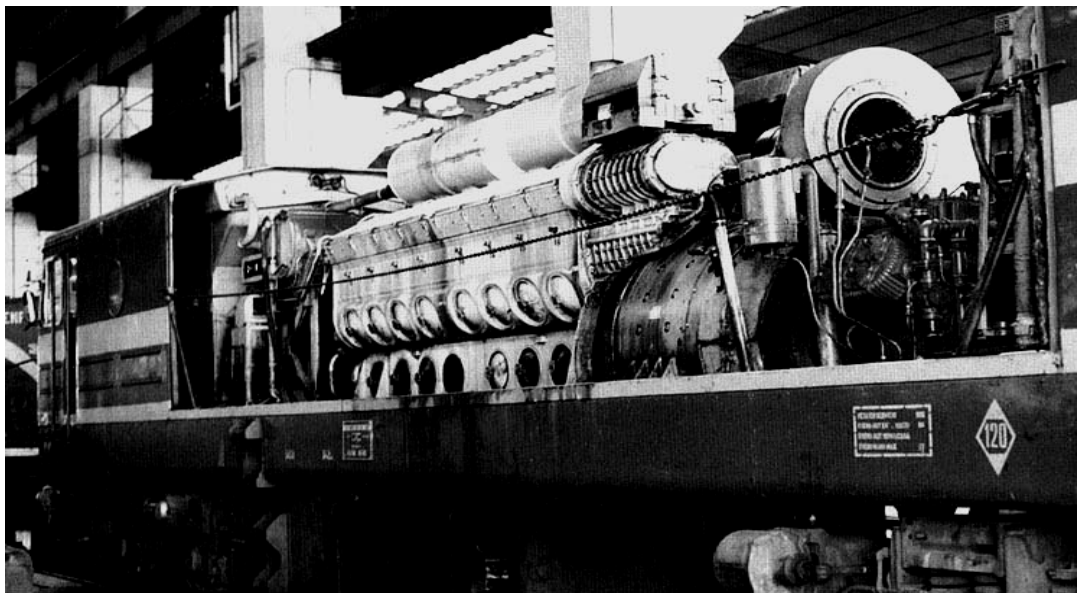


Fig. 2. Taller de imprenta de la Enciclopedia de Diderot, todavía inserto en la tradición gremial (S. XVIII).

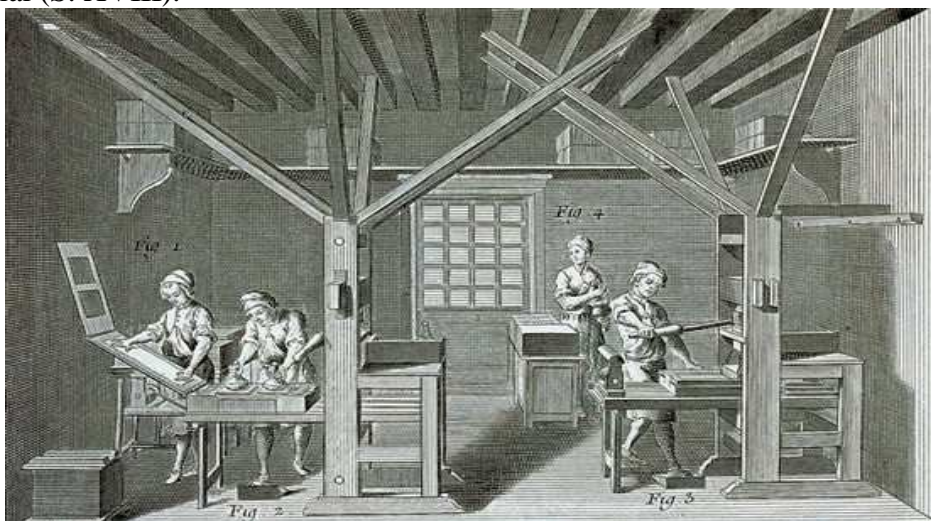




Fig. 3. Fábrica de la Enciclopedia de Diderot, todavía con mecanismos de madera.

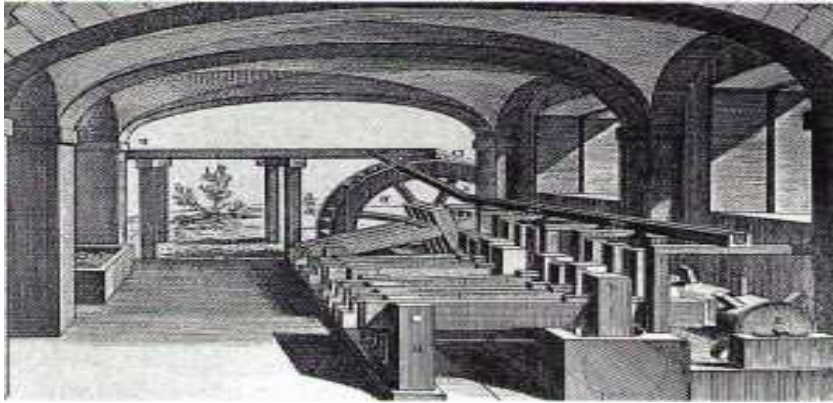


Fig. 4. Bonhommé: *La Fábrica de carbón de Blanzy*, 1860 aprox., retratada de forma similar a como se representaban los talleres gremiales, si no fuera por el tamaño de las instalaciones o la aparatosidad de la maquinaria.



Fig. 5. *Sección de mina de carbón* (1870 aprox.) Carencia de dramatismo. El recurso formal utilizado tiene un fin testimonial, la figura humana no tiene importancia.



Fig. 6 Adolf Menzel y su visión de la Fábrica (*Los cíclopes modernos*) En la zona inferior derecha, los obreros descansan con rostro visiblemente fatigado.



Fig. 7 Godfrey Sykes, *Forja* (1856-1859)

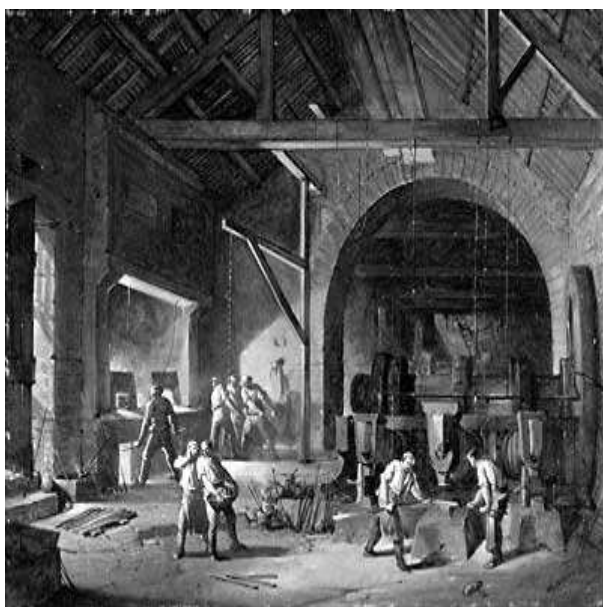


Fig. 8 Anders Montan, *Apisonador de Chapa* (1896)





Fig. 9 Taller gremial, representación del siglo XVI. En claro contraste con las representaciones de la fábrica, el espacio laboral es más íntimo y cercano. El concepto es marcadamente familiar y el tamaño de utensilios e instalaciones se encuentra en proporción humana. Al no existir un ingente número de obreros, como en las imágenes anteriores, cada figura aparece representada con rasgos individuales.



Fig. 10 *Los trabajadores del acero* (1933). Thomas Benton



Fig. 11 *Slat dance* de Oskar Schlemmer (1916-1919) y boceto ideográfico.

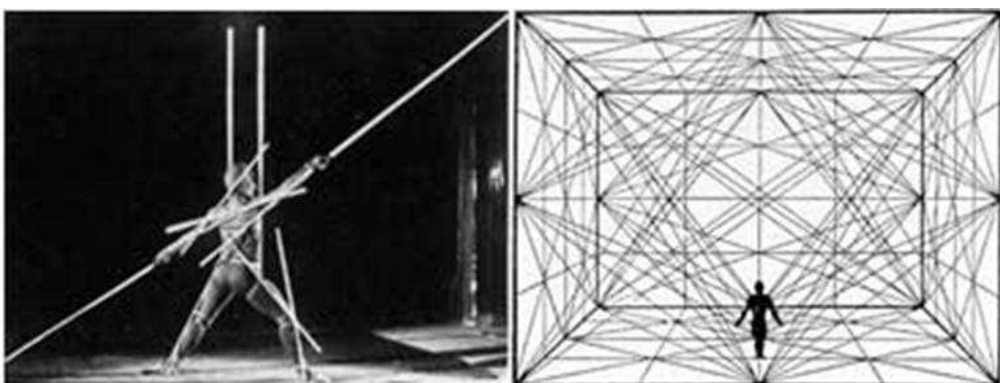


Fig. 12. Escenografía de Liubov Popova para la adaptación teatral (1922) de *El cornudo magnífico* de Vsevolod Meyerhold. Obsérvese su elocuente filiación tecnoestética: el decorado solicita el movimiento mecánico de los actores.

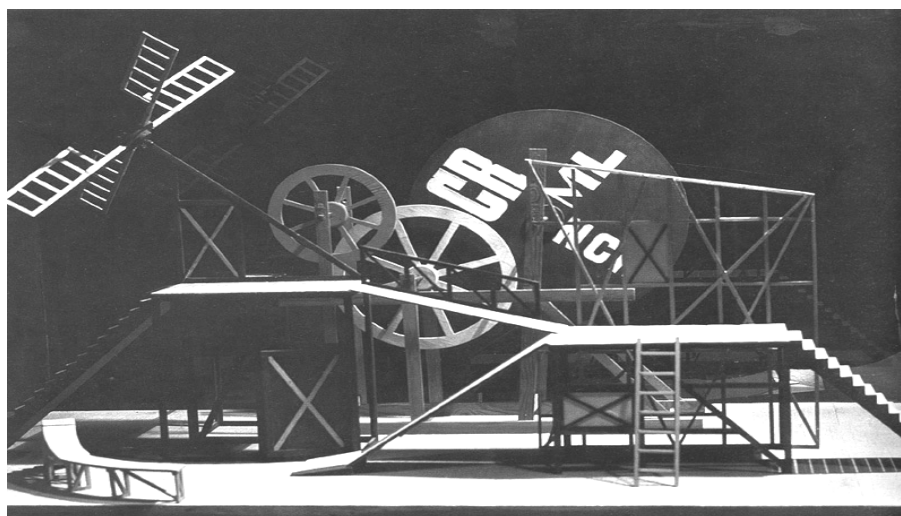


Fig. 13 Escenografía de E. Piscator. Líneas horizontales configurando una escalinata y formas cúbicas. Atrás queda la tramoya griega, barroca o decimonónica. Ahora bien, dicha estética clasicista entroncaba tenuemente con algunos preámbulos renacentistas y neoclásicos, pues sus aspectos racionalistas casan bien con la lógica de la máquina.

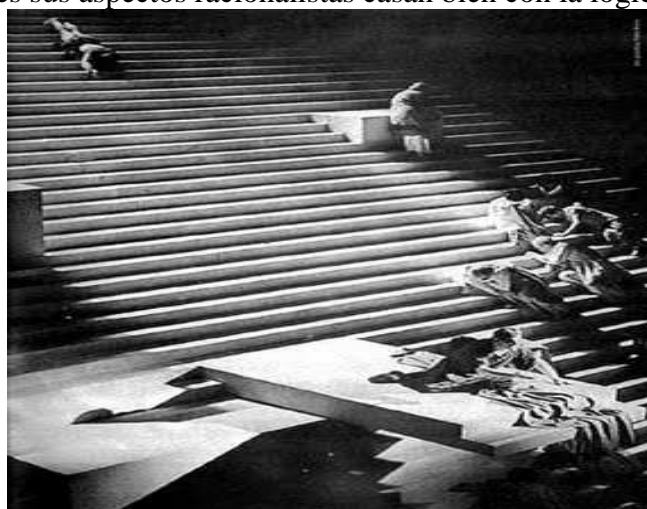


Fig. 14 Reloj por Thomas White 1780.



Fig. 15 Reloj anónimo siglo XIX.



Fig. 16 Algunos fotogramas de una de las películas experimentales de Hans Richter (1921). Formas geométricas y líneas. Todo se encuentra en un universo ideal y conceptual propiamente platónico, de reminiscencias clásicas y, por el contexto, de naturaleza tecnoestética.

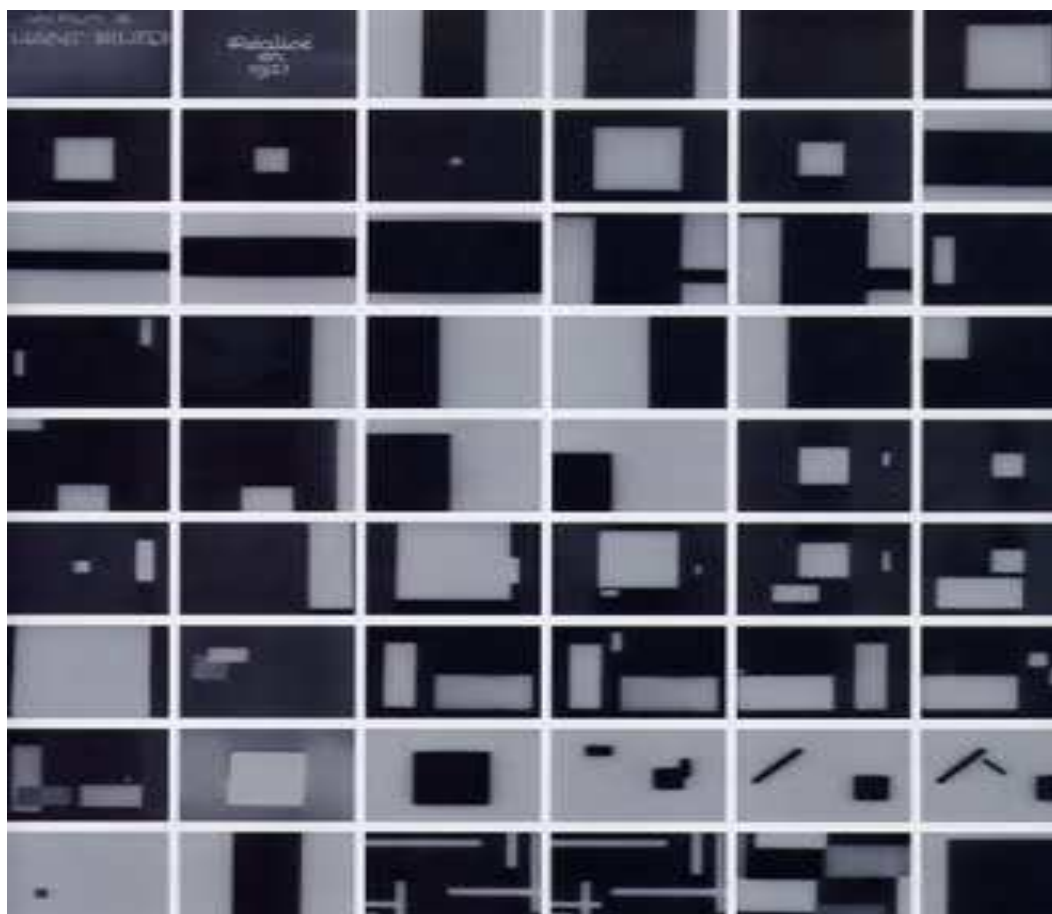


Fig. 17 Cuatro fotogramas de *Sinfonía Diagonal* de Viking Eggeling (1921). Se han introducido más formas, pero en su mayor parte susceptibles de ser relacionadas con la máquina. Aun así, por nuestra naturaleza, difícil es no encontrar analogías figurativas.

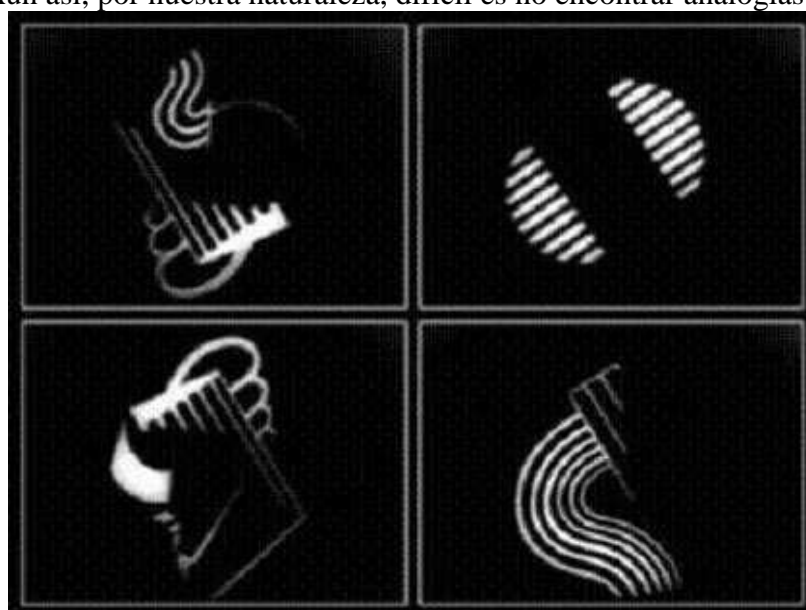




Fig. 18 Uno de los escasos ejemplos fílmicos de decoración *Jugendstil*. Justo es subrayar que en el metraje original habría más ejemplos.



Fig. 19. *Jugendstil* geométrico en el film. Compárese con la siguiente.

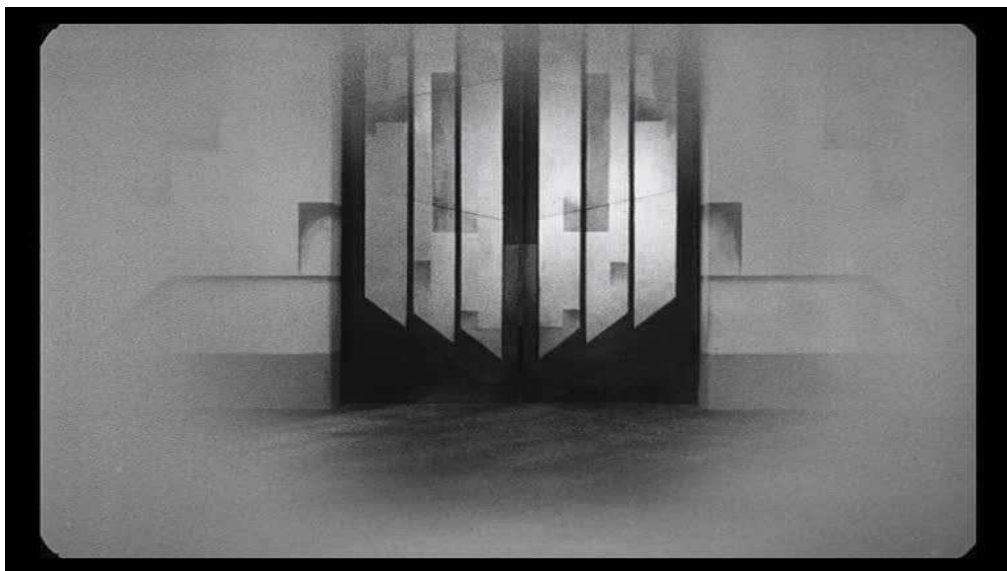


Fig. 20 Composición decorativa por Josef Hofmann. Modernismo geométrico.

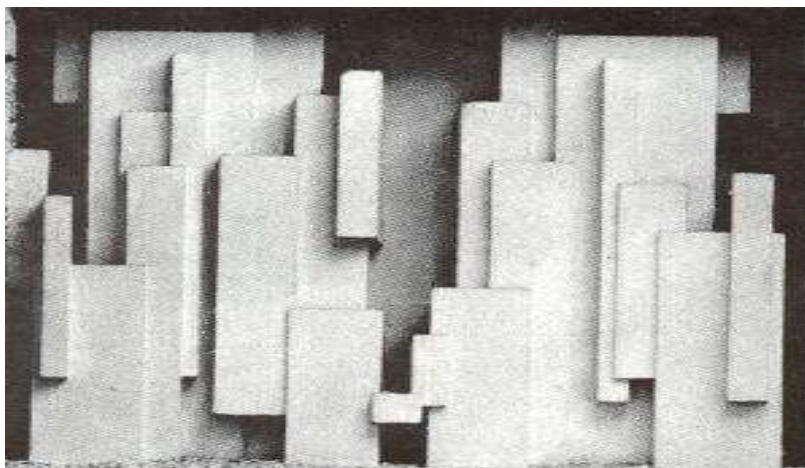


Fig. 21 El *Metropolitan life insurance building* (1909), de 236 metros de altura. Innegablemente su estructura se asemeja más a la de los rascacielos de *Metrópolis* que cualquier arquitectura real de futuristas y racionalistas.



Fig. 22 Rascacielos de Chicago. Louis H. Sullivan. Obsérvense sus elementos decorativos que, aunque seriados, al menos le otorgan relieve, movimiento y juegos de clarooscuro.



Fig. 23 Adolf Loos *Villa Müller* (Praga) 1929. Quizás esta obra tardía sea la que mejor represente la severidad de Loos: pureza absoluta. El único elemento con el que juega el arquitecto es con las ventanas, eliminando aquella que le habría dado simetría perfecta a la composición.

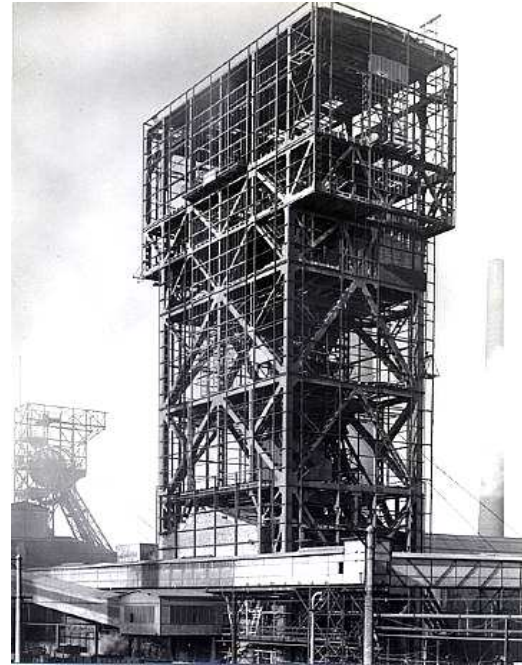


Fig. 24 Fotografía de Renger Paztsch  
Precisión, belleza fractal, objetividad.  
Fondo inmerso en neblina.

Fig. 25 Otto Barning, 1929.



Fig. 26 Walter Gropius, 1930



Algunos aspectos de *Siemensstadt* (barrio obrero de los trabajadores de la fábrica Siemens), en el que, como puede observarse, participaron diversos arquitectos. La calidad de todos ellos hizo que el resultado no llegara al nivel ideoestético obsesivo en el que acabarían convirtiéndose tantos bloques de viviendas a partir de la década de los 60. Sin embargo, su revolucionaria pureza y estandarización cabalgaba hacia una tecnoestética arquitectónica de la que sería difícil salir.



Fig. 27 Mario Chiattonne comparte con Lang el que ambos crean una ficción arquitectónica, lo que hace equiparable sus propuestas desde un punto de vista meramente formal, algo que no ocurre, por ejemplo, con obras reales de Loos o Wagner. Pero, evidentemente, toda imagen onírica surge de referentes. Aquí Chiattonne parece haberse alimentado de la utopía racionalista de las células estandarizadas y del cartesianismo de los rascacielos. Compárese, de hecho, con fig. 19.

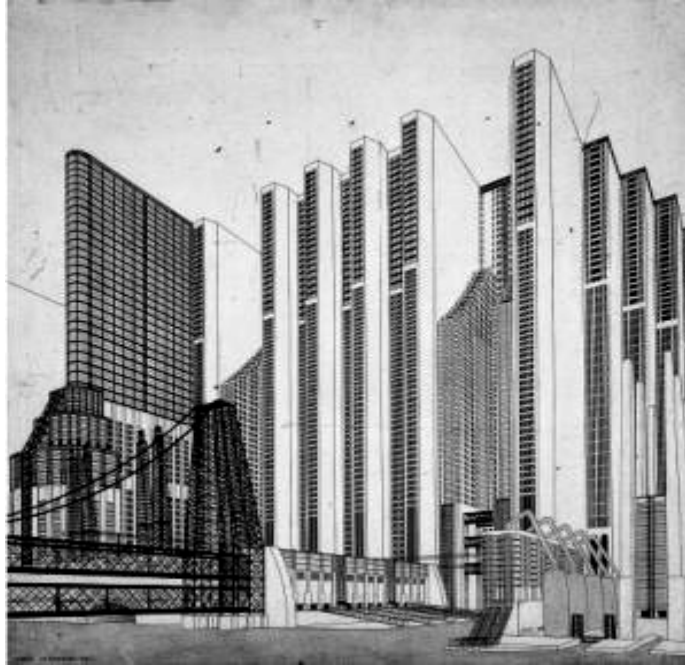


Fig. 28 Escenografía de Adolphe Appia (1909), precursor del teatro de vanguardia ya analizado. Este decorado en particular resulta algo más anguloso que otros, simétricos y mucho más severos. Quizás por ello sea más adecuado para este caso. El juego de movimiento de escalones y las líneas nerviosas que dibuja el cortinaje del fondo bien podrían haber gustado a los bocetistas del futurismo.



Fig. 29-30 Dos esbozos de la *Cittá nuova* de Sant' Elia, con pasos elevados para el tráfico humano y rodado. Obsérvense también las tipologías arquitectónicas, equiparables a las de *Metrópolis*.

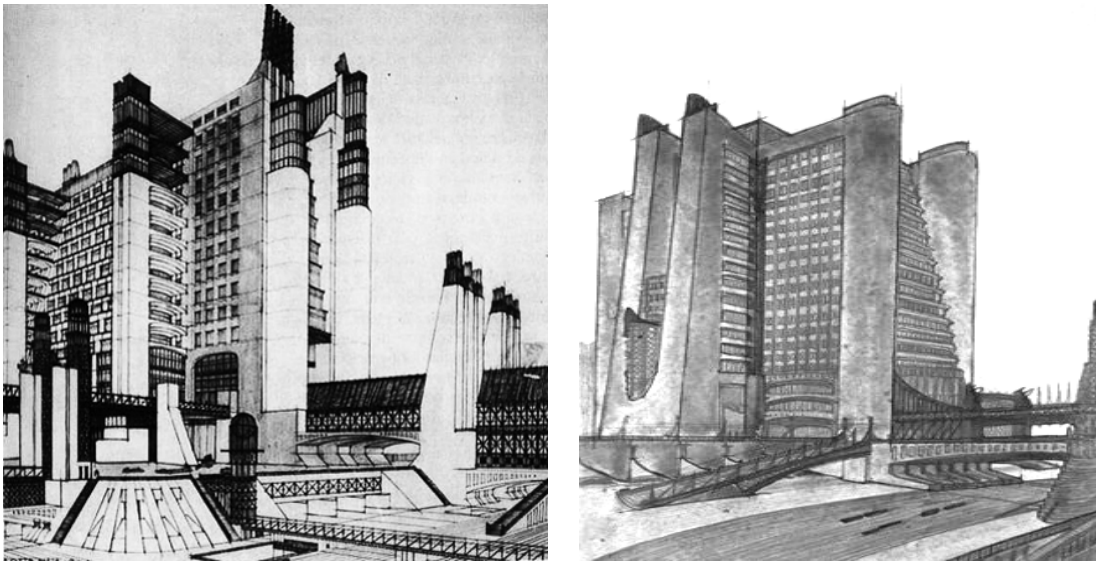


Fig. 31-32 Virgilio Marchi de *De Architettura Futurista*, 1924. Susceptible de ser relacionado con la biomecánica, lo cierto es que Marchi tiene en cuenta aquí el factor dinámico del ambiente mecánico, sus formas circulares, su ajetreo y su nervio. Ya que sus composiciones ilusorias se salen de la tipificación racional, se puede establecer un paralelismo con aquellos arquitectos expresionistas que buscaban dotar de vida al muro. Claro que, en Marchi, la meta no es lo orgánico, sino el frenesí y la hipermovilidad. Pero cuando Marchi (Fig. 32) se vuelve más práctico, el resultado se asemeja más a *Metrópolis*

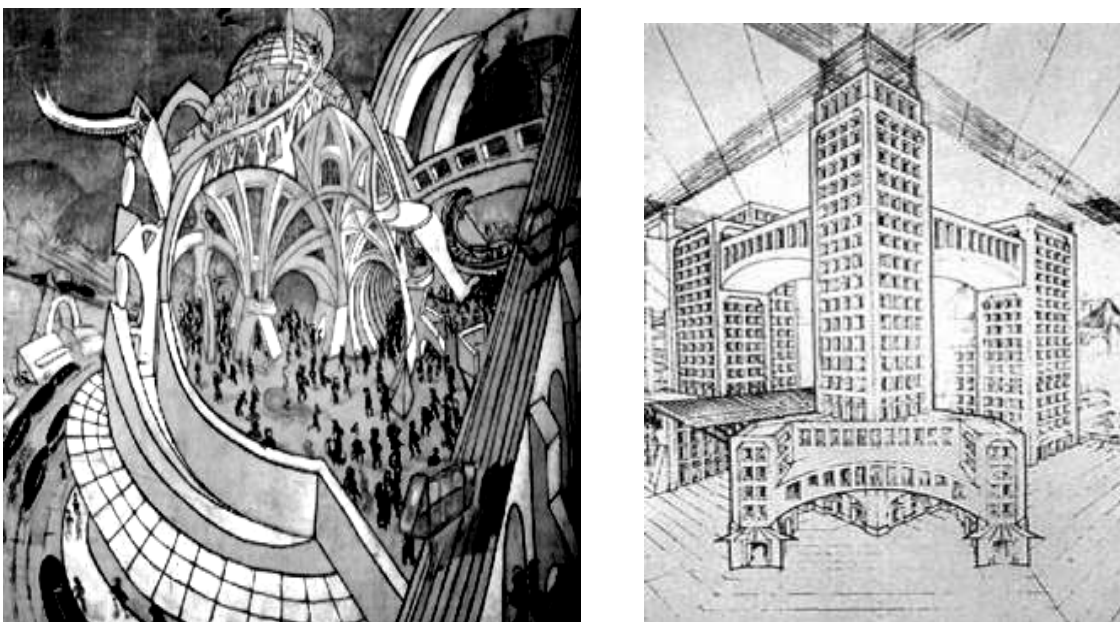




Fig. 33 *La torre Einstein* de Mendelsohn. No debe olvidarse que nuestro análisis arquitectónico se centra más en las propuestas teóricas y en la utopía ideoestética que en la práctica real, escasa todavía en la época de *Metrópolis* y siempre mucho más moderada. Sin embargo, este ejemplo resulta especialmente elocuente por su capacidad de síntesis entre la apología tecnoestética y la interpretación filoexpresionista: desornamentación racionalista, integración en la naturaleza, suave movimiento del paramento y carencia de grandilocuencia. Como homenaje a Einstein, Mendelsohn comprendió que la ciencia no es sólo frialdad y lógica, sino que admite suavidad, bondad, creatividad e integración en la memoria de la humanidad.



No debe olvidarse, empero, el reduccionismo didáctico que para nuestra investigación estamos realizando. Es justo reseñar que gran parte de los bocetos utópicos de Mendelsohn eran, como en el caso de tantos expresionistas, de corte megalómano. Y que sus atrevidos diseños orgánicos, con usos de diferentes volúmenes y mucho vano, podrían haber servido para retocar algunas escenografías del film. Es más, Mendelsohn se inclinaría, como tantos, hacia las utopías urbanísticas de racionalistas y futuristas.

Fig. 34-35 Abajo, uno de los bocetos expresionistas de Mendelsohn ya tendentes al gigantismo (Años 20) A la derecha, una imagen de *Russland Europa Amerika* (1929) donde Mendelsohn parece haberse inspirado en la idea de *Metrópolis*.

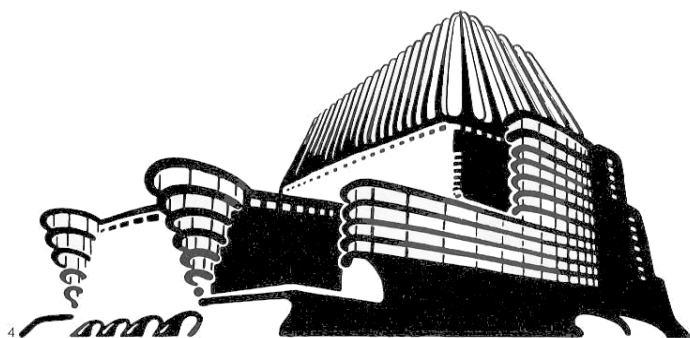


Fig. 36 Fotograma de *Genuine* (R. Wiene, 1920)

Fig. 37 Fotograma de *El Golem*

En el primer caso, arquitecturas pintadas de corte moderno sugieren tortura psicológica. En la segunda, casas populares medievales, bastante próximas la realidad histórica. Por su trato anguloso y caótico, el efecto estético de ambas admite la comparación.



Fig. 38 *La gran flor*

Fig. 39 *El monumento a la nueva ley*

Obsérvese que el gran edificio ocupa siempre una posición central y preferente en la ciudad. El edificio principal de la gran flor de Taut presenta un diseño muy similar al de la Nueva Torre de Babel.

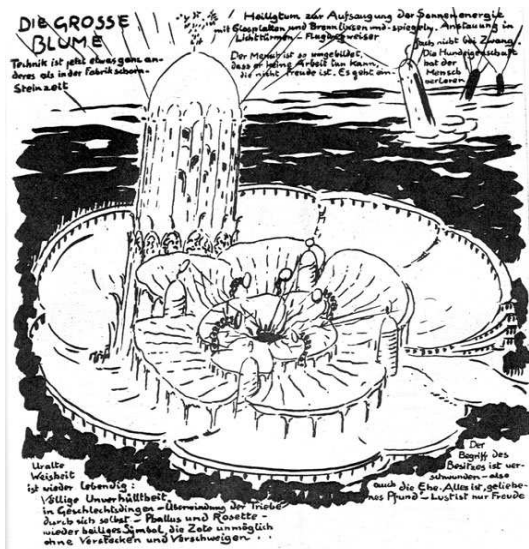


Fig. 40 Pabellón de las industrias del acero



Fig. 41 *La Stadtkrone*

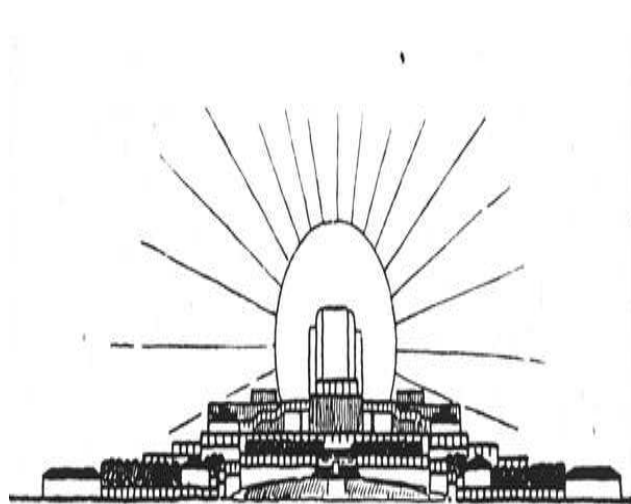
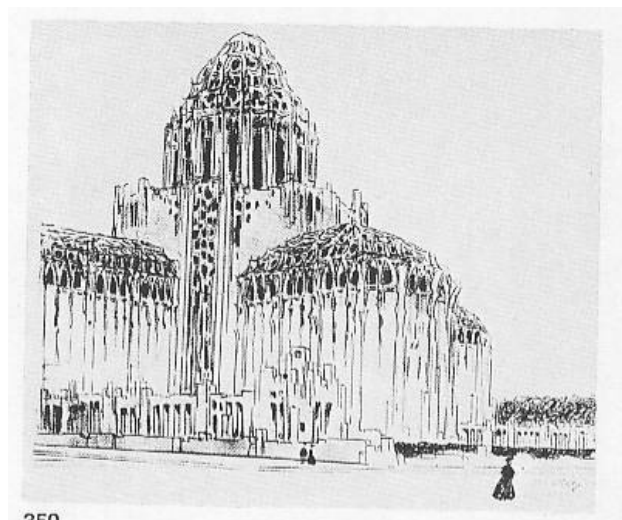


Fig. 42 La bella herradura residencial de la *Siedlung* Berlín-Fritz.



Fig. 43 Otto Kohtz *Proyecto de Catedral* (1905). A pesar de los medios técnicos, las catedrales soñadas por los expresionistas eran más difíciles de hacer que los rascacielos. El material no podía ser el cemento y el hierro, sino piedra, para poder jugar con su plasticidad. En la práctica, muchos arquitectos se encaminaron a la construcción de iglesias protestantes.



250



Fig. 44-46. *Torre de Babel*. Obsérvese la filiación del modelo fílmico con los dos lienzos de Brueghel. El ritmo y diseño de los ventanales es muy similar, y también el ascenso helicoidal. Ahora bien, las sutiles modificaciones arquitectónicas cambian el significado, siendo esto cierto incluso para las dos obras de Brueghel. La torre de la derecha (telescópica) mantiene el mensaje bíblico en su tradicional acepción punitiva. La de la izquierda, representada 10 años antes y sin querer tergiversar el mito, simplemente se hace deudora del conocimiento arquitectónico de la época, al equiparar el modelo helicoidal de los alminares islámicos orientales con la Torre de Babel. La propuesta fílmica, aun imitando a Brueghel, es intencional en su acertada interpretación semántica del relato bíblico.

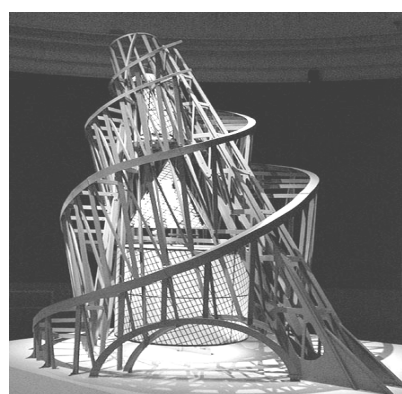


Fig. 47 Monumento a la Tercera Internacional,  
La “Torre de Babel” de Tatlin.

Fig. 48 Socialista y antroposófico, Bruno Taut demostró en diversos bocetos su interés por una ciudad centralizada circular con edificios de baja altura y similares. En el centro se encontraría un gran edificio público, símbolo de la comunidad al estilo de la catedral medieval, pues en ella podrían tener lugar todas las actividades ciudadanas. En este fotograma podría advertirse dicha ciudad ideal, con el edificio señero al gusto de Taut (segundo plano, derecha, inclinado hacia la izquierda). En primer plano formas escalonadas que presagian tantos modelos de naves alienígenas. De fondo, rascacielos inmensos. El modelo urbanístico expresionista queda literalmente en segundo plano con respecto a la colosalidad, audacia y magnitud de las otras dos tipologías.

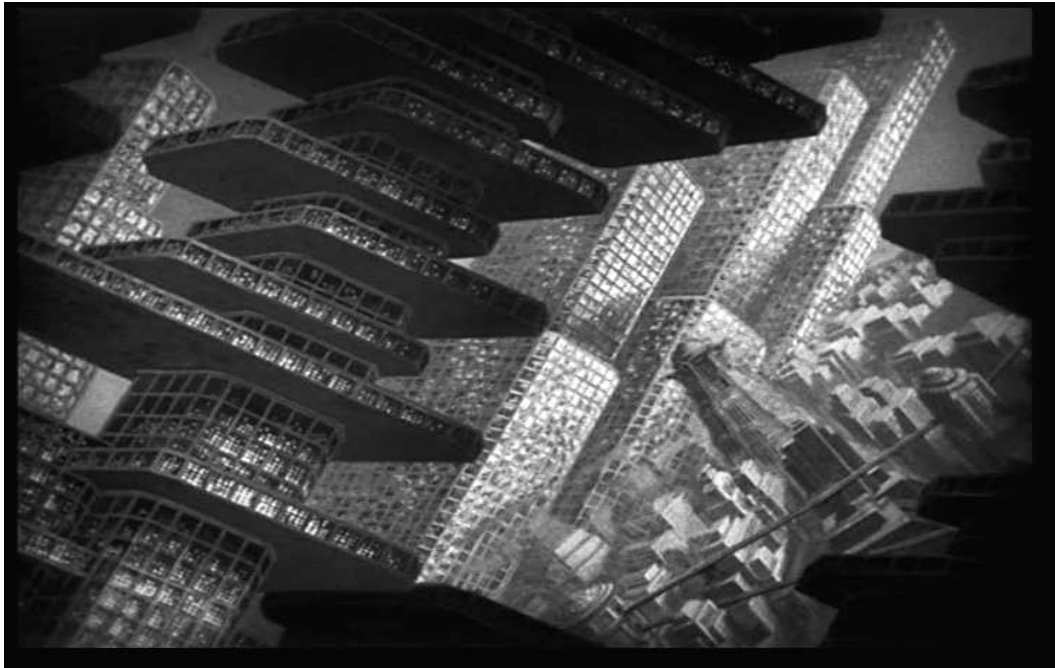
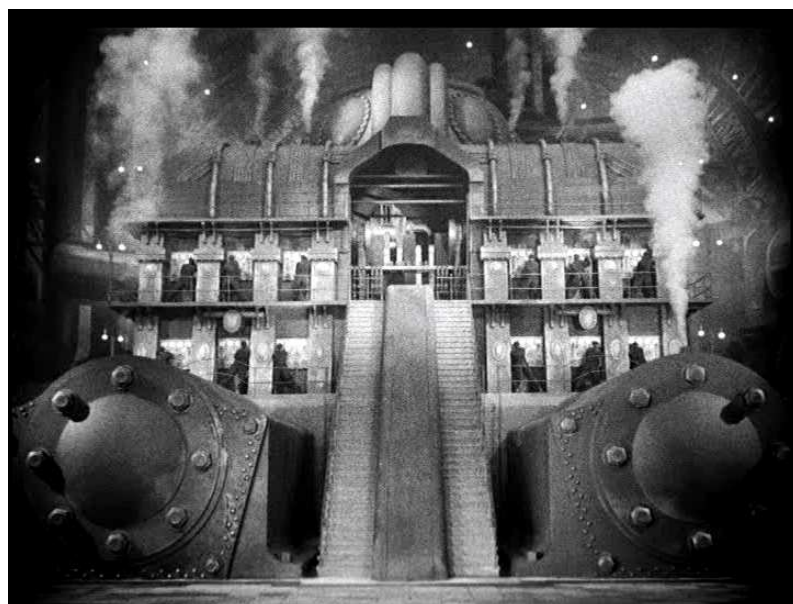
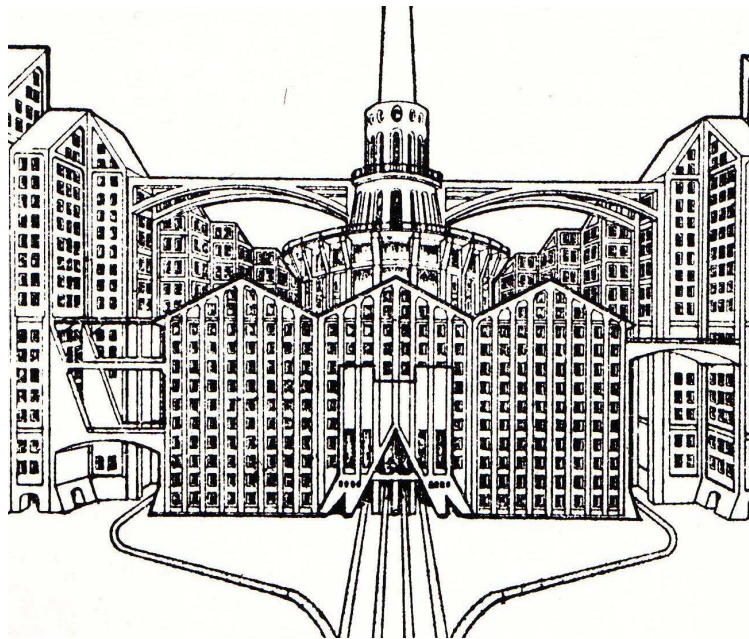
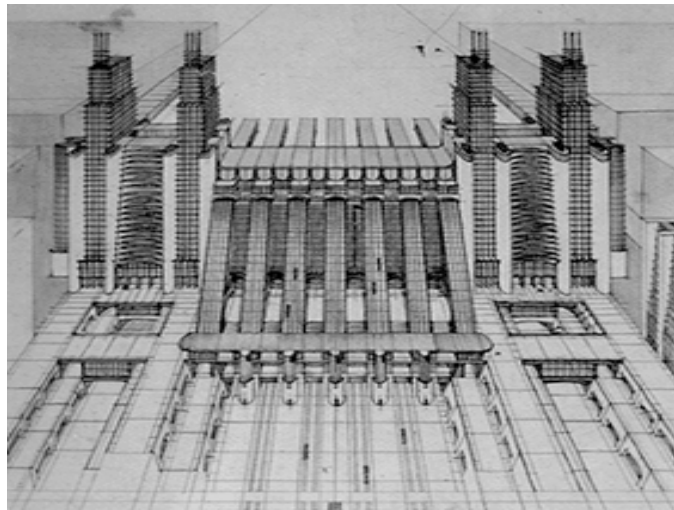
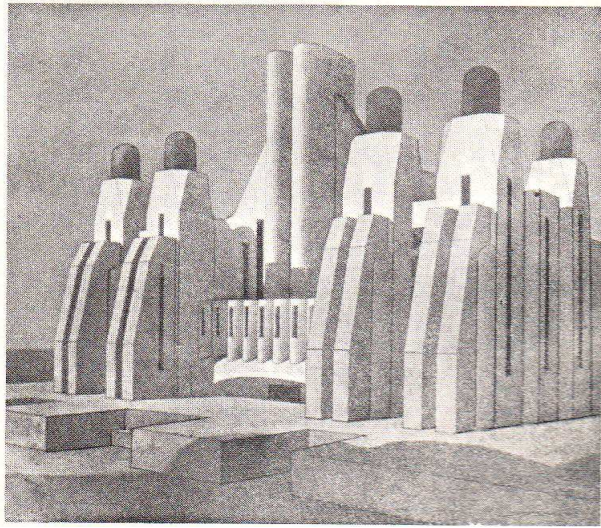


Fig. 49-52 Inspiraciones de la Máquina M a partir bocetos arquitectónicos futuristas. No debe olvidarse que los futuristas concebían muchos edificios como máquinas.



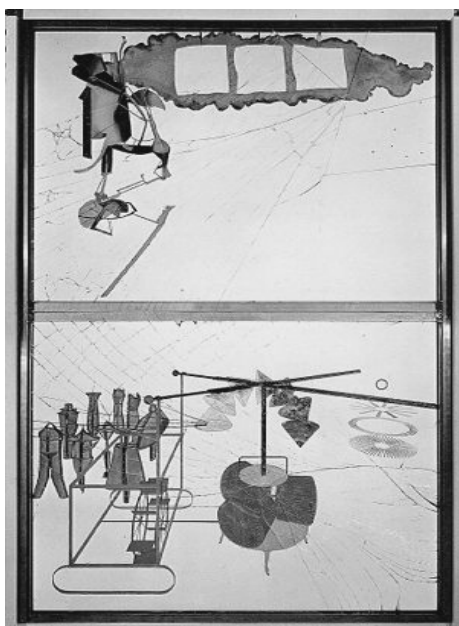
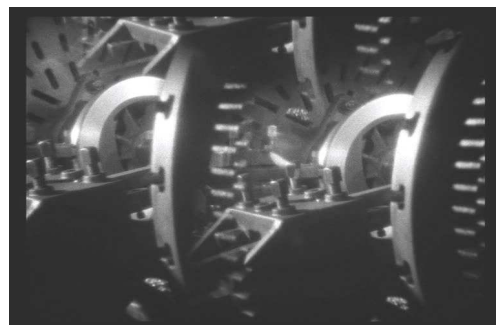
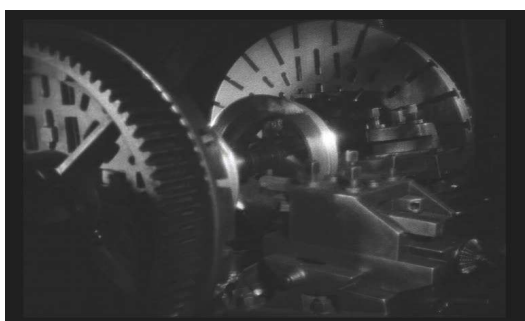
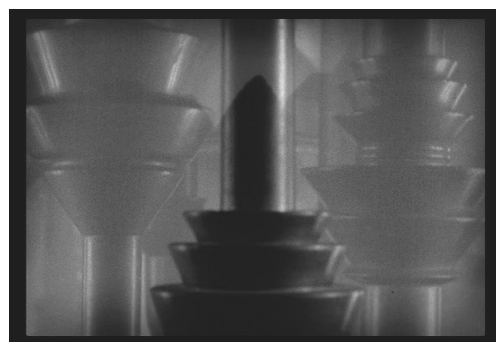
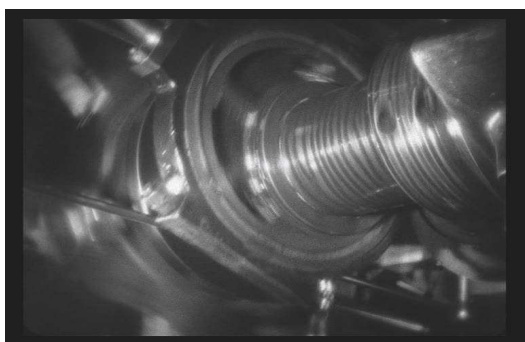




1. Mario Chiattonne: *Catedral I* (1916). 2. Antonio Sant'Elia: *Estación de ferrocarriles* (1914). 3. Virgilio Marchi: *Fábrica* (1924)

## 1.- La armonía del cosmos y el ballet mecánico

Al ritmo del tic-tac del reloj, las máquinas se excitan en un acto sexual que no tiene fin. Bielas, ruedas, palancas y pistones se sincronizan en pos de la productividad. Pero más allá de su función, generan una estética y un universo susceptible de simbolización humana. En estas imágenes se encuentra el primer escalón *tecnoestético*: formas geométricas perfectas en toda su diversidad, brillantes y anónimas. Filiación *platónica* en tanto estáticas, abstractas y carentes de aleatoriedad o imperfección artesanal, pudiendo ser reducidas a fórmulas matemáticas. Fusión de estatismo y dinamismo, que no dialéctica u oposición, al dar cuerpo a la vieja utopía *pitagórica* del movimiento constante y predecible del Universo. En conclusión, semántica de resonancia mística. Hará falta trasvasar este modelo a la ciudad para comenzar a hablar de un segundo escalón, la tecnoestética de la velocidad y su valoración de lo efímero y lo precedero.



El *Gran Vidrio* de Duchamp, artista crítico e irónico con la tecnociencia. Mecanismos automáticos simbolizados en clave sexual: el amor previsible y calculado de la máquina, carente de ritmo y afección humana. La humanidad queda condenada a un movimiento cíclico, a una automasturbación sin principio ni fin.

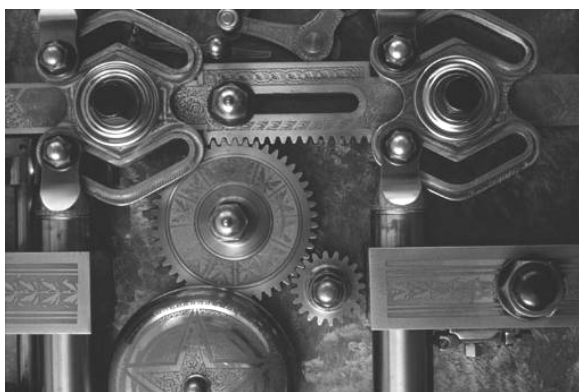
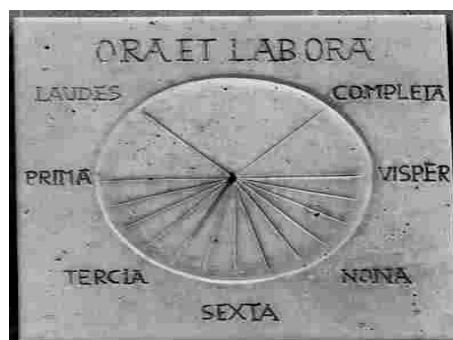
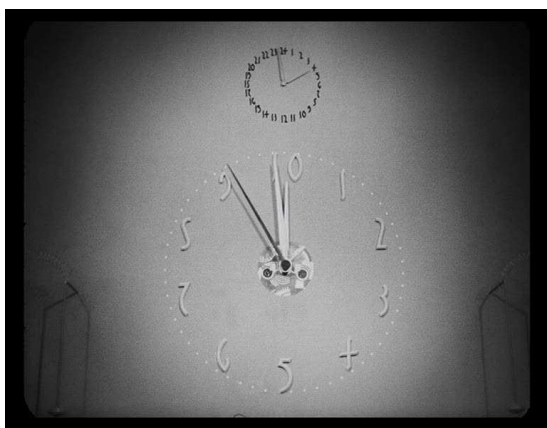
Reformulación de un mito mucho más antiguo, como pudiera ser el de *Sísifo*. Reinterpretación a la luz del nuevo ambiente: radicalización del mito llevado a la relación máquina-hombre. Así, el tema es la imposibilidad del erotismo.

El arte plantea una reflexión al tiempo que busca, afanoso, integrar visualmente arte y técnica.



## 2.- El reloj: metamorfosis mecánica del dios solar

Máquina fundamental del orbe técnico en todos sus aspectos. El reloj de sol era aleatorio, dependía de las estaciones y su imprecisión se acomodaba a los ritmos orgánicos de las sociedades tradicionales. Sin embargo, el analógico se hace deudor del valor simbólico de aquél, previa anulación de su ritmo natural: *suple* la labor del sol, imitando su forma y radicalizando sus antiguas atribuciones divinas ya conocidas desde Egipto. Asimilado al *motor inmóvil* de la teología, su nacimiento tendrá lugar en el monasterio, que le regalara un frío *modus vivendi*, modelo de su aplicación protestante y laboral posterior. Asimismo, el reloj también se relaciona, renovando una antiquísima tradición, con la rueda (tantas veces dotada de 12 radios), revalidando ese concepto dinámico y temporal comentado en el monográfico anterior. El reloj impone de facto su sesgada filosofía temporal, haciéndola trascender a la sociedad en toda su extensión.



Las vísceras del reloj escondían todas las características tecnoestéticas que serían descubiertas a finales del siglo XIX por los artistas. Su ocultación durante siglos resulta elocuente por sí misma.

Entre dichas características se encuentra la precisión, la pureza, el valor cuantitativo, el funcionalismo, la inexpresividad, la repetición, la simetría de sus componentes, el brillo, la uniformidad, la estandarización, etc.

La belleza y semántica de esta imagen (y las de la página anterior) ha sido imantada por la memoria cultural y la propia psicología occidental: *desideratum* de eternidad y objetividad, sueño religioso que conecta con el miedo a la muerte (Véase Figs. 14-15).



### 3.- Joh Fredersen

He aquí un personaje de compleja ubicación. Joh Fredersen viene a ejemplificar el poder en todas sus vertientes, a la vez que sintetiza la censura nietzscheiana, marxista y modernista reaccionaria al filisteísmo burgués y a su ausencia de valores espirituales y humanos. En él se sintetiza el papel del arquitecto, del empresario e incluso del alcalde. Al igual que tantos jefes de fábrica decimonónicos, se impone una vida estoica y una rutina severa: a pesar de las distancias con el obrero, el medio técnico también lo aboca a una vida centrada en el *nec-otium*.



El primer fotograma lo relaciona con la tradición retratística del alto clero católico. La dureza de su gesto, la frialdad de su mirada y la posición de sus manos bien podría recordar al retrato del Papa Inocencio X (Velázquez). La mesa de mando y el enorme reloj de fondo completan los nuevos atributos del poder tecnocrático.



No en vano el actor ejecuta la interpretación eliminando cualquier sentimiento humano en la línea del teatro de vanguardia e inaugurando la nueva convención expresiva de la sociedad urbana. Atrás quedará toda gesticulación corporal que no sea el tic nervioso de mirar, no sin agobio, el reloj. Ahora bien, a pesar de la crítica fílmica su estética rezuma seguridad, dignidad y riqueza, convirtiéndose en modelo de veneración. Su hijo (a la vez alter ego) no puede convertirse en modelo aunque el guión lo convierta en héroe: su estética expresiva contradice el nuevo ambiente técnico.



Como personaje faústico sus compañeros de viaje hacia la modernización total sólo pueden ser el inventor mefistofélico y el robot, esclavo capaz de seducir las conciencias. El científico en particular es tratado desde una perspectiva hartamente interesante: heredero de la alquimia y de la magia pero sin hueco en la vida pública.

Como ha quedado demostrado suficientemente por la historia, de él no interesan sus teorías si no se materializan en invenciones que satisfagan intereses político-económicos

#### 4.1.- Del obrero al autómatas (I): enculturación histórico-estética

El obrero encarcelado tras los barrotes de la simetría y de la estandarización, adocenado en un ambiente inorgánico, carente de rasgos sentimentales. He aquí una manera de pensar al ser humano desde la más fría de las teorías mecanicistas de Hobbes o La Mettrie. Sus únicos atributos válidos son su reducción a mera materia, matemática y geometría, posibilitando su equiparación con los autómatas que divertían a los absolutistas del barroco. Esta nueva concepción de ser humano fue ya sugerida por Descartes quien llegó a soñar con autómatas a los que pudiéramos trasvasar lo único que, según él, merecía la pena ser salvado del hombre: el pensamiento lógico y geométrico. No en vano, Weber habló de la racionalización absoluta del todo.

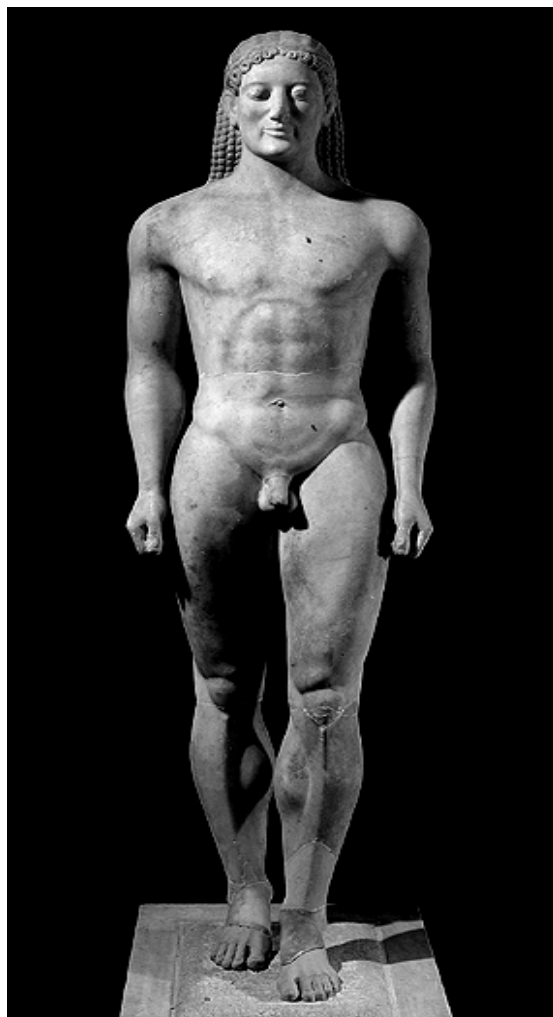
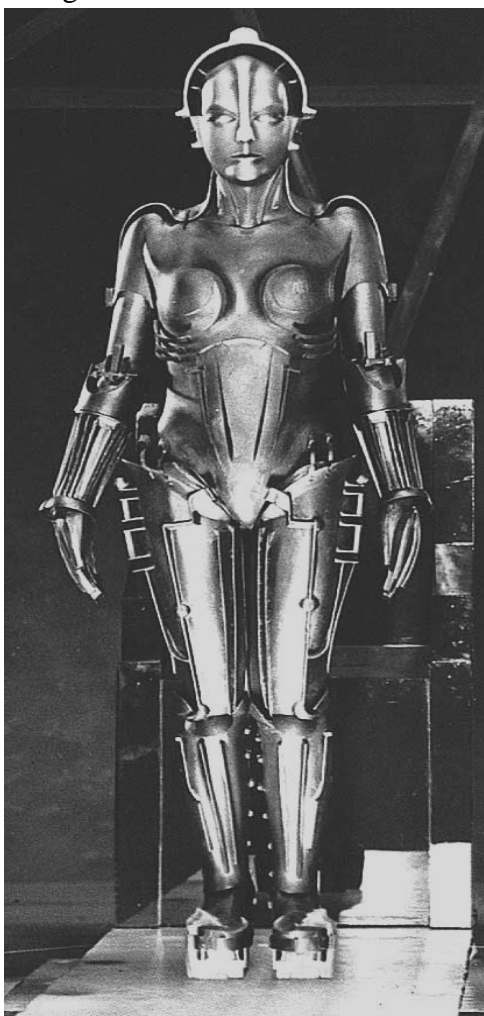


Su prefiguración estética, amén de aquellos autómatas, se puede encontrar en ciertas intuiciones clasicistas. Luca Cambiaso, heredero de la noción neoplatónica y renacentista de la construcción del hombre ideal, redujo la figura humana a meros bloques geométricos (imagen inferior). Si bien Cambiaso tuvo la amabilidad de humanizarlos en poses y actitud, en dichos humanoides se encontraba la convención representativa ideal para los primeros robots. A principios del siglo XVII, en paralelo al nacimiento del cartesianismo, Jean Baptiste Bracelle fue capaz de idear hombres máquina en una serie llamada *Bizarrerries*<sup>1</sup>. En conclusión, mucho antes de Léger y del uso mecánico de los intérpretes en el teatro de vanguardia, cierto espíritu clásico ya había marcado el camino de la enculturación técnica.

<sup>1</sup> Es necesaria una aclaración. El último dato lo presenta MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, *Op. cit.*, p. 354. María Jesús Buxo lo toma de aquél en BUXO, M. J.: "Estética y tecnoestética para la enculturación robótica en la época digital" en AA. VV.: *Arte, arquitectura y sociedad industrial*. Universitat Barcelona, 2000, p. 18. Pues bien, a pesar de nuestros esfuerzos no hemos podido encontrar ni una sola referencia más. De hecho, no hay constancia evidente de ningún pintor con dicho nombre o similar, ni que haya existido serie alguna con dichas características. Incluso Internet calla al respecto. Sólo Mumford ha planteado dicho dato y difícil es saber su procedencia originaria.

#### 4.2.- Del obrero al autómeta (II): la equiparación hombre-robot

El paradigma de hombre que ilumina la puerta abierta por el mecanicismo, el autómeta y las codificaciones estéticas comentadas ensalzan un ser predecible, objetivo, riguroso, definido físicamente e hiperespecializado en sus funciones particulares. Se cercena, por tanto, el valor orgánico, aleatorio, ambiguo, holístico, grotesco y contradictorio que tanto celebró el saber popular tradicional<sup>2</sup>. Algo que ya había sido censurado en parte por la representación clásica de la figura humana desde la Antigüedad.



Más allá de que el Robot de *Metrópolis* sea un doble psicoanalítico y una censura misógina de la seducción, éste se camufla e inviste de sutiles atributos humanos no menores que los de las esculturas del período arcaico griego. Como en éstas, se elimina el azar y los “defectos” físicos en un esbelto canon sublimado por la pureza tecnoestética, la carne se vuelve sólida y hermética y la mirada asume toda la fuerza expresiva. El resultado final se aleja del hombre real en ambos casos, pero el significado cambia completamente de una a otra imagen. En el caso griego hay un ideal psicagógico y educativo. En el segundo, por el contexto, sólo hay un trasvase sesgado de dicho mensaje: perfección de la máquina, posible eternidad vital e hipnosis visual.

<sup>2</sup> Véase BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 2003, p. 273 y ss.



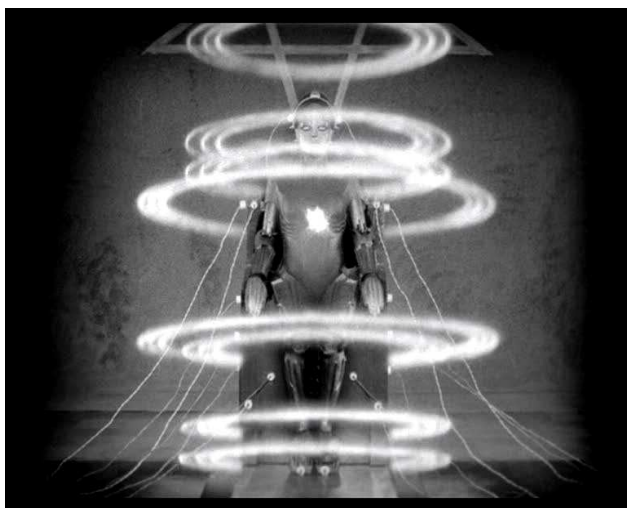
Autores como Hubert Dreyfus y Joseph Weizenbaum expusieron en los años 70 la imposibilidad de que el ordenador tuviera la inteligencia humana, en tanto en cuanto el hombre se modela a partir de experiencias sexuales y alimenticias, de simbolizaciones marcadas por dichas necesidades, de problemas morales y espirituales, etc<sup>3</sup>.



Claro que, y he aquí la distopía de *Metrópolis*, si el hombre es reducido previamente a mera mecánica y su valor es puramente cuantitativo y productivo, entonces un ordenador dotado de capacidad lógica y de habla ya es tan (in)humano como su modelo orgánico. No en vano, a principios del siglo XX el novelista Karel Capek tuvo un gran acierto al acuñar el término robot a partir del término *robotnik* cuyo significado es “esclavo, trabajador”.

Mumford ya había subrayado que para que la máquina apareciera en las industrias antes fue necesario que el hombre se hubiera maquinizado laboralmente. En un paso más, los habitantes de nuestro film, ya convertidos en “robotkniks”, consideran el Robot María II como un semejante y/o, mejor dicho, un *Mesías*. Sus opiniones y sus juicios, como ocurriría si se nos convenciera de la perfección objetiva de la I. A., son aceptados como verdaderos. El resultado es, como sabemos, autodestructivo.

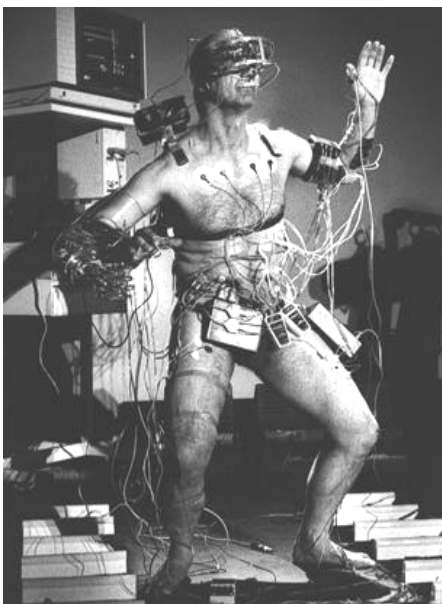
### El robot y la alquimia



Por mucho que la ciencia justifique matemáticamente la fuerza de la gravedad, la energía de los átomos o la electricidad, siempre serán, a escala popular, una misteriosa prolongación de la noción de las fuerzas invisibles y del aura. Al fin y al cabo son conceptos que no forman parte de nuestro cosmos visual. De ahí que haya un infuso irracionalismo frankensteiano en la dotación de vida al Robot por medio de la electricidad.

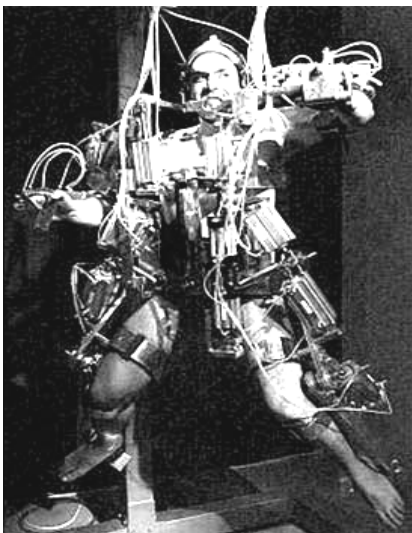
<sup>3</sup> Véase MARTÍNEZ FREIRE, P.: “Historia y filosofía de la inteligencia artificial”, en ATENCIA, J. M. y DIÉGUEZ, A. (Coord.): *Tecnociencia y cultura a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Málaga, 2004, pp. 201-212 y 220-222. Sobre el contraste entre las posibles necesidades del robot y las del ser humano véase DIÉGUEZ, A.: “Milenario tecnológico: la competencia entre seres humanos y robots inteligentes”, en *Argumentos de Razón Técnica* N°4, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 219-240.

### 4.3.- Del obrero al autómeta (III): performance robótica<sup>4</sup>



Aunque el tema del robot se aleja de los intereses de nuestra investigación, por ser algo más propio de los últimos cuarenta años, consideramos necesario comentar dónde se encuentra ahora el ingrediente tecnoestético del autómeta. Puede parecer que las tecnologías de la información y de la comunicación han superado totalmente el ingrediente mecanicista de resonancias clasicistas antes comentado, pero los ecos semánticos jamás desaparecen así como así. Es cierto que la noción actual ya no vulgariza al ser humano entendiéndolo como mera máquina al estilo obrero de *Metrópolis*. Ahora se trata de la fusión cibernética. El cuerpo y la tecnología como entidad dinámica de flujos comunicativos: lo digital y lo genético modifican el viejo paradigma.

Pero los experimentos creativos desvelan algo más. Stelarc (arriba) considera teóricamente que el cuerpo humano es algo “obsoleto”, ya que la tecnología parece demostrar que éste es imperfecto e inútil en muchas cosas. Según él las nuevas técnicas consiguen difuminar las fronteras entre macho/hembra, hombre/máquina y tiempo/espacio. Stelarc parece no darse cuenta de que esto no es sino una evolución lineal de los viejos dictados. Cuando Descartes considera que lo que no sea lógica o geometría no merece la pena ser salvado, el cuerpo y la mente humana ya son tildados de malfuncionales. Cuando el hombre y la mujer son reducidos a mera



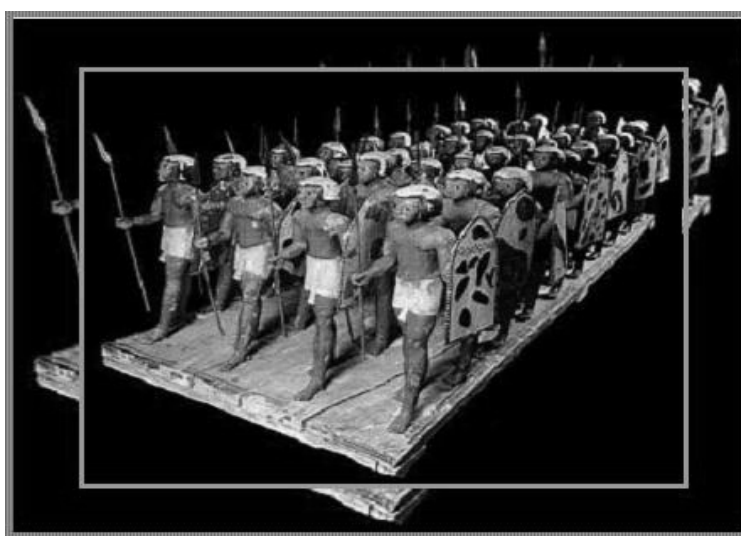
mecánica automática, poco importa ya su sexo. Cuando el hombre se comporta como “robotnik” o el robot asume rasgos humanos, la difuminación ya está prácticamente hecha. Cuando el reloj conjuga unívocamente el factor temporal y el dinámico, es cuestión de tiempo el siguiente paso. No en vano, convirtiéndose en un infuso heredero del teatro de vanguardia ya comentado, las prótesis tecnológicas de Stelarc más que interactuar con su cuerpo, actúan en él como un parásito o como un añadido innecesario. De hecho, como artista, su teoría no es tan importante como sus performances, llenas de ambigüedad e ironía.

En el caso de Marcel-Lí (abajo) la intención es la de fusionar en una obra de arte total teatro, robótica, realidad virtual y multimedia, demandando la dimensión sensual que nos ofrecen las nuevas tecnologías siempre y cuando se tengan en cuenta todas las posibilidades humanas. La idea básica, empero, se encontraba en las propuestas de la modernidad. En este sentido, el arte “cibernético” sigue manteniendo una línea creativa ya conocida, a mitad entre la contradicción teoría-práctica, la apología, la ironía y la integración. Así, no es de extrañar que las preguntas artísticas sean: *¿Saca el hombre común partido a todas sus posibilidades estéticas y mentales naturales como para embarcarse en otras nuevas? ¿Trocará la cibernética dichas posibilidades por otras, sin integrarlas?*

<sup>4</sup> Sobre este tema véase ALSINA, P.: *Arte, ciencia y tecnología*. UOC, Barcelona, 2007, p. 91 y ss.

## 5.- La militarización de la sociedad

Si Berlín en 1740 tenía a un cuarto de su población trabajando para el ejército, a fecha de 1927 tenía idéntica proporción empleada en el sector obrero: un millón de personas bajo el yugo de los códigos marciales empresariales y fabriles de la época. Helos en el primer fotograma desfilando tras la derrota. *Battlé fatigué* en una batalla que el hombre ha perdido ante la máquina y anulación mental ante los nuevos tiempos ya reseñada por Pavlov, Simmel, Jung, Mannheim o Fromm.



Una nueva sociedad alimentada por la guerra, al ser ella la que mayores invenciones tecnológicas ha promovido.

Asociación humana al estilo de la termita que propugna el primer modelo de (mega)máquina: el ejército. Sus logros son indiscutibles para cualquier tipo de sistema político, y el darwinismo social defiende su existencia.

Su prefiguración conceptual es bien antigua, y también su obligatoria, penetrante y disuasoria estética, tan similar a la tecnoestética en su pureza: anonimato, simetría, estandarización, funcionalidad... El ejército regala, pues, peligrosa estética y semántica a la técnica.

En *Metrópolis* dicha estética se nutre de la belleza del desfile militar, sí, pero también de la reinterpretación del teatro de masas alemán, de la retórica spengleriana, de la literatura jungeriana o de los dictados políticos de Lowitch. De hecho, finalmente, la solución pasará por la apología del enaltecido batallón al estilo de Junger y por la masa trabajadora de Spengler.



## 6.- Retrato de la fábrica



En clara oposición al modelo gremial se encuentra la fábrica paleotécnica. Presa de la radicalización laboral protestante y de códigos laborales inspirados en el ejército, se rompe el concepto de trabajo como labor para suplir las necesidades básicas. Olvidada por los artistas durante mucho tiempo, *Metrópolis* parece resumir los tímidos preámbulos del siglo XIX. (Figs. 2-9)



Para la limpieza neotécnica, las panorámicas de los grabados de la enciclopedia de Diderot son bien útiles. Para el fin testimonial, Bonhommé. Pero habrá que esperar a que la Máquina M se transforme en Moloch para que se alcance el extremo alcanzado por Menzel. Será entonces cuando la atmósfera de fuego y vapor podrá relacionarse hasta con la pincelada valiente de dichos pintores. *Metrópolis*, empero, introduce novedades: la crítica evidente y la eclosión de tantos ingredientes tecnoestéticos presentes en la fábrica (ruido, ritmo, repetición, mecanización)



### Miserabilismo multidireccional

Como si se tratara de un herido de la Primera Guerra Mundial, la metáfora funciona a varios niveles:

- Los muertos por accidente en las fábricas eran todavía demasiados.
- La muerte o la herida se refiere a la psicología y a la sociedad.
- La batalla contra la máquina es imposible.
- El ambiente de la fábrica produce enfermedades.

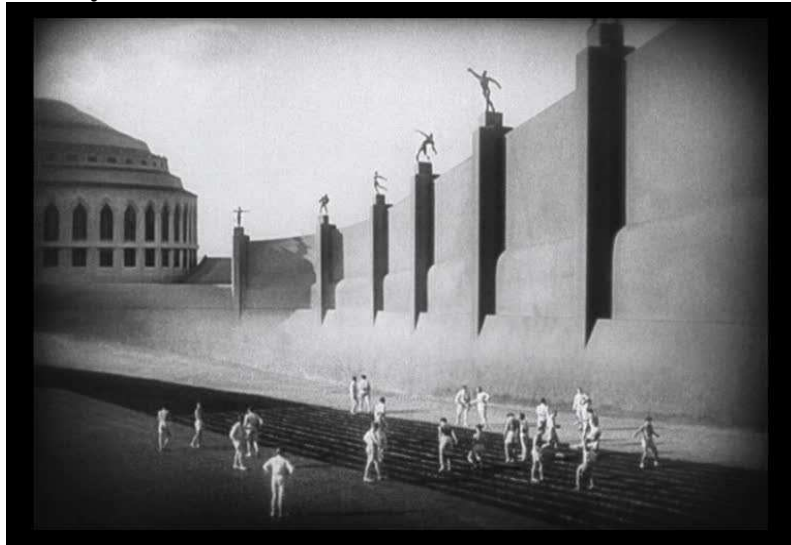


## 7.- La burocracia

Habitantes naturales del rascacielos y de los grandes edificios funcionalistas y racionalistas. Tan uniformes como el obrero, el ideal de Joh Fredersen han de ejecutarlo a la perfección. Mismo corte de pelo, como mandan los buenos modales, y misma vestimenta. Imposibilidad de realización personal dada la especialización extrema a la que se ven sometidos, si bien podrán disfrutar del ocio de masas. Como ya anticipara Herman Melville en su relato de *Bartleby, el escribiente*, el resultado es de ensimismamiento y ausencia de realidad.



## 8.- El deporte hoy



Prefigurando la arquitectura de Albert Speer, a mitad de camino entre el edificio cupulado del Reichstag y los estadios de las olimpiadas de Berlín del 1936, el estadio de *Metrópolis* es una mezcla entre escenografía teatral, severidad a lo Adolf Loos y circo imperial romano. El tono aristocrático, por el contrario, lo relaciona con el deporte griego. Muchos analistas, especialmente aquellos que habían experimentado el paso de los juegos de entretenimiento tradicionales al deporte moderno, supieron observar la tecnificación y especialización de este último, su eliminación de la improvisación popular y su reinterpretación del *panem et circenses* latino (Unamuno, Mumford, Ellul...). Algunos como Jünger lo relacionaron, muy elocuentemente, con el ejército. Los nuevos arquitectos encontrarían en sus instalaciones un mar de posibilidades, así como toda una tradición helenística a reinterpretar a la luz del orbe técnico.

## 9.- La Virgen María

Arquetipo de la buena madre desde su aparición, viene a simbolizar en clave romántica los valores maternos y espirituales más positivos del esencialismo cristiano propiamente *medieval y popular*: amor, perdón, humildad y pacifismo. María puede relacionarse no sólo con la faz más amable de la religión, sino también con su insoslayable ingrediente psicológico: es el amor que le falta a la nueva sociedad, es la madre que Freder no tiene y es su amor platónico



Es más, pertenece a una tradición religiosa de raíces antiquísimas. La Valkiria, personaje que lleva a los guerreros al paraíso del Walhalla. Isis, diosa benefactora mediterránea que se sincretiza con tantas

diosas madre que habitan en cuevas (de hecho, las esculturas de Isis muchas veces se situaban en estancias excavadas en el subsuelo). Démeter, diosa de la naturaleza, quién en el ideario expresionista era la deidad enfrentada a las potencias demoníacas de la técnica. Frente a la satánica religión de la máquina, imantada de lo peor de la arrogancia de Babel y de la tradición mecánica protestante, María representa la dialéctica de la modernidad cristiana: una parte de la modernidad tiene un ingrediente religioso negativo y por ello hay que ofrecerle el olvidado ingrediente positivo.



María representa, pues, los valores atemporales que deben ser salvaguardados en el nuevo orden, conectándola con la típica modernidad cristiana y enfrentándola a la modernidad totalizadora que niega los valores del pasado. En oposición a la Margarita de *Fausto*, quien representaba un papel similar al de María, pero que acabó sumida en la fatalidad, nuestra protagonista sale vencedora en su misión. A su lado, en un ambiente orgánico, los hombres dejan su disfraz de autómatas para mostrar expresión y felicidad.

## 10.- Wittgenstein y la estética

En el barrio de Yoshiwara tiene lugar el espacio para un ocio especialmente diseñado para el arquetipo de *masa dionisiaca*. María II se convierte allí en la prostituta de Babilonia cabalgando los siete pecados capitales y calentando el ambiente. La



profecía bíblica del *Apocalipsis*, el robot con rasgos humanos, el reverso psicológico oscuro y la burguesía nihilista vienen a representar la decadencia absoluta de las grandes ciudades. La crítica de Otto Weiniger a la mujer, el sexo y el materialismo como causantes del hundimiento del viejo continente se sintetiza en *Metrópolis* con la tecnología, uniéndose infelizmente el sexo y la técnica.

Varios intelectuales y artistas se tomaron en serio el transfondo espiritual de Weiniger, quien se suicidó a los 23 años. El arte y la filosofía estaban llenos de ornamentos aristocráticos y de pompa materialista. Hacía falta una limpieza ética y encontrar la inmanencia mística en uno mismo en constante lucha con las supersticiones, cualquier dogmatismo religioso y científico o el simbolismo. Había que encontrar, pues, una



*verdad* que se opusiera el *mal* de las apariencias y las creencias. No en vano la célebre sentencia de Wittgenstein en el *Tractatus*, “Ética y estética son una misma cosa” (6.422) estaba tomada del libro de Weiniger. La acción estética se concretaba en la arquitectura de Loos: la pureza absoluta, el aura del vacío, la ausencia de todo. El resto de ingredientes humanos eliminados se conservarían en el individuo por medio de un esencialismo muy antiguo: “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se *muestra* en lo místico” (6.522). De hecho, Wittgenstein en su faceta de arquitecto (Ilustración: casa para su hermana, 1926-1928) llegaría más lejos que

Loos en su ideal de pureza absoluta. Sin embargo, y a pesar de lo que el célebre filósofo viniera a proponer en el *Tractatus*, la estética *dice* demasiado para la *sociedad* y la *política* por mucho que el individuo formado pueda aislarse de ella. La geometría, la pureza o la simetría de la imagen están cargadas de valores históricos cuya herencia ideológica es enorme, aunque dichas formas, en el Zen o en la ciencia, sean (o parezcan) asignificantes<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Para la interpretación de Wittgenstein tanto aquí como en el bloque introductorio, hemos seguido los apuntes de las conferencias de Armin Burckhart y HADOT, P.: *Wittgenstein y los límites del lenguaje*.



## 11.1.- Diseño de interiores (I)

El interior del despacho de Joh Fredersen destila un viejo aroma aristocrático en su volumen. Este espacio se amuebla de vacío, de muebles de bello diseño modernista geométrico y de algún que otro objeto de filiación expresionista.



La decoración tiende inevitablemente a una tipificación ornamental racionalista que bien podría ser relacionada con ciertos diseños de Loos (imagen inferior, *Casa Loos* en Viena): estandarización y seriación. Los ventanales cuadrículados, sometiendo a una mirada cartesiana la panorámica de la ciudad resultan similares a la retícula loosiana.

Por mucho que el modernismo geométrico buscara la integración

artesanía-técnica o que Loos intentara dotar de valores puros las superficies murarias, lo cierto es que su estética dórica contaba con un viejo romance con el poder, ya fuera en el monasterio, el templo protestante, la fortaleza militar o los edificios de gobierno desde la Curia romana. Por ello, su semántica podía ser asimilada por el empresario con suma facilidad, subrayando los significados de cálculo, frialdad, ascetismo y poder.



---

Pre-textos, Valencia, 2007. Sobre el asunto estético, además de los anteriores, véase PRADES, J. L.: “Ludwig Wittgenstein”, en BOZAL, V (Ed.): *Historia de las ideas estéticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1999, vol. II, p. 26 y ss. Sobre la relación con Weiniger, ROSS, A.: *El ruido eterno*. Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 60-61.

## 11.2.- Diseño de interiores (II)



Si la técnica podía ayudar a multiplicar la severidad, la pureza y la frialdad, no convenía quedarse en sutiles decoraciones geométricas. La tecnoestética demandaba radicalidad. Así, lejos de la decoración *jugendstil-art decó* de la casa de Freder o de la filiación modernista del despacho de Fredersehnn, en el resto de espacios, desde la calle a los pilares del subsuelo pasando por los recibidores de los rascacielos, imperó la economía tectónica total. Así, la apología arquitectónica centroeuropea a las naves industriales y a los silos americanos tenía su lugar en la práctica.



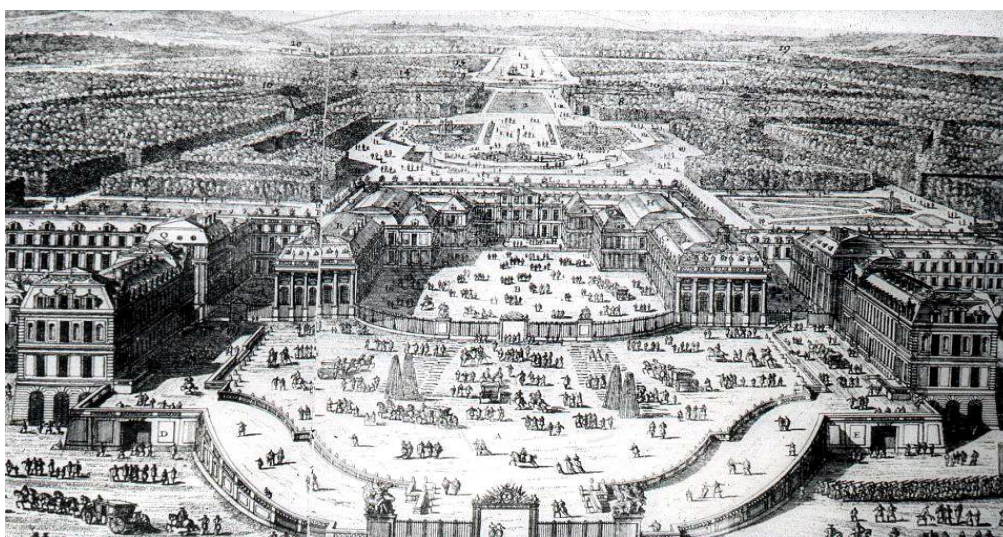
Claro que merece la pena preguntarse de qué era deudora esta concepción arquitectónica. Teóricamente se trataba de eliminar cualquier elemento subjetivo o pomposo, de desnudar el edificio. Esta maniobra tenía ecos ilustrados. Desde el mundo clásico, el desnudo ha querido significar pureza, limpieza, verdad, el ser sin engaños. En las *Cartas Persas* de Montesquieu los velos que las mujeres persas

tenían que llevar simbolizaban las represiones que las jerarquías sociales les imponían. Sin embargo, el trasfondo místico de tantos arquitectos racionalistas y funcionalistas nos dejan entrever, sin negar el ingenuo mensaje clásico, otra lectura. El protestantismo y el calvinismo, referentes religiosos centroeuropeos por antonomasia, consideraban auténtica espiritualmente la misma noción estética. Ellos barrieron con las figuras y los ornamentos de sus iglesias, así como eliminaron la decoración de las vestimentas: el significado era ascético. Como sabemos, dicho fondo protestante casa bien con los códigos mecánicos y técnicos.

En cualquier caso, la técnica aceptaba ambos factores. Su desnudez implicaba una nueva verdad, *desocultaba* lo que la masa debía ser: unidimensional y unívoca. Por otra, exigía una rutina monacal de vida, estandarizada, anónima y despojada de identidad.



## 12.- Herencia barroca



Si aceptamos una lectura cíclica de la historia tal y como la prefiguró Vico y la sostuvieron Spengler, Toynbee y Mumford, el helenismo, el barroco y el siglo XX se encuentran hermanados. Todos cargan las tintas en una serie de ideales que potencian la técnica desde una misma perspectiva. Su ejemplificación visual más directa se da en sus megalópolis. La defensa de la ingeniería, la reglamentación geométrica, el valor matemático y abstracto, el dinamismo de vehículos y masas, la estética militar y la tipificación arquitectónica se dan en grado sumo en sus ciudades capitales. Cada vez



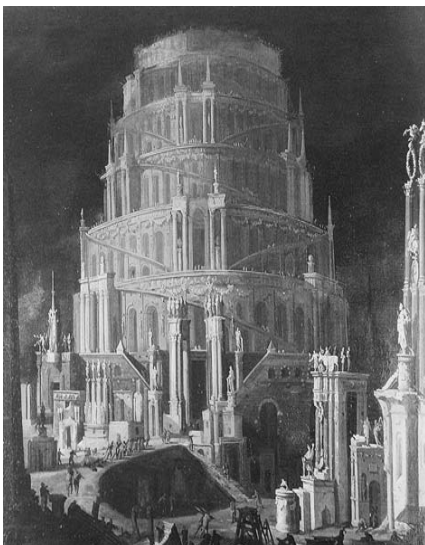
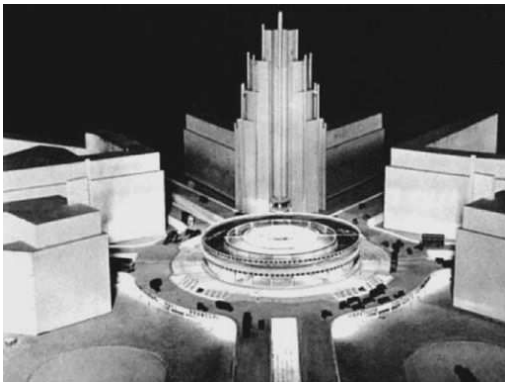
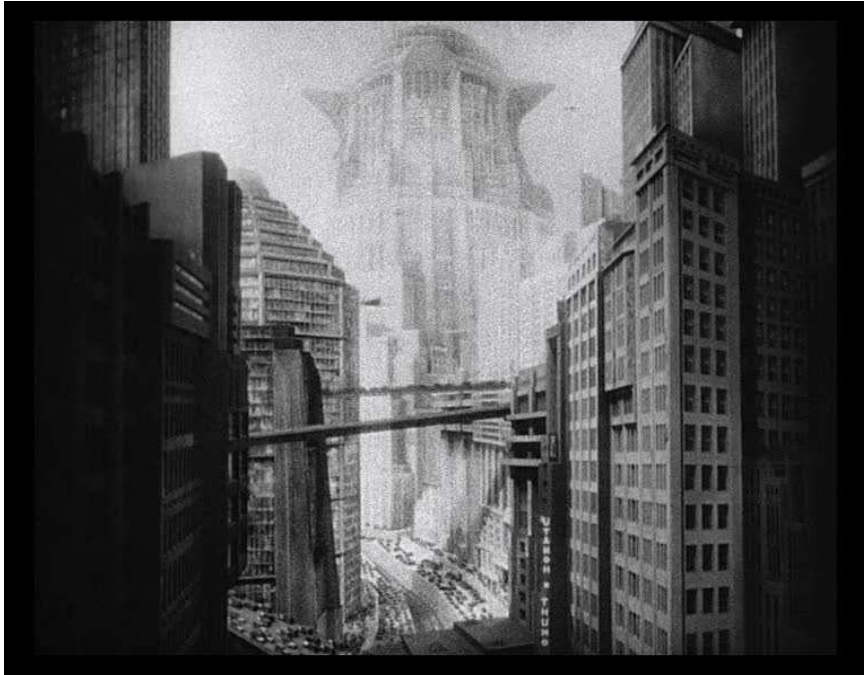
que el bucle histórico recaer en dicha etapa, las herramientas y la organización social son más potentes. Y, con la llegada de las posibilidades tecnológicas, su capacidad se ve incrementada hasta el infinito.

*Versalles* y el *Plan Voisin* (1925) comparten varias características “teconoestéticas”. En la admiración del joven Le Corbusier por Luis

XIV se escondía una fascinación por el tamaño, el anonimato y el valor cuantitativo frente al cualitativo. La *estética del gran tamaño*, valor de origen faraónico, imperial y despótico se trasvasa a la teconoestética en todo su orgullo, quizás porque ya aquellos sistemas habían experimentado la maquinización social y la estandarización de las urbes con gran éxito visual y político, que no tanto individual. Las grandes avenidas no tienen en cuenta la organicidad de las agrupaciones sociales, y sus fines se encuentran más bien orientadas a lo mercantil. Ciertamente es, empero, que la simetría y la planta hipodámica han podido ser utilizadas en la historia para poblaciones medianas con notable éxito: he ahí una técnica y teconoestética de ordenación urbana eficaz y funcional (menos en su aplicación en campos de concentración). Pero su aplicación sistemática en ciudades de gran tamaño no parece haber repercutido positivamente, dada su excesiva hiperracionalización de tintes políticos cuyo único fin es un mayor control.

En consecuencia, el *arquitecto*, al no preguntarse por la *semántica estética* y la *aplicación histórica* de la excitante técnica barroca, ha conservado dicho malentendido.

### 13.1.- Paralelos históricos (I): Entre la utopía y la profecía



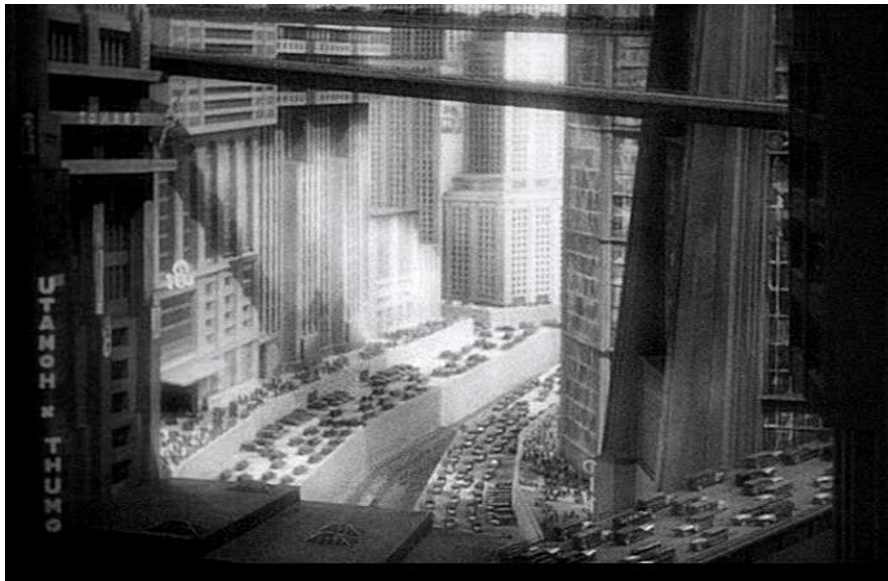
He aquí la ciudad fáustica entendida en su acepción vertical. Los bloques de cemento ascienden como fuertes troncos, sí, pero aplastando a las clases desfavorecidas que debajo viven. La Nueva Babilonia es un prototipo más audaz de ciudad aúlica, preparada para fascinar al viajero del modo en que Manhattan lo conseguía. Pero rápidamente se sabe que algo esconde: máquinas demoníacas que la alimentan. Su propia imagen externa ya basta para vislumbrar una ausencia total y absoluta de pasado: la memoria del hombre ha sido negada. Y también se intuye que el valor ascensional de la ciudad reinterpreta el binomio arriba-Olimpo, abajo-Hades

Sin embargo, *Metrópolis* no es pura fantasía. Los proyectos berlineses soñaban algo parecido, aunque a menor escala. (La segunda imagen corresponde al proyecto de renovación de la zona de *Postdamer* y *Leipziger*, por Martin Wagner -1926-). Pero más que en la historia es en el mito donde se encuentra su prefiguración. Desde la Atlántida a Babel ya se nos ha advertido del poder hipnótico de dichas ciudades, pero también de su capacidad para esclavizar y para autodestruirse. Quizás por ello la Nueva Torre de Babel se parece, no por casualidad, a esta otra de un lienzo anónimo del siglo XVIII.

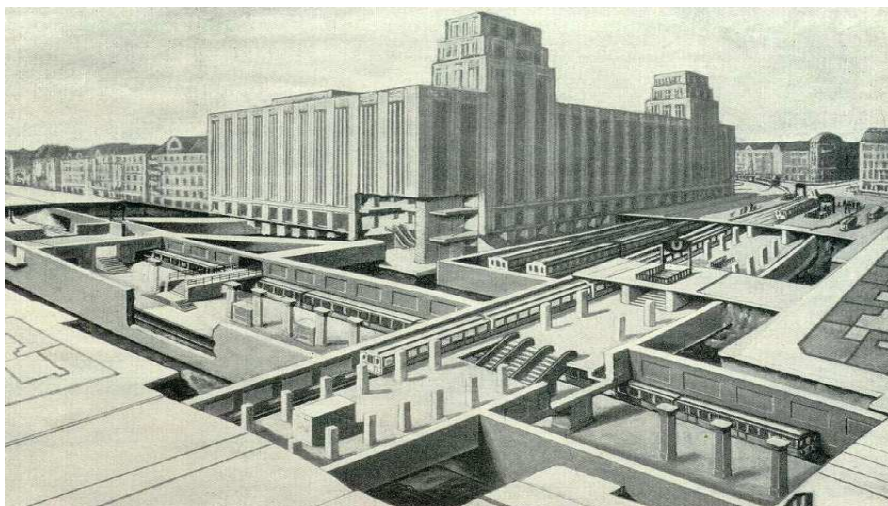
Sigamos observando el interesado diálogo entre pasado, presente y futuro del que hace gala *Metrópolis* para sopesar mejor una lectura mítica en las arquitecturas de ficción.



### 13.2.- Paralelos históricos (II): Berlín y Robert Moses



*Metrópolis*: vías de circulación infranqueables a pie y a distintos niveles. Edificios filofuturistas por acumulación de volúmenes, predominio de la línea recta u oblicua.



Proyecto del mercado *Karstadt* (1929), Berlín Sur



Uno de los *politizados* proyectos de R. Moses de vías en altura.

### 13.3.- Paralelos históricos (III): Manhattan y el rascacielos

Más allá de sus paralelos con los diseños futuristas (Figs. 27, 29-30 y 32), la reticularización ya se había experimentado en Manhattan. Edificios que parecen haber sido diseñados por máquinas, cuyo valor es predominantemente bícromo: oscuridad de los vanos y color blanco o gris del muro. Edificios burocráticos cuyo exterior anticipa su interior no sólo en la forma, sino también en la vestimenta de sus empleados y en sus valores abstractos y calculadores. Trazo nervioso en los prototipos fílmicos, con yuxtaposición de volúmenes y formas escalonadas que le otorgan un valor escultórico y escenográfico. Las escalas ascendentes de la música y la labor fotográfica y cinematográfica fortalecen su estatismo, su belleza fractal y su uniformidad. Dicha fascinación estética, pese a la crítica narrativa, desvela el auge de la Nueva Objetividad y el triunfo casi absoluto del M. M. frente a la dialéctica del *Werkbund*.



Avenida con el *Manhattan Municipal Building* (1909) al fondo





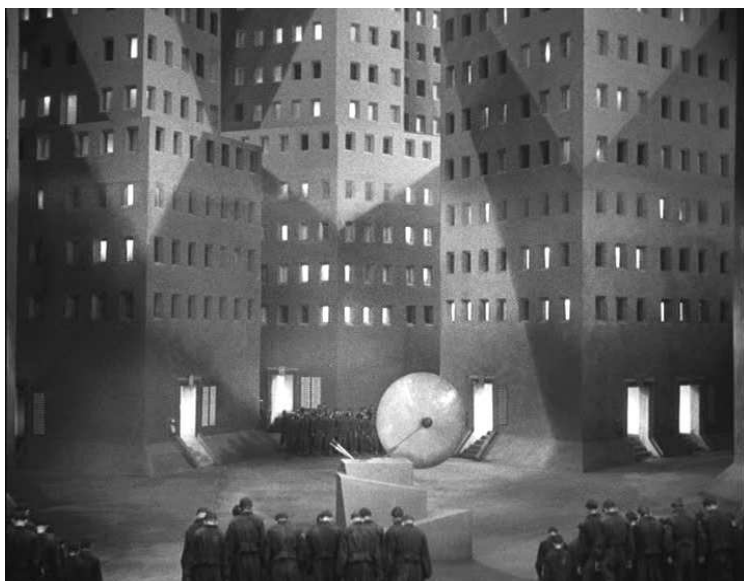
### 13.4.- Paralelos históricos (IV): Egipto y Las Vegas



Arriba. La utopía aúlica cumplida: pirámide de las Vegas. Abajo. Ruinas de la tumba de Deir-El-Bahari en la posición de una de las orgullosas arquitecturas de *Metrópolis*.



### 13.5.- Paralelos históricos (V): contraste popular



Casa de Rotwang al estilo medievalista de Poelzig. Excepción condenada a desaparecer en *Metrópolis*



Las legiones obreras llegan a sus viviendas subterráneas, iluminadas desigualmente al gusto dramático expresionista. En el sector obrero se encuentran influencias de las escenografías teatrales comentadas y prefiguraciones distópicas de las propuestas de racionalización de los barrios obreros berlineses (proyectos de Wagner o Poelzig). Pero su modelo más cercano son los rascacielos de la ciudad superior reducidos a su mínima expresión. He aquí, en definitiva el anticipo de tantos bloques de viviendas a lo largo y ancho del siglo XX.



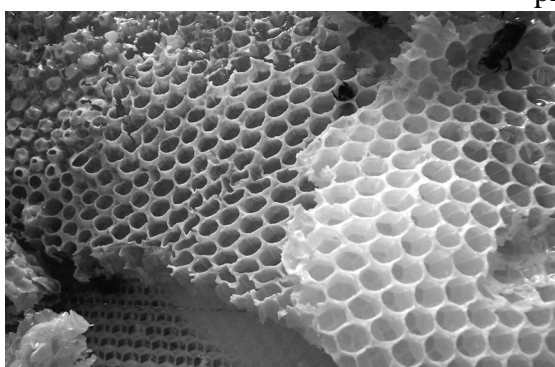
En paralelo, ciertas tendencias regionalistas y la ideología de tantos expresionistas y modernistas reaccionarios volvían la mirada hacia los valores populares. Allí se encontraba en potencia la idea de la ciudad jardín, lo orgánico, lo aleatorio, lo “imperfecto”, la oposición a la megalópolis, el uso de diferentes colores e infinitas tipologías locales. (Arriba: casas populares alemanas del siglo XVI. Abajo: tipología

de choza centroeuropea de dos pisos –siglo XVII-).

La lección helenística y barroca preparó el advenimiento de la usurpación tecnoestética: eliminar sin debate *todas* las formas populares del pasado y radicalizar la herencia del bagaje faraónico, despótico, militar y religioso. De ahí que la tecnología certificara (por primera vez en la historia) la defunción del inmenso patrimonio popular y de los simbolismos de su folklore, poniendo punto y final a la campaña anti-popular que la aristocracia, la burguesía y el clero urbanos iniciaron en el siglo XVI.



### 13.6.- Paralelos “históricos” (VI): tecnoestética y colmena



El hombre pudo inspirarse desde la Prehistoria en referentes naturales (cueva) y animales para idear diversas soluciones constructivas: las presas (castor), los nidos (pájaros), los termiteros o los hormigueros siempre habían estado ahí. Así, la tecnoestética parece encontrar una *justificación* natural y una *redención* biológica en las características de estandarización, geometría y repetición propia de las colmenas, así como en las proporciones matemáticas de

tantas conchas marinas y terrestres. Pero esto constituye un malentendido desde el punto de partida: que eso ocurra en los animales no significa que sea válido para el ser humano. Sin embargo, la posible confusión va más allá.

Tomemos como ejemplo la colmena. En sus características intrínsecas rara vez se ve la abrumadora precisión técnica, recordando más bien al ejercicio aproximativo artesanal. 1) La mayoría de las razas de abejas y avispas no presentan una estandarización absoluta en las celdas. 2) En ocasiones, por razones funcionales de defensa contra parásitos, fusionan asimétricamente medias células.

3) Cada raza genera perímetros y proporciones diferentes. 4) Se suele dar una suerte de alabeamiento impredecible en la estructura principal. 5) Son las técnicas humanas de apicultura moderna las que determinan una mayor geometría.

En conclusión, si los modelos estéticos animales pueden equipararse a algún referente humano, será más bien a las sociedades populares: allí la geometría fue aproximativa y sólo con cierto nivel de tipificación, y cada región planteó diferentes tipologías. En la vivienda y artesanía populares se mezclaban los tres polos del ser humano: el abstracto, el orgánico y el creativo. Tríada que la tecnoestética, por su bagaje cultural y por la radicalización de éste, deja ya sólo al artista.

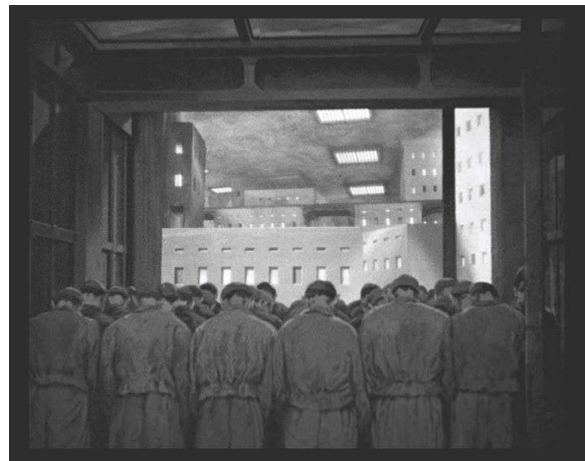
animales pueden equipararse a algún referente humano, será más bien a las sociedades populares: allí la geometría fue aproximativa y sólo con cierto nivel de tipificación, y cada región planteó diferentes tipologías. En la vivienda y artesanía populares se mezclaban los tres polos del ser humano: el abstracto, el orgánico y el creativo. Tríada que la tecnoestética, por su bagaje cultural y por la radicalización de éste, deja ya sólo al artista.

### 13.7.- Paralelos históricos (VII): búnker, mina y leyenda

Búnker holandés de 1920



Entrada a mina sudamericana (s. XIX)



Uno de los pocos grabados dedicados a la mina  
Mina de Potosí (S. XVII).

Lugar de trabajo para esclavos

El pasado estigmatizó la mina por su hostilidad inorgánica y su ausencia de necesidad.

Ilustración: Sigfrido niño y nibelungo  
Visión negativa moradores de la tierra

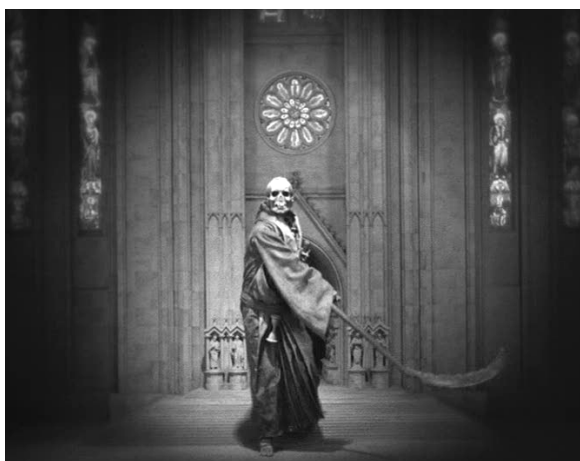


## 14.- Retales catedralicios



Es difícil precisar lo que la Catedral gótica significaba para el pueblo alemán. Rasgos semif feudales se habían mantenido en Alemania hasta hacía bien poco. Muchas poblaciones habían mantenido el status de Estado independiente hasta 1871, con pocos habitantes y la catedral como edificio representativo. Melancolía romántica, espiritualismo panteísta, y sectas esotéricas completaban el panorama. A nivel artístico y arquitectónico, la finalización de las catedrales de Ulm

y Colonia, los proyectos para nuevas catedrales, los estudios catedralicios pioneros y la construcción obsesiva de iglesias protestantes mostraban una veneración casi obsesiva.



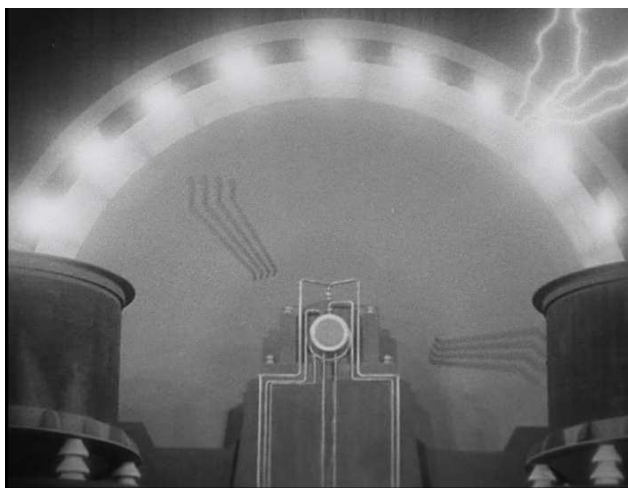
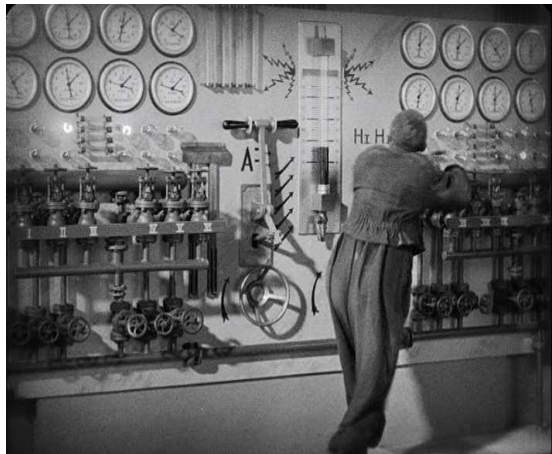
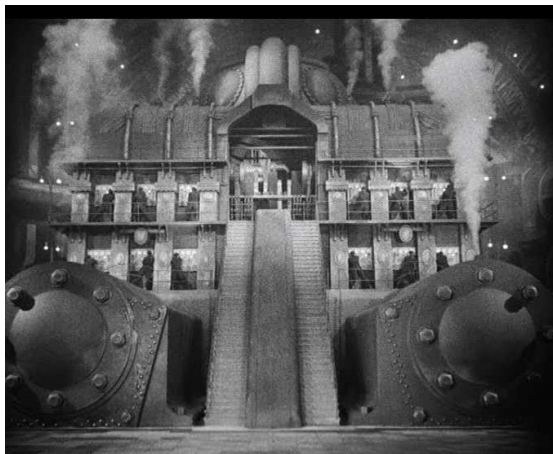
Parte de la ideología expresionista y modernista reaccionaria encontraba en la Catedral un símbolo de sostenibilidad urbana, de unificación social e incluso de valores laicos. Además, la catedral era un alarde de técnica tradicional carente de la radicalidad, severidad y tipificación de la moderna. Por lo tanto, su recuperación se encontraba dentro de los parámetros de la modernidad. El propio Taut pensaba en una nueva “catedral” en sus proyectos, especialmente porque aquella representaba la funcionalidad en su grado

paradigmático, y no sólo a nivel estético, sino también popular, artístico, político y económico. Pero este holismo acabaría fragmentándose hacia los siglos XIII y XIV, haciendo eclosionar un sinfín de tipologías arquitectónicas que independizarían y especializarían sus valores. En consecuencia, y dados los nuevos tiempos, *Metrópolis* no se atrevió a presentarla en su totalidad, sino por planos parciales que se pierden entre el metraje total.



## 15.- Las máquinas

Máquina M. Toma como referente tanto la arquitectura maquinística de los futuristas como el motor térmico. Sus paneles de mando se encuentran repletos de indicadores-reloj que miden, recensionan y cronometran los ritmos humanos. Dichos fotogramas retratan de paso el ambiente de la fábrica.



Máquina Corazón. Tomando de nuevo el referente circular del reloj y su hermanamiento dinámico con la rueda, es el ingenio que alimenta de electricidad toda la ciudad. Posiblemente se relacione con un sector puntero de la época como era la hidroelectricidad, dado que su destrucción conlleva la inundación del subsuelo. Aparte de sus simbolismos formales, se encuentran otros de naturaleza aurática y alquímica: el poder de la luz.

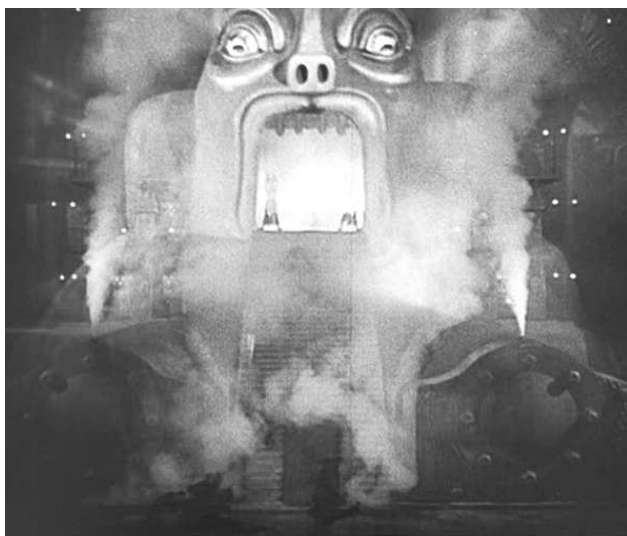
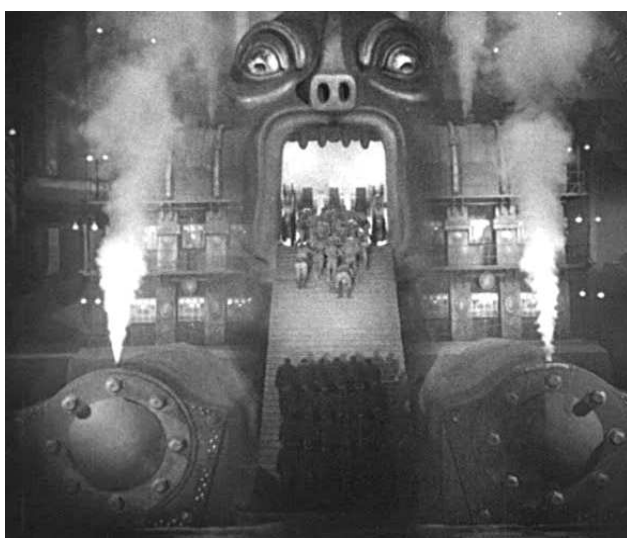


### Máquina Paternóster

Como si se hubiera querido homenajear la pincelada de algunos lienzos de temática fabril, toda la estancia se encuentra apestada de gases: relación con los distritos gasógenos del siglo XIX y principios del XX. Dicha máquina vuelve a relacionarse con el reloj y demuestra con creces la reducción del hombre a pura mecánica.

## 16.- Moloch: La metáfora del dios *siniestro*

En diálogo con el Leviatán, Moloch es una metáfora del despotismo, del esclavismo, de la megalomanía y de la idolatría. Como ya es costumbre, *Metrópolis* nos presenta un plano estático y simétrico que realza la magnificencia y el trato pictórico del objeto representado. Adelantándose en unos años a la publicación del libro de Ernst Niekisch, *La técnica devoradora de hombres*, su semántica funciona en muchas direcciones. La Máquina es de por sí un ejemplo de invento absurdo o, lo que es más, de ingenio innecesario para el bienestar social, cuyo efecto fundamental es hacer trabajar al hombre en un estado de alienación. De paso presenta uno de los nuevos dioses que jalonarán los siglos XX y XXI: la Máquina. Moloch *desoculta* la peor herencia de las creencias laborales y mecánicas protestantes, las del dogma y dominación religiosos, la de la fe ciega en el progreso, la del pensamiento abstracto y cuantitativo o la de la disciplina militar.



Es más, Moloch se transforma en algo inquietante porque asume rasgos físicos humanos (ojos, boca, nariz) y *desoculta* tanto pulsiones insanas imparables (devorar, asesinar) como temores psicológicos propios del hombre (muerte, mutilación-castración de los obreros). He aquí uno de los ejemplos más claros del *unheimlich* freudiano susceptible de ser relacionado con Heidegger.

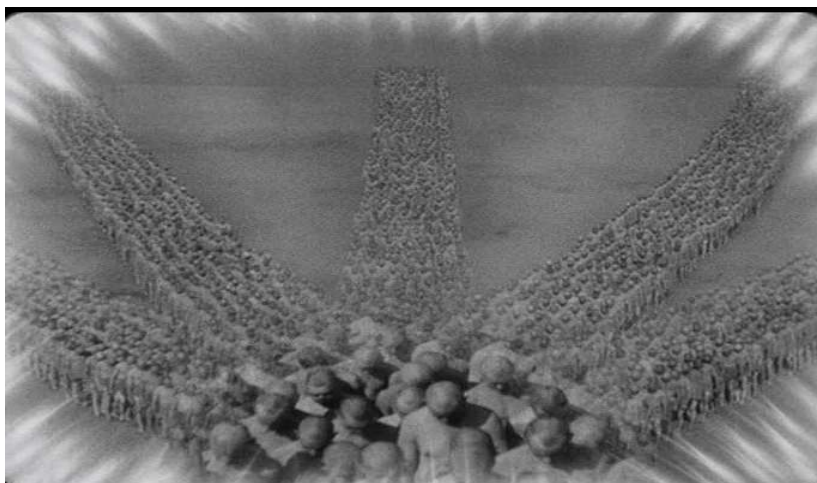
Freud consideraba que para que algo entrara en la categoría estética de lo siniestro no era suficiente con que un objeto inanimado -un autómatas- se moviera. El espectador y el estudioso debían reconocer en ese doble inhumano complejos, represiones y temores humanos. Aderezar las tesis de Heidegger con esta teoría hace surgir infinitas posibilidades a la hora de analizar el fenómeno tecnoestético. Moloch anula un sinfín de tonos humanos, imponiendo y generando uno sólo de nuestros modos de ser. El obrero se convierte así en un autómatas *reprimido* por una madre castradora (la técnica), exhibiendo un actuar que imposibilita otras formas de

crecimiento y de sublimación: por eso es siniestro. La “voluntad técnica” (Heidegger) presente en la técnica moderna limita y encarcela, ocasionando una *represión* que sólo puede estallar en actos irracionales de cariz sadomasoquista en la rebelión luddita.

La pregunta, empero, es: ¿Será la tecnoestética genérica (severidad, tipificación, geometrización, ultrahigienismo) una forma de desocultación siniestra del siempre malentendido anhelo de eternidad, orden y perfección llevado a su máxima expresión?

## 17.- Cómo llegar a la megamáquina

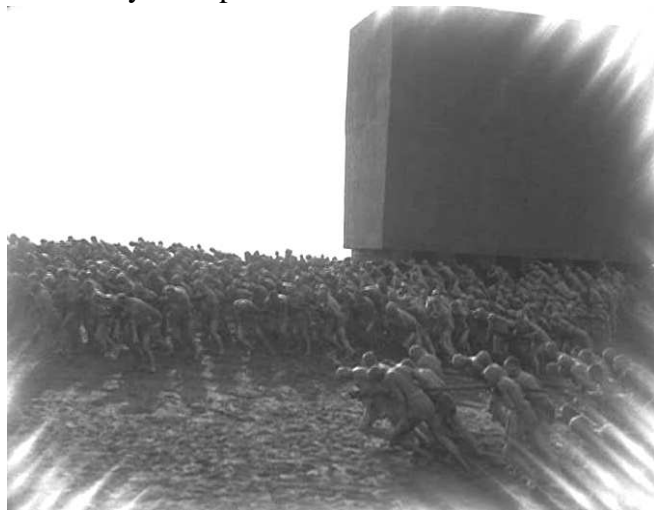
Imagen que antecede al prisionero de los campos de exterminio nazis, pero que sintetiza el desplazamiento forzado de los habitantes de los cinco continentes a las



ciudades. La metáfora que engloba Babel no deja lugar a muchas dudas: toda la humanidad ha de trabajar como una máquina en la construcción de un proyecto sin un fin claro o, directamente, imposible.

Algo que la sociedad no parecía demandar en tanto los habitantes del campo sólo dejaron su forma de vida por una serie de incidentes dramáticos acaecidos especialmente en el siglo XIX. 1) Las sucesivas desamortizaciones: la expropiación de los bienes aristocráticos y caciquiles desposeyeron de las *tierras de comunazgo* a tantos habitantes rurales. 2) La privatización de los terrenos, eliminando la antiquísima tradición tácita por la que el habitante rural tenía derecho a una parte de los frutos del terreno circundante<sup>6</sup>. 3) El uso por parte de los nuevos propietarios de máquinas, lo que dejaba al habitante rural sin trabajo y sin comida. En consecuencia, la obligada migración masiva a la ciudad alimentó y multiplicó la actividad de las fábricas.

Algo que la sociedad no parecía demandar



La historia se volvió a repetir. Los faraones quisieron mantener ocupada a la población en momentos de inundación o a sectores desocupados todo el año, haciéndolos moderadamente felices (al fin y al cabo trabajaban para su dios). Como señaló Mumford, en la pirámide se dará el primer modelo de máquina social y también de tecnoestética severa, fractal, simétrica y megalómana. Un antecedente no demasiado halagueño, en tanto se basa en la fe

ciega, el despotismo, la homogeneización, la unidimensionalización y la disciplina. Bastó con fiestas y carnavales periódicos para mantener a la masa hipnotizada, amén de la consecuente vistosidad del fútil producto. Por sus logros estructurales, *aquí se gestaría un peligroso mito difundido por el ejército a lo largo de la historia.*

<sup>6</sup> Estos dos primeros incidentes ocasionaron, en España, la creación de la Guardia Civil. Esta debería encargarse de evitar el paso a los terrenos expropiados y privatizados por aristócratas y burgueses. Las rebeliones y propuestas populares fueron masivas, ya que un sector de esas tierras “defendidas” por la antigua nobleza agraria eran semi-propiedad del pueblo. El resultado fue sangriento en casi todos los casos.



## 18.- Miscelánea



Imitando los tubos de un órgano, la sirena que marca el fin de la jornada laboral homenajea el origen de la Revolución Industrial: la máquina de vapor. La potencia sonora se intuye por la fuerza con la que sale despedido el vapor regalando un ingrediente tecnoacústico para las vanguardias. Sin embargo, el origen se encontraba no en el artista, sino en los empresarios de James Watt, al comprender que a más ruido, mayor símbolo de potencia. De nuevo, el malentendido de la cantidad.



Abrumadora iluminación artificial de *Metrópolis* y talón de Aquiles del sistema tecnológico ayer y hoy. Basta que una guerra, una rebelión u otro problema corte la energía eléctrica durante semanas para que todo el sistema se venga abajo. Algo que en *Metrópolis* sólo ocurrirá por unas horas.



No poca razón tenía Spengler al relacionar las ciudades aúlicas con la decadencia, según el juicio de *Metrópolis*. El mundo materialista de la tecnología provoca un hedonismo que nada tiene que ver con la riqueza espiritual y sapiencial del epicureísmo. Estimulación estética y sensual, que no amor. Ornamento y *kitsch*, que no integración arte-vida. Seducción tontorrón la de la secuencia en el

jardín rococó, no menor que la ocasionada por un mundo de posibilidades tecnológicas inmensas que se detiene en un nivel epidérmico en su comprensión de las necesidades, la creatividad y el bienestar del ser humano.

## ANEXO I

### CAMBIOS RELEVANTES DEL NUEVO ORDEN BAJOMEDIEVAL<sup>7</sup>

Pese a que solo dos revoluciones históricas (*Revolución Neolítica* y *Revolución Industrial*) han sido dramáticamente totales y profundas, no debemos olvidar que la “revolución” bajomedieval, aunque sólo influyera a un 10% de la población (la burguesa), supuso una verdadera metamorfosis mental para las clases que transformarían el *statu quo* europeo y, por lo tanto, es en esencia, el punto de arranque de todo lo que posteriormente va a acontecer en el mundo occidental. Las **grandes catedrales** se pueden interpretar como una crisis de fuerzas que se oponen, entre el *viejo orden* –que llega a su paroxismo en ellas- y el *nuevo orden* (s. XIV-XV) –que eliminará sus simbolismos y sus funciones colectivas-.

#### 1 Revolución urbana ininterrumpida hasta hoy en día:

- Aparecen las primeras *legislaciones urbano-estatales*, es decir, los primeros “contratos sociales”.
- Surgen las primeras *entidades políticas independientes*.

#### 2 Aparición de las lenguas vernáculas (castellano, francés, alemán, inglés...)

#### 3 Se prefigura por primera vez la noción de progreso histórico y de linealidad histórica (Ej: Joaquín de Fiore):

- Comienza a decaer el modelo cíclico y estático agustiniano.

#### 4 Primeras nociones de individualismo:

- *Privacidad* dentro de la casa. Aparición revolucionaria del dormitorio privado.
- Acometerse empresas en soledad, tales como leer en silencio para uno mismo, irse en soledad a las Cruzadas o en peregrinaciones.

#### 5 Protorrevolución liberal económica, gracias a los cambios ideológicos de la Iglesia Católica en comunión con las nuevas prácticas. (Uso del crédito, el interés...):

- Acuñaiones masivas de diversas *monedas*.

---

<sup>7</sup> Síntesis de algunos de los incipientes cambios más destacables de la baja Edad Media. Este anexo fue confeccionado con fines didácticos personales a partir de la bibliografía empleada en el subapartado sobre la catedral gótica. Sin embargo, hay unos cuantos libros que destacan por su importancia, al relacionar estos aspectos revolucionarios medievales con la técnica y el pensamiento técnico hasta nuestros días: ARIÉS, P. y DUBY, G.: *Historia de la vida privada*. Taurus, Madrid, 1992, ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. F. C. E., México, 1993; MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia* (Vol. I. y II). Infinito, Buenos Aires, 1979; MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960; MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 1991; NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000; ECO, U.: “La Edad Media ha comenzado ya”, en AA. VV.: *La nueva Edad Media*. Alianza, Madrid, 2004, pp. 9-35; WHITE, L.: “Tecnología y cambio social” en AA. VV.: *Cambio social*. Alianza, Madrid, 1988, pp. 102-122

- Valoración y *poder incipiente del mercader* y el comerciante libre.

6 Clima favorable al progreso técnico, base de la identidad occidental (Ej. Roger Bacon, franciscano que trabajaba al servicio del papa, constructor de máquinas y armas). Recuérdese que Grecia y Roma no fueron protécnicas, a excepción del helenismo:

- Aparecen, pues, la herradura, el molino de viento y, todavía más importante, *el reloj*.
- Primer uso frecuente y masivo del *hierro*, en construcciones y artilugios. En Roma se usaban más el bronce y el cobre que el hierro.
- *Valoración y apología del trabajo manual y técnico* en Escoto Eriugena, Hugo de San Víctor o la doctrina de tantas órdenes monacales.

7 Ecllosionan las Universidades y, especialmente, la filosofía escolástica. Novedades varias:

- Pensamiento más centrado en la *causa-efecto*. Paradigma de la *lógica*. Prefiguración del formalismo y la abstracción *científicas*. Primera valoración histórica de la *literalidad* del significado frente al valor metafórico, simbólico y etéreo de las palabras. Valor del *dato* frente a la experiencia. El uso del papel potencia la erudición y la recopilación frente a la memoria y la asimilación
- Enseñanza *homogénea y oficial*. Valor del *libro* frente al sabio. El discurso intelectual sustituye a la sabiduría. Oposición creciente al conocimiento vernáculo y popular.

8 Surgen, generalmente dentro de la propia Iglesia Católica –como herejías muchas veces–, tendencias ideológicas que marcarán determinantemente el futuro filosófico e ideológico occidental.

- Por ejemplo: *nihilismos*, *hedonismos*, panteísmos, nominalismo, *protestantismo* (cuyo origen no es Lutero, sino otros como Ockham), *anticlericalismos*...

9 Cambios artísticos que prefiguran y determinan el Renacimiento (Ej. Giotto o el naturalismo escultórico).

- En algunos casos, como en música, revolución absoluta (la polifonía) apareciendo un tipo de sonoridad que sólo se dará en Occidente.
- Uso de la *xilografía* (impresión de madera en papel), que hace posible *la repetición y la copia de imágenes y documentos*. La imprenta, la fotografía o Internet, multiplicarán el radio de efectividad de esta cualidad opuesta a la unicidad.

# PRIMERAS CONCLUSIONES





## 2.13. SEIS LÍNEAS MAESTRAS

Tras el bloque introductorio, los análisis dedicados a *Metrópolis* y la síntesis de algunos aspectos críticos en los monográficos visuales, bien podría decirse que el ecuador de nuestra investigación acaba de ser traspasado. Una vez finalizado el *planteamiento* y el *nudo* de nuestro viaje, debemos detenernos para observar qué hemos planteado hasta ahora. Consideramos que así podremos acceder fácilmente al *desenlace*, esto es, a un estudio más centrado y especializado en un objeto particular (*Koyaanisqatsi*), que a su vez nos permita completar el itinerario trazado, formular una teoría sobre la tecnostética y solucionar el aspecto estético

A pesar de que a continuación desarrollaremos una única conclusión, deben distinguirse dos facetas en ella: una se refiere a las reflexiones que se extraen de *Metrópolis per se*, y otra, más importante, a las consecuencias de nuestra propuesta metodológica. Dado que para nuestros intereses ambas no deben disociarse, iremos desentrañando las incipientes conclusiones de la tesis a la luz del bloque introductorio y del dedicado a *Metrópolis*. Al fin y al cabo es justo subrayar que la obra maestra de Lang nos ha servido muchas veces como pretexto o, mejor dicho, para poder encauzar nuestra propuesta metodológica en referentes concretos. En caso contrario, nuestro proyecto hubiera resultado un *constructo* en exceso abstracto y teórico. Por ello, creemos que las licencias tomadas en dicho film no han sido para nada gratuitas, dado que los análisis retrospectivos/paralelos de corte histórico, filosófico o sociológico deben servir tanto para comprender nuestro proceso *mediológico*<sup>1</sup> como para enriquecer la lectura estética y semántica del gran relato de *Metrópolis* o de cada uno de sus ingredientes por separado.

### 1.- Arte e historia: la interpretación humana

Aunque *Metrópolis* ha quedado recluida en el vasto grupo de películas que conforman el género fantástico o de ciencia ficción, ello no niega su carácter testimonial (presente e incluso imperecedero) en su esbozo de ciertos problemas básicos de la

---

<sup>1</sup> Releer ahora los parámetros *mediológicos* que fueron reseñados en el bloque introductorio demostrará similitudes con el método de análisis utilizado hasta ahora. Por ejemplo, en la relación entre ejército, religión y tecnología.

condición humana: amor, dolor, tragedia, creencias y muerte. Es más, a excepción del robot, poco de potenciación futurista encontramos. En todo caso codificación artístico-mítica de los contenidos sociales críticos de la República de Weimar o de los ingredientes materiales y tecnológicos de la época. Pero el mito va más allá, imbricando en una suerte ahistórica pasado, presente y futuro. Así, la clase trabajadora del film bien puede ser deudora a nivel laboral del obrero industrial decimonónico, a nivel histórico del autómatas y el mecanicismo barrocos, a nivel crítico del modernismo reaccionario, a nivel estético del teatro berlinés y lo bélico, a nivel profético de la eterna esclavización de las clases pobres al poder, etc. En dicho modo de obrar se encuentra la validez de la modernidad en todo su esplendor: meditar violentamente sobre las cuestiones que atañen al individuo del presente, asumiendo que éste es el torturado recipiente donde los rayos del pasado y las promesas de futuro encuentran su caja de Pandora. Al fin y al cabo las sociedades actúan según su visión subjetiva del pasado y según consideren lo que debería ser el futuro, y la admiración o la execración es terriblemente pernicioso en ambos casos.

Ahora bien, la perspectiva propia del historiador es válida, pero hay que saber ajustar el enfoque. La historia tradicional nos ha servido para establecer marcos de referencia, pero sólo como preámbulo para acceder a la realidad artística y aceptando siempre que la relación causa-efecto puede resultar sesgada. De ahí que la historia pueda servir especialmente cuando enriquezca y aumente las posibilidades. Ahora bien, a la hora de tratar la arquitectura, el obrero o las enculturaciones semánticas, todo debe estar velado con un enfoque propiamente artístico y filosófico, fusionando historia y arte. En conclusión, un objeto artístico no es un reflejo de unos atributos históricos: no se puede medir con el mismo rasero una disciplina basada en lo teórico y lo abstracto y una disciplina intuitiva basada en la potencia mítica de la experiencia estética. Los datos “científicos” presentados por la historia deben ser reinterpretados a la luz del arte, puesto que la posibilidad de que la Máquina M sea un motor término es lo de menos, una verdad inane: hay que ir a la semántica humana, a la reflexión social, al ingrediente subjetivo y perspectívico.

De hecho, la invención tecnocientífica siempre es asimilada a simbolizaciones tradicionales y creencias. Por ejemplo, la electricidad puede convertirse en tantas películas en un poder mágico de corte alquímico o en una energía extraña y aurática de corte religioso; y al automóvil se le pueden traspasar las características fetichistas del

caballo de montar. La mirada propia del hombre imanta cualquier objeto, acción y situación de una interpretación según los parámetros epistemológicos y el bagaje histórico en el que se vea inmerso. Por ejemplo, el tamaño se puede entender como certeza de poder, magnificencia y progreso (o bien como todo lo contrario). Son el artista, la estética propia del objeto y la estetización con la que camuflamos todo nuestro medio ambiente los que cosechan esa necesidad humana por dotar de sentido a lo que nos rodea. Así, por ejemplo, la luz es para tantos artistas un valor de pureza, de verdad y de objetividad; pero para otros puede ser un símbolo de nihilismo y ceguera. En ambas lecturas, sin embargo, se encuentra una “verdad” nada desdeñable expresada en clave poética.

Ahora bien, este tema es muy problemático. Todo ese juego de simbolizaciones y de interpretaciones vulgarizan el aspecto *teórico* de cualquier teoría, sea científica o sea filosófica, lo que muchas veces puede ser ciertamente peligroso. Recuérdese a tal efecto que la tímida relación entre Heidegger y *Metrópolis*, aun cuando ucrónicamente la película lo hubiera tomado directamente de él, no tiene nada que ver con la complejidad de su teoría. Pero también es peligroso que nuestra mirada actual se quede a nivel epidérmico, deteniéndose en los hechos concretos y visuales y no en sus relaciones y valores simbólicos sólo porque no sean “científicos”, esto es, porque sean subjetivos y supersticiosos<sup>2</sup>. Huelga recordar al respecto que incluso a partir de una teoría científica como la de Darwin se puede generar una concepción humana ciertamente peligrosa. De ahí la necesidad de aceptar la simbolización como un hecho en nuestra especie y que para que ésta llegue a buen puerto es necesaria la integración interdisciplinar responsable.

## **2.- La configuración del mundo: representación y complementariedad**

El caldo de cultivo de una época son las raíces que alimentan el medio simbólico, el episteme cultural y las revoluciones filosóficas, artísticas y tecnocientíficas. Unidas suponen una representación subjetiva e histórica del mundo, aun siempre en diálogo con la concepción que del pasado y del futuro dicha época esgrima. Ello no quiere decir que todos sus ingredientes sean un mero discurso (especialmente en tantas realidades científicas), ni tampoco que nos veamos abocados con ello al escepticismo o al juego

---

<sup>2</sup> En el último apartado del bloque introductorio se daban algunas claves para comprender un problema que seguiremos planteando en el próximo bloque.

postmoderno, sino simplemente que dicha amalgama genera una manera de entender el mundo ideologizada y semantizada: un imaginario<sup>3</sup>. Aquí todos los agentes implicados deberían ser responsables en sus propuestas, ya que participan en su ideación tanto como reciben inconscientemente su influencia. Esta configuración cultural es un tema muy serio, pues una vez perdida la unidad del saber de antaño, tiende a convertirse en una entropía crítica. Por ello, en la hiperespecialización actual es difícil ver la trascendencia de esta representación, mucho más importante e influyente en la humanidad al completo que los celebrados avances en cualquier rama del saber. Así, crear máquinas automáticas y pensantes puede ser un éxito para la tecnología, pero genera una infravaloración de las capacidades del ser humano que no se ajusten a dicho modelo. Es por ello que si no se vuelve al hermanamiento entre todas las ramas del conocimiento (y no se trata de burdas adiciones), posibilitando que cada especialista (llámense Einstein, Jünger o Sant' Elia) comprenda los efectos de su propuesta en relación con el todo, se pierde de vista al hombre.

En el caso de *Metrópolis* cada disciplina analizada venía a expresar el ingrediente “esencial” en lo tocante a la cultura y al ser humano, al tiempo que cada perspectiva mostraba claras divergencias e incluso contradicciones. Algo nada extraño, ya que no pueden evitar dramatizar la naturaleza humana. Así, el Robot podía esgrimir a su manera ideas psicoanalíticas y heideggerianas reduciéndolas al mínimo común denominador. Pero Harbou no tiene por qué haber tomado la inspiración de ahí necesariamente: puede haberse ido a la leyenda del Golem. Lo importante, empero, es que expresa por sus propios medios, ideas y posibilidades que se encuentran en el aroma de la época. De manera análoga, el caldo de cultivo posibilita una revolución perspectivica que se desparrama por todas las disciplinas culturales, interconectando y complementando las lecturas. Jünger hablaba de la guerra, Huxley de un mundo hiperordenado, Lowitch del darwinismo reaccionario, el teatro elimina la improvisación, Loos hacía desaparecer los ornamentos, Wittgenstein buscaba la pureza y la historia nos señalaba antecedentes. Pues bien, todos han sido susceptibles de relación y curiosamente parecía que la novedad histórica que señalaban era la técnica moderna. Estos y otros ingredientes se sumaban (o restaban) al pensamiento modernista

---

<sup>3</sup> Sobre la posibilidad de un imaginario técnico-estético se discutirá especialmente en el Capítulo III del Bloque III. Sobre la noción de imaginario, su complejidad conceptual y su indefinición, recomendamos LIZCANO, E.: *Imaginario colectivo y creación matemática. La construcción social del número, el espacio y lo imposible en China y en Grecia*. Gedisa, Barcelona, 2009, pp. 6 y ss.

reaccionario, que tampoco era una isla cerrada, sino un laberinto tumultuoso de propuestas en diálogo con el capitalismo, el comunismo, la mística o la tecnología. De dicho pensamiento partía la crítica a la decadencia espiritual, al modo de producción, el gigantismo urbano, la mecanización, etc. Cada una de sus críticas por separado, empero, no tiene sentido sin observar todo lo que le rodea. La literatura de Hesse o la poesía de Trakl indicaban conceptos semejantes, pero cada individuo se movía por sus apreciaciones particulares. Pero no menos importante era que todo lo comentado en este párrafo se encontraba abrazado por un concepto de modernidad ya de por sí ambigua y anárquica y, todavía más allá, por conceptos metafísicos: el concepto de progreso, de tiempo, de creencia religiosa o de proto-tecnoestética. Nociones fosilizadas a lo largo de la historia cuya existencia favorece unos ideales en detrimento de otros.

En conclusión, imitando el propio constructo simbólico de nuestra realidad en su sentido más amplio, el arte (en este caso *Metrópolis*) genera uno propio, compartiendo la vivencia y las dudas de aquél, estilizando y subrayando sus peculiaridades, presentando un modelo alternativo implícito en su crítica, caricaturizando el lado grotesco y reflexionando sobre la condición social. Este sintético *imaginario mítico* a partir del inabarcable *imaginario epistemológico “real”* se imanta de un concepto educativo gracias a la asimilación psicológica y simbólica del hombre. Algo que la palabra filosófica, el tratado analítico o las teorías científicas no pueden concretar. Ahora bien, sin la complementariedad con aquéllas, y reducida a puro deleite, puede acabar siendo tan fútil como cualquier dogma literalista, especializado y unívoco.

### **3.- Ambigüedad estética y responsabilidad humanística**

Y es que la estética ha demostrado ser un ente difícil de asir. No sólo por la dificultad de reducir a palabras lo que quiso ser expresado por figuras literarias, imágenes o sonidos, sino porque cada sociedad *mira* de un modo distinto, al dictado de la representación simbólica que de la estética tenga la época. Nos centraremos en la primera dificultad, ya que, amén de algunas vagas nociones en el bloque introductorio, todavía no hemos tratado el segundo. Así, la estética de cualquier objeto de análisis es polidireccional y ambigua. No es fácil llegar a la idea propuesta ni a la ideología de fondo (dos asuntos bien diferentes), por ello nosotros hemos optado por rodear la estética de los objetos mediante la comparación y la filiación. Véase un ejemplo a la

hora de abordar el tema de la ciudad, donde filósofos y sociólogos dejaban claro su posicionamiento, mientras que en los artistas había las más de las veces contradicción desde un punto de vista lógico. Por ello, la visión negativa y la visión optimista podían confluír en una misma representación estética. Las propias panorámicas de la megalópolis de nuestro film son un claro ejemplo de todo esto: narración pesimista con vestimenta racionalista y futurista. Como todo, es necesario abordar este tema con perspectiva, dependiendo del contexto y de la intención. Una estética paleotécnica puede estar expresando crítica al presente, especialmente por su mecanización del hombre. Pero una estética similar en el teatro puede no tener ninguna crítica intencional y sólo intentar dramatizar/mimetizar un nuevo aspecto estético y una nueva concepción del cuerpo. Claro que cuando se observan semejanzas con el ejército y se relaciona cada una de las partes con el fondo ideológico de la época, parece que el *quid* es más fácil de despejar. Mas la extravagante mezcla bélica entre filosofía y literatura en Jünger vuelve a hacer añicos la claridad anhelada. O, especialmente, cuando se observa que la omisión casi absoluta de la arquitectura propiamente expresionista tiene un propósito y un significado.

Es más, la percepción e interpretación estéticas son las más de las veces interesadas, viniendo a justificar discursos ya establecidos de antemano, lo cual es inevitable: la estética no está en el objeto sino en nuestra manera subjetiva de verlo. Lo importante sería, pues, que el discurso se fusionara en un relato abocado al hombre y no a disquisiciones formalistas. Por ello, nos ha parecido que las extrañas relaciones que pueden observarse entre el reloj, la arquitectura, el obrero o el autómatá barroco nos eran útiles, al arrojar luz sobre nuestros condicionantes al tiempo que abren puertas a diversas disertaciones paralelas de corte histórico, social, laboral o político. Del mismo modo, era útil hacer sutiles menciones de la(s) estética(s) omitidas, pues así se pone mejor de relieve lo que se está criticando en el film o lo que se desvaloriza intencionalmente en las poéticas racionalistas y funcionalistas, por ejemplo.

La responsabilidad, por tanto, clama porque nos centremos en el efecto humano y no sólo en la histeria que ocasionan los grandes logros estructurales o la seducción estética, aunque tampoco haya que censurar totalmente ese efecto social. De ahí que autores como Simmel, Sombart, Ortega, Weber o Mumford sean tan necesarios hoy. Porque detrás de cada uno de sus sagaces análisis, se suelen encontrar algunos de los siguientes interrogantes: ¿Qué efecto tiene en el hombre? ¿Es bueno para él? ¿Qué se pierde? ¿Qué



se gana? ¿De dónde viene? ¿Por qué ha aparecido? Ignorar dichas preguntas puede significar ingenuidad intelectual y lamentablemente no siempre son todas tenidas en cuenta. Por ello, tenemos que ser condescendientes a la hora de aceptar visiones críticas radicales como las de *Metrópolis*, al ser lo único que nos puede hacer avanzar. Al respecto Cioran ya avisó de que “sólo los espíritus superficiales abordan las ideas con delicadeza”. Pero, y no nos cansaremos de subrayarlo, hay que comprender los objetos culturales, más que desde el contenido evidente y narrativo, desde la codificación estética. Así, tomando el ejemplo de la arquitectura, cuya estética habitamos al tiempo que configura nuestra percepción, tiene que entenderse su vaivén económico y político, su poder hipnótico y la semántica histórica de su configuración formal. Recuérdese al respecto que ya Simmel nos había hecho notar que las dictaduras necesitaban formas racionales y simétricas, algo que se conoce desde muy antiguo, para controlar las sociedades e imponerles una homogeneidad fácilmente manejable. En este sentido es necesario también tener en cuenta la posibilidad, interpretando en clave estética y psicológica a Heidegger, de que la tecnoestética desoculte uno de nuestros modos de ser “ocultos”: aquél que quiere instalarse en la seguridad que brinda la ilusión de eternidad en lo inorgánico, lo literal y lo abstracto. Algo que no sólo generaría un reconocimiento fatal del hombre en esos sesgados valores sino que le reprimiría terriblemente en esa línea, favoreciendo explosiones irracionales de signo opuesto.

En conclusión, la crítica a la abstracción, la maquinización y el reduccionismo humano que *Metrópolis* exhibe debe comprenderse a partir de correlatos paralelos. Siendo mejor cuanto más complementarios sean por origen, disciplina y enfoque. Por ejemplo:

- 1) El progresivo olvido de la gestualidad en la sociedad occidental.
- 2) La pérdida de la improvisación creativa en el mundo dramaturgico.
- 3) La execración de la libertad interpretativa en el mundo musical.
- 4) La especialización y normatividad deportiva.
- 5) La limitación y mayor concreción acústica en los instrumentos a partir del siglo XIX.
- 6) La estandarización arquitectónica.
- 7) La fe ciega en la máquina, convertida en modelo de funcionalidad y precisión a pesar de no contar con tantas otras cualidades humanas.

- 8) El mito de la megamáquina heredada por el ejército.
- 9) La aparición de dictados laborales que cada vez realizan menos, al prescindir del trato familiar tradicional.
- 10) El concepto espacio temporal del reloj.
- 11) La polarización de la modernidad en la modernización.
- 12) Las advertencias vertidas en el *Fausto* de Goethe.
- 13) El radical paso del campo a la ciudad.
- 14) La búsqueda de la abstracción geométrica en la estética (películas, lienzos de vanguardia).
- 15) Etc, etc...

#### 4.- Los límites del lienzo y del invento

Con sólo reflexionar sobre lo comentado en los tres puntos anteriores podría afirmarse que *el Arte no es el lienzo y la Técnica no es el instrumento*. Es más, tampoco la ciencia sería sólo la suma de sus hipótesis, axiomas y teorías. Veamos. El arte no puede ser únicamente el objeto y su estética porque hay todo un recorrido relativo que lo define. Lo define la crítica actual, la historia del arte de los siglos XIX y XX, el canon subjetivo en boga, el concepto artístico de la época, el contexto social, las diversas interpretaciones desde cada campo del saber, la función económica y política o el modo en que cada sociedad lo observa. Incluso su más mínimo ingrediente depende, hasta en un mismo momento histórico, de la metodología empleada. Más allá de esta teoría, abordada por autores tan diferentes como Foucault, Shinner o Debray, se trata de un asunto de sentido común. Una escultura griega no es la misma en el siglo V a. C. que hoy. Se ha perdido su contexto, su espacio auténtico, su colorido y está algo dañada. Ahora bien, aun imaginando que la obra no haya sido dañada ni cambiada de lugar y que se siguieran utilizando velas para la iluminación, no tiene nada que ver lo que nos dice hoy que lo que decía hace 300 años ó 2.000 años. Y no sólo por sus significados simbólico-religiosos, sino por la propia manera de mirarla e interactuar con ella. Con la técnica pueden citarse argumentos semejantes. Evidentemente no se concibe ni se usa el reloj en el monasterio del siglo XI como un *Rólex* en el brazo de Bill Gates, ni el tren levanta ya la euforia que en el siglo XIX lograba. Además, está claro que del mismo

modo que el cine modificó la noción de estética y la clasificación de las artes, la radio o la televisión han hecho lo propio con la técnica moderna.

Una primera hipótesis rezaría, pues, así: *el arte y en la técnica, los objetos son recipientes que reciben pasivamente cientos de lecturas, escrutinios y recensiones que dependen de la perspectiva, metodología y contexto representacional general*. Ahora bien, estos objetos, a su vez, alimentan esos ofrecimientos, los matizan o los radicalizan y van muy lentamente moldeándolos en convivencia con la política, la economía o la religión. Luego también hay *una acción activa* que se fusiona con la anterior hipótesis y que no puede ser pasada por alto.

No obstante, aunque un objeto no exista o se pierda, gran parte su carga ideológica particular se puede encontrar en el resto de elementos artísticos y técnicos de la época y, aun más, fuera de ellos, desparramados en creencias y acciones sociales. Aunque esta última afirmación pueda pecar de radicalidad, obsérvese que si *Metrópolis* no existiera bastaría con acudir a tantos de los aspectos tratados en el bloque para poder configurar una lectura similar. Evidentemente esta posibilidad es una exageración, ya que si la *representación epistemológica* de la época da lugar a dicho objeto, aparecerá de un modo u otro, pero lo importante es que sus características no se perderán *del todo* con la desaparición de éste. Ahora bien, todo este planteamiento merece una aclaración. Si el estudio quiere, por ejemplo, plantear las relaciones entre *Metrópolis* y Jünger, o entre la biografía de Lang y su film, o entre este y *Tiempos modernos*, el objeto es indispensable.

He aquí una segunda hipótesis: *lo comentado hasta ahora es cierto siempre y cuando la meta a la que vaya abocado el análisis técnico o estético sea el hombre en primera instancia, en su comprensión, su bienestar, sus dudas y sus porqués*.

Así, si los posibles estudios antes citados desearan llegar a un concepto humanístico, deberán trascender por encima de los objetos y aderezar el análisis con una observación más amplia y extensa que no olvide el bagaje histórico, ideológico y simbólico que los insufla de vida. Es entonces cuando se toparán con el problema humano, y no con un rasguño en un lienzo o con una televisión de pantalla extraplana.

De este modo, las dos hipótesis anteriores nos llevan a una tercera, ya escrita: *el Arte no es el lienzo, la Técnica no es el instrumento*. Arte y Técnica en mayúsculas, para subrayar que se trata de dichos términos en toda su relevancia.

Esto también se da en la propia filosofía y en la ciencia. Y no sólo porque no tiene nada que ver el concepto de filosofía y de ciencia hoy que hace 500 o 1000 años, sino

porque sus teorías e hipótesis se encuentran también iluminadas por un contexto determinado y por un bagaje semántico del que no se puede salir nunca del todo. Estas disciplinas tampoco son, pues, solamente el tratado y la teoría escrita, pues sus influencias trascienden más allá y más impredeciblemente de lo que sus creadores llegan a soñar. Vulgarizaciones, tergiversaciones, simbolización social extravagante...lo mismo que con el arte y la técnica. Salirse de la lectura unívoca, autónoma y centrada en el microscopio es la única forma de que se puedan plantear propuestas responsables para con el ser humano.

No olvidamos, empero, que aunque muchos autores apoyan estas teorías, la concepción instrumental en la técnica, la concepción formalista en el arte, la noción utilitaria de la técnica (en política, economía e ingenierías) y los dictados dogmáticos de la estética dieciochesca se oponen, las más de las veces, en demasía. Nosotros consideramos que no deben censurarse estas aproximaciones, siempre y cuando se hagan con perspectiva y como una parte determinada de un análisis global. Creer sólo en el objeto parece significar superespecialización, evasión e inhumanidad: materialismo ingenuo. No creer en el objeto y creer que está determinado por las ideas es pura especulación: idealismo ingenuo. Es necesario, como ya sabemos, anular las dos ingenuidades, única manera de llegar al hombre en su completitud: partir del objeto, de su configuración formal, de sus relaciones con otros, comprender su ideología, sus efectos psicológicos y sociales, la historia que lo alimenta, contexto representacional del que parten, etc. Tal ha sido nuestro interés, y creemos que la investigación nos ha demostrado que había que trascender en mucho del lienzo y del instrumento, y que las respuestas no se encontraban en ellos: éstos son la llave. Es cierto, aun así, que es difícil llegar al fondo y a todas las posibilidades de dicho método, especialmente en solitario, pero más importante que la cosa es la forma de conocerla, y quizás no siempre hay por qué llegar al final del camino si hay un enriquecimiento suficiente, flechas indicando los mejores senderos y puertas que se abren.

Muy importante es comprender, no obstante, que el arte siempre ha sabido ésto. Siempre ha establecido una suerte de *hiperlink* con dios, la ética o la justicia, consiguiendo durante siglos que la sociedad considerara que el propio objeto no era sino el camino hacia conceptos mucho más importantes. Si bien es cierto que ahora no se puede decir ya tan fácilmente que el arte mantenga estas atribuciones, a *Metrópolis* le

falta poco. ¿Por qué? Los instrumentos son inútiles, sin metamorfosis diabólica o sin su metáfora no son nada. Sin preguntarnos por los conceptos que los han forjado y cómo sus cualidades mecánicas y filoplatónicas inundan al resto de la sociedad, no llegamos a ningún puerto. Sin preguntarnos, gracias a la filosofía o la sociología, qué está planteando el film y en qué toca a la sociedad del siglo XXI, el ejercicio puede resultar ciertamente banal. En conclusión, lo que nosotros intentamos es regresar a la modernidad dialéctica y abierta, para con fe y esperanza poder creer que dichos interrogantes pueden servir de algo, y así alejarnos en lo posible del infuso nihilismo postmoderno.

## 5.- La técnica y la tecnoestética como organismo de experiencias acumuladas

A partir del punto anterior puede intuirse que *la Técnica* (más allá del artilugio) y *la tecnoestética no son nuevas en absoluto*, pues sus raíces ideológicas y materiales se encuentran en el pasado, en un *proceso de enculturación* imantado de un trayecto histórico y acompañado de un *ingrediente artístico*. El equipaje va, pues, en parte determinado, con su errores y aciertos, tal y como consideraba la perspectiva propia de la modernidad cristiana o el torturado juego de oposiciones de las modernidades decimonónicas. Una visión no prejuiciosa debe valorar y sopesar esta posibilidad tal y como lo vieron tantos autores sentidamente modernos. Aceptar la herencia es lógico, tal y como pasa con *Fausto* y *Metrópolis*, así como comprender que los pecados del pasado resonarán en el futuro hasta que no se reconozcan: no sirve con ocultarlos y seguir hacia delante. Este tema lo hemos esbozado en breves análisis retrospectivos a lo largo del bloque, aunque debe subrayarse que a pesar de basarnos en varios autores, son temas que precisan todavía hoy de más investigaciones. He aquí algunas de las líneas planteadas, varias de las cuáles serán ampliadas y complementadas con otras en el próximo bloque:

- 1) El ingrediente protestante y reformista con su enculturación de lo mecánico, la obsesión relojera, la doctrina pan-laboral, el dogma progresista o sus valores literalistas, abstractos y ascéticos. De ahí que los países bajo dichos credos se prestaran con tanta facilidad a las revoluciones industriales con alto grado de excelencia.

- 2) El ejército, quién desde su origen configura el primer modelo social técnico y semántico tecnoestético (la megamáquina), logrando grandes avances con las guerras, regalando un código a la fábrica, emparentado con tantas propuestas creativas modernas (Jünger, futuristas) y fortalecido con el darwinismo social. Aquí podría introducirse también el tema de la mina y el búnker.
  
- 3) La ideología antipopular. El enfrentamiento histórico entre aristocracia, clero y burguesía urbana contra sus paralelos rurales y, en especial, contra la cultura popular. Sirviéndose de un código estético y ético de acuñación moderna para arrasarse con los elementos culturales de aquél, los instrumentos técnicos y dicho uso político significaron el último capítulo. La gesticulación, la simbolización y otras cualidades populares fueron eliminadas por criterios estéticos que la tecnoestética mantuvo. El paso del gremio a la fábrica podría conectarse tímidamente con lo comentado.
  
- 4) La ciudad y el despotismo barroco: No debe olvidarse que una ciudad actual asume todas las tipologías de ciudades especializadas a lo largo de la historia (comercial, industrial, etc.), ni que el arquitecto moderno estaba, muchas veces conscientemente, volviendo a criterios barrocos. Las posibilidades técnicas modernas potenciaron el ingrediente estético y político de aquel entonces.
  
- 5) Ciertas semánticas y estilemas formales clasicistas y platónicos: El modelo abstracto de hombre, separado de su componente orgánico y la reducción esquemática del ser humano queriendo significar eternidad y abjuración de la muerte. Lo que en su contexto se encontraba en la tónica religiosa y cultural, ahora pasa sólo en su faceta ideológica por medio de la estética. En ocasiones con un componente místico pitagórico que regala a la técnica un aura hipnótica e intocable.
  
- 6) El pensamiento mecanicista y el autómatas. Ambos se dieron la mano durante toda una época y tuvieron un gran éxito político a la hora de hacer manejables las sociedades humanas, reemplazando el lugar que tuvo el temor religioso hasta

entonces. La alienación obrera, la especialización extrema o la técnica robótica se han hecho, en muchas ocasiones, sus dignos deudores.

- 7) Catedral de la Edad Media como un todo que, al fragmentarse, fundamentó la especialización de muchas de sus funciones. Dicha ruptura de sus características holísticas y funcionales, donde lo laico y lo religioso eran difícilmente separables, allanó el camino hacia la eclosión de varias líneas. Una de ellas fue precursora de una proto-revolución social que, como hoy en día podemos observar, triunfó olvidando la integración de la que partió.
- 8) Maldición mítica: Las leyendas de la Torre de Babel o los mitos anti-caverna parecen esbozar lo que significan las empresas megalómanas y mineras, profetizando resultados negativos.
- 9) La religión (cristiana) como precursora de la noción supersticiosa del progreso y como cajón de sastre que posibilita en sus cientos de “herejías” y fundamentos teológicos un trasvase de dogmas y creencias a una religión tecnológica intocable, única y ortodoxa en tantas ocasiones. La propia concepción de un *bien* versus *mal* lo parecen haber tomado tantos humanistas y tantos autores protecnocientíficos para perpetuar el error de la batalla de las dos culturas, en vez de superar ese arquetipo a favor de la integración. Es más, la propia teología escolástica ya contiene ingredientes ideológicos y estéticos fácilmente relacionables con nuestra época, especialmente por su concepción literal y fenomenológica de los hechos, el afán calculador y preciso, etc. Aun así las tintas parecen cargarse más del lado protestante, donde el valor de lo lineal, lo geométrico, lo normativo y lo anónimo ya se podía encontrar en ciertos hábitos de vida (amén del monacato), como también en sus propuestas estéticas.

Esto último punto merece, una vez más, una aclaración. Es equivocado por nuestra parte medir esta influencia histórica a partir de nuestra experiencia directa, donde el Vaticano se sitúa en las antípodas de la ciencia. En primer lugar porque esa oposición declarada a los dictados científicos no ha significado la oposición ni a la mayor parte de las invenciones técnicas (cuántos miembros del Opus Dei son tecnólogos) ni a parte del



modo de vida que aquéllas propugnan<sup>4</sup>. En segundo lugar, y mucho más importante, que un vector haya mantenido sus atribuciones tradicionales en la Cátedra de San Pedro, no significa que otros, con misma pista de despegue, no hayan llegado a diferente puerto. Separar nuestra noción sociológica, política, estética y tecnológica de la historia religiosa occidental o de la dimensión espiritual (sea lo que esto signifique) que guía a las sociedades humanas es un error. El hombre se ha movido, para bien o para mal, por creencias. Es la fe en la técnica y en la ciencia y no los hechos lo que ha hecho que el hombre confíe tanto en ellas. Y aún así ¿acaso no faltan quiénes, por no tener dicha fe, dudan o niegan que en la tecnociencia se encuentre el bienestar? Es más, parecen más abundantes y radicales los autores críticos con la tecnociencia relacionados con análisis y estudios culturales orientales que los autores críticos que provienen de la reflexión católica. En conclusión, las religiones ni se crean ni se destruyen: se transforman. Hay que comprender, pues, toda la mezcolanza de aparatos teóricos que conforman una religión para llegar a las conclusiones de Mumford, Simmel o Debray al respecto.

Por otra parte, esta concepción de la técnica en general y la tecnoestética en particular como organismo de experiencias acumuladas debe sopesarse, una vez más, con nuestra lectura estético-psicológica de Heidegger (con y sin la ayuda del psicoanálisis: véase 2.2.1.). La idea es que la tecnoestética podría *desocultar* uno de nuestros modos de ser “ocultos”: aquél que quiere instalarse en la seguridad que brinda la ilusión de eternidad y de orden en lo inorgánico, lo literal, lo geométrico, lo abstracto, lo ultrahigiénico, lo severo, lo estandarizado... Una tecnoestética *siniestra* que se impondría fatalmente sobre la sociedad, negando su maravillosa esencia aleatoria, orgánica e imperfecta. Dicha ilusión explicaría la aceptación social de esta tecnoestética genérica y reforzaría la coincidencia de que el monacato, el ejército, la empresa antipopular o el despotismo la hayan ejercido. El problema es que esto ahora ha ocurrido a escala global, pudiendo estar ocasionando una represión estética (e ideológica, por tanto) que favorecería explosiones irracionales, desquiciamiento psicológico e impulsos sadomasoquistas.

Para finalizar, debe subrayarse que el trayecto de la técnica y la estética ha discurrido a veces en paralelo, aunque siempre de un modo sesgado y parcial. En tantas ocasiones

---

<sup>4</sup> Una de las razones de excomunión de Iván Illich fue su crítica a la sociedad tecnológica, algo que la Iglesia Católica no aceptó.

incluso han ido desincronizados, limitando el diálogo entre ellos. Recuérdese a tal efecto lo que se tardó en descubrir las posibilidades tecnoestéticas ya presentes en el reloj o, en especial, la evasión de tantos artistas frente a la realidad social y a la potencia estética del mundo fabril. En cualquier caso, existe un ingrediente estético que resulta imprescindible para la decodificación tecnológica. Pero todavía hay otros aspectos en dicha relación que serán tratados a su debido tiempo.

## 6.- Mirada crítica

A fin de concluir este apartado señalamos que el ingrediente humanístico al que hemos intentado dirigir la investigación y al que nos hemos referido en los puntos anteriores sólo puede concretarse con un enfoque crítico. Ello implica ciertos riesgos, pero un análisis meramente positivo de la tecnología y de su ingrediente tecnoestético puede resultar aséptico. La tríada básica señalada por *Metrópolis*, a saber, tecnología, obrero y política, y asentada en el sagrado trono urbano, lo demanda en todos sus alicientes. Por ejemplo, al analizar la ciudad había que preguntarse cómo llegó el hombre a ella, quién era su constructor y por qué eligió ese camino. Exponer este tema sin juzgar dichas elecciones, aun cuando sea parapetados tras los autores axiales del bloque, se hubiera encontrado cerca de una metodología formalista y analítica. Y el hombre, en nuestra opinión, merece más que eso. Evidentemente, no es necesario estar de acuerdo con las opiniones vertidas por dichos autores ni por las de nuestro inevitable enfoque, mas sí ocasionar una duda razonable que conduzca al debate. De ahí que este primer epílogo no lo hayamos configurado como una mera enumeración de todos los aspectos, disertaciones e interrelaciones del bloque. Eso significaría redundar en ideas que encuentran su lugar en el contexto diegético de la investigación, y cuyas breves reflexiones hemos intentado que jalonen el recorrido. Así, unas buscan enriquecer la lectura de *Metrópolis*, otras meditar sobre el diálogo entre filosofía y arte, y algunas plantear las relaciones entre el orbe técnico y los diferentes géneros artísticos.



# **BLOQUE III** (desenlaces)

## ***KOYAANISQATSI***

**(Godfrey Reggio, 1982)**

## **LA SISTEMATIZACIÓN TECNOESTÉTICA**



### 3.0. PRÓLOGO

Más de cuarenta años tercián entre *Metrópolis* y *Koyaanisqatsi*, un salto que resulta sumamente interesante para conocer el estado de muchas de las problemáticas que la primera película exhibiera. Evidentemente, la modernidad decimonónica, el modernismo reaccionario y tantos otros enfoques críticos e ideológicos han agonizado. Sin embargo, la tecnología y varios de los problemas humanísticos reseñados en el bloque anterior no han corrido la misma suerte. El bagaje formal y semántico de la tecnoestética, tan afianzado como estaba, no ha desaparecido, pero sí que ha evolucionado hacia otros derroteros. Del mismo modo, muchas críticas humanísticas o bien siguen siendo similares o bien se han reajustado a los nuevos tiempos. *Koyaanisqatsi* se convierte, pues, en el **epígono** que tratará por última vez de manera coherente y estructurada la mayoría de problemas esenciales de la tecnología, a la vez que certificará la continuidad de su tecnoestética. Y todo ello lo hará en los términos que *Metrópolis* señalara en la ciudad, el trabajo, la sociedad o en la configuración de un nuevo ambiente visual. No muchos años después, los aspectos señalados por *Koyaanisqatsi* serán ya tan obvios para las nuevas generaciones de creadores y críticos, que las tintas se cargarán en los nuevos ingredientes virtuales y espaciales (internet, ordenador, robótica, etc.). Sin embargo, difícilmente puede considerarse que los problemas esenciales a los que nos referíamos en el anterior bloque (y a los que nos referiremos en éste) hayan sido por ello resueltos. En todo caso puede decirse que han sido enterrados, pero sus raíces siguen alimentando los nuevos tiempos. Por mucho que asuntos pendientes del pasado se intenten esconder tras los nuevos hechos, siempre se escuchará su ruido. Y este principio es aplicable a cualquier aspecto humano hasta que no se favorezcan transformaciones reales que eviten y resuelvan el problema de partida, siendo para ello necesario el conocimiento reflexivo.

Dicho esto, el bloque de *Koyaanisqatsi* nos ha de servir para nuestra propuesta metodológica en varios aspectos:

- 1) Subrayar nuevamente que el aspecto tecnoestético y la crítica tecnológica se pueden encontrar codificados en cualquier género artístico del siglo XX, y cómo la interrelación entre las diferentes artes es indispensable para esclarecer

los significados. En *Metrópolis* se habló del papel del teatro, la literatura, la pintura y, especialmente, de la arquitectura. En *Koyaanisqatsi* abordaremos especialmente la música y el diseño industrial, pero también el videoarte o, subrepticamente, la poesía. Es más, se tratará cómo el propio mecanismo estético del film expresa dichos conceptos, algo que en *Metrópolis* apenas fue comentado.

- 2) Desarrollar el problema tecnológico y su crítica artística desde un nuevo enfoque: la estética. Estableceremos diversos puentes de unión entre transformación tecnocientífica y estética moderna, desde una perspectiva diferente a la realizada en *Metrópolis*. Esto es de vital importancia en tanto en cuanto no es tan fácil que un medio artístico haga una crítica filosófica, cuando la estética se ha convertido en una nación con reglas propias. (Tema sintetizado en el apartado 3.9.).
- 3) Completar los componentes históricos y filosóficos de la tecnoestética, ofreciendo una formulación de sus características y semántica (Tema tratado en el apartado 3.7 y, en especial, en el 3.8.).
- 4) Cambiar de escenario social e ideológico y refrescar la investigación con un nuevo objeto de estudio. El estudio de *Metrópolis* era más bien alusivo, dado que fue usado para poder mostrar la crítica tecnológica y el asunto tecnoestético, y ello no podía hacerse únicamente desde la obra de Lang. Además, al ser una película tan estudiada, pudimos evadirnos de un análisis cerrado y establecer un diálogo fructífero con diversos agentes foráneos. Esto tiene varias ventajas para el bloque actual:
  - El bagaje ideológico y estético fundamental en relación con la tecnología ya lo tenemos. Las conclusiones anteriores, en especial, nos han recordado el basamento en el que nos movemos.
  - Asuntos como la herencia histórica y las características esenciales de la tecnoestética ya nos son conocidos.



Por ello, el análisis de *Koyaanisqatsi* se abordará en los capítulos I, II y IV desde un estudio más especializado y contextualizado, con el fin de demostrar que no es necesaria una evasión continua como en el bloque anterior para que funcione nuestra propuesta metodológica. Este hecho facilitará un itinerario más pausado en dichos capítulos, donde el trasfondo filosófico se ha dejado casi exclusivamente a los inspiradores ideológicos reconocidos del film. Además, al no ser una película estudiada en el marco hispano (no existe ningún monográfico o estudio publicado sobre ella), era necesario contextualizarla, introducirla y analizarla en todos sus componentes e ingredientes cinematográficos. De ahí que si el primer bloque era una suerte de *planteamiento*, y el estudio “a partir de” *Metrópolis* se convirtió, por su densidad, interrelaciones y retrospectivas, en un *nudo* argumental, *Koyaanisqatsi* sería el *desenlace*. Un intento de *análisis específico* en el que reposadamente se puedan dar cita componentes comentados hasta ahora pero centrados en un ejemplo concreto, aunque a veces tengamos que agarrarnos a ciertas licencias para apuntalar temas comentados en el bloque anterior. Dicho desenlace se da también en el asunto capital de nuestra tesis: la cuestión tecnoestética, abordada profusamente en paralelo al análisis de *Koyaanisqatsi* (Capítulo III), sistematizando estética y filosóficamente sus características.

Es, pues, nuestro interés final recuperar del olvido la semántica estética y el contenido crítico de *Koyaanisqatsi* a la luz de lo comentado hasta ahora, solicitando su recuperación por su sobresaliente perspectiva unitaria a la hora de tratar la tecnoestética.



# **CAPÍTULO I**

## **CONTEXTO FÍLMICO Y MUSICAL**

### **La tecnoacústica minimalista**



## 3.1. OPERA PRIMA I

### 3.1.1. INTRODUCCIÓN

“¿Por qué hemos llegado a ser dioses en cuanto tecnólogos y semejantes a demonios en cuanto seres morales, superhombres en la ciencia e idiotas en estética –idiotas sobre todo en el significado griego de individuos absolutamente aislados, incapaces de comunicarse entre ellos y de entenderse el uno con el otro?”<sup>1</sup>

Así reza una de las sentencias más recordadas del filósofo Lewis Mumford, verdadera espada de Damocles que pesó sobre toda una generación de creadores y pensadores. Si bien los ideólogos de *Koyaanisqatsi* bien pudieron conocer esta proclama, su contenido debería pesar especialmente sobre todo aquel que desee acercarse a una peculiar obra que pretendía responder a esta provocación.

La tecnología ha llegado a niveles insuperables, sí, pero con ella la situación mundial resulta más absurda: como bien advierte uno de los autores preferidos del director de *Koyaanisqatsi*, en 1969 más personas padecían hambrunas y miseria que al final de la Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>. Téngase en cuenta, a este respecto, que la crisis de los años 70 tenía que ser observada, según uno de los ideólogos del film, desde la agresión de una clase a otra (o de un estado a otro) pero, sobre todo, desde “la predestinación a la ruina de transformar desproporcionadamente la condición humana”<sup>3</sup>. Algo, por otra parte, bien conocido para Godfrey Reggio, un hombre que bien poco tenía que ver con el cine pero mucho con la caridad y con la sensibilidad. Sin embargo, Mumford todavía advertía un peligro de corte diferente. Todo nuestro entorno material y artístico queda fiscalizado hoy en día por la estética, una autoritaria rama del saber dieciochesco que se ha convertido tanto en un elitista disfrute hedonista como en superfluo juego

---

<sup>1</sup> Citada por varios autores, como por MUNARI, B.: *El arte como oficio*. Labor, Barcelona, 1973, p. 40. El original se encuentra en MUMFORD, L.: *Art and Technics*. Columbia University Press, New York, 2000, pp. 137-138.

<sup>2</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, en ROBERT, J. y BORREMANS, V. (revisión de): *Obras reunidas*. F.C.E., México, 2006, p. 60. Afirmación analizada “no sólo en cifras absolutas sino también en términos comparativos de porcentaje de población mundial”.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 168.

relativista que idiotiza a las jóvenes generaciones<sup>4</sup>. Si alguien quiere mandar un mensaje de socorro en una botella (o en una película), debe asegurarse de conocer el estado de la mar (o de la estética). ¿Cómo lanzar un mensaje que quiere ser social<sup>5</sup> cuando la autoalienación de la sociedad, según Benjamin, “ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”?<sup>6</sup>

Situada en unas coordenadas que le hacían conocer el acoso al que el hombre era sometido por parte de la tecnociencia y la estética y comandada por un “asceta espiritual” que llegaba al mundo del cine bastante tarde, *Koyaanisqatsi* intentaba la imposible tarea de superar un problema con el que se habían encontrado *beats*, situacionistas, *undergrounds*, *hippies* y vanguardistas: experimentar la belleza de una monstruosa bestia a la que se le debían oponer alternativas, y que este fin llegara al mayor número de personas posibles. La estética se convertía ahora en un peligro que se sumaba al de la tecnología. Quizás por ello Reggio y sus asesores plantearon otras soluciones que les alejaran de un fracaso seguro en sus intenciones. Sea como fuere, desde un podium ligeramente independiente<sup>7</sup> y con un equipo sumamente extraño, la empresa de *Koyaanisqatsi* lograría una fugaz fama justo en un momento en que las reivindicaciones que planteaba tardíamente comenzaban a ser tachadas de maniqueas. La “alta” teoría tecnocientífica y la “alta estética”, cada una por su lado, la despacharon a gusto. Si, como se vislumbrará en las próximas contextualizaciones, *Koyaanisqatsi* busca un compromiso con el ser humano, atrayendo a la gente y educándola en un hecho fundamentado por algunos de los teóricos más grandes del siglo XX, ¿cómo es posible que la tecnociencia y la estética parezcan aliadas en su denostación?<sup>8</sup> Intentaremos, a lo largo de este trabajo, dar posibles respuestas.

---

<sup>4</sup> Es la opinión de los teóricos sociales que llevan ya décadas intentado derribar el constructo estético dieciochesco. Desde Tolstoy a Vostell o Debord en el arte, a filósofos como Giorgio Agamben, Terry Eagleton o, en otro aspecto, el propio Baudrillard.

<sup>5</sup> Como demostraremos en el próximo bloque.

<sup>6</sup> BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus, 1973, p. 45.

<sup>7</sup> CAIRNS, G.: *El arquitecto detrás de las cámaras*. Adaba, Madrid, 2007, p. 82. Graham Cairns la considera dentro de la tradición del cine independiente, pero debemos entender que la estética de la que *Koyaanisqatsi* se sirvió fue tomada prestada de videoarte y películas underground cuya “independencia” y “anticomercialidad” era mucho mayor.

<sup>8</sup> No se nos malinterprete. Muchos críticos sitúan a *Koyaanisqatsi* a la altura de las grandes películas independientes al haber comprendido que su estética es mucho más compleja de lo que parece a simple vista, tema que también trataremos convenientemente. Véase *Ibidem*, pp. 81-91. Sin embargo, Graham Cairns se distancia de nuestro planteamiento de estudio al plantear su elogiosa crítica desde un punto de vista meramente estético, lo que para nosotros es un arma de doble filo, pues demasiadas cosas pueden ser continuamente justificables o no dentro del mundo de la estética. Consideramos que *Koyaanisqatsi* sólo

Ahora la pregunta debe ser ¿a qué conclusiones nos puede inducir un estudio ideológico y sociológico de *Koyaanisqatsi*? A entender los porqués, las intenciones reales, las coordenadas artísticas, los problemas de base. A ver sin gafas lo que siempre es advertido con gruesas lentes. A aprender, desde una perspectiva integral, qué enseñanzas nos puede deparar un objeto artístico cuando es analizado de una forma integradora y diferente. Incluso a rescatar una película que quizás fue injustamente olvidada porque no quería (ni quizás deba) ser analizada (únicamente al menos) como película al uso, según los típicos análisis de estética fílmica. Claro que, por ahora, simplemente guardaremos silencio sobre todas las problemáticas que acabamos de señalar. De momento mostraremos con este estudio tecnológico, antropológico y social las relaciones entre objeto (film), mundo (cultura y materia) y sujeto estético (masas).

### 3.1.2. EL MONJE Y EL SILENCIO. UNA REFLEXIÓN

*Koyaanisqatsi* (1982) era el primer largometraje del peculiar director Godfrey Reggio, un inusual autor cinematográfico que cuenta en su haber con un escaso número de películas a pesar de acercarse su 70 cumpleaños. Nacido en Nueva Orleans en 1940, a los 14 años entró en la orden de los Hermanos Cristianos (una orden cristiano romana) en donde permanecería como monje, anclado en la Edad Media, entregado al silencio, ayuno y meditación hasta que cumplió los 28. Fue entonces cuando Reggio entendió que el mundo utópico, místico y espiritual con el que había soñado no existía. Experimentar el éxtasis divino, un acto estético al fin y al cabo, parecía eludir el compromiso social. Durante los años setenta viviría en Nuevo México enseñando en escuelas primarias, secundarias y, posteriormente, en la universidad. En 1963 fundó Young Citizens for Action, una organización que buscaba ayudar a las pandillas juveniles. Poco después Reggio fundó La Clínica de la Gente (proporcionando cuidado médico a miles de miembros de la comunidad de Santa Fe), un proyecto organizado por la comunidad de los barrios del norte de Nuevo México y el Instituto de Educación Regional de Santa Fe. Esta último, productor de la trilogía *Qatsi* (de la que *Koyaanisqatsi* es la primera), es una fundación sin ánimo de lucro enfocada al desarrollo social, medios de comunicación, arte e investigación. Con el tiempo, Reggio

---

es defendible estéticamente cuando sus motivos integrales nos lleven a observar que su estética es, en alto grado, idónea.



se inspiraría incluso en varios de sus progresos teóricos a la hora de realizar el tercer proyecto de la saga *Qatsi, Naqoyqatsi*<sup>9</sup>.

Dotado de una inmensa cultura que no dejó de enriquecer, su atípica educación englobaba, como pilares fundamentales, a Santa Teresa de Ávila, Peter Kropotkin, Fritz Lang o Henry Miller, así como a todos y cada uno de los ideólogos en los que se inspira *Koyaanisqatsi*<sup>10</sup>, una curiosa mezcla de autores cultísimos de tradición cristiana y algún que otro revolucionario cultural. Pero sería en especial *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, la que le hizo interesarse por el lenguaje audiovisual desde una perspectiva gratamente curiosa: “No era una película amena. Me conmovió profundamente”, comentaría más tarde<sup>11</sup>. Es sorprendente saber que hasta que se topó con dicho film no había tenido contacto alguno con los medios de comunicación audiovisuales, siendo entonces cuando empezó a rumiar una iniciativa de escasos precedentes en el que todo vidente pudiera hacer un peregrinaje a la realidad. Una realidad enfocada desde su punto de vista y que, desde luego, no tenía por qué ser amena. Como puede calibrarse, la historia personal de Reggio era una historia entregada a los jóvenes, a los pobres y a la transformación de comunidades sociales. Un hombre de cultura envidiable, amante de teóricos condenados al ostracismo, y poco relacionado con el mundo del cine: Reggio tenía todas las cartas para convertirse más bien en un coordinador a la manera de un Breton, un Tzara o un Maciunas que en un director a la usanza<sup>12</sup>. Finalmente, sus verdaderos objetivos no los vería cumplidos hasta la actualidad: hoy en día se dedica a ir de universidad en universidad explicando y manteniendo seminarios sobre su obra.

Podría resumirse, en líneas generales, que las intenciones creativas de Reggio - fundamentadas en su opera prima (*Koyaanisqatsi*, 1982)- se basaron en crear un nuevo tipo de cine atrayente en el que los tres protagonistas fundamentales, el montador Alton Walpole, el fotógrafo –también montador- Ron Fricke y el compositor Philip Glass tuvieran igual importancia; en que un gran número de espectadores aceptaran un cine no narrativo siempre y cuando no resultara pretencioso; y en que el mensaje tuviera una

---

<sup>9</sup> Véase la biografía de Reggio en [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

<sup>10</sup> [Http://www.ilhn.com/magu/archives/001259.php](http://www.ilhn.com/magu/archives/001259.php).

<sup>11</sup> Para más información sobre Godfrey Reggio véase el documental “*Koyaanisqatsi, The Esence of Life*” en DVD “*Koyaanisqatsi, Life out of Balance*”. Metro Goldwyn Mayer, 2002.

<sup>12</sup> En el próximo capítulo hablaremos someramente sobre este hecho dentro del apartado *Diez hombres y un destino*

riqueza intrínseca de calidad intelectual<sup>13</sup>. Un cine donde se dieran cita la cultura -el mundo y la eternidad- y la vida -el entretenimiento y el placer-.

Y es que *Koyaanisqatsi* no cuenta ni con argumento literario ni con actores: se trata de una abstracción. Música, imagen y espectador entran en conflicto dialéctico, desnudándose mutuamente, mientras comparten protagonismo al 33%. El resultado es próximo al del clásico trazado de planteamiento, nudo y desenlace. Sin embargo, aunque el documental posee un guión en ese aspecto, es el público el que tiene que buscar toda la riqueza de significados que la obra esconde, puesto que esta tiende a cierta objetivización, mostrando de manera mensurable para el espectador los macrofenómenos del mundo contemporáneo. Reggio no intentaba sustituir el mundo sensible por una selección de imágenes que estuvieran por encima de éste, ni tampoco hacer una recomposición del medio imitando el cine tradicional, puesto que eso hubiera sido una incoherencia para con su pensamiento, sino presentar -con la irremediable manipulación de la labor de montaje- un viaje, lógicamente estructurado, por el mundo real en el que vivimos. Pero para ello, había que emprenderlo con todas las consecuencias: mostrando también el maremágnum estético en el que nos vemos imbuídos.

Aunque un argumento de peso para comprender el porqué *Koyaanisqatsi* se desarrolla en silencio se encuentra en el hecho de que Reggio pasara en silencio nada menos que catorce años, algo que para una metodología biográfica y psicoanalítica cobraría un relieve ya de por sí definitivo, nos negaremos una solución fácil. Es de sobra conocido el comportamiento de los directores de películas y documentales “independientes” de subrayar una y otra vez que ellos sólo muestran lo que ven, negándose a dar explicaciones o a buscar las causas de lo expuesto por ser considerado un asunto banal, lo que dice mucho de la estetización irreflexiva en la que vivimos<sup>14</sup>. Basten como ejemplo paradigmático las obras de James Benning o el interesante film de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Europa 2005*, para entender a qué nos referimos.

---

<sup>13</sup> Ideas básicas perfectamente expuestas y resumidas en: SCHNEIDER, S.J.: *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona, Grijalbo, 2003, p. 704.

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, especialista en estética, ironiza y execra este tipo de comportamientos, al considerar que eliminan varios de los grandes valores que siempre tuvo una obra de arte. Además, señala que el espectador tiende entonces a creer, sin reflexión alguna, que ya sabe sobradamente las razones. Véase AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenido*. Áltera, Barcelona, 1998, p. 80.

Este tipo de hechos podrían hacernos creer que la trilogía *Qatsi* deambula por los mismos derroteros, en cuyo caso la película podría ser tildada con razón de maniquea, ya que *conduce* al espectador mínimamente inteligente a una serie de conclusiones impuestas. Pero sería un error verlo así, puesto que, aunque Reggio ha comentado en alguna ocasión que él deja que el espectador le dé sentido *completo* a las imágenes<sup>15</sup>, eso no quita para que, dado su compromiso ideológico, muestre impudicamente una tragedia implícita y una concatenación argumental *consciente*, gracias al montaje y a la música. Como ya afirmó Juan Antonio Ramírez en sus conclusiones sobre el cine, “resulta difícil imaginar para quién reflexiona en ello, una película no manipulada por ideología alguna”<sup>16</sup>. Y le damos toda la razón: aquellos films que parecen más *objetivamente silenciosos* venden también una poderosa ideología aun cuando muchos no sean conscientes de ello. Esa ideología es mucho más consonante con un pensamiento político actual: el pensamiento científico y social del imaginario objetivamente espejado<sup>17</sup> o, como norma general, la estética per se como la más potente de las ideologías autoritarias de masas creadas en los dos últimos siglos con el único fin de adormecer políticamente a la población<sup>18</sup>. La diferencia pues, entre aquellos films y *Koyaanisqatsi* es que, mientras que en la última podemos reconocer una ideología, estudiarla, reflexionarla y baremar su idoneidad social y estética con el producto del film, en los primeros se nos impone una *ideología* silenciosa, esto es, no advertida como tal, pero cuya repercusión política (y despótica) ya comenzó a ser rumiada por Hobbes o Spinoza<sup>19</sup>. Y, curiosamente, parecemos haber aceptado estas premisas políticas

---

<sup>15</sup> <http://www.koyaanisqatsi.org/films/koyaanisqatsi.php>. En su web oficial Reggio defiende a la manera tradicional su obra como una mera muestra de arte cuyos significados deben ser respondidos por el espectador. Sin embargo, debemos entender y relativizar adecuadamente una interesada presentación de Reggio con el fin de darle propaganda a su proyecto. En *Koyaanisqatsi* la mayoría de las críticas están muy claras: el film a lo que puede inducir es a una reflexión profunda sobre el porqué y las soluciones, lo que cualquiera puede encontrar acudiendo a la bibliografía final de los créditos. Evidentemente, será asunto de cada cual enfocar o profundizar en el asunto como mejor vea conveniente. De algún modo, es el camino que nosotros hemos elegido: la película nos presentó unos problemas sociales y tecnológicos que, a pesar de su belleza, quedan censurados por la dinámica del film. Y, por ello, acudimos a estudiar en profundidad sus bases.

<sup>16</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 234-235.

<sup>17</sup> Véase RORTY, R.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1989. Rorty, además, ha iluminado a varios teóricos de lo que se conoce como *estética pragmatista*, teoría estética por la que, de algún modo, nos movemos a lo largo de todo este trabajo.

<sup>18</sup> Son varios los investigadores que, en los últimos 30 años se mueven por los derroteros de la investigación ideológica de la estética. Entre ellos destaca EAGLETON, T.: *La estética como ideología*. Trotta, Madrid, 2006. Para una visión histórica de detractores de la estética desde sus orígenes modernos, basta leer a SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 222 y ss.

<sup>19</sup> Se tratará en el tercer capítulo. Sobre Spinoza, Hobbes y sus teorías para “controlar a las masas según sus instintos sensoriales más bajos e irreflexivos”, puede leerse, a modo de introducción: SLOTERDIJK, P.: *El desprecio de las masas*. Pretextos, Valencia, 2005, pp. 31-47, seguido de la introducción a

(creyendo, ingenuamente, que están fuera de la manipulación), cuando los teóricos del siglo XX ya nos han señalado en profundidad que la ideología de un medio es independiente del fin ideológico al que vaya destinada: nos centramos en un análisis de datos supuestamente objetivo pero también ideologizado y, lo que es peor, *sin ser conscientes*. He aquí la paradoja: ¡las obras que no parecen ideologizadas, tal y como ya señalaron Adorno y Horkheimer, son las más peligrosas! Cuando, como en *Koyaanisqatsi*, se advierte con facilidad que existe una teoría (subjetiva) de base (señalada con créditos que nos hablan de una serie de inspiradores ideológicos), se puede dar paso al diálogo -tal y como ocurría en los cine-tren rusos-, la estética queda sutilmente silenciada y cada espectador puede elegir entre haber añadido algo a su bagaje o haberse encerrado en su propio ego. En todo caso, el hombre es un ser que elige, que debe pensar y al que se le debe empujar con gasolina hacia el fuego. Quemarse es humano, pero sólo *ver* es común al reino animal. Con todo, este tema lo dejaremos para después, pues en su fondo se encuentra la dificultad de expresar hoy mediante el arte problemáticas de cualquier tipo, como las de la técnica moderna y su fusión tecnoestética.

Entonces, si el silencio del film no responde a la argumentación cliché de evitar una perspectiva ideológica subjetiva, ¿qué razones puede haber para que *Koyaanisqatsi* sea muda, más allá de la biografía de Reggio? El asistente personal de Reggio, el tecnólogo Langdom Winner, siempre fue un hombre muy preocupado por el lenguaje. Su gran obra sobre la tecnología se encuentra jalonada de profundas reflexiones sobre la manera en la que hoy en día expresamos ciertas problemáticas. Winner comenta que nuestras palabras necesitan cualidades de calado y concreción para poder ser entendidas en toda su carga, pero hoy en día nos hallamos amenazados por el uso de términos vacíos y opiniones impensadas, esto es, un lenguaje social reducido<sup>20</sup>. Esto no era nada nuevo: Nietzsche, como Wittgenstein, ya nos habían advertido que nuestras palabras eran metáforas, y el peligro que entrañaba el olvido que teníamos de este hecho. Por su parte, Virilio afirma que cuando perdemos la habilidad de comunicarnos, valores como el amor o la inteligencia se esfuman, pues lo que no se puede expresar con idoneidad entre

---

HOBBS, T.: *Leviatán o la Materia, Forma y Poder de un estado eclesiástico y civil*. Alianza, Madrid, 2006. Una de las concepciones más impactantes del concepto de hombre y sociedad mecanicista, prognosis de un mundo tecnocientífico gestado en la alianza de la religión y la mecánica, donde literalmente se dice: “el hombre es el movimiento mecánico de sus miembros”. Después, es obligado leer a AGAMBEN, G.: *Op. cit.* o EAGLETON, T.: *Op. cit.*

<sup>20</sup> Véase, al menos, WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987, p. 186.

dos personas, tiende a desaparecer<sup>21</sup>. Jacques Ellul, tecnólogo al que Reggio también había leído profusamente, presentaba tesis similares. Pero el que más pudo profundizar en este hecho sería Iván Illich, señalando que antiguamente (hasta la Edad Media) no había una mera comprensión descriptiva de las palabras, sino metafórica y simbólica, ampliando el espectro de la comprensión lingüística de un modo polidireccional<sup>22</sup>.

La trilogía *Qatsi* se encontraba, pues, sensibilizada por autores que, de uno u otro modo atacaban el falaz uso que se hace del lenguaje, sobre todo de cómo se suele utilizar interesadamente a la hora de hablar de asuntos como los que trata *Koyaanisqatsi*. Basta analizar expresiones prefabricadas como “impacto tecnológico”: se presupone de antemano -por su *semántica implícita*- que es algo inevitable, fuerte, consolidado, pero del que podemos saber sus efectos<sup>23</sup>. Incluso Marcuse, cuyas influencias se sintieron con fuerza en los años 70, también advirtió los interesados cambios de significado que muchos términos habían sufrido caóticamente en el último siglo (“individuo”, “clase”, “privado”, familia”, “sociedad”):

“Con la creciente integración de la sociedad industrial, estas categorías están perdiendo su connotación crítica y tienden a hacerse términos descriptivos, falaces u operacionales”<sup>24</sup>.

En clara oposición a lo que pasaba en las películas de uno de los ideólogos reconocidos de *Koyaanisqatsi*, Guy Debord, donde el autor fervorosamente cree en el poder incendiario de las palabras, los posicionamientos teóricos que Reggio había rumiado en sus lecturas debieron de no dejarle ningún espacio para su silenciosa elección, a pesar de conocer a un Debord que unía magistralmente teoría y práctica. Claro que eso no podía oponerse a la voz de Iván Illich, pues el que fuera uno de los teólogos americanos más conocido de los setenta ya había aconsejado a los misioneros católicos usar el silencio a la hora de predicar<sup>25</sup>. ¿Y qué es sino predicar lo que intenta el

---

<sup>21</sup> VIRILIO, P.: *El ciber mundo. La política de lo peor*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 86.

<sup>22</sup> ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. F.C.E., México, 2002. En pp. 67-83 se sintetiza gran parte de su explicación. En oposición a nuestras lecturas literales, existía una lectura simbólica, pero además se comprendía la carga metafórica de los términos, facilitándose así una comprensión más enriquecida del contenido.

<sup>23</sup> El ejemplo es estudiado mucho más a fondo por LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*. Bajocero, Madrid, 2006, p. 73 y ss.

<sup>24</sup> MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona, 2005, p. 24.

<sup>25</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, p.180 y ss.

profeta Reggio, esto es, transmitir un mensaje a aquellos que no conocen un punto de vista diferente?

Ahora bien, aunque la trilogía sea en este aspecto hija de una facción ideológica de época, lo que constituye una razón de peso indiscutible, no nos faltan otras reflexiones y razones al respecto. Por ejemplo, la influencia de las películas mudas en las que veremos que se inspira *Koyaanisqatsi* no ha de ser tomado a la ligera. Tampoco el que los mensajes clave de la película (repetición, mecanización, geometrización, etc...) son expresados con rotunda claridad con la música de un compositor (Philip Glass) al que, por otro lado, le apasionaba Wittgenstein. Es más, si *Koyaanisqatsi* trata de mostrar un mundo en el que el hombre ya no es el protagonista, papel que habrían usurpado nuestros objetos, máquinas, edificios y estructuras, ¿por qué debería aparecer en el film el más importante de los recursos del ser humano, esto es, la capacidad de crear mediante la palabra hablada?

No es de extrañar, después de todo esto, que Reggio considere que nuestra lengua está viviendo un período de humillación y que ya no es capaz de describir el mundo que vivimos<sup>26</sup>. Es más, considera que el lenguaje mismo, con sus tópicos y limitaciones, se ha convertido en una tecnología<sup>27</sup>. De ahí que incluso decidiera titular la película con un críptico nombre que, en principio, no pudiera dar ninguna pista sobre su argumento. Para ello acudió a la lengua hopi<sup>28</sup>. El curioso nombre (*Koyaanisqatsi*), que sin duda confiere al film cierto halo aurático, supuso, contradictoriamente, una confusa vuelta de tuerca al ya complejo universo de la película. Introdujo una serie de profecías –cantadas y escritas- de los indios hopi con el fin de forzar una explicación del título y del sentido dramático último de la película (con un gran ramalazo *new age*), por si cabían dudas. A pesar de eso, Reggio consiguió que el término *Koyaanisqatsi* mantuviera la neutralidad, pues de entrada, únicamente da forma al silencio. En definitiva, *Koyaanisqatsi* no estaba haciendo otra cosa que hacerse eco de la famosa sentencia wittgensteiana que tantos mutilan: “Lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no

---

<sup>26</sup> Véase supra 11.

<sup>27</sup> *Naqoyqatsi film forum*. 2002: <http://www.naqoy.com/naqoy/statement.asp>. 18 de Diciembre, 2002.

<sup>28</sup> Perteneciente a la rama uto-azteca. La peculiaridad de esta lengua, de la que se ha escrito mucho, es su capacidad de distinguir entre la movilidad de los sucesos puntuales por un lado y la estabilidad relativa de los sucesos permanentes por otro. La variedad de significados de los términos es amplísima. 2000 indios la hablan al norte de Arizona. Uno de los mejores estudios es: WHORF, B. L.: *The Hopi Language*. University of Chicago Library, 1956. Uno de los ideólogos del film, David Monongyne, es un indio hopi.

se puede hablar mejor hay que callar”<sup>29</sup>. Las “verdades” no científicas se podían expresar con la metáfora, la sugerencia, la imagen, la música o el mito. Ahí se encontrarían, fundamentados en la semántica estética, los aspectos humanos subjetivos, fuera de las palabras y los códigos analíticos. ¿Acaso no prefería Wittgenstein leer a Tagore antes que discutir con los círculos neopositivistas vieneses?<sup>30</sup>.

### 3.1.3. FICHA TÉCNICA Y ARGUMENTO

*Koyaanisqatsi*, película cuasi documental, fue estrenada el 4 de Octubre de 1982. Sin embargo, a efectos de contextualización esta fecha debe ser tomada en cuenta sólo en parte, dado que del proyecto al resultado final dista un dilatado rodaje (y montaje fílmico y sonoro) de nada menos que siete años (de 1975 a 1982), hecho nada común de escasos precedentes. Esta circunstancia cobra especial relieve si pensamos en el difícil proceso de adecuación ideológica, pues sólo con el tiempo Reggio pudo aumentar sus lecturas, introducir nuevos planteamientos, conocer mejor nuevos proyectos fílmicos, introducir a asesores que tanta importancia tendrían (Langdom Winner) o convencer, ya tardíamente, al compositor Philip Glass para que entregara su semántica minimalista. Sin embargo, el eje axial tuvo que estar bien definido desde los comienzos, siendo nuestra película una revisión abstracta de la historia de la bella y la bestia en un mundo en el que ambos elementos son una misma cosa. Esa es, en palabras de Reggio, la contradicción del film y de nuestro mundo<sup>31</sup>.

*Koyaanisqatsi* nunca fue una película comercial, aunque fuera distribuida por la *Metro Goldwyn Mayer* y a pesar de que Coppola (y Lucas en *Powaqqatsi*) prestaran su patrocinio tardío al quedar maravillados con ella. Habría que esperar a *Naqoiquatsi* (2002) para que la trilogía consiguiera un mayor éxito, esta vez de las manos de *Miramax* y Steven Soderbergh. No obstante, fuera de algunos ámbitos marginales (fans, ciertos círculos cinéfilos y filósofos de la tecnociencia) la trilogía fue olvidada, lo que resulta bastante extraño. Aun poniendo por caso que la trilogía tuviera poca calidad

---

<sup>29</sup> WITTEGENSTEIN, L.: “Prólogo” al *Tractatus lógico-philosophicus*. Alianza, Madrid, 2005, p. 47. Por interés o ignorancia, muchos acuden a la última proposición (nº 7) del *Tractatus*, donde Wittgenstein únicamente dice: “De lo que no se puede hablar hay que callar”

<sup>30</sup> Véase HADOT, P.: *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-textos, Valencia, 2007. También el enfoque de Armin Burckhart al respecto.

<sup>31</sup> Comentado por el director en el documental “*Koyaanisqatsi*, The Esence of Life”. Véase supra 11.



fílmica, el tema y el hipnótico tratamiento visual podría haber encandilado a muchas más personas de haber tenido una mayor difusión y propaganda. Ello no quita que *Koyaanisqatsi* gozara de cierto reconocimiento en su momento más allá del interés que suscitó en varios cineastas, tal y como ponen de manifiesto las nominaciones y premios que consiguió, sobre todo por parte del público. Las más destacadas son:

- Nominada al Oso de Oro de Berlín en 1983.
- Ganadora del premio al mejor documental entregado por el Círculo de Críticos de Kansas en el 1983.
- Ganadora del premio a la mejor banda sonora por la Asociación de Críticos de Los Ángeles en 1983.
- Premio del público en el Festival Internacional de Cine de Sao Paulo en el 1984.
- Y, seis años después del estreno, Premio del público Festival Internacional de cine de Varsovia en 1988<sup>32</sup>.

Sin más dilación, reproducimos una extensa ficha técnica comentada, con el fin de contextualizar mejor al lector:

*Koyaanisqatsi* (EEUU, 1982). 86 minutos, color.

- Dirección y Concepto Original: *Godfrey Reggio*. Hay que tener en cuenta que se trata, repitámoslo una vez más, de su primera película –continuada en dos secuelas-. Aparte, sólo un largometraje más cuenta en su haber, *Anima Mundi* (1992), y un corto, *Evidence* (1995)-. Esto dice mucho sobre sus intereses: no tanto el cine en sí mismo (a pesar de su peculiar modo de abordarlo) como difundir una serie de enseñanzas que tienden a repetirse y que encuentran su síntesis en *Naqoiquatsi*.
- Producción: *Francis Ford Coppola* (productor ejecutivo tardío). El resto son productores asociados: Mel Lawrence, Roger McNew, T. Michael Powers, Lawrence Taub. *Alton Walpole* (encargado del guión y montaje) y *Godfrey Reggio* también fueron productores.

---

<sup>32</sup> Fuente: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

- Productora: IRE. Se puede afirmar que esta productora se creó únicamente para subvencionar la trilogía *Qatsi*.
- Guión: *Ron Fricke, Godfrey Reggio, Michael Hoenig y Alton Walpole*. Todos ellos ejercieron otro tipo de papel activo en la película, como a continuación se podrá observar. Ron Fricke se encargaría posteriormente de la dirección y el guión de *Baraka* (1992), proyecto supervisado por Alton Walpole que constituye una oportunidad para ver las semejanzas y divergencias con el guión general de *Koyaanisqatsi*. Así, puede observarse que fueron la labor sonora efectuada por Hoenig y Glass y la línea ideológica de Reggio las que las distancian, dado que al trabajo realizado por Fricke en solitario le faltaron muchos ingredientes.
- Fotografía y montaje: *Ron Fricke y Alton Walpole*, que jugarían un escaso papel en *Powaqqatsi*, y ninguno en *Naqoiquatsi*. Ello nos indica que, como comentamos en el punto anterior, debemos hacer recaer la responsabilidad última a nivel ideológico y argumental más bien en Reggio y Hoenig/Glass. A pesar de esto, las peculiaridades estéticas sí que se deben, sobremanera, a los primeros. Téngase en cuenta, por ejemplo, que Ron Fricke está considerado el gran maestro en *time lapse photography*, lo que ocasionó en su momento una calidad impecable a la hora de proyectar las imágenes a velocidad normal y rápida y cuyo ensayo tuvo lugar en *Koyaanisqatsi*.
- Cinematografía adicional: *Louis Schwartzberg y Hillary Harris*. Destaca la presencia de este último, por ser un aclamado videoartista de vanguardia que se prestó a colaborar en una película cuyos mayores logros estéticos se debían a sus visibles influencias.
- Música: *Philip Glass*, siendo la primera película con entidad propia a la que se prestó a realizar una partitura original (otra obra prima). Por entonces Glass era el compositor más afamado de una de las vanguardias musicales del momento, la minimalista, y, por lo tanto, renegaba de cualquier proyecto mínimamente comercial. Aunque posteriormente hablaremos sobre el papel clave que la

música imprime en la película, es importante considerar que, independientemente de *Koyaanisqatsi*, la banda sonora es una obra a tener en cuenta dentro del paso al postminimalismo musical. Glass estuvo también presente en todos los proyectos de Reggio, lo que refuerza su importancia en la comprensión de la trilogía.

- Otros aspectos musicales: Producida por Kurt Munkacsi, quien siempre está detrás de la obra de Glass. Música Adicional: *Michael Hoenig*, que aparte de guionista, era también un compositor independiente alemán que llegó a estar nominado a un Grammy. Ingeniero de Sonido: M. Stocker. Efectos musicales: D. Rivas.
- Asesores personales de Reggio: *Langdon Winner, Jeffrey Lew, T.A. Price, Carl Carpenter y Barbara Pecarich*. De entre ellos, destacan los dos primeros. Sobre todo *Langdom Winner*, importante teórico de la tecnología, cuya inestimable presencia bien nos asegura una adecuada orientación ideológica de peso (es el único film en el que ha colaborado en toda su trayectoria profesional). También es necesario subrayar el papel de *Jeffrey Lew*, artista minimalista encargado de los aspectos dramáticos y estéticos generales de todos los proyectos de Reggio. Se inscribe dentro del “realismo contemporáneo”, nombre que resulta útil incluso para etiquetar nuestra película.
- Inspiración e ideas: *Jacques Ellul, Ivan Illich, Guy Debord, Leopoldo Kohr y David Monongyne*. En su mayor parte, los mismos repetirían presencia en el resto de películas de la saga. Pocos films cuentan con una referencia bibliográfica al estilo de *Koyaanisqatsi*. Como ejemplo, valga *Saló* (Pier Paolo Passolini, 1975).
- Consultores de las profecías Hopi: *J. Kimmey, D. Kootshongsie, J. Kootshongsie, M. Lowatewama y E. Malotki*. Imbricada de un espíritu *new age*, la metáfora hopi sirve, entre otras cosas, para hacernos recordar la sabiduría de los pueblos tradicionales.

- Significado hopi de *Koyaanisqatsi*: Ko.yaa.nis.qatsi, n. 1. vida loca. 2. vida en tumulto. 3. vida en desintegración. 4. vida desequilibrada. 5. una condición de vida que clama por otra manera de vivir.
- Colaboradores de excepción: *Allen Ginsberg*, uno de los líderes del movimiento *Flower Power* y cabeza de los poetas *Beat*, y *Georgia O' Keeffe*, la famosa artista americana casada con Stieglitz que, afincada en Santa Fe, se prestó a colaborar en el proyecto.

Es justo señalar que la trilogía, por lo general, ha acabado siendo denostada por cierta crítica especializada europea pero, sobre todo, por la española. Las historias del cine de Román Gubern y Sánchez Noriega la olvidan, y libros europeos dedicados densa y exclusivamente a todo el cine americano la obvian<sup>33</sup>. Yéndonos a un extremo, la guía de Carlos Aguilar, con sus casi 30.000 referencias comentadas sí que menciona la primera de la trilogía, pero lamentablemente pareciera que lo hace sin haber comprendido que, precisamente, las características *beats* y minimalistas de las que hace gala obligaban, dado su marco americano (y ochentero), a una estética repetitiva sumamente idónea: "...el mayor problema de la película consiste en que hacia la mitad empieza a ser reiterativa"<sup>34</sup>. El mundo anglosajón, por lo general, le ha prestado un tipo de atención preferente. Baste como ejemplo la elogiosa crítica que Graham Cairns le regala en su último libro, situándola, además, entre clásicos tan imprescindibles como *Los Carabineros (Les carabiniers, Jean-Luc Godard, 1963)*, *Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)*, *Metrópolis (Fritz Lang, 1927)* o *Playtime (Jaques Tati, 1959)*<sup>35</sup>. Stephen Jay Schneider, autor a caballo entre Harvard y Nueva York, no sólo la sitúa entre una de las 1001 películas que hay que ver antes de morir sino que la elogia impudicamente, aun cuando ello le lleve a demarcarse de sus típicos análisis objetivos<sup>36</sup>. Y el crítico James Monaco –uno de los creadores de *IMDB*- la llegó a situar entre las cinco películas más importantes de los años 80. Otras críticas consultadas nos han llevado a la conclusión –sin ánimo estadístico- de que la trilogía de Reggio goza de un notable favor en los países sudamericanos, agradecidos por la sentida crítica a la

<sup>33</sup> COURSONDON, J.P. y TAVERNIER, B.: *50 años de cine norteamericano*. Akal, Madrid, 1997, vols. I y II.

<sup>34</sup> AGUILAR, C.: *Guía del cine*. Cátedra, Madrid, 2005, p. 785.

<sup>35</sup> CAIRNS, G.: *Op. cit.*, p. 82 y ss.

<sup>36</sup> SCHNEIDER, S. J.: *Op. cit.*, p. 704.

industrialización y la mirada que sobre el Tercer Mundo muestra. Alemania, que ya en su momento la nominara al Oso de Oro en Berlín, y dado el especial fervor que siempre ha sentido por los proyectos de Glass y Hoenig, siempre la ha apoyado: fue el primer país en comercializarla.

### 3.1.3.1. ARGUMENTO Y TRAMA AUDIOVISUAL

Aunque *Koyaanisqatsi* sea una suerte de cuasidocumental sin palabras, tejido a partir de imágenes que se van relacionando entre sí por medio de la ayuda del espectador, es evidente que existe un guión comprometido que consigue dirigirnos por los derroteros ideológicos que analizaremos a su debido tiempo. Reggio no busca dejar ante su película que la imaginación de cada espectador vuele superflua y libremente en un mundo donde, como señala en su trilogía, estamos sometidos a un sinfín de presiones técnicas, urbanas y sensoriales (estética) en las que quedamos perdidos y despojados de nuestra humanidad. Reggio busca por contra que el espectador tenga que reflexionar sobre un tema expuesto con contundencia pero sin opresión, con múltiples aspectos a completar convenientemente y con diversas conclusiones sobre las que plantear -aunque sea a nivel personal- una solución. En este sentido, el punto de vista de Reggio sobre la técnica moderna puede resumirse en una de sus declaraciones:

“No estoy contra la tecnología cuando esta significa una técnica, un modo de hacer y construir el mundo. Lo que estoy cuestionando es nuestra técnica irresponsable de formas centralizadas, dominada por naciones y estados, corporaciones y estructuras”<sup>37</sup>.

Para ello, Reggio estructura *Koyaanisqatsi* en torno a un gigantesco flashback de 80 minutos donde trata diversos temas siempre en continuo crescendo dramático. Este flashback podría parecer doble: las primeras muestras artísticas del hombre primitivo abren la sinfonía fílmica, seguidas de un cohete espacial despegando. Después sobreviene el amplio corpus argumental, que se da por terminado con la ignición del lanzamiento espacial y el cierre definitivo del largometraje tal y como empezó. La

---

<sup>37</sup> Cit. en HOLSOPPLE, J. L.: *Toward a poetic of visual music* (Tesis doctoral). Servicio de publicaciones de la European Graduate School, Suiza, 2003, p. 113.

posibilidad de un doble flashback (uno comenzaría con los pictogramas americanos y acabaría con ellos, y el otro se inauguraría con el despegue y finalizaría, elocuentemente, con su explosión) queda seguramente abolida gracias al epílogo. En éste, al comentarse el significado de la película y de las profecías hopi cantadas, se establece una extradiegética relación de suspense entre los pictogramas y la sabiduría primitiva, advirtiéndonos que lo que nos estamos haciendo a nosotros mismos desemboca en una vuelta a las cavernas. No habría, pues, un flashback: sencillamente nuestra opulencia nos he hecho desembarcar en donde empezamos. El mensaje es que el progreso puede acabar en un regreso.

La película podríamos dividirla en secuencias más o menos independientes. Lo más idóneo, según nuestro punto de vista, sería hacerlo tomando como referencia el inicio y final de las pistas sonoras (tal y como hace la edición en DVD), sobre todo considerando que el montaje final del film se realizó teniendo en cuenta el sentimiento dramático de la música. Desde este punto de vista, la música otorgaría estructura interna al film en una fórmula que es susceptible de reducirse a la clásica fórmula narrativa de planteamiento, nudo y desenlace<sup>38</sup>.

#### -Prólogo:

En este prólogo, el ambiente sacro que se desprende de la música de órgano acompaña tanto las pinturas americanas como el extenso plano que reproduce a cámara lenta el despegue de la misión Apolo XII. Es el momento idóneo para que preguntas trascendentales salgan del espectador. El continuo mantra “Koyaanisqatsi”, cantada por la voz sepulcral de un bajo ayuda a crear un clima de misterio.

#### -Planteamiento: *Organic*, *Cloudscape* y *Resource* :

En *Organic*, tomas aéreas sumamente estáticas de bellos y desérticos paisajes naturales cercanos al Gran Cañón son acompañadas tanto por movimientos en vertical de la cámara (acaso queriendo significar un momento en el que el cielo y la tierra estaban espiritualmente conectadas) como por el sonido de suaves crescendos de

---

<sup>38</sup> Para ciertos datos temporales y geográficos nos ha sido de gran utilidad tanto la página oficial de la trilogía de *Koyaanisqatsi* y la trilogía *qatsi*: [www.koyaanisqatsi.org](http://www.koyaanisqatsi.org) y [www.qatsi.org](http://www.qatsi.org). También ha resultado útil, para consultas puntuales, la página dedicada a nuestra película en la Wikipedia inglesa: <http://en.wikipedia.org/wiki/Koyaanisqatsi>.

cuerdas. Un instrumento de viento rompe esa suavidad primigenia, introduciendo un impertinente motivo que se irá desarrollando cada vez más hasta anteceder la forma rítmica más repetida del film: el arpeggio (módulo musical a partir de un acorde que crea un efecto progresivo e hipnótico). El ambiente que se origina en esta secuencia induce a cierto nerviosismo: pareciera que algo va a romper, de un momento a otro, la paz. Los sentimientos enfrentados que produce la soledad junto el efecto aditivo de la partitura sonora ayudan a ocasionar este efecto.

En *Cloudscape*, de los planos generales anteriores pasamos a tomas más cercanas y, por lo tanto, el movimiento interno de la imagen, aún lento, toma más ritmo. Ese efecto será reforzado por la música: es la percepción por parte del espectador, gracias al fenómeno sinestésico audiovisual, la que constituirá la realidad de la película. El viento metal (en un principio, trompetas con sordina) nos divide el tiempo con más presteza a base de módulos rítmicos que se repiten continuamente, mientras la cámara llega incluso a realizar sutiles balanceos. Si las imágenes antes habían captado espacios estáticos, ahora se trata de filmar el otro componente natural por antonomasia: la fuerza dinámica y creadora. Agua y nubes se hermanan en esta secuencia y la música aumenta su volumen.

Con *Resource* finalmente sabremos hacia dónde conducen las secuencias anteriores. La música estalla subitamente en arpeggios y demás módulos repetitivos, concretando la esencia propia de la partitura minimalista a lo largo de toda la película: velocidad, aceleración y continuos crescendos dramáticos. Ello se traduce en términos visuales en tomas áreas moviéndose con gran celeridad por bellos campos de gran riqueza cromática que conducirán a una inesperada invasión por parte de diferentes intrusos tecnológicos. Cables de alta tensión, torretas, máquinas y oleoductos rasgan y quiebran la armonía natural imponiéndole una artificiosa y metálica geometría que terminará por hacerla estallar. El microclima musical, todavía frenético, dejará un espacio para el silencio: impecables tomas aéreas ceban su visión en grandes fábricas y pozos que racionalizan un terreno que, como nosotros, ha perdido su esencia orgánica. Detonaciones de bombas atómicas en el desierto de Nevada cierran, definitivamente, el planteamiento. Nótese que, en esta última secuencia, el tono dramático que exhalan las notas musicales hacen las voces de las duras palabras que, contra estas imágenes, Reggio podría haber proferido



-Nudo: *Vessels*, *Pruitt Igoe* y *The Grid*:

*Vessels* inaugura un denso nudo que constituye la parte más espectacular del film. Dotada de una estructura tripartita fílmica y sonora (A, A' y A''), cada vez más acelerada, extática y dinámica, *Vessels* introduce por vez primera las voces como complemento sonoro. El tono general se volverá, hasta el comienzo de *The Grid*, especialmente dramático: la música puede llevar al orgasmo al tecnócrata o a poner carne de gallina al tecnófobo. La imagen inaugural comienza con un plano detalle que, al alejarse, nos desvela una playa situada al lado de una imponente fábrica de contundente cualidad geométrica. Es poco después cuando tiene lugar el plano estático más largo del film -tres minutos y treinta y dos segundos-: dos boeings 747 inician un baile que preludian diversas tomas de caóticas carreteras entrelazadas y estranguladas por las que circulan frenéticas masas indiferenciadas de coches. La celeridad se multiplica inesperadamente dando lugar a tanques soviéticos, aviones de guerra, bombardeos y explosiones. El diálogo que se establece a partir de este momento entre imagen, cámara y sonido es unívoco y, por lo general, sometido a la batuta del compositor.

Después de un breve interludio donde las nubes que aparecieron en *Cloudscape* sobrevuelan a cámara rápida la ciudad de Nueva York, se abre la secuencia de *Pruitt Igoe* manteniendo el mismo tono general expuesto con anterioridad. Al principio la calma se apodera de imágenes que nos muestran barrios deprimidos de grandes ciudades. La música comienza a enervar nuestro ánimo gracias al uso de escalas napolitanas decrecientes que catapultan al espectador hacia algún tipo de tragedia. Nuevamente, el drama y el éxtasis audiovisual vuelven a apoderarse de nuestro film: tomas aéreas del tristemente famoso barrio residencial de *Pruitt Igoe* (San Luis, Missouri), aquel proyecto donde la arquitectura moderna puso todas sus esperanzas, es demolido sistemáticamente, junto con puentes y demás edificios. Como ya auguró Marx, lo que sólidamente hoy construimos, se desvanece en el aire. Nuestra sociedad no genera valores con vocación de eternidad. Justo después de esta secuencia, la cámara centra su mirada en la gente que circula por las calles de las grandes ciudades, y lo hace a cámara lenta, expresando la obesidad de la sociedad de consumo en la que vivimos

Desde un punto de vista jerárquico, podría decirse que la gigantesca secuencia de *The Grid* (unos veintidós minutos) constituye por sí misma la clave de toda la película. Pareciera que a nivel organizativo todas las secuencias anteriores se hubieran encargado de prefigurar tanto la semántica estética como la riqueza temática que se dan cita aquí. Secuencia acompañada de una pista sonora que, a pesar de mantener el tono y características generales ya comentadas, elige una tonalidad tragicómica que dota a las imágenes de una exquisita e irónica riqueza simbólica. La ciudad de Nueva York desde diversos puntos de vista, de día o de noche, se convierte en un gigantesco decorado definido y descrito por cámaras rápidas, rapidísimas, y por el *raccord* de seriación mantenido de los mismos motivos sonoros. La (macro e infra) estructura de las megalópolis actuales queda al desnudo en toda su unidimensionalidad y estandarización: arquitectura, tráfico, estrés, escaleras mecánicas, fábricas, discotecas, supermercados, centros comerciales, televisión... El ritmo de planos se vuelve tan rápido que la cadencia fílmica, por efecto de la cámara rápida y de la aceleración que la música sigue imprimiendo a la imagen, llega a momentos en los que parece alcanzar el límite de lo posible.

Concluída esta secuencia, al espectador, hastiado de tal masividad, le esperan unas silenciosas imágenes que relacionarán nuestras ciudades con las estructuras de microchips. En *Naqoyqatsi*, dicha relación se establecerá también con estructuras mercantiles como son los supermercados.

#### Desenlace: *Prophecies* y final

El proceso técnico y urbano de nuestra sociedad nos conduce a unos resultados bastante indeseables. *Prophecies* transmite desesperadamente la paradoja de un sistema al que le sobran medios, pero donde jamás el fin es verdaderamente humano. El sentimiento de desolación es conseguido por el sonido de un órgano acompañado por un coro que enuncia, a modo de lamento, tres profecías hopi. El cansancio y el hastío se apoderan del espectador: ritmo lento, planos medios y, sobre todo, el contraste que la música ocasiona, después de más de media hora de tensión acumulada, inducen a un tono triste en general. Pobreza, enfermedad, superficialidad, enfado y tristeza es lo que interesadamente captan las cámaras al centrarse en las personas que se va encontrando por la calle.

El final de esta secuencia repite la obertura fílmica del brazo de la compañía sonora vocal del todavía misterioso mantra: *Koyaanisqatsi*. El círculo se ha completado, argumental y musicalmente. El penúltimo plano vuelve al comienzo de la película. En ella, el cohete espacial –supuestamente el mismo del principio, pero en realidad otro–, explota al poco de remontar el vuelo (en su momento, y todavía hoy, muchos siguen creyendo equivocadamente que se trata del famoso accidente aeroespacial del *Challenger*). El sueño de colonizar otros planetas como enseña de progreso queda violentamente interrumpido a la luz del *flashback*, reflexión sobre lo que hemos hecho de nuestras vidas y del medio ambiente. Que todo salte por los aires, tal y como ocurrió en la decadencia de tantos imperios, es la advertencia final.

## 3.2. CONTEXTO CANÓNICO Y ALTERNATIVO

### 3.2.1. ANTECEDENTES Y CONSECUENTES<sup>39</sup>

Este tipo de cine, en el que las imágenes han de leerse como una partitura, es tan antiguo como el séptimo arte y, si hacemos caso a Michel Chion, *Koyaanisqatsi* hemos de entenderla como “película de montaje *unanimista*”<sup>40</sup> en la tradición de los años 20”<sup>41</sup>. Precisamente en ese origen deberíamos encontrar las fuentes de inspiración de este largometraje. Sin embargo, más que en los experimentos de pura abstracción de Viking Eggeling, Hans Richter u Oskar Fischinger, deberíamos fijarnos en una película hoy totalmente olvidada, *Manhatta* (1921), dirigida por el famoso fotógrafo purista Paul Strand –con la colaboración del no menos importante fotógrafo precisionista Charles Sheeler-. En ella se deja fluir el bullicio y la vida a través de las calles de Nueva York, desde los muelles donde desembarcan los emigrantes en busca de una nueva vida hasta las fábricas y los barrios obreros. Aunque únicamente dura 6 minutos, la similitud con *Koyaanisqatsi*, aun cuando solo sea en planos y encuadres, es evidente. Sorprende lo audaz de la propuesta de Strand, pues aunque desconozcamos la banda sonora que la acompañó, las grandiosas arquitecturas robando el protagonismo a masas de inmigrantes, la definición de la fotografía y la poderosa fuerza estética que sus impecables imágenes rezuman se convierten en un precoz y sugerente ejemplo. De hecho, el compositor minimalista (como Philip Glass) Michael Nymann le compuso una banda sonora.

Sea como fuere, debemos retrotraernos hasta Dziga Vertov y su cine-ojo (*Kino-glaz*) para observar el auténtico comienzo teórico de la tendencia que dio lugar al nacimiento de este cine abstracto, puro o íntegro. El fundamento teórico de la “objetividad total”, de la no narratividad, del protagonismo del montaje y de la relación con la música se encuentra, pues, aquí. Su documental *Cinesemana* (1918) se convirtió en uno de los

---

<sup>39</sup> Como fuentes bibliográficas generales para la realización de este apartado siempre son útiles GUBERN, R.: *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1991, pp. 135-156 y también 167-168. Muy recomendable es comparar dicho manual con el de SÁNCHEZ NORIEGA, J. L.: *Historia del cine*. Alianza, Madrid, 2000, sobre todo por la forma de abordar el cine postmoderno. Respecto a los consecuentes, dada la poca atención que se ha prestado a la línea del documental que podríamos dar inaugurado con Reggio, parte de lo aquí expuesto es teoría propia.

<sup>40</sup> De unánime: referido a aquel cine en el que música e imagen quedan completamente fusionadas gracias al montaje.

<sup>41</sup> CHION, M.: *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 436.

ejemplos primigenios, no sólo de esas ideas, sino también de cómo un encuadre o la complejidad del montaje acababan, en realidad, con la ingenua utopía de la objetividad fílmica. *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), el film que le dio fama internacional, significó el culmen de su poética. La película, rodada en diversas ciudades, recreaba un día en la vida de un cámara que busca únicamente captar las imágenes paradigmáticas del mundo de los años 20, algo que queda muy cercano en intencionalidad a nuestro film<sup>42</sup>. Rabiosamente similar a *Koyaanisqatsi*, es difícil encontrar otro ejemplo que pueda relacionarse con más fuerza con nuestra película<sup>43</sup>. Basta comparar ambas para encontrar desde el punto de vista urbano y, sobre todo, estético, similitudes asombrosas. Tomas aéreas, escenas de masas, montaje acelerado, concatenación de planos a velocidad límite y movimientos de los mismos (y no dentro de ellos) se suman a la recomendación de Vertov de usar una partitura rítmica y melódicamente repetitiva<sup>44</sup>. Y como colofón debe tenerse en cuenta su certeza de que, en el cine, la objetividad no existe. A pesar de ello, existen diferencias. No encontramos en Vertov lo que es novedoso en *Koyaanisqatsi*, aquello en lo que centraremos toda nuestra investigación: el compromiso social y la crítica de lo representado. El que la estética sea similar no debe hacernos perder el norte. Retratar nuestra realidad miméticamente, previa codificación estética, lleva a Reggio y Vertov a formas similares. Sin embargo, los significados culturales, por coordenadas y finalidad, veremos que cambian cualitativamente.

A partir de ahí, de Vertov, Pudovkin o Man Ray, las consecuencias, en un clima cultural inquieto, no se hicieron esperar. A pesar de todo, en comparación con *Koyaanisqatsi*, todo el cine *unanimista* de esta década lo podemos considerar, como mucho, de cierta asepsia crítica de lo proyectado. Es más, la mayoría terminan convirtiéndose en razón de su poder estético en odas triunfales que poco tenían que ver con la dureza de la sentencia del poeta Vladimir Maiakovski: “El arte no debe ser un espejo que refleje el mundo, sino un martillo que lo golpee”. Véase el caso de uno de los ejemplos más bellos y acabados del cine *unanimista*, la célebre *Berlín: Sinfonía de*

---

<sup>42</sup> Especialmente estimulantes, aunque algo ásperos, resultan algunos pasajes del ya clásico ALBÉRA, F.: *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>43</sup> Tuvimos la suerte de conocer en persona a uno de los colaboradores españoles de Philip Glass, José Sánchez Mesa. Éste nos comentó que el propio Glass le aseguró que la principal influencia consciente de Reggio fue esta película.

<sup>44</sup> De hecho, se da la feliz casualidad de que el también compositor minimalista Michael Nyman compuso tanto una banda sonora para dicha película como para *Manhatta*.

*una gran ciudad* (Berlin: *Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927). En esta película se observa claramente la unión música-imagen que tanto nos interesa recalcar: se estructura en movimientos –como si de una sinfonía se tratara- contando, para su realización, con uno de los más versátiles compositores, Edmund Meisel, quien también realizaría una de las bandas sonoras de *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925). Los especialistas coinciden en que su sistema interno de ritmo y montaje la convierten en la película más imitada en dicho campo. Walther Ruttmann afirmaba que se trataba de la estructura de una compleja máquina. Una máquina que, al contrario de lo que buscaba Reggio, terminaba alabando el maquinismo y el progreso<sup>45</sup>. Por ello, a nivel de intencionalidad, nuestra película se encontraría más cerca de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936), aunque, evidentemente, el riesgo que asumió Chaplin en ésta se encuentra a casi 50 años de distancia.

Tras la II Guerra Mundial, empero, esta tendencia fílmica quedó eclipsada. El unívoco progreso tecnológico volvió a eclipsar, una vez más, la ingeniosa creatividad que surge cuando las limitaciones se convierten en un reto: el cine sonoro enmudeció al anterior y los actores del “star system” se convirtieron en reclamo turístico. El cine clásico convirtió en primitivo al europeo, a lo que éste respondió con sus peculiares poéticas italianas y francesas. Además, las obras de vanguardia americanas y europeas olvidaron, por lo general, las singulares propuestas creativas de Vertov, caminando en una dirección de objetivismo y estatismo –véase *Wavelength* (Michael Show, 1967) *Las cuatro estaciones* (*Vremena goda*, Arthur Pelechian, 1975) o las películas de Andy Warhol (*Sleep*, 1963 o *Eat* 1964)-. Esta dirección, tan del gusto de nuestra “representación cultural tecnocientífica” y siempre ávida de objetividad, usurpa y reduce muchas veces las posibilidades de un mundo artístico que no puede serlo. Sin embargo, en paralelo, el surgimiento del vídeo, refugiado en el exilio que las salas de exposiciones le ofrecieron, quedó como el posible antecedente (americano) del proyecto de Reggio. Volveremos posteriormente a este hecho crucial, pero antes debemos seguir con el cine ya que, independientemente de su estética, una serie de largometrajes que mostraban el miedo a la civilización tecnológica -en connivencia con las teorías de Ellul

---

<sup>45</sup> Véase SANDOVAL MARTÍN, M. T.: *Mirada al mundo. Una historia del cine documental alemán*. T&B, Madrid, 2004. Interesante por su análisis del Kulturfilm y el Dokumentarfilm. El lector puede, dependiendo del capítulo que elija, hacer un viaje a través de la historia del cine alemán hasta la caída de los nazis, estudiar la temática o analizar los componentes culturales.

y Mumford (teóricos cuya influencia en nuestro film es clave)- jalonaban el camino hacia nuestra película, tal y como demuestra que, el mismo año de estreno de *Koyaanisqatsi*, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) causara tal estupor<sup>46</sup>.

En cualquier caso, si un momento dorado del cine que veníamos comentando fue en los años 20, una edad confusa, según las gafas con las que se vea -de plata, de videoclip, de chatarra- vendría a partir del éxito que, entre ciertos círculos, tuvo *Koyaanisqatsi* desde su proyección en 1982. Gran parte de la crítica la tachó de revolucionaria y novedosa, llegando a ser nominada en numerosos festivales americanos (y curiosamente también en Berlín), pero ello bien pudo ser producto de sumir en una neblina el verdadero origen ruso-alemán de su estética –aquel por el que suele decantarse la crítica-. Los méritos de *Koyaanisqatsi* en el aspecto estético posiblemente no pueden ser ni siquiera los de la recuperación, pues ya el videoarte lo había hecho con creces. La dignificación que nos gustaría hacer de la *opera prima* de Reggio no debe ser entendida en esta dirección, sino, digámoslo ya, en la de su integridad e *idoneidad cultural*, su declarado *contenido intencional* y, ahora sí, en la *adecuación estética*. Y es que pronto se comenzaron a realizar proyectos donde la base formal –llena de belleza- era la misma, pero la esencia ideológica, sonora o teórica del film quedaba claramente expoliada. Tanto que nos resulta algo complicado aseverar que el relato que a continuación vamos a seguir podamos de verdad verlo como consecuencia del primer proyecto de Reggio.

Seis años después nuestro director planteó una continuación a su primera película, ideando una trilogía a la que ha dedicado casi la mitad de su vida y que lleva por nombre “*Qatsi*” (vida). Es justo subrayar lo imprescindible que resulta conocer las tres para poder comprender el sentido y finalidad última de cualquiera de ellas. Se supone que *Powaqqatsi* (1988) seguía las líneas generales de su antecesora, pero aquí los mensajes se volvían más difusos o simplistas y la música de Glass, cercana en este caso al *new age*, acrecentaba una sensación de cierta vacuidad. La estética fue modificada por razones de decoro: cambiado el tema e intención, la forma de abordar los aspectos fílmicos debía ser otra. La crítica al desarrollo e industrialización en el Tercer Mundo carecía de la fuerza visual de la primera, y la apología de las sociedades tradicionales no

---

<sup>46</sup> ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia*. Alianza, Madrid, 2002, p. 239.



conseguiría con severidad su objetivo. Por su parte, *Baraka* (1992), dirigida por Ron Fricke y rodada en 70 mm en cinco continentes, parecía más bien un conjunto de documentales independientes. El resultado presentaba un aparato crítico algo pobre, tratándose más bien de tendenciosas aproximaciones a fenómenos culturales manipulados por el prisma etnocéntrico occidental. Bonitas secuencias carentes de compromiso real o de sustento teórico oportuno que derrochaban impecables medios técnicos y cuantiosas sumas de dinero, cuyo resultado era éxito comercial y caras sonrientes e irreflexivas que salían del cine igual que como entraron. Es más, algunas de las secuencias que más interés producían en el espectador (ciudades japonesas a cámara rápida, analogías con pollos en cintas transportadoras), eran copias casi literales de una, ya por entonces, olvidada *Koyaanisqatsi*. *Powaqqatsi* y *Baraka* adolecían de compromiso y de relación con bases teóricas fuertes, así como de adecuación estética.

El otrora respetable entretenimiento de masas había arramblado, una vez más, con la cualidad y calidad cultural. Sólo importaba la eficacia técnica. A partir de entonces los productos de auténtica calidad convivirían ocultos, mientras el resto se hacía de oro. Peter Greenaway o Atom Egoyam usarían las posibilidades de este tipo de cine desde un marco de vanguardia estética en un film de *sketches* (*Shorts*, 1998) mientras Claude Nuridsany y Marie Pérennou hacían gala en *Microcosmos* (1996) de un propósito más lúdico. Algo antes Reggio había estrenado un largometraje que no llegaba a los 30 minutos, *Anima mundi* (1992), un documental que buscaba sensibilizar al espectador con la belleza de la naturaleza, pero donde, una vez más, la imbricación estético-teórica de *Koyaanisqatsi* brillaba por su ausencia. También se podría tender un puente entre este tipo de películas y el trabajo de fotógrafos como Yann Arthur Bertrand.

Aunque muchos de estos productos poseían y poseen interés en diversos aspectos, muchísimas obras sin tanta propaganda seguían presentando resultados mejores. ¿Dónde se encontraban? Engrosando almacenes y listas en museos y concursos: pertenecían al videoarte. Mientras, la compleja esencia de *Koyaanisqatsi* se perdía en sus supuestos sucesores. Estos sólo comprendieron superficialmente las claves de nuestra película y, por tanto, radicalizaron sus aspectos por separado: o técnica o estética, o crítica postindustrial o naturaleza, cuando la clave era la unión de todos ellos dentro de unas coordenadas culturales idóneas.

Afirmaríamos que esta línea acabó desembocando en los documentales de la Nacional Geographic si no fuera porque existe un ejemplo mucho mejor: un canal por satélite, *Landscape*, que emite 24 horas al día imágenes bonitas acompañadas de música sin narrador. Y si todavía es necesario sacar a colación más consecuentes, quedará divertido no sólo hablar de aquellas películas que hacen un uso exagerado (y absurdo) del empleo de la cámara rápida -cuya popularización sí que deberíamos achacar a *Koyaanisqatsi*-, sino también de videoclips como el de *Ray of Light* de Madonna (Jonas Arkelund, 1998): mezcla de planos a cámara rápida con imágenes inspiradas totalmente en nuestra película.

A pesar de este extravagante final, desde la comercialidad un último y loable intento iba a tener lugar. *Naqoyqatsi* (2002), la tercera película de la trilogía, presentaba novedades estéticas bastante llamativas y un riquísimo contenido donde se sintetizaban todas las preocupaciones ideológicas de los teóricos en los que se apoyaba Reggio. Circulando contracorriente al documental independiente que se estilaba por aquel entonces, diferentes secuencias revelaban las problemáticas de nuestra época a un ritmo frenéticamente videoclipero donde la velocidad de planos, como en el caso de *Koyaanisqatsi*, vuelve a convertirse en motivo fundamental. El ordenador y los efectos digitales prestan sus posibilidades a la realización de una película que, convenientemente, rezuma una significativa artificialidad por los cuatro costados. Asimismo, las teorías de la primera película encuentran aquí una segunda oportunidad, esta vez subrayando más temáticas y dejando mucho lugar a la imaginación del espectador. Las imágenes, ayudadas por la música de Glass, consiguen describir con creces la ideología que Reggio busca transmitir, lo que revalida el triunfo cultural (que no el reducidamente cinematográfico) conseguido veinte años antes. Sin embargo, el resultado es ya tan sumamente estetizante, que el mensaje puede diluirse en la contemplación, en cuyo caso el film se convierte en un absurdo ejercicio de planos e imágenes sin lógica alguna. Tal es el peligro de la trilogía *Qatsi*. Esta no resiste idealmente ni una audiovisión estricta y elitistamente fílmica ni una popularmente estética, pues el cine, como todo arte, es un ente orgánico sutilmente entrelazado con miles de aspectos y no siempre debemos obcecarnos en los mismos, sino en todo lo que pueda ofrecernos. De forma parecida, el mensaje que esconde nuestra película no puede, lamentablemente, ser transportado en toda su carga a un público masivo e informe, máxime cuando la postmodernidad nos ha convertido en sujetos de pensamiento

extremadamente independiente y automático, capaces de convertir el objeto más delicado en lo que egoístamente nos parezca. De ahí que muy posiblemente la alianza entre la sociedad de consumo y la crítica más elitista desviaron la carretera que nacía en *Koyaanisqatsi* a los brazos de las muchedumbres que tanto gustan de artefactos amables.

### 3.2.1.2. EL REFERENTE SECRETO

En definitiva, la historia lineal y canónica relatada anteriormente conecta *Koyaanisqatsi* especialmente con ciertos experimentos de la vanguardia, algo que la información que hemos esgrimido avala. Simplificadamente podría decirse, además, que el referente más sólido era Vertov, dada la temática urbana y el excelente uso de lo que podría llamarse “estética de la velocidad”. Resulta sumamente extraño, sin embargo, que en ningún lugar (ni siquiera en internet) se haya planteado una relación entre nuestra película y el sobresaliente documental norteamericano *The City* (Ralph Steiner, Willard Van Dyke, 1939)<sup>47</sup>. Es más, incluso podría considerarse sospechoso que, en lo que llega nuestro conocimiento, Reggio jamás haya comentado noción alguna de dicho documental, cuando sí ha expresado la influencia que cineastas como Vertov tienen en su obra. Vayamos por partes. Los paralelismos entre *Koyaanisqatsi* y *The City* son demasiado sorprendentes como para que pueda tratarse de una mera casualidad: incluso *El hombre de la cámara* palidece ante las abrumadoras similitudes entre ambos documentales. En primer lugar, *The City* tiene un inspirador ideológico que precede a los de nuestra película: Lewis Mumford, quien redactó, además, el guión. Así, gran parte del texto, narrado en voz en off por Morris Carnovsky, subraya las críticas fundamentales al mundo técnico y tecnoestético: ataque a lo cuantitativo, a lo mecanizado, al tamaño, a lo abstracto, a la masificación, al colapso urbano o al estrés. En segundo lugar, porque se trata de un documental que muestra como la técnica ha arrasado con las pequeñas poblaciones dando lugar a megalópolis nefastas. En tercer

---

<sup>47</sup> Algunos parecen haber estado a punto de hacerlo, pero sólo han observado un paralelismo anecdótico MACDONALD, S.: *The garden in the machine: a field guide to independent Films about place*. Universidad de California, Berkeley, 2001, p. 153. Scott Macdonald relaciona el éxito de *The City* y *Koyaanisqatsi* con sus partituras sonoras. Sin embargo, se queda ahí. Ni siquiera plantea que sean similares en algunos aspectos. Para una introducción a *The City* véase BARNOUW, E.: *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 111-112. Dicho documental está considerado uno de los mejores de su época.

lugar porque, en ocasiones, el uso de la música y de la cámara prefigura los mecanismos estéticos (con los fines semánticos) de *Koyaanisqatsi*. En cuarto lugar porque demasiadas ideas, temáticas e incluso planos se repiten, a la vez que son tratados de forma análoga. En quinto lugar porque *The City* se mueve entre el tono cómico y satírico de *The Grid* y el dramático de *Pruitt Igoe*. Y en sexto lugar, porque el guión de Reggio “copia” la mitad del devenir narrativo de *The City*. No obstante, es oportuno señalar que este documental dura poco más de 40 minutos, por lo que todas las semejanzas con *Koyaanisqatsi* se encuentran comprimidas: la obra de Reggio amplía y extiende el espectro regalándole mayor profundidad. Lo que en *The City* es un memorándum de problemáticas y temáticas, en *Koyaanisqatsi* se convierte en un monumental discurso sistemático.

Veamos. *The City* inicia su recorrido con planos de la naturaleza, casas de campo y pequeños pueblos donde se respira un ambiente gremial: en la iglesia mayor se toman las decisiones, se mantiene la artesanía en los trabajos, las máquinas son de tamaño limitado y éstas se adaptan armónicamente al ritmo tradicional. Este breve preámbulo puede compararse con las amplias panorámicas naturales de *Koyaanisqatsi*, ya que ambas se opondrán al resto del tono y contenido fílmico. Es, sin embargo, a partir del siguiente acto cuando las filiaciones con *Koyaanisqatsi* son evidentes. La música se volverá dramática e irrumpirán máquinas, fábricas y formas geométricas que violarán la tierra y gasearán el territorio. Unos minutos después, *The City* desembarcará en una gran ciudad donde los primeros protagonistas serán los enormes rascacielos tipificados y estandarizados, seguidos de la hipermovilidad de la gente y, especialmente, de los automóviles. Es en estos momentos cuando los planos se intercambiarán velozmente en diversos enfoques (panorámicas, primeros planos, de conjunto) al ritmo de una partitura compuesta por Aaron Copland sospechosamente similar a la minimalista de Glass. *The City* se centrará entonces sobremanera en los automóviles, pero alcanzará una cima satírica al tratar el tema de la comida rápida acelerando planos y banda sonora. En todo este transcurso, *Koyaanisqatsi* parece haber plagiado todas las ideas creativas. El distanciamiento sobrevendrá con los últimos 15 minutos de *The City*, donde se propone un nuevo tipo de ciudad jardín con casas matas, un sistema de producción sostenible tradicional y una vida más apacible. La recta final aboga, pues, por la integración naturaleza-ciudad y la existencia de fábricas y máquinas a pequeña escala.

Ahora bien, desde un punto de vista estético-cinematográfico, el fenómeno audiovisual de *Koyaanisqatsi*, clave fundamental para la comprensión tecnoestética de nuestros objetivos, sí que se distancia. Pero incluso aquí, *The City* prefigura -a veces tímidamente, en ocasiones llamativamente- la semántica fílmica de la obra de Reggio. La partitura de de Aaron Copland llega, en los momentos de frenesí, a acariciar brevemente el minimalismo de Glass. Algo que ha sido advertido recientemente, desde un punto de vista estrictamente musicológico, por el teórico Alex Ross<sup>48</sup>, lo que resulta trascendente por lo que eso significa para nuestros fines (véase el apartado 3.4.). Por su parte, la cámara llega en ocasiones a moverse a gran velocidad dentro de un coche, acercándose en ocasiones a la estrategia de celeridad de *Koyaanisqatsi*. También el mecanismo reggiano de la proyección acelerada de planos es empleado en *The City* en los momentos más oportunos y semejantes a nuestro film. Además, podemos encontrar tomas aéreas y filmaciones desde cámaras situadas en maletines o en lugares nada comunes, como también hará Reggio. Ahora bien, *The City* no es muda como la nuestra. Al dotarse de la palabra todo resulta más evidente, más nítido. El texto de Mumford es sólido, lógico y profundo, aunque no carente de valores literarios. *Koyaanisqatsi*, al confiar en la imagen y la música, tiene que radicalizar obligatoriamente los mecanismos expresivos.

Desde un punto de vista temático, *The City* se encuentra todavía más cercana al hombre que a la filmación abstracta (y tecnoestética) de nuestra película. Aquella se centra mucho en los niños, analizando cómo se transforman sus juegos y diversiones en el paso del pueblo a la ciudad, queriendo significar que la ciudad educa en todo; esto es, no por sus escuelas, sino por su ambiente total. También se encuentra limitada, en ocasiones, a problemáticas de la época, algo que se ve reforzado por el texto recitado: la ausencia de una normativa de tráfico adecuada, la abundancia de accidentes de tráfico, el crecimiento desmesurado de tantas ciudades, la despoblación rural, etc. La lectura macroestructural, amplia y genérica de *Koyaanisqatsi* no siempre es alcanzada por *The City*.

Desde la perspectiva de la filmación del fenómeno tecnoestético, campo principal de nuestra investigación, *The City*, por su situación temporal (1939), no llega a los niveles de una película finalizada en 1982. Pero eso no significa que también aquí se erija en un referente indiscutible. La ciudad colmena, la estandarización de las formas, la anonimia

---

<sup>48</sup> ROSS, A.: *El ruido eterno*. Akal, Madrid, 2009, p. 363.

urbana, el trato a la máquina, el comportamiento masificado o la incipiente geometrización espacial simplemente se verán radicalizadas y multiplicadas en *Koyaanisqatsi*. Incluso ciertos fenómenos tecnoacústicos (sirenas, ambulancias, bocinas, etc.) tendrán un lugar en *The City* que se echaría de menos en la obra de Reggio si no fuera porque la codificación estética de la música de Philip Glass, tal y como veremos, los asume.

En conclusión, *The City* es útil para muchas cosas. Puede servir, por ejemplo, para demostrar que *Koyaanisqatsi* es un epígono de la modernidad y no una pataleta postmoderna. Las ideas, planteamientos e incluso propuestas estéticas de la primera se encuentran ampliadas y radicalizadas en la segunda. Pero eso no evita que nos cause cierto malestar el no comprender por qué no se han relacionado, aunque fuera en artículos o en manuales genéricos, ambas películas. Y, especialmente, el silencio de Reggio o Glass al respecto, o la casualidad de que Lewis Mumford no figure como inspirador ideológico de nuestra película cuando su relación con Ellul o Illich es íntima.

Ahora bien, la conexión entre la *Manhatta* de Strand, *The City* y *Koyaanisqatsi* desvela al teórico cinematográfico una nueva línea de investigación: la de **las sinfonías urbanas americanas** (especialmente las dedicadas a Nueva York). Los documentales que siguen de cerca la estela de *The City*, independientemente de que su perspectiva sea positiva o negativa, también parecen desembocar, aun mitigadamente, en nuestra película<sup>49</sup>. Es el caso de los documentales cortos de Rudy Burckhardt (*Up and down the Waterfront* (1946), *The Climate of New York* (1948) o *Under the Brookling Bridge* (1956), menos pretenciosos que los europeos de vanguardia, pero elocuentes en su filmación de arquitecturas y espacios. La captación del fenómeno tecnoestético urbano, en la que *Koyaanisqatsi* destaca, debe comprenderse a la luz de los preámbulos intuitivos en esa línea de documentales americanos.

**Postdata:** En la galería de imágenes situada al final del bloque se establece una breve comparación didáctica entre planos de *The City* y *Koyaanisqatsi*.

---

<sup>49</sup> Véase MACDONALD, S.: *Op. cit.*, p. 154 y ss.

### 3.2.2. APORTACIONES PARALELAS

No se puede enmarcar a *Koyaanisqatsi* restringiéndola a una línea recta que vaya desde Vertov a *Naqoyqatsi*. Una cosa es seguir una línea meramente formalista y estética, la que generalmente se suele señalar en manuales y que sin duda responde a varios intereses de nuestro objeto de estudio, y otra cosa son las influencias oblicuas, provenientes de campos menos conocidos y cuya impronta puede no ser tan evidente. Tal es el caso del cine debordiano y de los experimentos videoartísticos del momento. De hecho, gran parte del contenido cualitativo de nuestra película tiene su origen en una moderada triple encrucijada entre lo expuesto en el apartado anterior, la experimentación turbadora del videoarte de Hillary Harris y la ideología del anti-cine situacionista<sup>50</sup>. He aquí, pues, nuestra propuesta personal de contextualización de *Koyaanisqatsi* al margen de los referentes más evidentes.

En cierto modo las imágenes de los amenazadores bloques de edificios seriados, la crítica a la mercancía, los agobiantes automóviles e, incluso, la explosión atómica, parecen sacadas del “film” en blanco y negro *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, 1973), única película de Debord que Reggio podría haber visto. De hecho, Debord es uno de los ideólogos en los que nuestro director se inspira para su fulminante crítica al mundo moderno, y ello resulta evidente en el contenido crítico. Es más, debe anotarse que dicha película tenía un antecedente peculiar con el que podría generarse otra línea de investigación. El cine de Jacques Tati, director francés que cuenta en su haber seis largometrajes y un puñado de cortos, ya había expresado en un tono ciertamente jocoso las ridículas situaciones a las que la sociedad tecnológica se enfrentaba<sup>51</sup>. *Mi tío* (*Mon Oncle*, 1958) se reía de los automóviles y de la supuesta comodidad de los nuevos inventos domésticos. Por otra parte, *Playtime* (1968), posiblemente su ejemplo más logrado, era una crítica declarada a la ciudad moderna<sup>52</sup>. En ambos ejemplos, y a pesar de la filiación con Buster Keaton o Charles Chaplin, no es difícil relacionar estas precoces críticas con los dictados del lettrismo y situacionismo, de

---

<sup>50</sup> Toda la información necesaria sobre este tema puede verse en: DEBORD, Guy: *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. San Francisco, AK Press, 2003.

<sup>51</sup> Véase ARAGÓN PANIAGUA, T.: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Universidad de Málaga, 2006.

<sup>52</sup> *Ibidem*, especialmente, p. 59 y ss.



los que Debord era el principal valedor<sup>53</sup>. En cualquier caso, tal y como ha señalado Aragón Paniagua, la censura a los problemas esenciales de la cultura tecnocrática se encontraban, casi visionariamente, en Tati. Debord lo habría planteado fílmicamente desde la tragedia, el drama y el tono documental, mientras que *Koyaanisqatsi* lo habría hecho a partir del prisma teórico de este último, abrazando con ello todo el espectro comentado.

Sin embargo, las películas cuasidocumentales de Debord (esta etiqueta la compartiría con la trilogía *Qatsi*) no pretenden ser atractivas por su estética. En ello se diferencia el anti-cine situacionista radicalmente de la transparencia de Tati o de los mecanismos estéticos de Reggio. En el contrato que precedió al rodaje de *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) se dejaba claro que nadie tendría derecho a hacer comentario alguno sobre su forma cinematográfica<sup>54</sup>, pues el líder situacionista tenía verdadera aversión a cualquier análisis fílmico orientado de esa manera. Es más, sentía repugnancia incluso por sentencias que tanto solemos usar como “cuando se ama la vida se va al cine”, pues, en palabras de Debord: “Esta vida es tan poca cosa como este cine; de ahí que sean efectivamente intercambiables de modo indiferente”<sup>55</sup>. De ahí que los films de Debord tengan un trato sumamente lúgubre para cualquiera que esté acostumbrado a ver películas de los 70. De hecho, ni siquiera encontramos música de fondo, a excepción de algunos fragmentos de compositores barrocos franceses (F. Couperin, M. Corrette...) que no son capaces de contrarestar el efecto que producen las palabras que jalonan los planos: tétricas, trágicas e incluso insanas que, con el distanciamiento necesario, ¿por qué no relacionar con la hastiante sensación que produce la música de Glass?

Entre las diversas opiniones que tenía Debord sobre cómo hacer y ver cine, podemos encontrar algunas que son susceptibles de ser relacionadas con *Koyaanisqatsi*:

- El concepto *cuasidocumental*.

---

<sup>53</sup> CAIRNS, G.: *Op. cit.*, pp. 119 y ss.

<sup>54</sup> DEBORD, G.: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Anagrama, Barcelona, 2000. p. 7.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 14.

- El líder situacionista se quejaba de que el cine y la crítica oficial no solían integrar en los circuitos las obras más críticas con la sociedad actual, ¿no ha sido el caso de la trilogía *Qatsi*?<sup>56</sup>
- Para Debord el cine es el gran arte de nuestra sociedad, la mejor representación de una época y una noble forma de *propaganda ideológica*, que es lo que pretendían tanto sus películas como las de Reggio<sup>57</sup>. Para Debord el cine auténtico tenía que ser ideológicamente comprometido, único medio para generar debate.
- Debord consideraba que, en el estado actual de las cosas, sólo las películas que metían el dedo en la llaga hasta el fondo merecían un lugar dentro de la historia de los propósitos humanos. Las películas tenían que ser insoportables no tanto por la forma sino, sobre todo, por el fondo<sup>58</sup>. Aunque en un nivel más ligero, *Koyaanisqatsi* y *Naqoyqatsi* no son obras que todos los públicos podrían soportar si no fuera por ese infuso interés popular inculcado de experimentar sensaciones hipnóticas como la que pueden ofrendar nuestras películas.
- Debord jamás rodó imagen alguna. Todas eran tomadas de películas o rodajes preexistentes. *Koyaanisqatsi* hace lo propio en algunas ocasiones (demolición de edificios, planos de tanques alineados, plano del cohete espacial), pero es más importante todavía tener en cuenta que podría haber prescindido de grabar material nuevo si no fuera porque buscaba imágenes todavía más idóneas e impactantes que las que ya existían. Este hecho, intolerable para Debord, bien pudo ser solucionado en *Naqoyqatsi*, donde pocas imágenes nuevas fueron rodadas. Todo el film se consigue gracias a imágenes recicladas del mundo de la televisión y de los ordenadores.

Con estas premisas todavía no nos atreveríamos a afirmar suficientemente que Reggio compartiera con Debord unas convicciones *tan* similares en lo que debía ser el

<sup>56</sup> DEBORD, G.: “Por y contra el cine”, en AA.VV.: *La creación abierta y sus enemigos*. La Piqueta, Madrid, 1977, p. 19.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 18 y 19.

<sup>58</sup> SCHIFFTER, F.: *Contra Debord*. Melusina, Madrid, 2005, pp. 53-56. Véase la opinión que a Schiffter le merecen las películas de Debord: “insoportables”.

cine, sobre todo porque el posicionamiento del americano es cien veces menos transgresor. Sin embargo, algo los acerca poderosamente. La clave está en que Debord afirmaba hacer películas con el fin de demostrar un mundo lleno de abyección donde decía verdades sobre imágenes que eran insignificantes, injustas y horrendas<sup>59</sup>. Este concepto se acerca bastante al de *Koyaanisqatsi*, por mucho que ésta optara por otros medios para expresar que sus imágenes tienen mucho de terrible.

Si bien la aportación fílmica debordiana es difícil de concretar, resulta más complejo intentarlo con el videoarte. Con sumo cuidado deberemos abordar este tema, ya que en ningún momento es nuestra intención afirmar que *Koyaanisqatsi* tenga influencias *determinantes* del videoarte, pero sí que existan poderosas relaciones a tener en cuenta. A este respecto no podemos olvidar que la relación histórica entre cine y video viene marcado por la relación entre **cine experimental** de vanguardia y videoarte, por lo que un film como *Koyaanisqatsi* –que no podemos tildar de experimental o vanguardista en el sentido fuerte-, sólo puede presentar estilemas videoartísticos en un rango secundario. De hecho, es menester recordar que no hay analogías perfectas entre videoarte y cine salvo en unos cuantos ejemplos: en el resto son influencias, estilemas y posicionamientos que sólo encontraremos adulteradamente en *Koyaanisqatsi*<sup>60</sup>. Hablar sobre las características videoartísticas que *Koyaanisqatsi* posee significará abordar este tema desde enfoques no meramente estéticos, puesto que desde los estudios de Martha Rosler y Marita Sturken<sup>61</sup> parece haberse dejado claro que las típicas divisiones entre “vídeo artístico” y el “vídeo social” –la oveja negra-, son interesadas y no han lugar, sin que ello signifique que este último deba únicamente valorarse por su contenido. Por otro lado, las tesis de McLuhan nos han ayudado a comprender que el medio tecnológico es el mensaje, luego premisas tecno-estéticas y contenido estarán poderosamente unidas. De ahí que, por poner un ejemplo, el precoz enfoque de Mitry sobre el cine experimental deba ser apartado pues, como era típico por aquel entonces, éste consideraba que todo lo que fuera demasiado social y *underground*, religioso o político,

---

<sup>59</sup> DEBORD, G.: *In girum imus nocte et consumimur igni*, p. 20 y ss.

<sup>60</sup> BAIGORRI, L.: *Vídeo: primera etapa*. Brumaria, Madrid, 2007, pp. 186-189 y 192 y ss. Este estudio, premiado en el año 2005, consigue abordar el videoarte desde enfoques sumamente enriquecedores que no olvidan los contextos culturales, críticos y sociales.

<sup>61</sup> En Español se encuentra STURKEN, M.: “La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo”, en *El Paseante* (Nº 12). Siruela, Madrid, 1989.

incluso cuando se relacionara con la mismísima poesía *beat* (cuya estética relacionaremos con nuestra película), era considerado de dudosa calidad<sup>62</sup>.

El videoarte, surgido entre Estados Unidos y Alemania, queda ejemplificado en el sorprendente movimiento Fluxus, cuyo propósito fue buscar desde sus orígenes una vuelta a un arte tradicional no marcado ni por la especialización ni por las barreras artísticas. De ahí que su grito de guerra fuera: “Fluxus es una forma de vida, no un concepto artístico”. El asunto, para componentes como el serio Vostell o el humorístico Maciunas era transformar la vida, mezclando ingredientes políticos, ideológicos y creativos. Esta tesis fuerte, eje axial de *Koyaanisqatsi* a ir desgranando en el transcurso de la investigación, ¿podía provenir en parte de aquí? En dicho caso, ese aliciente tuvo que provenir de las innegables conexiones que, en concepto y no necesariamente en forma, el videoarte y el minimalismo compartieron, pudiendo filtrarse algunos de los intereses comunes gracias a la presencia de creadores del ámbito minimalista y videoartístico dentro de nuestro film (Jeffrey Lew, Philip Glass o Hilary Harris)<sup>63</sup>. Es más, características inherentes a una gran mayoría de las creaciones videoartísticas encuentran un nada desdeñable paralelismo en nuestra película: las relaciones con los procesos de la música electrónica, empleo de efectos técnicos novedosos, la lucha política, la autenticidad ideológica o la provocación; así como el empleo de mecanismos estéticos como la descontextualización y el extrañamiento visual por medio de componentes que arruinaran la verosimilitud de la imagen. Así, la música de Glass, usando e imitando la música electrónica de la que él fue uno de sus artífices; la perfeccionada técnica de la *time lapse photography* de Fricke; las argumentadas teorías de ideólogos muy modernos; el uso del *readymade* fílmico (reciclaje de imágenes ya rodadas), y, especialmente, la retórica de la cámara rápida, la abundancia de planos breves y el bucle visual (también la coloración artificial en *Naqoyqatsi*<sup>64</sup>), usadas como forma de extrañamiento, son características que deben reflexionarse a la luz del videoarte<sup>65</sup>. Si bien es cierto que se podría objetar que diversos ámbitos cinematográficos siempre se habían servido de mecanismos de esta índole, es justo

---

<sup>62</sup> Tal es la opinión que le merecen las obras *underground*. MITRY, J.: *Historia del cine experimental*. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974.

<sup>63</sup> Con posterioridad a *Koyaanisqatsi* Philip Glass colaboraría en ciertas creaciones videoartísticas.

<sup>64</sup> *Naqoyqatsi* es una película que bebería sobremanera del videoarte si no fuera porque es demasiado tardía (2002). Como en el caso de *Koyaanisqatsi* -y tal como veremos-, a nivel estético e incluso crítico, los integrantes de la trilogía son más bien epígonos, y como tal deben ser valorados.

<sup>65</sup> Véase al menos BAIGORRI, L.: *Op. cit.*, pp. 13-27, 53 y 55.

aceptar que fueron varias tendencias del videoarte las que los radicalizaron. Valga como ejemplo el ralentí, que más allá del empleo que los impresionistas de los años veinte hicieran de él, Reggio no sólo lo usó hasta la saciedad sino que, además, le confirió otra semántica a las variaciones de velocidad. Y aquí el videoarte bien pudo ser la mejor de las inspiraciones para la idónea reflexión forma-contenido de la que hace gala la velocidad en nuestra película.

Con el fin de matizar todavía más nuestra argumentación señalaremos que a partir de los 70, canales americanos locales difundieron algunas muestras de videoarte, aunque cierto es que dichas muestras fueron advertidas como traidoras, dada la inspiración antitelevsiva que en origen lo iluminaron. Este videoarte (¿de segunda categoría, a pesar de que el propio Bill Viola se prestó a ello?) alcanzaría mayor difusión que sus precedentes, siendo sumamente posible que fuera el más conocido por personas no especialmente formadas en el mundo del cine, como era el caso de Reggio. De hecho, a finales de los años 70 el número de videoartistas que mantenían relación con la televisión resultaba ya alarmante, tanto como la abdicación manifiesta de los principios más fuertes a favor de aspectos *light* tipo *Koyaanisqatsi*<sup>66</sup>.

Con el fin de ilustrar estos puntos en común con nuestra película (a nivel tanto estético como ideológico), veamos un puñado de los ejemplos más elevados de videoarte<sup>67</sup>. Con fin didáctico, hemos subrayado aquellos aspectos estéticos que más se relacionarían con la opera prima de Reggio:

**-Wolf Volstell:** Enfrentado a Nam Juke Paik, representa una de las dos tendencias por las que discurrió el videoarte. Su credo duchampiano consistía en dar prioridad al concepto (algo que compartía con el *minimalismo* y el arte conceptual) en detrimento de la estética, la cual quedaba empujada -como deberíamos hacer en *Koyaanisqatsi*- a la esfera de la categoría estética de lo interesante. Su vídeo contracultural *Vietnam* (1968-1971) se nutría de un interminable bucle de imágenes de bombardeo americano con napalm sobre vietnamitas, lo que de paso, entre las evidentes lecturas sociales que puede sugerir, expresaba a la perfección el efecto que produce esa sustancia bélica: no

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 59-65 y 75-84.

<sup>67</sup> Dado que a algunos de estos ejemplos no hemos tenido acceso hemos tenido que guiarnos a ciegas por el análisis de Baigorri.

para de quemar a la víctima. Como se verá, nuestro film usa el mismo mecanismo con significados similares.

Los happenings de Vostell, por su parte, también ejemplifican un acto de violencia radical contra lo que se odia. En el Yam festival de 1963, Vostell enterró viva una televisión mientras continuaba la programación. Todavía más elocuente es lo que hizo ese mismo año en Wuppental: disparar con un fusil contra un televisor en funcionamiento<sup>68</sup>. Recuérdese que uno de los planos más impactantes de *Koyaanisqatsi*, situado estratégicamente en un clímax de imágenes televisivas, es la explosión de una serie de televisores. Ataques similares a la televisión se darían en numerosos ejemplos de videoarte, tal y como puede verse en las diferentes videoesculturas de **Paik**.

**-Grupo Ant Farm:** En *Media burn* (1975) un Cadillac se estrella contra una serie de televisores en llamas después de haberse enunciado el siguiente discurso: “Los monopolios de los mass-media controlan a la gente por medio del control de la información... ¿Quién va a negar que somos una nación adicta a la televisión y a la constante invasión de los mass media?”<sup>69</sup>. El artista minimalista **Richard Serra** en *Televisión Delivers People* (1973) presentaba, por su parte, una cinta de vídeo con música ambiental donde había frases que atentaban contra el medio televisivo. No en vano el ataque a los medios de información de masas es un ingrediente indispensable de *Koyaanisqatsi*. Pero todavía lo fue más en los cortos del IRE (la productora de la trilogía).

**-Jean Paul Fargier:** Activista en el mayo del 68, sus obras, como *La politique* (1970) se relacionan con el cine militante francés. Los videoartistas franceses, de hecho, deben ser considerados primero militantes y luego cineastas, lo que es relacionable con Guy Debord. Nuestra película también debiera ser entendida en parte desde esta perspectiva.

**-Beryl Korot:** Fundador del colectivo “Raindance”, en *Dachau 1974* (1975). Capta en silencio el espacio y la arquitectura de un campo de concentración con escenas que se repiten redundantemente. Otras de sus obras fueron realizadas en colaboración con el compositor minimalista Steve Reich –a la sazón muy similar en estilo a Philip Glass-, y

---

<sup>68</sup> Véase AA.VV.: *Catálogo Vostell* (1958-1978). Fundación Joan Miró, Barcelona, 1979.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 53.

donde las imágenes y la música hacen de la reiteración y la repetición la característica esencial. Véase el tardío *Three Tales* (1999).

Pero si queremos ser más certeros debemos acudir a dos nombres no tan conocidos como los anteriores. Stan Brakhage y Hillary Harris suelen ser considerados aquellos videoartistas de los que *Koyaanisqatsi* bebe directamente<sup>70</sup>. De hecho, como ya sabemos, el segundo colaboró en nuestro film:

**-Stan Brakhage:** Los ejemplos de Brakhage suelen repetir una serie de características comunes. *Mothlight* (1963) resume en cámaras rápidas y en planos breves y múltiples la rapidez con la que una polilla se mueve y desaparece, expresando a la perfección la fugacidad de este tipo de insectos como *Koyaanisqatsi* expresa lo efímero de un mundo consumido en veloces estímulos consumistas. En otros ejemplos, Brakhage juega con abstracciones posiblemente inspiradas en la psicodelia de la *drug culture* del momento: luces y colores en los que no existen referentes reales, donde las imágenes se difuminan como en los focos de los coches de *Koyaanisqatsi*. En *Dogstarman* (1961) tan solo podían advertirse fragmentos de plantas y de partes del cuerpo.

En el universo de este autor el espectador se siente perdido ante un mar de hipnóticas sensaciones que no le reportan ningún conocimiento, sino más bien obsesión y paranoia. He aquí una diferencia de excepcional importancia con *Koyaanisqatsi*. Esta última reflexionará previamente el porqué de ese tipo de formas tan típicas del videoarte americano, relacionándolas con la esquizofrenia tecnológica y postindustrial en la que vivimos.

**-Hillary Harris:** Merece ser destacada la labor de esta última en *Organism* (1975), por el uso de cámaras rápidas (de nuevo) y el frío aliento que exhalaba. Secuencias de *Koyaanisqatsi* como aquella que presenta Nueva York revolviéndose sobre sí misma a un ritmo frenético y en aceleración continua debe mucho a esta creadora<sup>71</sup>. Para más información sobre ella sólo es necesario ver nuestra película con ojos renovados.

En conclusión, el videoarte estaba indicando con creces lo que podía ser una tecnoestética trasvasada al propio mecanismo fílmico, aunque todavía faltara un relato

<sup>70</sup> SCHNEIDER, S. J.: *Op. cit.*, p. 704.

<sup>71</sup> Véase BARNOUW, E.: *Op. cit.*, p. 270.



mayor (tipo *Koyaanisqatsi*) para que esto quedara claro. Las características subrayadas por nosotros sólo necesitaban ser imantadas de arquitecturas, máquinas y objetos de diseño que presentaran dichas características para que el paralelismo quedara claro. Si *Metrópolis* todavía mostraba la tecnoestética de tantos artefactos (arquitectura, robot, obrero) desde el ojo de una persona externa, estupefacta, estática e inmóvil, el videoarte de los años 60 y 70 era el ojo de una persona imbuída del nuevo ambiente. Dicho ojo, independientemente del tema elegido, expresaba la velocidad, el vértigo, la repetición, el bucle de la máquina y lo efímero. Al contrario de lo que ocurría con Vertov o Ruttmann, donde la cámara acompañaba la elección temática, estos experimentos mostraban una madurez autónoma. La tecnoestética adulta ya se había instalado en el propio objetivo<sup>72</sup>.

### 3.2.2.1. APUNTES POSTMODERNOS SOBRE KOOYAANISQATSI

Para concluir con esta serie de contextualizaciones, nos gustaría comentar superficialmente algunas características evidentes del cine de Reggio que daremos por supuestas para el resto del trabajo. Generalizaciones extraídas de un simple análisis fílmico de nuestra película que posteriormente -en el siguiente bloque de la investigación- aderezaremos usando herramientas filosóficas, históricas o sociales<sup>73</sup>. No hablaremos aquí de las cámaras rápidas, el empleo del tiempo o las relaciones música-montaje, por ser temas que trataremos a su debido tiempo cuando la ocasión lo merezca.

El cine de Reggio podemos considerarlo **postmoderno** a nivel estrictamente fílmico, tesis que se sostiene a la luz de la época que la vió nacer como a la sombra de ciertas leyes básicas del montaje que quedan aquí transgredidas<sup>74</sup>. Ello, según nuestro

---

<sup>72</sup> Recuérdese que en el último apartado del bloque introductorio ya se habló de que el cine tenía un mecanismo técnico por defecto, fácilmente relacionable con la fragmentación cubista.

<sup>73</sup> Para estas breves notas fílmicas nos hemos basado, en principio, en nuestro bagaje general sobre teorías del cine. Sobre algunos asuntos en particular, merece la pena comparar los mecanismos fílmicos de Reggio con las premisas teóricas de BORDWELL, D.: *El significado del filme*. Paidós, Barcelona, 1995, pp. 17 y ss., FELDMAN, S.: *Guión argumental. Guión Documental*. Gedisa, Barcelona, 2005, pp. 77 y ss. ROMAGUERRA I RAMIÓ, J.: *El lenguaje cinematográfico*. De la Torre, Madrid, 1999, p. 50 y ss. A estas notas bibliográficas particulares hemos llegado gracias al análisis fílmico de la obra de Reggio en TORRES, C., RUIZ, M.: “El cine de Godfrey Reggio” investigación realizada en el contexto del Politécnico Gracolonbiano, Medios Audiovisuales, Bogotá D.C., 2005. Parte de este estudio, con el que presentamos demasiadas divergencias, puede leerse en: <http://www.temakel.com/cinereggio.htm>.

<sup>74</sup> En el próximo bloque, hacemos una reflexión sobre la presencia de la modernidad y la postmodernidad en *Koyaanisqatsi* en el último subapartado del apartado *Diez Razones* que matizará y profundizará estas reflexiones.

punto de vista, se vería en el valor que este director confiere al encuadre con respecto a su intención dramática. Es de sobra conocido que las teorías tradicionales sobre el montaje consideran que los planos generales sirven para ubicar, mientras que a los planos más cercanos les corresponde la labor de detallar e informar, dependiendo de su grado de cercanía. Sin embargo, en *Koyaanisqatsi* hay una inversión de este clásico fenómeno: los **planos generales** poseen un sinfín de información que el espectador tiene que ir descubriendo, y cuya riqueza aumenta con el movimiento de la cámara, manifestándole más contenido valioso sobre el que reflexionar. Ello encuentra su idoneidad en que Reggio nos quiere demostrar que es en las superestructuras y en una visión aumentada de la realidad donde encontramos las claves de un sistema macrotécnico fuera de toda escala humana. Algo que casa bien con nuestras conclusiones a propósito de *Metrópolis*: el enfoque fílmico quiere ahora señalar todo el contexto como el problema, mientras que los primeros planos de cualquier objeto serán una metáfora. La invención o el artilugio técnico es lo de menos.

Sin embargo, los rasgos postmodernos de nuestro director no presentan un estilo fílmico personal fácil de definir más allá de una serie de peculiaridades evidentes (gusto por las cámaras rápidas y lentas), dado que en *Powaqqatsi* y *Naqoyqatsi* los planos generales desaparecen a favor de planos cada vez más cercanos, siendo quizás este hecho lo que hizo perder fuerza al contenido crítico. Ahora bien, en las tres películas de la trilogía la **composición de los planos** no se atiene a leyes ideales de proporción áurea, de tercios o de otros paradigmas teóricos, lo que, junto con lo comentado, actúa ciertamente en detrimento de la belleza estética como fin último, para pasar a ser su contenido y su relación con quien la ve el fin de su cinematografía.

Al fin y al cabo, el cine de Reggio se sitúa en la senda del cine liberado de lo literal, lo figurativo y la palabra (estilemas otra vez postmodernos), ya que no plantea los conceptos a expresar de forma directa, sino mediante un subtexto: imágenes y situaciones que expresen, con ayuda de la sensibilidad y reflexión del espectador, una tesis fuerte a la que aboque todo el constructo. Esa tesis se consigue por medio de un cine que se sirve de dosis clásicas de intriga y suspense, soluciones abiertas y un fin ideológico concreto (característica que bebe de un tipo de modernidad). Esta, por otra parte, es la característica peor comprendida del cine de Reggio. En un mundo donde las proclamas de “l’art pour l’art” y el placer estético desinteresado (resumido en la sentencia de Engels: “Cuanto menos se vean las intenciones del artista, mejor para el

arte”) se han convertido en un dogma, los fans del cine de Reggio y a veces incluso el mismo, tienden a subrayar que sus películas son meramente imágenes de lectura abierta, acaso sospechando que es la única forma de que su obra no sea pulverizada por un tipo de crítica moderna<sup>75</sup>. Evidentemente, defender *Koyaanisqatsi* en tal dirección demostraría un complejo de inferioridad del que debe ser rescatada a la luz del estudio que aquí proponemos: sociológico, ideológico, antropológico, tecnológico, histórico y críticamente estético.

Digámoslo, pues, con claridad: el arte que propone Godfrey Reggio pretende enseñar a ver la realidad con otros ojos, pero no únicamente desde un punto de vista estético como suele ser tradicional, sino según un planteamiento reflexivo y crítico propio de diversas corrientes de la modernidad. A pesar de esto, no pretende adoctrinar en una forma de pensamiento político tradicional que sirva de falsa conciencia, ni tampoco dar soluciones cerradas. Busca ser verídico, atreviéndose valerosamente a proponer argumentos críticos a partir de la aguda contemplación del ambiente en que vivimos. Por ello, el fin de la trilogía no es la taquilla, ni el reconocimiento, sino confrontar al espectador con una tesis suficientemente argumentada que da a entender tácitamente a la humanidad qué debería hacerse. *Koyaanisqatsi*, por encima de categorías estéticas como lo bello, lo sublime o lo interesante, debe ser recuperada desde el campo del interés humano. Fin que probablemente consigue desde el momento en que nosotros estamos realizando este tipo de investigación. Por ello, los estilemas postmodernos pueden pasar a un segundo plano, de ahí que rescatemos *Koyaanisqatsi* como un epígono de la modernidad. Recuérdese, a tal efecto, que Debord, Illich o Ellul no son postmodernos, como tampoco lo es, para los musicólogos, la música minimalista de Philip Glass en 1980. Es más, el documental de *The City* presenta contenidos críticos similares a los de nuestra película y es de 1939.

---

<sup>75</sup> *Supra* 57. Volveremos repetidamente sobre este tema una y otra vez a lo largo del trabajo, dada la problemática que entraña.

### 3.3. OPERA PRIMA II

Intentaremos analizar con cierta profundidad la importancia de la música per se en *Koyaanisqatsi*, pues según nuestro punto de vista su comprensión resulta clave para una película cuyo valor estriba en la unión indisoluble de imagen y música. Máxime cuando los créditos de la trilogía terminan situando al compositor al mismo nivel que al director y cuando, además, su nombre figura también en una categoría llamada *Forma dramática*. Resulta curioso, por tanto, que los análisis fílmicos al uso no suelen profundizar en una *comprensión estética y sinestésica* de la música en películas de este tipo situándola al mismo nivel reflexivo que el resto del material visual. La ideología y contenido que una obra musical puede transmitir a la luz de un *contexto musicológico histórico y semántico* (el que haremos con la película) puede transformar, apoyar y matizar radicalmente las conclusiones visuales. Tal es el caso sobresaliente de la obra de Reggio que, tal y como apunta el propio Michel Chion, se encuentra a la altura de los ejemplos clásicos de Eisenstein/Prokofiev o Eisenstein/Meisel<sup>76</sup>. Por ello, tal y como hemos hecho con la película, contextualizaremos la música, en lo posible, al mismo nivel. Y dado que en el resto de la investigación no podremos seguir dedicando *demasiado* espacio a la música, analizaremos desde un marco rigurosamente musicológico (pero breve) las *características e imbricaciones ideológicas, tecnoestéticas y tecnohistóricas* inherentes al minimalismo. Valga decir que, como fácilmente se advertirá, dichas características musicales se proyectan en la forma visual al mismo tiempo que imantan la semántica general. Recuérdese al respecto que uno de los asesores personales de Reggio, Jeffrey Lew, también bebía del minimalismo, por lo que en esta poética podremos encontrar claves para una comprensión mayor del fenómeno tecnoestético en la senda iniciada en el bloque de *Metrópolis*.

---

<sup>76</sup> CHION, M.: *Op. cit.*, p. 486. Chion lo reseña como uno de los ejemplos más experimentales (de “investigación” los llama él) de relación música-imagen en los años 80. Sin embargo, bien poco comenta en sus tres libros clásicos dedicados al tema. De hecho, Chion demuestra tener escaso interés y, por tanto, muy poco conocimiento del minimalismo: tan solo en una página de su clásico libro hace un desorientado e ínfimo comentario de lo que él llama las “músicas repetitivas de Reich y Glass”. CHION, M.: *El sonido*. Paidós, Barcelona, 1999, p. 35. Quizás ello se deba a la tendencia musical contemporánea a la que él pertenece: música electrónica experimental concreta que, por sus bases estéticas y teóricas profundamente europeas, se opone radicalmente al minimalismo americano. De hecho, cabe decir que, como en el caso del serialismo integral europeo, la novedad y transgresión minimalista nunca fue (ni quiso ser) comprendida.

### 3.3.1. PRELUDIO Y OBERTURA

De la introducción anterior se deduce el hecho de que no debe hacerse un estudio musical formalista armónico u orquestal para comprender la imbricación ideológica de la música con el film y sus diversos aspectos teóricos. Aunque tendremos en cuenta dicho tipo de análisis en el último subapartado de este capítulo, daremos mayor relieve a las vertientes más novedosas de la musicología especializada, las teorías postcoloniales, sociológicas y etnomusicales, estableciendo de este modo un paralelismo con la metodología general de la investigación fílmica (basada en los *cultural studies*, lo intertextual y otras líneas tradicionales<sup>77</sup>). Cabe reseñar que en España estos estudios musicales son todavía incipientes a la vez que escasos, a diferencia de países como Inglaterra o Suiza, donde los clásicos estudios de John Blacking, Joseph Kerman, Richard Taruskin o Nicholas Cook son ya ampliamente reconocidos<sup>78</sup>.

Por ello, la música de Philip Glass, con su contextualización histórica y su aplicación social, nos servirá para sugerir brevemente unos significados simbólicos que cumplen una función muy concreta en el marco que ve nacer *Koyaanisqatsi*. El tipo de análisis que seguiremos evita la lectura dieciochesca de la música como ente separado de la dura realidad cotidiana, centrándose, por el contrario, en su decodificación comunicativa, pues “la música no es tan sólo estética sino que también es ética”<sup>79</sup>. La música da sentido a un tiempo y un espacio, y ya que la vanguardia “high-low cult” neoyorkina era en esos momentos el minimalismo de Philip Glass, justo es encontrar en ella el sentido generacional. La música no son sus productos musicales, sino “el análisis de aquellas formas de comportamiento y relaciones en las que estos objetos reciben su sentido,

---

<sup>77</sup> Aunque inspirados por la lectura atomizada de, entre otros, STAM, R., BURGOYNE, S. y FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 211 y ss. nuestro estudio sobre *Koyaanisqatsi*, por lo general, intenta fundamentarse en el compromiso con el conocimiento humanístico y ensayístico tradicional.

<sup>78</sup> En castellano se puede disfrutar de la lectura de BLACKING, J.: *¿Hay música en el hombre?* Alianza, Madrid, 2006. y COOK, N.: *Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 2005. Gracias a la labor de Francisco Cruces, también se puede acceder a una colección de ensayos traducidos de musicólogos europeos y americanos. CRUCES, F. (editor): *Las culturas musicales*. Trotta, Madrid, 2001. Véase pp. 181-203 y 275-474. El bagaje del que nos hemos servido para este capítulo hunde sus raíces en las lecturas de estos estudios.

<sup>79</sup> MARTÍ, J.: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva, San Cugat del Vallés, 2000, p. 13. Uno de los poquísimos españoles que sigue esta forma de análisis. En la página 14, el autor subraya que no es meramente estética lo que hace que los jóvenes escuchen Sergio Dalma o Swing, sino razones de marketing, cultura, comportamiento social, etc.

significación y valor”<sup>80</sup>. Invitamos, pues, al lector a un viaje musicológico a través de un minirelato que busca, pese a su brevedad y con el fin de casar con el eje axial de este trabajo, la integración entre un nivel estructural, ideacional y fenoménico<sup>81</sup>.

Pero la música alcanza en *Koyaanisqatsi* tal grado de importancia que es posible que nos tengamos que conformar con rodear el problema. Por ello quizás una comprensión de cómo se estableció la relación Reggio/Glass pueda aportarnos algo de claridad.

Reggio comprendió cinco años después de comenzar el rodaje que la única partitura que podría acompañar sus imágenes debía ser realizada por Philip Glass, lo que resulta ya de por sí un hecho bastante curioso. Reggio sabía que la baza principal de su film era una estética *contenidista* que se servía de la mimesis y de la expresión trágica para fijar una mirada crítica sobre el mundo circundante. En este espectro ideológico, nuestro director comprendió que no sólo la tristeza, el drama y la melancolía minimalistas firmaban la mejor de las alianzas posibles<sup>82</sup>, sino también sus propias características estructurales y sentimentales. Del mismo modo que con fines religiosos Illich invitaba a fijar la atención en los mutismos, el ritmo, el modo de abordar los sonidos y las sutilezas más imperceptibles en el marco de la voz humana, Reggio vió en una música que se reciclaba a sí misma con sutiles variaciones y que estéticamente era siempre idéntica un hipnótico sermón silencioso<sup>83</sup>. De ahí que fuera Reggio el que, a pesar de contar entre sus filas con un compositor (M. Hoenig), dirigiera sus pasos a un Glass ocupado con proyectos operísticos y escenográficos diversos (y siempre sumamente dramáticos) que le estaban catapultando a la fama. Glass se negó a colaborar en un principio, argumentando que él no era un compositor de bandas sonoras, mas Reggio consiguió finalmente convencerle al mostrarle parte de lo rodado. Ahora eran ya dos figuras, las más importantes de nuestra investigación, las que realizaban una *opera prima*.

Por la información que se desprende de las diferentes fuentes consultadas, Glass dividió el montaje previo en doce secciones, escribiendo una pista sonora para cada una,

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*, p. 35.

<sup>81</sup> *Ibidem.*, p. 59. Son los niveles en los que se basan este tipo de estudios musicológicos: nivel estructural (función, correspondencias), nivel ideacional (simbolismo, valores, creencias), nivel fenomenal (producto, músicos, receptor).

<sup>82</sup> En este sentido, la tesis de Estrella de Diego, aunque referida a la tristeza que subyace tras el movimiento pop, podría ser aplicada a ciertas tendencias minimalistas, como es el caso de algunas de sus músicas. Véase DE DIEGO, E.: *Tristísimo Warhol*. Siruela, Madrid, 1999.

<sup>83</sup> Véase ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, p.180 y ss.

pero una vez que Reggio las escuchó, modificó ya en los años 80 gran parte del film con el fin de fortalecer más la relación sincrónica sonido-imagen<sup>84</sup>. Al fin y al cabo la imbricación ambiental general, dada la uniformidad musical, siempre se iba a mantener. El resultado final se acercó poderosamente al montaje vertical que tanto predicaba S. M. Eisenstein<sup>85</sup>. Los esquemas de movimiento audiovisual y de representación, situado el uno debajo del otro en vertical, logran una coincidencia de tiempo, movimiento, tono dramático y espacio en lo que constituye un envidiable sintagma audiovisual mejor conseguido que los ejemplos de Eisenstein, dado que en aquellos casos se dio por hecho que el espectador leería las imágenes de izquierda a derecha. Ello no pasa en *Koyaanisqatsi*, pues el movimiento o estructura visual de los objetos, gracias a la versatilidad de la música, puede ser leído en cualquier dirección. Además, en *Koyaanisqatsi* esto no queda planteado como un severo dogma, sino como una suerte de interpretación que se basa más en la intuición que en un estudio pormenorizado.

Sin embargo, comprender correctamente el papel de este ingrediente sonoro sólo puede hacerse desde un conocimiento general del estilo minimalista y postminimalista, una poética que, en el sector musical, no queda claro si se trata de un estilo, una técnica, una estructura o un modo de tecnoestética axial al siglo XX<sup>86</sup>. Los antecedentes son varios, y desde la pintura de Mondrian, pasando por la música de Satie para *Entre'acte* (René Clair, 1924) o la *Sinfonía Monótona* de Yves Klein (1947-1948), el siglo pasado parece continuamente llegar a conclusiones similares<sup>87</sup>. De lo que no cabe mayor duda es de que el minimalismo musical lleva dicha estructura y estética a sus máximas posibilidades. Dicha poética surge a partir de los años 60 en Estados Unidos casi como un estilo *nacional*, ocasionando un precoz diálogo y tensión con el pop o los fenómenos *hippies* y *new age*. Las principales figuras, no sólo por ser los que llevaron al paroxismo

---

<sup>84</sup> Aunque algo reliado, véase: RUSSELL, M. y YOUNG, J.: *Film music*. Focal Press, London, 1998, p. 125.

<sup>85</sup> Sobre el montaje audiovisual en Eisenstein: EISENSTEIN, S. M.: *La forma del Cine*. Siglo XXI, México, 1999, p. 106 y ss.

<sup>86</sup> Este apartado se respalda con manuales sobradamente conocidos por su profundidad e indispensabilidad: GROUT, D. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 1023-1026; MARCO, T.: *Pensamiento musical y Siglo XX*. Autor, Madrid, 2002, pp. 385-414.; PASCUAL, J.: *Guía universal de la música clásica*. Ma non Troppo, Barcelona, 2004. Entradas varias, sobre todo Philip Glass (pp. 147-150). Sin embargo, no siempre coincidimos con la perspectiva general de estos autores, al no ser suficientemente profunda o a veces, incluso tópica, con la poética minimalista. Por su parte, Tomás Marco define también como minimalistas a compositores (ej. G. Scelsi) que parten de otras tendencias y que nada o poco tienen que ver con la línea que a nosotros nos interesa.

<sup>87</sup> JOHNSON, T. A.: "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?", en *Musical Quarterly* 78, no. 4, Oxford, 1994, pp. 742-73.



las posibilidades de este movimiento, sino también por su tremendísima e inconmensurable influencia, fueron Philip Glass y Steve Reich. Sus creadores, La Monte Young, Terry Riley, Charlemagne Palestine y Jon Gibson, buscaban una alternativa a la música serialista matemático-intelectual, sucesora de todas las tendencias atonales (y europeas) anteriores, y fácilmente relacionables con las poéticas fílmicas europeas de estos momentos. Compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o George Benjamin habían creado una música cada vez más difícil de oír, llena de expresionismos exacerbados, dogmas estéticos y sofisticadas complejidades añadidas. La vuelta a un orden estructural, a un contacto con la *mid y low culture*, a la espiritualidad (más bien estética y a la de origen africano y oriental, lo que es relacionable con el movimiento *hippie*) y la revisión de la contemporaneidad con el filtro del paroxismo de las estructuras clásicas de todos los tiempos (sencillez, pureza, repetición armónica), fueron algunos de los ejes axiales del movimiento minimal en música. Obsérvese que *Koyaanisqatsi* hace de esos mecanismos de contemplación y de esa unión de la *high* y la *low culture*<sup>88</sup> un indispensable *continuum*, sobre todo en la influencia sin igual que este film regaló al videoclip.

Profundamente relacionado con la obra de escultores como Donald Judd, Carl André o Sol Le Witt, el primer minimalismo abarcaría aproximadamente desde 1964 hasta 1980. En todos esos años esta poética estableció sólidos puentes con todo tipo de obras conceptuales, videoartísticas, literarias y visuales, lo que subraya que la fusión creativa de *Koyaanisqatsi* no sólo ya había sido ensayada con anterioridad en innumerables ejemplos, sino que el cine fue el último reducto que quedaba por ser explorado. *Koyaanisqatsi*, a este respecto, siempre quedará marcada como **producto epigónico a la par que innovador**. La propia trayectoria de esta música, por otro lado, resumía la historia de diversos accidentes culturales, estéticos e ideológicos. El minimal, que fue en principio un movimiento totalmente marginal, a finales de los años 70 ya era tan conocido como mercantil y adulterado. Mientras que en un principio estaba casi únicamente ligado al origen de la música electrónica, en esta fecha Glass y Reich ya habían planteado numerosas divergencias, aunque continuaban siendo los fieles representantes de una tendencia que quedaría, como un cadáver, decorando las oficinas

---

<sup>88</sup> Una división hoy por hoy no exenta de polémica, y a la que aquí solo nos referimos con fines didácticos. Baste citar ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo, Barcelona, 2004, pp. 103-147, para entender hasta que punto esta división merecería un extenso debate.

y ricas estancias de los acaudalados neoyorquinos<sup>89</sup>. Al movimiento le hacía falta una salida, y esta fue la barroquización: cada vez más instrumentos fueron sumándose al reducido elenco que formaba los pequeños conjuntos del Soho, mientras los proyectos se volvían más ambiciosos y rentables, sin que por ello se vieran todavía afectadas en exceso las líneas generales del movimiento. A partir de los años 80 –y antes-, la eclosión de tendencias minimalistas europeas de carácter místico, transgresor o popular, y la modificación de las características primigenias, del mercado y de los proyectos, hicieron aflorar una suerte de transición o **postminimalismo** que sería, hablando en propiedad, como seguramente deberíamos catalogar la partitura de Glass para nuestra película. Ello se vería en la mayor facilidad a la hora de escuchar la partitura, en la monumentalidad orquestal, en la menor dilatación temporal de un mismo motivo o en la riqueza de variaciones. Características de las que hablaremos posteriormente.

### 3.3.2. PHILIP GLASS Y SU OBRA<sup>90</sup>

Antes de embarcarnos en la relevancia histórica y estética que este tipo de estructura musical tiene para nuestra investigación, contextualizaremos al compositor como antes hicimos con el director. Nacido en Baltimore en 1937, entre los 6 y los 19 años Philip Glass aprendió violín, flauta y teclado, lo que no fue inconveniente para que se graduara en la Universidad de Chicago en matemáticas y filosofía. Sería esta última la que le marcará sus intereses vitales generales, dando coherencia a sus pretensiones y replanteándole la incipiente y enfermiza visión contemporánea de la música como elemento independiente de la realidad y de la vida<sup>91</sup>. Tras haber recibido clases de Darius Milhaud y Nadia Boulanger, se reunió en París con Ravi Shankar y el tablista Alla Rakha, personalidades que le sirvieron para profundizar en la que se convertiría en una de sus principales fuentes esenciales y culturales de inspiración musical: los valores de la música hindú. Con todas estas características y la máxima del compositor John Cage “todos los músicos experimentales del s. XX han tenido que inspirarse en los

---

<sup>89</sup> Glass y Reich se negaban a aceptar que su obra fuera catalogada, ya en los años 80, de minimalista.

<sup>90</sup> Esta biografía, como algunos de los siguientes apartados pueden considerarse una ampliación, convenientemente adaptada para la ocasión de SERRANO GARCÍA, J.V.: “Aullidos de chatarra” en *Boletín de Arte* N° 28, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, 2007, pp. 479-506.

<sup>91</sup> El esquema didáctico de los hitos biográficos más importantes de Philip Glass se encuentra en: ROLDÁN, G.: “Philip Glass”, en *Ritmo*, n° 770, Madrid, 2004, pp. 94-95.

pintores”<sup>92</sup>, Glass se introdujo de lleno en una corriente que había sido prefigurada en las artes plásticas: el minimalismo

Pero referirnos en el caso de Glass únicamente a su faceta compositiva sería tan erróneo como la consideración actual de la especialización entendida como elementos independientes y fragmentados en los que se sabe todo de nada. La especialización de Philip Glass es la especialización universal de la cultura, aquella donde, por interrelación, se enriquece lo que estaba llamado a ser un compartimento limitado condenado al aislamiento y al absurdo. Sin duda *Koyaanisqatsi* está iluminada por esta creencia, y no sólo gracias a Glass, de ahí que sea necesario una lectura ampliamente reflexiva para saborear esto en su justa medida. El perfil artístico y humano de este compositor desborda, para lo que suele ser normal hoy en día, el de una descripción única: director de teatro experimental, escenógrafo, guionista, escritor, intérprete, compositor de todo tipo de repertorio (clásico, operístico, pop, rock, fílmico...) e incluso empresario. A pesar de todo, la riqueza de sus obras se suele basar en la colaboración con otras figuras de relieve, y no tanto en el egocentrismo creativo del que hacen gala tantos artistas hoy en día. En sus obras hay, muchas veces, más de Robert Wilson, Jean Cocteau, Samuel Beckett, Yukio Mishima, Mahatma Gandhi, Aphex Twin, Ravi Shankar, David Bowie, Allen Ginsberg, Jean Genet o Godfrey Reggio que de él mismo<sup>93</sup>. Si bien todo esto no debe servir para una apología del compositor, sí que debe alertarnos para establecer un paralelismo con Reggio: ambos adoptan un papel de *mediums* ideológica y socialmente comprometidos.

El que nuestro compositor fuera amante del concepto antiestético duchampiano, de las intrincadas teorías lingüísticas de Wittgenstein (como las que iluminan el film) y defensor de la filosofía de John Cage, le otorgaba cierta capacidad crítica como para comprender el universo ideológico de *Koyaanisqatsi*, algo que sin duda era mínimamente necesario. Como en el caso de los *arquitectólogos* del Movimiento Moderno, el resultado de su obra indicará varios peligros pero no puede negarse que gracias a su labor artística ésta puede valorarse como una propuesta muy consciente.

---

<sup>92</sup> KOSTELANETZ, R: *Conversing with Cage*. Nueva York, Limelight Editions, 1998, p. 120.

<sup>93</sup> Él mismo es totalmente consciente de este hecho. Véase su punto de vista en GLASS, Philip: *Music by Philip Glass*. New York, Harper & Row, 1987. Aprovechamos para señalar que no existe bibliografía sobre Philip Glass en castellano: tan solo manuales generales hablan sobre él.

Pero la razón por la que Reggio acudió a él no fue, en principio, el conocimiento biográfico y cultural del mismo, sino la música minimalista. Música que es mimesis del mundo en que vivimos: una proyección de la realidad, cifrada en partituras. No se trata ni de evasión ni de recreación, tampoco de belleza o fealdad –al menos en principio–, sino de una música coyuntural a la realidad social y económica que vivimos. El fin que la música iba a tener en la película debía ser cercano al *readymade* y, por lo tanto, las notas debían tener una función similar a la de los planos y secuencias de los altos rascacielos de Manhattan o de los microchips: mostrar el mundo presente. La música debía describir de manera más clara y profunda la imagen, de la misma manera que la imagen orientaría, sin riesgo de anfibología, al propio sonido. El minimalismo subrayaría lo que era importante del fotograma, al margen de lo anecdótico. En 1978, tres años después de haber comenzado los trabajos de filmación, Reggio se reunió por primera vez con Glass, asegurándole que su música conservaría toda su entidad e independencia y que no se haría ningún cambio en la duración de la partitura.

Es justo saber que este proyecto le llegó a Philip Glass cuando se encontraba, seguramente, en la cumbre de su carrera: había logrado el paradigma de su primera etapa –el minimalismo purista– y entraba en uno de los períodos más fecundos de su producción.

Philip Glass es un compositor que recicla, cita y repite continuamente las mismas fórmulas en obras cercanas en el tiempo. Suele parecer que se trata de la misma obra, pero el mínimo cambio o aportación sinestésica (caso de imágenes fílmicas), aunque no lo parezca a priori, es fundamental en un estilo tan sumamente uniforme. Ello tiene su explicación en una *contradicción*: por una parte tenemos una época (la de los 70) harta del estilo internacional en arquitectura y que vió nacer la globalización uniformizadora y el fin de la historia como característica definitoria de la postmodernidad<sup>94</sup>. Hasta aquí la función mimética del minimalismo. Pero, por otra parte, la espiritualidad oriental, acaso la única puerta que esta sociedad veía abierta para escapar, enseñó a minimalistas como Glass que “en las sociedades unánimes hay *variedad en la semejanza* y en las sociedades individualistas hay *semejanza en toda variedad*”<sup>95</sup>. Es ahora cuando este hecho, conocido desde antaño por la sabiduría tradicional, ha comenzado a ser

---

<sup>94</sup> Teoría planteada hasta el hastío por Baudrillard, Jameson y Fukuyama, si bien desde presupuestos bien distintos.

<sup>95</sup> COOMARASWAMY, A. K.: *Sobre la doctrina tradicional del Arte*. Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2001, p. 38.

comprendido por antropólogos, lo que aporta más luz musicológica a una reflexión sobre la música de *Koyaanisqatsi*<sup>96</sup>. La ambigüedad de nuestra película, a caballo entre la admiración visual por la sociedad postindustrial y la execración de sus dictados – estética *beat* y situacionista por otro lado–, encuentra su justo paralelo en una música que balancea la mimesis acrítica con el drama, a la vez que lo adereza con la riqueza de mecanismos orientales tales como la desindividualización, la insipidez o la reiteración. Dentro de nuestros dictados estéticos dieciochescos es difícil separar el origen industrial de esta estética musical de la imantación religiosa de la que se invistió para conectar con simbolismos humanos tradicionales, un problema que ya pudimos ver en el bloque anterior en varias ocasiones.

Ahora bien, el único trabajo de envergadura que Philip Glass había tenido en un medio cinematográfico con anterioridad a *Koyaanisqatsi* fue el de realizar la banda sonora del documental *Mark Di Suvero, sculptor* (1977), de Francois de Menil, si bien como él mismo explica: “Yo escribí música solo para la escultura. No era realmente una banda sonora”<sup>97</sup>. Por ello los orígenes de *Koyaanisqatsi* sólo podemos calibrarlos en relación con obras musicales que sirvieron para espectáculos de danza, teatro u ópera. El uso del sintetizador, de instrumentos mimetizando el artificiosamente frígido sonido de aquél, y el empleo de las voces, encuentran su precedente más definido en su obra más importante, la ópera *Einstein on the Beach* (1977); si bien en *Koyaanisqatsi* prescindió del uso de un violín solista que, de otro modo, hubiera roto el tono uniforme y dramático general de la partitura. Un año antes, en la célebre *Music in twelve parts* (1976)- considerado el “Arte de la fuga minimalista”- Glass ya había dejado claros sus principios de adición infinita valiéndose de los mismos recursos instrumentales y vocales de los que se serviría en nuestra película, aunque en esta última reduciría las prolongadas dilataciones temporales (menos en *The Grid*) que, de otro modo, más que incidir en una estética retórica de la repetición, habrían impedido un transcurso natural de las imágenes. El empleo de las voces, por su parte, encuentra su antecedente más claro en *Another look at Harmony, Part 4* (1975). En esta composición, una pieza de 50 minutos de duración sin pausa, el “ensemble” coral consigue sensaciones y efectos

---

<sup>96</sup> CERTAU, M.: *L' Invention du quotidien. Arts de faire*. Gallimard, Paris, 1990. En esta obra, Certeau explica que por mucho que nos creamos muy individualistas y diferentes en base a pequeñas pinceladas de barniz estético y demás estrategias, al final todos quedamos sometidos a la misma inercia estructural y uniforme.

<sup>97</sup> RUSSELL, M. y YOUNG, J.: *Op. cit.* p. 121.

misteriosos, intimistas, dinámicos y religiosos en una metamorfosis continua. *Vessels* o *The Grid* deben mucho a ese uso de las voces. Por su parte, los juegos de arpegios<sup>98</sup> suspendidos durante decenas de minutos -clave de la experiencia hipnótica y artificiosa que produce esta música- deben provenir de varios proyectos que se estaban realizando o rumiando a la par de *Koyaanisqatsi*: las óperas *The Civil Wars* (1983), *Satyagraha* (1980) o *Ahkenatón* (1984) –baste oír el preludio de esta última- son elocuentes en este aspecto.

El salto definitivo de la música minimalista a las bandas sonoras sobrevino justo en el momento más indicado para el cine: aquel en el que el empleo casi exclusivista del teclado electrónico, de las grandes dilataciones temporales, de las repeticiones sin variaciones o de las extravagancias vocales, dejaban paso a un producto mucho más digerible, sin que por ello las cualidades culturales fueran transformadas en exceso. Sin embargo, a partir de *Koyaanisqatsi*, Glass comenzó a modificar sobremanera su forma de componer, sin que ello sea achacable únicamente a la película. Del mismo modo que ya apuntamos en la contextualización fílmica hasta que punto es difícil defender que haya largometrajes realmente influidos por la *opera prima* de Reggio más allá de una serie de características difusas y formalistas que actúan en detrimento de éstas, algo semejante ocurre con la partitura musical. Más nexos en común tiene la banda sonora de nuestro film con los proyectos musicales señalados en este apartado, que con el resto de films para los que Glass ha trabajado: *Mishima* (Paul Schrader, 1988), *La colina de la hamburguesa* (*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987), *Powaqqatsi* (1988), *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), *El agente secreto* (*The Secret Agent*, Christopher Hampton, 1996), *Kundun* (Martin Scorsese, 1977), *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1997) y *Naqoyqatsi* (2002). Por no hablar de sus últimos proyectos, cuyo punto

---

<sup>98</sup> A partir de un acorde –base armónica consistente en varias notas tocadas simultáneamente-, el arpeggio consiste en tocar sucesivamente, en su forma más básica, dichas notas siguiendo una progresión ascendente o descendente –en cuyo caso se podrían mantener hasta el infinito, al tratarse de una progresión aritmética simple-. Philip Glass hace del arpeggio su “leit motiv” musical, repitiéndolo por doquier de manera constante. Para otorgarle una función rítmica más precisa, lo suele introducir en tresillos –caso de *Vessels*, por ejemplo-, imprimiéndole un efecto particular y artificioso. A diferencia de una escala, también sumamente simple, en la que las diferencias entre unas notas y otras le otorgan un carácter más rico y variado, el arpeggio se convierte en un paradigma del módulo básico sistemático-adicional, obligado a mantenerse en una misma línea y acorde *ad infinitum*. El efecto hipnótico del acorde es, por tanto, difícilmente superado por cualquier otro módulo que posea tres notas diferentes. El arpeggio en ostinato es la clave de la mayor parte de la producción de este compositor.

de inflexión quizás lo marcó *Las horas The Hours* (2002, Stephen Daldry)<sup>99</sup>. En todos estos ejemplos, Glass optó por un tipo de música cada vez menos vanguardista, acaso queriéndose evadir del significado encriptado que guardaba el minimalismo, esto es, aquel que desvelaba *Koyaanisqatsi*: la música de nuestro compositor era, de algún modo, la hija aventajada de una cultura que había sido criticada en las imágenes y montaje del film. Obras de formato, sonido y tono clásico, toques cada vez más románticos y visibles influencias orientales (en *Kundun*) acabaron por convertir a Glass en algo muy diferente de lo que había sido. De hecho, resulta totalmente elocuente que Glass retomara el uso de las voces y del sonido repetitivo, standarizado y artificioso “al aroma de *Koyaanisqatsi*” precisamente en las dos únicas películas de terror para las que trabajó, *Candyman* (I y II) (Bernard Rose, 1992 y 1995)<sup>100</sup>.

Nótese en cualquier caso que en ningún momento Philip Glass preparó para *Koyaanisqatsi* una obra distinta a lo que ya había realizado en composiciones anteriores. Se limitó a repetir, *grosso modo*, las mismas fórmulas y características. Y, sin embargo, como hemos apuntado (y como subrayaremos en próximos capítulos), es difícil creer que otra partitura pudiera haber dirigido, estructurado, descrito y definido mejor a *Koyaanisqatsi* ¿Cómo puede existir, pues, un diálogo con la estética fílmica y los ideólogos si no había una intención implícita? El minimalismo es uno de los fenómenos culturales que mejor mimetiza nuestro nuevo orden. Dicha música expresa lo inexpresable de nuestro estado actual en un film cuya estética está de por sí influida por los mecanismos estéticos del minimalismo musical (y en algún caso visual), que no debe ser confundido en ningún caso con lo que se denomina cine minimalista.

---

<sup>99</sup> La mayoría de estas películas aparecen reseñadas y comentadas en RUSSELL, M. y YOUNG, J.: *Op. cit.*, pp. 121-131.

<sup>100</sup> Véase *supra* 84, 90 y 91 para un catálogo más completo de las obras de Glass.



### 3.4. UNA SINFONÍA PARA LA TECNOLOGÍA

Tras el apartado anterior es el momento de realizar un breve análisis musicológico que desvelará la profunda imbricación tecnoestética e histórica del estilo (o estructura) minimalista. Quedará así de manifiesto la relación de todos los componentes de *Koyaanisqatsi*, desde dentro y fuera de la cámara, con la ideología del film.

#### 3.4.1. LA AGONÍA DE LA SINFONÍA TRADICIONAL<sup>101</sup>

La partitura de Glass no presentará a la luz de un análisis técnico al uso gran interés. Su música es tan simple que llega a parecer una coacción a la libertad e imaginación. La mente y el oído no pueden sorprenderse por casi nada, toda la concentración queda sometida al ingrediente hipnótico y rítmico. ¿Cómo es posible, pues, que una música tan austera, fría y dictatorialmente repetitiva conlleve una semántica? Comprender la música minimalista depende, en gran medida, de haber entendido el origen lejano de la misma, así como comprender el cambio interno que ha sufrido el hombre en su concepto de escuchar música. En este sentido, dado que, en palabras de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* “trata de que todo en el mundo: religión, cultura o educación es técnica”, es precisamente ahí donde debemos encontrar la raíz. El minimalismo debe ser considerado la radicalización de toda una herencia estética bien antigua y no sólo musical. Si en el bloque dedicado a *Metrópolis* pudimos observar este hecho desde la historia de la arquitectura, la guerra o la religión, ahora este relato busca revalidar nuestra tesis desde la propia música, resumiendo en ella la mayoría de factores involucrados.

Desde la destrucción del ritmo oratorio libre por culpa de la aparición del reloj - momento en que surgieron la aparición de los compases y de los tiempos musicales- la

---

<sup>101</sup> Es abundante la bibliografía de la que nos hemos servido e inspirado para la confección de este apartado (véase *supra* 77, 78 y 86), y parte se debe a nuestro bagaje cultural. Como orientación bibliográfica extra es indispensable el estudio musicológico y social que expone SALAZAR, A.: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Alianza, Madrid, 2004, especialmente p. 125 y ss. También, aunque todavía desconocido para nosotros, el mismo autor tiene un libro de *Sociología de la Música* que probablemente sea más idóneo. Otras obras que nos han servido desde antaño para un estudio parejo de artes visuales, música y pensamiento son: FLEMING, W.: *Arte, música e ideas*. Intermexicana, México, 1974, especialmente p. 333 y ss. y, en menor medida, HALLFETER, C., LÓPEZ DE OSABA, P. y MARCO, T.: *Música y cultura*. Edelvives, Zaragoza, 1988.

sistematización y determinación de la música occidental, por unos u otros motivos, no ha conocido límites. En ello poco ha tenido que ver la evolución –que no progreso– de la música misma, sino más bien de los elementos culturales y técnicos externos a ella. Si la música en momentos primitivos mostró una determinación más humana, el paso del tic-tac del reloj tuvo, en última instancia, la palabra definitiva<sup>102</sup>. No es de extrañar por ello que en *Koyaanisqatsi* la música actúe de irritante metrónomo sumamente idóneo para el mensaje que se esconde tras los ideólogos en los que se inspiró Reggio. La tecnoestética propia del reloj se convierte, pues, en una influencia sonora, algo que los musicólogos han observado a la hora de analizar el minimalismo. De hecho, las obras de estos compositores presentaban poderosas conexiones formales con el primer compositor medieval que se basó en aquel invento: el maestro Perotin<sup>103</sup> (s. XII), al que ciertos autores minimalistas homenajearon conscientemente<sup>104</sup>. Éste revolucionó la música occidental al atomizar las sílabas de los textos al ritmo del recién creado reloj mecánico<sup>105</sup>. Cada una de las voces se sincronizaba con el resto en fragmentos melódicos repetitivos que giraban como las ruedas de un mecanismo. La estructura era posible sólo midiendo y alternando milimétricamente los silencios y el pulso de los intérpretes al expulsar el aire<sup>106</sup>. Claro que este trasvase de la medida objetiva, homogénea y eterna del reloj a la música litúrgica sólo se pudo dar en el ambiente de la Escuela Catedralicia de Chartres, al considerar que la *estética mecánica* era la *estética divina*. No debe extrañarnos, pues, que algunos musicólogos señalen la música de Perotin como el origen de una música propiamente occidental<sup>107</sup>.

Este efecto acústico sería bien camuflado (e incluso olvidado) por la intromisión de ingredientes aleatorios y de complejidades sonoras, hasta el punto de que hacia los siglos XIV y XV los textos litúrgicos estaban tan estetizados que textos en diferentes

---

<sup>102</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 32-33. Algunas de las ideas y conceptos que vamos a esgrimir como definitorias de la evolución de la música para el propósito que nos interesa, encuentran su explicación sociológica más amplia y completa en varios capítulos de este estudio clásico. También en MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960.

<sup>103</sup> Especialmente oígame su célebre *organum Viderunt omnes*. Dado que es imposible interpretar objetivamente música de hace tanto tiempo, hemos de fiarnos de los mejores grupos para realizar una aproximación. Recomendamos, por tanto, la versión de dicho organum por el Hilliard Ensemble.

<sup>104</sup> Es el caso de REICH, S.: “Notas sobre la grabación de *Música para 18 intérpretes*”, en ECM NEW SERIES 1129, Munich, 1978.

<sup>105</sup> CROSBY, A. W.: *The Measure of Reality, Quantification and Western Society 1250-1600*. Cambridge University Press, 1997, p. 161 y ss.

<sup>106</sup> Sobre Perotin y sus relaciones con el minimalismo: HILLIER, P.: “Perotin”, en ECM NEW SERIES 837, Munich, 1989.

<sup>107</sup> COOK, N.: *Op. cit.*, p. 62.

idiomas se cantaban al mismo tiempo, algo que, como bien ha señalado Salazar, ponía en jaque a la Iglesia Católica<sup>108</sup>. Los obispos respondieron censurando todo este fenómeno estético que, por su grandilocuencia, distraía y divertía a los fieles<sup>109</sup>. El peligro se volvió mayor para las autoridades en tanto ingredientes populares se mezclaron con estas complejas formas musicales, introduciendo críticas al clero, ritmos populares y resonancias folklóricas<sup>110</sup>. Era el momento de volver a la tendencia contraria: un pulso más clásico, simétrico y severo, único modo para adoctrinar a las masas por magia simpática.

Tras los preámbulos renacentistas y el comienzo de las empresas antipopulares<sup>111</sup>, la idolatría hacia el reloj (creación de Sociedades Mecánicas) y la matematización de las estructuras sonoras encontró un punto álgido en el mundo protestante de los siglos XVI-XVIII. No es de extrañar: el concepto de que solo una vida ordenada sometida a leyes científicas inmutables (otorgadas por la divinidad) podía alcanzar el Paraíso, pesó sobremanera en compositores de la talla de J. S. Bach. De lo que se trataba no era de crear un objeto artístico, sino de mostrar la grandeza de Dios a partir de la perfección técnica. Para ello, volver a la esencia de los dictados platónicos y pitagóricos aderezados de los dictados mecanicistas cartesianos y luteranos parecía la mejor solución<sup>112</sup>. Y en ello mucho tuvo que ver la filosofía leibziana, el sistema educativo de Comenius y las teorías newtonianas, cuyas teorías eran bien conocidas por los compositores de la época y que daban una justificación más a la necesidad de estructurar la sociedad barroca con reglas físicas o matemáticas para reproducir el orden del Cosmos<sup>113</sup>. Así, esta teoría tendría una práctica sobresaliente en estructuras como la *Fuga*, paradigma del trasvase de las abstracciones temporales y conceptuales del reloj y de las matemáticas a la materia sonora, y cuyo predicamento no se daría por casualidad en el mundo protestante centroeuropeo e inglés. De este modo la música de Buxtehude y Bach presentaba en código cifrado el desideratum del hombre como máquina sometida a férreas reglas (no en vano, diversos fragmentos musicales barrocos encandilaron a los minimalistas, como después veremos). Todo esto explica en gran

---

<sup>108</sup> SALAZAR, A.: *Op. cit.*, p. 106 y ss.

<sup>109</sup> AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenido*. Áltera, Barcelona, 1998, p. 12.

<sup>110</sup> Véase especialmente GROUT, D. J. y PALISCA, C. V.: *Op. cit.* (vol. I), pp. 145 y ss.

<sup>111</sup> Un aspecto comentado en diversas ocasiones en el bloque anterior.

<sup>112</sup> Véase SOLER, J.: *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo, Madrid, 2004, p. 46 y ss., 66 y ss., y 80 y ss.

<sup>113</sup> Que todas estas ideas fueron el fundamento de la música de Bach puede comprenderse en un grado de excelencia inmejorable en ANDRÉS, R.: *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. El Acantilado, Barcelona, 2005.

parte un devenir histórico que alcanzó el apogeo con el minimalismo. Quizás por ello Reggio comentó en cierta ocasión: “Dejo el contorno matemático para Philip Glass”. Glass en su aspecto más simple y el serialismo integral en el más complejo son hoy el ejemplo de unas tendencias musicales determinadas por la divinidad de las matemáticas.

Pero el cambio más profundo, y ahí entra el mundo de *Koyaanisqatsi* en escena, fue en el momento en que el rápido golpe en *stacatto* de las máquinas industriales decimonónicas desplazó los improvisados ritmos de los cantos en los talleres medievales. Como en el caso del “lienzo imposible” por parte de los pintores, también los músicos se evadieron sobremano de la nueva realidad tecnoacústica de la fábrica: le opusieron el estilo romántico, aparentemente el más libre, abierto y sentimental de la historia de la música. Pero tampoco sus artífices pudieron escapar a los nuevos tiempos: el compositor se convirtió en una especie de jefe de fábrica, domeñando la orquesta y domesticando a los intérpretes a favor de una gigantesca máquina sonora. Mumford ha expresado este hecho con cierta benevolencia:

“Con el aumento del número de instrumentos, la división del trabajo dentro de la orquesta correspondió a la de la fábrica: la división del proceso mismo se pudo notar en las más nuevas sinfonías. El director de orquesta era el superintendente y jefe de producción, encargado de la fabricación y el ensamblado del producto, es decir, la obra de música, mientras el compositor correspondía al inventor, ingeniero y proyectista (...) en la orquesta la eficiencia colectiva, la colectiva armonía, la división funcional del trabajo, la interacción cooperativa leal entre los que dirigían y los dirigidos, producía una armonía mayor que la que se podía conseguir, con toda probabilidad, en cualquier fábrica (...) Aquí, pues, en la constitución de la orquesta, se encontraba el modelo de la nueva sociedad”<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 224-225.

Lo que Mumford ignoraba era que ello conllevaba un autoritarismo sobre las tradicionales libertades del intérprete, autoritarismo que para algunos musicólogos ha sido uno de los peores ingredientes de la música desde entonces<sup>115</sup>. Es más, la música romántica fue tiñéndose cada vez más de sonoridades militares y de himnos patrióticos que daban paso a sentimientos nacionalistas<sup>116</sup>. La fábrica y la guerra irrumpían en la evasión romántica levemente, sí, pero lo conseguían. Claro que el efecto auténtico de la revolución industrial decimonónica sobre la música no ha de buscarse en la música culta, sino en la popular. La saloma de los marinos al tirar de los cabos, las variaciones musicales creadas por los campesinos, el párroco del pueblo tocando el órgano en una fiesta local o la capacidad de invención musical popular que tan buenos resultados dio cuando se fundió con la música “oficial” (fandangos, folías, *bourrees*, zarabandas...), murieron lentamente. La política de tabula rasa que va unida a los sistemas tecnocráticos comenzaba, pues, a mostrar sus fauces. La vida durante los siglos XIX y XX se fue orquestando progresivamente por el número de revoluciones por minuto, más que por el ritmo del canto, la salmodia o el tamborilero. La repetición fría y áspera empezó a dividir el tiempo de trabajo y se clavó en las conciencias humanas. La balada, dice Mumford, “con sus antiguos contenidos religiosos, militares o trágicos, se disolvió en la canción popular sentimental, envuelta incluso en su erotismo: el patetismo se hizo sensiblería”. En un párrafo siguiente, el cuadro queda completado mucho mejor: “La música y la poesía dejaron de ser patrimonio del pueblo: se han hecho literarias, profesionalizadas y segregadas”<sup>117</sup>. Un elitismo, tan al margen de la experiencia y necesidad humanas, que llegó a crear el minimalismo: la artificiosidad extrema, defendida por el “progreso” especializado. Como en el caso de la tecnoestética de la fábrica, sólo asimilada por el arte tan pronto inundó toda la ciudad, la música electrónica y ruidista de los futuristas y, especialmente, el minimalismo, serían las que cosecharían esa repetición mecánica de la máquina. La música de *Koyaanisqatsi* parece, de este modo, la aceptación absoluta de ese cambio y la mimesis acrítica de sus consecuencias

La esencia del sonido mismo también fue retocada en el mundo occidental debido al uso fuera de todo debate de las innovaciones técnicas. La orquesta barroca se edificaba

---

<sup>115</sup> COOK, N.: *Op. cit.*, p. 40 y ss.

<sup>116</sup> Una buena reflexión sobre este tema en *ibidem*, p. 70.

<sup>117</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 224.

sobre el volumen de instrumentos muy distintos entre sí, se dotaba de la aleatoriedad del matiz sonoro impreso por una cuerda hecha de material orgánico, contaba con distintos tipos de afinación no sometidos a una orden irrevocable y se diferenciaba por el contraste que producía un consort de violas *da gamba* y un grupo de violas *da braquío*. Estas características de la orquesta antigua, por no haberse operado cambio técnico de relieve, daban todavía voz musical a la representación arcaica del ser humano: diferencia, aleatoriedad o indeterminación absoluta eran sus ingredientes<sup>118</sup>. Todo material conlleva ya por sí mismo un significado, y la elección de uno u otro, como ocurre en la arquitectura, modifica el cosmos simbólico del hombre tanto como las teorías científicas y filosóficas: el hombre tiende a reconocerse en lo que le rodea. Por ello, para Mircea Eliade la transformación de los instrumentos no sólo modifica el sonido, sino también el mundo que habitamos. En la Edad Media las herramientas musicales todavía estaban cercanas a la naturaleza directa (conchas, madera) y su sonido era por tanto más impredecible y aleatorio. Desde el Renacimiento la música se habría vuelto más *tectónica* (volumen, orquestación, simultaneidad), alcanzando un estado *sólido* en el Barroco y ganando aún más masa a partir del siglo XIX<sup>119</sup>. En conclusión, la invención mecánica por un lado, y las normas culturales que la imantaron por otro, cambiaron el viejo sistema musical. La producción del sonido se fue calibrando científicamente: el timbre o el tono se hicieron, pues, dentro de ciertos límites, *estandarizados y susceptibles de predecir*. Y no sólo el sonido del instrumento puntual (especialmente los de metal), sino el de la orquesta al completo: se estandarizó la afinación, el esquema interpretativo, las interactuaciones entre instrumentos, las posibilidades ornamentales o las libertades rítmicas que todavía podían rastrearse en el barroco<sup>120</sup>. El control absoluto de la “objetividad”<sup>121</sup> sobre el instrumento y el sonido dieron prioridad a la unívoca homoneidad frente a la heterogeneidad de las propuestas

---

<sup>118</sup> REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales*. Ma non troppo, Barcelona, 2002. El estudio es bastante formalista, pero en la evolución histórica, las características de los instrumentos antiguos y modernos y, especialmente, en el uso, se puede ampliar lo que hemos comentado. Véase especialmente el capítulo dedicado a la evolución en el uso de los instrumentos, p. 203 y ss.

<sup>119</sup> ELIADE, M.: *Fragmentarium*. Trotta, Madrid, 2004, p. 172 y ss.

<sup>120</sup> DART, T.: *La interpretación de la música*. Antonio Machado, Madrid, 2002. Libros como este analizan como se interpretaba la música antes del siglo XIX con el fin de recuperar la creatividad, improvisación y variedad perdidas en aquellos momentos, especialmente porque la realización del intérprete era así mucho mayor. La aparición del director de orquesta eliminó dichas libertades. Ahora la música era sólo labor de una autoridad.

<sup>121</sup> Para más información sobre la búsqueda en el siglo XX de la objetividad radical en contra de lo subjetivo o evocativo, véase RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 56 y ss.

existentes<sup>122</sup>. Algo parecido pasó con la morfología de diversas familias de instrumentos musicales: en el Renacimiento las formas eran irregulares y diversas; en el Barroco, sutilmente diferenciadas con ornatos, colores y detalles antropomorfos; el Clasicismo y Romanticismo las fueron convirtiendo en anónimas y estandarizadas, y el siglo XX originó la mesa de mezclas y el formato MP3<sup>123</sup>. En paralelo, la colonización y la globalización arrasaron con cualquier sistema sonoro en el que las “convenciones” no fueran las occidentales. Lo que pasó con la estética sonora se proyectó en nuestra tecnoestética visual tal cual. Quizás por ello la relación entre imagen y música en *Koyaanisqatsi* es, repitámoslo una vez más, absolutamente indisoluble. Y es que el sonido puede comprenderse de forma visual, y de hecho el minimalismo es uno de los que mejor se prestan a dicho paralelo, como después analizaremos.

Con todas estas modificaciones, la propia definición de la orquesta tardorromántica (la actual) como entidad sobresaliente se hizo *eco social* de aquella metamorfosis: el intérprete se medía por la extensión con que servía al proyecto musical, pero la obra no se medía por la extensión con que servía a éste. Los dictados del utilitarismo demandaban eficiencia y exactitud, olvidando de paso acepciones más amplias del término “utilidad” y “funcionalidad” en el hombre. Lo que comentamos en el anterior bloque a propósito de la pérdida de la improvisación teatral, de la veleidad escenográfica, de la gesticulación popular o de la libertad del juego popular vino a expresarse de modo similar en el intérprete musical<sup>124</sup>. El desinterés kantiano, tan aludido a propósito de la música moderna parecía mostrarse demasiado desinteresado en la realización creativa del individuo de a pie. En el film, de manera semejante, el hombre parece no ser dueño de su propia vida: sólo es valorado por la extensión con la que sirve al mito del progreso. Sin embargo, no debe olvidarse que la música (y los instrumentos), incluso en épocas donde la moral imperante defendía la contención de las pasiones y el mecanicismo barroco, se afanó en conservar cierto aroma orgánico y libertad de interpretación. La restauración decimonónica del canto gregoriano,

---

<sup>122</sup> Tendencias populares y cultas que convivían en dialéctica.

<sup>123</sup> REMNANT, M.: *Op. cit.*

<sup>124</sup> Véase especialmente COOK, N.: *Op. cit.*, pp. 104-111. Este tema puede analizarse con todos sus pormenores a partir de los trabajos de DART, T.: *Op. cit.* y FERGUSON, H.: *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Alianza, Madrid, 2003, autores que se afanan por recuperar tradiciones interpretativas más ricas. También puede analizarse por comparación con otras culturas: BLACKING, J.: *Op. cit.* o varios artículos de CRUCES, M.: *Op. cit.*



sistemática en ejecución, o las fugas para teclado de J. S. Bach, frías pero exquisitas, eran las aceptables excepciones que confirmaban dicho principio.

Pero la radicalidad tecnoestética y su semántica social no se quedó ahí. La veneración que las primeras vanguardias sintieron hacia el progreso, el maquinismo y la técnica ocasionó que en la década de 1910 Luigi Russolo concibiera una música ruidista a partir de sonidos preferentemente metálicos. La música de Edgar Varése y otros compositores de vanguardia presentaban ritmos definidos, sonidos metálicos y electrónicos (aun a veces caóticos), fácilmente relacionables con el runrún de los coches, el gemido de las sirenas o el cubismo acústico que irradiaban las máquinas<sup>125</sup>. El minimalismo, esto es, la radicalización absoluta de toda la línea comentada hasta ahora, comenzó a florecer. Los experimentos de Jakov van Domselaer trasladaban la geometrización de los lienzos de Mondrian al sonido, Alexander Mosolov en una composición titulada *Fundición de hierro* (1923) usaba módulos sonoros repetitivos y mecánicos, y George Antheil en su *Ballet Mecánico* (1924) sintetizaba estos logros<sup>126</sup>. No andaba nada desencaminado, pues, el crítico americano Paul Rosenfeld, cuando tildó a todos estos artistas de avatares del “misticismo de los rascacielos”, ya que, en efecto, la tipificación celular y severa de dichos edificios, así como la apología técnica inherente a ellos, no era sino lo que el sonido de aquellos compositores expresaba. A partir de ahí los avances se sucedieron en diversos círculos elitistas: Martenot, P. Schaeffer, P. Henry, B. Maderna o K. Stockhausen dieron los primeros pasos, abriendo nuevos campos de acción sonora. Mientras esta tendencia guardó una lógica experimental y se mantuvo reclusa tras los muros de los laboratorios, el oyente prefirió seguir siendo fiel a su percepción auditiva humana, amante de todo tipo de matices, optando por las polirritmias de Stravinsky, los frescos aforismos de Webern, la explosión de percepciones de Schönberg, el bonito post-romanticismo o, sobre todo, los vigorosos estilos populares del jazz y el rock. La eclosión de la música electrónica se daría a partir de la década de los 70: los sintetizadores se multiplicaron, el sonido quedó encarcelado, los ritmos se repetían sin cambio alguno, las grandes sinfonías de Beethoven quedaban condenadas a ser escuchadas tras el filtro de Walter Carlos y la educación auditiva infantil quedaba en manos de la música de videojuegos; el ambiente acústico comenzaba, pues, a volverse grisáceo. Atrás quedaba, por ejemplo, esa vibrante

---

<sup>125</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 179.

<sup>126</sup> JOHNSON, T. A.: *Art. cit.*, p. 745 y ss.

calidez que hacía tan único el jazz. A pesar de todo, las consecuencias fueron aún más elocuentes: el *heavy metal*, los anuncios de televisión, o la propia música “clásica” contemporánea quedaron impregnados de aquellas nuevas características tímbricas, aunque siempre buscando afanosamente una liberación, ¿liberación de qué? Un timbre de áspero tacto marcaba las pautas de una nueva percepción sonora, un nuevo comenzar imbricado de la reinante situación cultural. De hecho, toda la realidad había sufrido una transformación paralela y similar. En conclusión, el sonido se había ensimismado y vaciado de toda carga humana.

Ahora puede calibrarse la importancia del sintetizador (ídolo del minimalismo) como cúspide de este proceso de estandarización formal y sonora, así como del futuro que nos aguarda. El sonido queda aprisionado. El uso de las cuerdas del que Philip Glass hace gala en *Koyaanisqatsi* se basa en la maquinización del intérprete y del resultado sonoro: ausencia total de acentos, glisandos, rubatos, vibratos y oscilaciones. Sólo la nota concreta y estática del sintetizador o las voces encarceladas entre dos o tres notas sin posibilidad de inflexión. Una percepción sonora que empobrece nuestro oído sin que seamos conscientes de este hecho.

Al final, el paradigma de la música electrónica –hoy por hoy introducida en todos los sitios: desde los videojuegos a la música pop-, se hace bella por una sencilla razón: “Lo que generalmente llamamos bello no es sino una sublimación de las realidades de la vida<sup>127</sup>”. A ello añadiríamos: “porque no hay otra salida”. El problema es cuando nos destruye la capacidad autocrítica. No es de extrañar, por otra parte, que Philip Glass esté considerado “el abuelo” de gran parte de las tendencias *trance*. El propio “Glass ensemble” que toma parte en la interpretación de *Koyaanisqatsi* se mueve entre parámetros sonoros que llevan al hastío, lo mismo que busca nerviosamente la estética de nuestra película (quizás esto es lo que no comprendió Carlos Aguilar<sup>128</sup>). Basta ver la diferencia entre un buen instrumentista en la actualidad y en la época barroca. En el presente la diferencia la marca, en la música clásica, ante todo la expresividad en el fraseo y la técnica, mientras que en el barroco es la capacidad de improvisación, de libertad, de reinterpretación de la partitura, de realización creativa... En el primer caso

---

<sup>127</sup> TANIZAKI, J: *El elogio de la sombra*. Barcelona, Siruela, 2005, p. 44.

<sup>128</sup> Recuérdese lo comentado en la introducción a *Koyaanisqatsi*. Carlos Aguilar argumenta que el gran fallo de *Koyaanisqatsi* es su repetición, precisamente una de sus características más necesarias.

se trata solamente de ejecutar la cultura<sup>129</sup>, en el segundo, de realizarla en la vida. No es de extrañar, por ello, que tantas generaciones se decantaran por los ya aludidos jazz o rock como medio de huir de esa “muerte de los sentidos”, algo que es evidente si pensamos en los intérpretes de *Koyaanisqatsi*.

¿Qué es, en esencia, la música de *Koyaanisqatsi* al fin y al cabo? Para uno de los ideólogos más queridos por Reggio, Jacques Ellul, la música contemporánea era sólo una técnica. En un párrafo venía a resumir todo el trayecto histórico reseñado:

“La música se ha transformado gracias al efecto de las técnicas que no son en principio técnicas musicales (ni metodología musical, ni construcción de instrumentos): (...) la música electrónica (...), que reposa en el uso de útiles técnicos a priori no musicales. En estas músicas ya no hay ejecutante y las estructuras musicales ancestrales de la música son pulverizadas, desintegradas. (...) Un predominio de la estructura y el ritmo, que corresponden totalmente al ambiente técnico”<sup>130</sup>.

Así pues, la comprensión de nuestra película sólo es posible asimilando, en su justa violencia, este apartado. Los ideólogos que estudiaremos presentan, de hecho, una visión crítica del devenir histórico en la vía de lo que acabamos de comentar. Advertimos de nuevo que la música de Philip Glass resultaba necesaria para retratar el presente: la lógica histórica demuestra que no hay nada de gratuito en la aparición de una poética sonora que es *mimesis* de un sistema cultural. El contenido de *Koyaanisqatsi*, por su parte, parece explicado en los accidentados pasos que la música “oficial” dio en el pasado, y también en sus consecuencias actuales. Ahora bien, dicha *mimesis tecnoacústica* había sido prefigurada desde antaño por todos aquellos elementos que construyeron nuestra civilización tecnológica, por lo que su semántica heredaba un gran patrimonio del pasado convenientemente seleccionado para la ocasión.

---

<sup>129</sup> COOK, N: *Op. cit.*, pp. 42, 54 y 104. Para una ampliación *supra* 123.

<sup>130</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Barcelona, Octaedro, 2003, p. 134. Jacques Ellul está considerado uno de los grandes filósofos en las relaciones entre tecnología y sociedad.

Empero, algunos autores han errado, por su especialización musical, a la hora de comprender el fenómeno minimalista. El historiador de la música Kyle Gann ha comentado que “el minimalismo es una vuelta a la sencillez causada por la complejidad en la evolución del arte”<sup>131</sup>. Esto no es del todo cierto. Esa “sencillez” ha conformado una línea recta que ha convivido paralelamente al resto de tendencias más complejas a lo largo de la historia de la música occidental, y así sigue ocurriendo en nuestra época actual. Así, Aaron Copland pudo ofrecer una prefiguración minimalista en *The City* no por la búsqueda de la sencillez, sino por la semántica implícita que conlleva. Ahora bien, esta tendencia, limitada, sesgada y no siempre imantada de los mejores valores humanos, resulta más definitoria de nuestra época tecnológica que otras vertientes más complejas como las que puede ejemplificar la música elitista de Boulez. De ahí que el minimalismo haya tenido más éxito popular que el resto y que incluso se haya desparramado, como veremos, por un sinfín de tendencias populares actuales. Sin embargo, incluso en las más complejas, su fondo sigue siendo excesivamente normativizado y matematizado. No resulta, pues, extraño, la etiqueta ofrecida al minimalismo por tantos críticos: cool art, frialdad y vacío.

Para finalizar nos gustaría subrayar que uno de los fenómenos más llamativos que se entremezclan con estos avatares históricos fue la gran acogida que tuvo entre el público. Éste recibió con furor y pasividad aquello que habría sido considerado en el pasado como un atroz crimen al oído. De este modo nació una belleza monstruosa del sonido que, al fin y al cabo, sólo era un elemento más de la **monstruosa belleza** de nuestras megalópolis, instituciones, autopistas, edificios, fábricas, ordenadores o microondas. La belleza minimalista, pronto patrimonio exclusivo del *snob*, serviría de analgésico visual para un mundo entregado al estrés y al hastío: sus formas cristalinas, puras y platónicas se convertían, gracias al artificio estético, en una *promesse de bonheur* para todo aquel que quisiera adaptarse al nuevo orden sin preguntarse siquiera su idoneidad.

---

<sup>131</sup> Véase GANN, K.: *American Music in the Twentieth Century*. Schirmer Books, New York, 1997, p. 183 y ss.

### 3.4.2. TECNOACÚSTICA Y AUDIOVISIÓN<sup>132</sup>

La esencia estética audiovisual de *Koyaanisqatsi* puede desvelarse a partir de una comprensión de las características más destacadas, a nivel sensorial y conceptual, de este tipo de música. Tan solo *la repetición modular, la abstracción gestáltico-geométrica y la retórica de la reiteración acelerada*<sup>133</sup> parecen iluminar tanto la forma sonora como la visual en nuestra película. Su sentido se comprende *en gran parte* a la luz de una reflexión histórica sobre una fracción de la utopía artística occidental que, de alguna manera, el minimalismo tiende a presentar a nivel paroxístico. Esto asunto lo abordaremos mejor mediante un continuo diálogo entre las características tecnoacústicas del minimalismo y sus paralelos visuales<sup>134</sup>. Así, la repetición modular, la abstracción geométrica y la repetición forman parte de manifestaciones visuales bien conocidas desde antiguo. Sin ánimo exhaustivo:

- Zigurats mesopotámicos y pirámides escalonadas.
- Esculturas geometrizaras de las islas Cícladas.
- Columnas y columnatas de cualquier época, pilares y pilastras, bóvedas. Por ejemplo, el sistema de módulos cupulares de Santa Sofía de Constantinopla.
- Motivos decorativos seriados (grecas, casetones, roleos, clipeos, frutas, hojas, líneas, rayas), artesonados mudéjares formados íntegramente por líneas puras y cuadrados.
- Gran parte de la escultura griega, romana, renacentista o barroca, neoclásica o de vanguardia histórica (todas aquellas que estén sometidas sobremano al módulo geométrico, fruto de la abstracción de lo real, y retocadas con artificiosos pulidos).
- Formas tradicionales y modernas de las artes decorativas.

---

<sup>132</sup> Por lo general el material utilizado para la confección de este apartado es la bibliografía que ha sido citada a lo largo de los últimos capítulos, sumado a nuestro propio análisis musical y ayudados por características generales del minimalismo extraídas de: LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Destino, Barcelona, 1998, p. 162 y ss. (también se vislumbran características en pp. 90-113 y 187 y ss.), MARZONA, D.: *Arte minimalista*. Taschen, Madrid, 2004, pp. 6-27 y 64-68 –sobre Sol Lewitt- (la obra de Glass y Le Witt comparten características comunes y llegaron a trabajar juntos). AA.VV.: *Minimalismo*. Könemann, Barcelona, 2001, pp. 22-114 (aunque en general hace gala de contenidos sumamente divulgativos y tópicos, lo que comparte con el anterior, ello no quita que continuamente sean aprovechables varias de las características aquí reseñadas).

<sup>133</sup> Todas ellas son las características más perturbadoras en las que Tomás Marco resume el credo minimalista en general. MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 416.

<sup>134</sup> HOLSOPPLE, J. L.: *Op. cit.*, El autor, también artista visual, posibilita una comprensión de poéticas musicales desde paralelos visuales. Véase especialmente, pp. 110-131 donde habla de *Koyaanisqatsi* en relación con un compositor filominimalista, Brian Eno.

- Fachadas romanas, portadas renacentistas, patios barrocos. Por ejemplo, la fachada del Coliseo.
- Estructura columnaria y muraria de los foros republicanos e imperiales, tramas reticulares urbanísticas helenísticas, clásicas, barrocas y neoclásicas.
- Jardines racionalizados a la manera versallesca.
- La perspectiva jerárquica, reticular y lineal renacentista.
- Elementos decorativos y estructurales de los edificios modernos, ladrillos y bloques pétreos que componen las estructuras murarias, plazas, calles, formatos de libros, cds o mobiliario moderno.
- Forma estructural de las obras literarias clásicas (basados en repetición de rimas sonoras -sonetos, cuartetos, seguidilla...).
- Movimientos geometrizados de la coreútica clásica o técnicas deportivas...

Todos estos ejemplos demuestran, matizada y potencialmente, cómo la creación humana occidental ha ido construyendo un enorme relato susceptible de ser resumido en una serie de premisas: *orden, poder, jerarquía, racionalidad, geometrización, aura sagrada y repetición armónica*. Ahora bien, como en el caso del caso del panal de las abejas comentado en la galería de imágenes de *Metrópolis*, estas estructuras no pueden confundirse con la tecnoestética, aunque en muchos casos le hayan otorgado sus valores psicológicos y sociales. La mayoría de los ejemplos comentados se encontraban revestidos de ricas cerámicas de colores, tapices, mármoles polícromos o velos; otras veces eran una excepción en un ambiente aleatorio, artesanal o natural, y, en cualquier caso, no llegaban a la radicalidad que el cosmos tecnológico otorgaría a sus características estructurales más llamativas. Con todo, entendido como una línea progresiva y ascendente, el diseño industrial ha llevado sus semánticas de *orden, poder, jerarquía...* a sus máximas consecuencias, siendo el minimalismo audiovisual su hijo más radical ¿o habría que decir el más sincero? Odiosamente mimético, resignado y adaptado en extremo al mundo actual, se opone a cualquier tipo de creatividad humana romántica, lo que le ha convertido en un analgésico visual muy solicitado por la élite cultural ya desde los años 80, además de formar parte del diseño de nuestros hogares. Analicemos brevemente sus características:

## 1.- Tecnoacústica de la Gestalt Fuerte

Según la *Gestalt Theorie*, una teoría perceptiva de los años 30 determinada por un mundo reducido a la estética de la máquina, la técnica y el diseño, el cerebro descompone las formas visuales en líneas y contornos simples que tienden a la geometría. En música, el cerebro también descompone el sonido en estructuras simples de la misma manera. El minimalismo crea formas conceptualizadas e intelectualizadas, reducidas a su mínima expresión, donde el espectador pierde la capacidad de interacción: a esto podríamos llamar *Gestalt Fuerte*. El gusto por la concreción descriptiva de la fotografía de *Koyaaniqatsi* y el efecto integrado de música e imagen refuerzan un mecanismo que conduce al espectador a un permanente “bombardeo” del que no puede librarse, lo que se ve convertido en un juego por la abundante presencia de la *sincronización audiovisual* (véase el punto 7). Esta *Gestalt Fuerte* viene a aunar la mayoría de las características siguientes, y puede considerarse propia de la abstracción tecnoestética en toda su pureza, siempre y cuando no medie algún tipo de camuflaje artístico. En música esta *Gestalt fuerte* se consigue mediante un “fragmento”<sup>135</sup> melódico simple (un acorde, una escala) que será repetido en bucle gracias a un ritmo simple. La formulación moderna de dicho “fragmento” se daría precisamente en el siglo XIX con la irrupción del pensamiento racionalista y funcionalista. Aunque todavía camuflado, algunos autores han considerado que existe una línea recta y ascendente hasta el minimalismo.

El problema es similar al que se comentó a propósito de la arquitectura: la representación tecnocientífica de la realidad parece obligar a una concreción de los objetos para que éstos sean valorados, cuando sólo presentan una sesgada parte de la potencialidad humana. No en vano ese valor del “fragmento puro” tuvo un auge en las artes visuales y literarias en la Viena de los neopositivistas. El caldo de cultivo era idóneo para eliminar cualquier tipo de simbolismo y subjetividad, y Loos o Wittgenstein casaron con dicha idea aderezándola teóricamente de valores místicos<sup>136</sup>. La teoría, empero, venía de lejos: ¿acaso no defendieron los filósofos milesios y hasta el propio Platón que la belleza universal era la unión de las partes? ¿Por qué no simplificar este

---

<sup>135</sup> En inglés se dice “fragment”.

<sup>136</sup> THEISEN, B.: *Silenced Facts: media montages in contemporary Austrian literature*. Rodopi, Amsterdam, 2003, p. 31. Si bien Bianca Theisen se centra en la literatura, sus conclusiones son idénticas.



planteamiento hasta hacer que la parte más limitada, el módulo más simple, sea a su vez el todo? Menos es más, si se adereza de misticismo personal<sup>137</sup>. Eso sería lo que haría Philip Glass, precisamente con alicientes orientales, aunque en su caso el planteamiento formal también estuvo muy influenciado por el clasicismo musical<sup>138</sup>.

## 2.- Tecnoacústica de la homogeneidad y el crescendo

En la partitura de Philip Glass no existen jerarquías entre los medios instrumentales y vocales, o si las hay están sumamente marcadas y no varían. La melodía siempre es plana en cada pista sonora, aun cuando tienda al crescendo dramático por medio de la aceleración rítmica. Es evidente el paralelismo con la imagen: cada secuencia posee un tipo de plano y de movimiento en cuya seguridad se instala la cámara, del mismo modo que el impacto de las imágenes se suele elevar gracias únicamente al mecanismo de la aceleración más que a la fuerza propia de aquellas. El contenido simbólico y sociológico que quiere expresar este mecanismo estético no precisa comentario alguno, mas sí su origen. Dichas cualidades de homogeneidad y crescendo se encontraban en músicas de corte religioso desde el origen de los tiempos, y no en vano, Glass se inspiró en la música india antigua para sus composiciones. Algo semejante ocurre con los ritmos marciales de percusión en el ejército. La homogeneidad estética, por su poder desindividualizador, parece tan afín a los dictados religiosos y militares como a la técnica, al menos tal y como nuestra cultura ha desarrollado esta última.

Este tipo de textura sonora es lo que se llama “música monofónica” y la Edad Media, por ejemplo, fue generosa en obras musicales de este tipo a través del propio canto gregoriano<sup>139</sup>. En torno a los siglos XII-XIII una proto-revolución social e ideológica hizo nacer la música polifónica, donde las cualidades anteriores quedaban definitivamente abolidas. Sin embargo, y he aquí la sorpresa, nos topamos de nuevo con el barroco. Aunque la ampulosidad áulica de la música de aquella época pueda considerarse lo opuesto, el esfuerzo musical iba encaminado a la eliminación de las voces libres, a mixtificar los instrumentos hasta hacerlos inseparables y a dar toda la primacía a un nuevo elemento: el *acorde*, módulo armónico que convertido en melodía (arpeggio) es, precisamente, el ingrediente sonoro fundamental de Glass. De hecho, la

---

<sup>137</sup> Véase COOMARASWAMY, A. K.: *Teoría medieval de la belleza*. Medievalia, Palma de Mallorca, 2001, pp. 11-42.

<sup>138</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 619.

<sup>139</sup> SALAZAR, A.: *Op. cit.*, p. 39 y ss.

valoración de obras únicamente destinadas a ser interpretadas por los nuevos instrumentos de teclado (virginales, clavecín, clavicordio) se oponía al eterno uso de la voz humana como acompañante por primera vez en la historia. La sonoridad de aquellos instrumentos impedía las inflexiones propias de los instrumentos de cuerda pulsada o frotada, resultando, todavía hoy, ciertamente homogéneos en su sonoridad<sup>140</sup>. En este sentido, mientras que la pintura y la decoración barrocas equilibraban la balanza arquitectónica y urbanística, la música se encontraba en un punto medio que tendía, tal y como vimos en el apartado anterior, a nuestro campo de estudio. Uno ejemplo evidente de todo lo comentado lo podemos encontrar en uno de los minimalistas más célebres, Michael Nyman, quién se nutre absolutamente de los recursos, instrumentos y textura barroca: su única labor creativa consiste en radicalizar sus efectos.

### 3.- Tecnoacústica de la simetría y el infinito

El trato homogéneo incide en que cada pista no tenga un principio o un final, sino una tendencia al infinito por ambos extremos que debe mucho a las transformaciones culturales que el cálculo infinitesimal operó en nuestra sociedad, volviéndola ciertamente “desproporcionada en espíritu y ambiente material”<sup>141</sup>. Ello impone a la película una división por secuencias autosuficientes en los que la tendencia a un final que podría nunca llegar se intuye por medio del mecanismo de aceleración rítmica (música y planos) tantas veces comentado. De nuevo se establece una relación con el valor de lo infinito en las perspectivas barrocas, el tiempo del reloj o las formas de oración meditativa religiosas más tradicionales. Pero, como siempre, su radicalidad pertenece a nuestra época, especialmente por la influencia que en nuestro cosmos simbólico ha operado el concepto de infinito en matemáticas o el descubrimiento de los fractales (recuérdese que Philip Glass estudió matemáticas). Es más, nuestro imaginario estético se nutre desde hace mucho tiempo de cualidades matemáticas, y no ya solo por los griegos, sino por la asimilación que el cristianismo hizo de aquél: “El mundo sólo es bello en términos matemáticos”, dijo San Agustín.

El aspecto simétrico, por su parte, se deriva en la música de la repetición, la gestalt y la geometría simple, siendo de nuevo un valor sentidamente tecnoestético en la

---

<sup>140</sup> *Íbidem*, p. 103 y ss. A partir de las teorías de Wolfflin y Worringer, Salazar resulta muy útil a la hora de observar el barroco desde esta perspectiva. También REMNANT, M.: *Op. cit.*, p. 77 y ss.

<sup>141</sup> Véase ROBERT, J. y BORREMANS, V.: “Prefacio”, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*, pp. 37 y 38.

arquitectura o en tantos objetos de diseño. Especialmente cuando un objeto industrial o técnico asimétrico nos parece (y es) tantas veces una originalidad o una mera extravagancia postmoderna.

#### **4.- Sonido industrial: mecánico, artificial, industrial...**

La frialdad marcial con la que se ejecuta la partitura y la definición de la fotografía imponen un sentimiento artificioso en el film que se ve realizado por los motivos visuales que enfoca la cámara: edificios, microchips, coches, máquinas... En definitiva, la música intenta imantar los objetos con un sonido industrial, algo que se favorece o bien mediante el empleo del sintetizador o bien imitando su efecto. Esta cualidad bien puede relacionarse con la sensación que generan las obras pop americanas, en opinión de Alex Ross<sup>142</sup>. De hecho, debe tenerse en cuenta que el minimalismo y el pop comparten ingredientes en común, tema del que se hablará en el cuarto capítulo de este bloque. Sin embargo, ciertos precedentes resultan más elocuentes a la hora de rastrear el origen de dicha tecnoestética. El uso de sonidos definidos y brillantes, el empleo de instrumentos metálicos y la repetición mecánica de las mismas frases, tres características abocadas a subrayar el artificio frente a las pautas orgánicas de la naturaleza, se puede encontrar en diversas tradiciones religiosas. Lo único que hace falta para lograr su máximo grado es tener acceso a metales, evidentemente. Los gamelanes en el sudeste asiático, por ejemplo, son instrumentos alrededor de los cuáles se ha originado una extrema ritualización religiosa de veneración: todos los miembros de la comunidad deben ser músicos, a los instrumentos se les ofrece comida y algunos son deidades. Las características acústicas de dichas obras son difíciles de distinguir de las de las características minimalistas que ahora estamos reseñando, y cuánto no será su fuerza psicológica como para que todavía hoy hayan sobrevivido dichos cultos y dicha estética<sup>143</sup>. Digámoslo, pues, una vez más: la estética tradicionalmente homogeneizadora y religiosa ha sido trasvasada (y recuperada) a gran parte de la estética mimético-técnica, aunque vaciada de cara a *la sociedad* de su carga tradicional. Sin embargo, los efectos psicológicos básicos no desaparecen así como así, de la misma manera que su semántica formal no deja de embriagar el comportamiento sonámbulo de nuestra sociedad.

---

<sup>142</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 619.

<sup>143</sup> Véase BASSET, C.: *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*. Akal, Madrid, 1999. Especialmente, pp. 13-39.

## 5.- Tecnoacústica de la repetición (engloba las anteriores):

He aquí una de las características más sobresaliente de la música, el diseño, la arquitectura y las artes visuales de gran parte del siglo XX, y contenida ya potencialmente, como hemos señalado unas páginas más atrás, en el devenir de la cultura occidental desde la aparición del reloj. Fundamental en la mayoría de géneros expresivos minimalistas, es la *cualidad clave* de su música y, como no hará falta volver a señalar, es la mayor aportación de *Koyaanisqatsi* a la estética propiamente fílmica (también infusa aportación videoartística). Sin embargo, es raramente comprendida, no tanto por la simpleza que exhala, como por las sospechas de ser un recurso *banal, aburrido o popular*<sup>144</sup>. Y, efectivamente, sin darse cuenta, aquellos que critican ese uso estético están censurando, en realidad, el ambiente tecnológico en el que viven. Pero en vez de apuntar en la dirección correcta, reducen su indignación a la estética de un film que precisamente critica, en su lectura profunda, el origen del problema<sup>145</sup>. ¿Acaso el arte no es mimesis, y esas características no son definitorias de nuestra época? Pareciera que esa incomprensión semántica tiene su origen en una moda autoimpuesta por ciertas tendencias del *stablishment* culto, dado que si se reflexiona sobre su significación, es difícil no respirar la idoneidad que para *Koyaanisqatsi* entraña. La repetición, al fin y al cabo, va unida en Occidente a la cultura mercantil y tecnológica de la *reproductibilidad*, y siempre de la mano de cierto halo religioso sumamente hipnótico, aunque falto de la autenticidad religiosa de los mantras hindúes o los cánones litúrgicos medievales<sup>146</sup>.

Como todos podemos comprobar, nuestra cultura –y más la de las décadas precedentes a *Koyaanisqatsi*– es repetición de estructuras básicas (un edificio mismamente), y cómo ésta provoca un cierto hipnotismo y atontamiento en el individuo, algo por otro lado ya apuntado por teóricos de la talla de Simmel, Giedion o Mumford<sup>147</sup>. Poco a poco se llega a una anestesia donde todos los objetos gozan de un trato similar, siempre pulidos, geométricos y susceptibles de ser repetidos. Warhol, que no por casualidad es coetáneo a esta estética de la repetición, fue uno de los maestros

---

<sup>144</sup> Tal es la opinión de MARCO, T.: *Op. cit.*, pp. 416 y 417. Del mismo modo, recordemos que Carlos Aguilar elevaba su queja hacia *Koyaanisqatsi* en tono similar.

<sup>145</sup> Será en el tercer capítulo donde abordaremos algunas de las razones de esta confusión.

<sup>146</sup> Basta leer el célebre ensayo de Walter Benjamín.

<sup>147</sup> Como se hablará de Mumford en próximos bloques, citamos aquí a GIEDION, S.: *La mecanización toma el mando*. Gili, Barcelona, 1979, y SIMMEL, G.: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*. Península, Barcelona, 1986.

indiscutibles en poner sobre la mesa todo lo que ello conllevaba. La repetición ocasiona continuamente las mismas sensaciones multiplicadas por mil. ¿Y qué pasa después? Una vez que hemos visto multiplicada una misma imagen de un atentado en la televisión en tres informativos distintos ésta nos transmite total *indiferencia*. Es más, según los ideólogos de *Koyaanisqatsi*, toda nuestra vida se basa en un rutinario proceso de repetición sin fin dentro de un engranaje tecnológico, algo que, por derroteros bien diferentes, apuntaba también una película como *El séptimo continente* (*Der Siebente Kontinent*, M. Haneke, 1989). Ya habrá tiempo para profundizar en estas ideas dentro de nuestra película, pero ahora volvamos a la música.

El origen de estas repeticiones idénticas en bucle lineal, y siempre de un motivo simple no sólo tenía un extenso origen potencial de corte religioso, sino que se encontraba con toda contundencia (otra vez) en el barroco. Podríamos citar un gran número de piezas y movimientos cuya repetición obsesiva de un mismo motivo es prácticamente minimalista. Quizás una de las más evidentes y accesibles sea el segundo movimiento del *Concierto para 4 claves* de Johann Sebastian Bach (BWV 1065)<sup>148</sup>, pero efectos similares se pueden encontrar en tantos sectores de adagios del mismo autor, como en la obra de C. P. E. Bach o de Gian Battista Sammartini. Evidentemente, codificar acústicamente una concepción mecanicista no era tarea fácil, especialmente en la música, donde siempre se ha valorado la riqueza de matices hasta el hastío. Por ello resulta sorprendente que este fenómeno pudiera tener lugar en fechas tan tempranas aunque fuera en un genio como Bach, algo que no pasaría desapercibido para un minimalista “barroco” como Nymann. Es más, Bach era del gusto de Reich y Glass y ambos rindieron homenaje en diversas obras al bajo continuo en ostinato que tantas veces aquél utilizara. Pero todavía sorprende más que el romanticismo, evadido como estaba del nuevo ambiente fabril, pudiera a veces traslucir determinados sectores de corte minimalista. Máxime cuando la repetición seguida, aunque sólo fuera dos veces, se encontraba en las antípodas de los dictados decimonónicos. Así, aunque imbuidos del sentimentalismo romántico, y prescindiendo de las influencias de las bandas militares, existen breves ejemplos. Por ejemplo, el *Intermedio N°2* de Johannes Brahms en Si

---

<sup>148</sup> Después de una breve introducción, durante un minuto pareciera imitarse el mecanismo de un reloj. Esta obra no es originalmente de Bach, sino una reinterpretación del *Concierto para cuatro violines* de Vivaldi, sin embargo, el efecto está mucho más conseguido en la del autor alemán que, no por casualidad, leía a Lutero, Newton y Leibniz. El sonido del clave resulta mucho más hipnótico y su efecto tiende, efectivamente, al infinito.

bemol menor (Op. 117), donde el compositor intenta estilizar y engalanar la repetición de un fragmento que luego dejará suspendido con una melodía más extensa para luego volver a caer en aquel. No obstante, habrá que esperar, como en el caso del retrato de las fábricas, a principios del siglo XX para que el celeberrimo *Boléro* de Maurice Ravel indicara un cambio de rumbo más contundente en la música de tradición romántica<sup>149</sup>. Claro que, como se comentó en el apartado anterior, fueron los compositores de vanguardia los que multiplicaron estos tímidos preámbulos hasta convertirlos en la base de la música *techno* que millones de jóvenes escuchan cada fin de semana en discotecas. Algo que rompe con la tradición musical más antigua, donde la repetición de módulos mínimos tenía cualquier fin menos el educativo o lúdico.

Dentro de las teorías de la emoción significativa en la música, es bien conocida aquella que se origina con la *ley del retorno*, en virtud de la cual una obra musical de cualquier época muchas veces vuelve al punto de partida melódico y rítmico que dejó atrás (mecanismo usado hasta la saciedad en una música tan mixta -popular y culta- como fue la medieval): el espectador se siente feliz y agradecido de reconocer el retorno<sup>150</sup>. Pero también es conocido el efecto de la *saturación*, por el cual cuando una figura se repite una y otra vez, produce en el espectador una fuerte expectativa de cambio. Éste espera una progresión: cuanto más se prolongue más se irá tensando la relación entre el efecto “retorno” por un lado y el efecto “inquietud” o “sopor onírico” (piénsese en el *Bolero* de Ravel). En el caso de *Koyaanisqatsi* el retorno se da por imposible, generando más bien inquietud en el novato e hipnosis anestésica, lo que se relaciona con la *drug culture* del momento<sup>151</sup>. Ahora bien, lo que las teorías sobre la emoción significativa (iluminadas por el pensamiento ilustrado) no podrían haber imaginado es la eclosión de un estilo que hiciera del retorno y la saturación un dogmático credo, y menos que emergiera por causa de una cultura ahistórica alimentada masivamente por objetos y estímulos del pasado *reproducidos en serie*. Y eso sin hablar de la sorpresa que les produciría a estos teóricos que, como mecanismo de adaptación, hubiera sido transformado todo ello en...¡belleza! Que lo bello dé esplendor a la nada

---

<sup>149</sup> “En cierto sentido, la música de Ravel se sitúa a medio camino entre los mundos de sus padres: los recuerdos de un pasado folclórico de su madre, los sueños de un futuro mecanizado de su padre”. ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 116.

<sup>150</sup> MEYER, L.: *Emoción y significado en la música*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 164-168. Téngase en cuenta que el libro fue escrito en 1956, cuando aún se esperaba conseguir sistemas formales y teóricos uniformes que dieran una cabida universal y objetiva (kantiana) a los problemas de la sensorialidad.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 150 y ss. El tema de la *drug culture* lo veremos en el próximo bloque temático de la investigación.

resulta un síntoma de que algo no va demasiado bien, como bien señaló Azúa<sup>152</sup>. Ellul comentó que, dado el orden de las cosas, solo podíamos vivir en un estado de “anestesia técnica”<sup>153</sup>, y no le faltaría nada de razón si lo hubiera dicho a propósito de la música minimalista. El efecto anestésico es uno de sus fines declarados, algo que ya había sido prefigurado por Duchamp y que viene a mimetizar la reducida gama visual y sonora en la que nos vemos inmersos (de hecho, incluso el sonido de los altavoces reduce las inflexiones y matices propios de las músicas clásicas y tradicionales<sup>154</sup>). Claro que, para “humanizar” dicho efecto, no hay nada mejor que envolverlo en la capa aurática y mística que tuvo en el pasado para que nos fascine inercialmente.

Volviendo a la partitura fílmica, sus frases melódicas están suspendidas dentro de una armonía que rara vez cambia. Cada uno de los módulos que componen las obras son elementos fácilmente reconocibles musicalmente (arpeggios, escalas, tresillos...), siendo repetidos hasta la saciedad una y otra vez. La influencia de la polirritmia hindú es observable en la continua oscilación entre ritmos terciarios y binarios de cada línea melódica, así como en los pequeños y sutiles cambios necesarios para no hacer que el efecto sea inaudible (en realidad, la repetición constante no existe ni en notas ni en ritmo: no tendría sentido alguno y nadie podría soportarla –aunque la música *techno* ya parece haber echado por tierra esta posibilidad)<sup>155</sup>. Sea como fuere, no es importante el tema musical individualizado en el minimalismo, sino la serie repetitiva y, más que eso, los efectos que ello ocasiona en el espectador: *hipnotismo, hastío y/o anestesia*. Es más: cuanto mayor hartazgo produzca en el espectador, quizás mejor haya conseguido la música, el montaje y la imagen (ambas hermanadas en este mecanismo) expandir la conciencia crítica de la audiencia. De esta manera, lo importante de la música minimalista son tanto la construcción y el proceso como la búsqueda de las formas esenciales, lo que ha de servir para predisponer al espectador a fijarse sobremanera en todo lo que se repite en pantalla, pues eso y no otra cosa es lo esencial: lo que encontrará serán las características tecnoacústicas hechas carne. No debe olvidarse, además, que un nutriente de este cosmos creativo proviene de las matemáticas (Philip Glass era matemático) con sus progresiones aritméticas y geométricas, prestando todo

---

<sup>152</sup> AZÚA, F.: *Diccionario de las artes*. Anagrama, Barcelona, 2002. p. 78.

<sup>153</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 414 y ss.

<sup>154</sup> Algo que fue observado por autores externos a Occidente antes de que las investigaciones acústicas modernas lo hayan aceptado. Véase TANIZAKI, J.: *Op. cit.*, p. 26.

<sup>155</sup> PALISCA, C., y GROUT, D. J.: *Op. cit.*



su poder sobrehumano a esos mecanismos aditivos que ya Kant advirtiera como *sublimes* en la categoría de lo *sublime matemático*<sup>156</sup>. Una categoría estética que sintetiza algo de lo comentado: la matemática, por su origen pitagórico y platónico, mantendrá eternamente su herencia religiosa, facilitándose así tanto su asimilación estética social como, en consecuencia, la aplicación acrítica de sus dictados si ésta quisiera imponerse como modelo social. La conclusión es que todo objeto, real o conceptual, lleva consigo una estética y, por tanto, un significado cultural; la historia de dicha semántica difícilmente desaparece, porque entronca con la psicología humana.

## 6.- Estructuralidad<sup>157</sup>

Existe una poderosa panarquitecturización por doquier en *Koyaanisqatsi*, siendo muy probable que el montaje se haya sometido a las estructuras arquitectónicas y objetuales de la imagen como a las de la música. “ Glass considera que existe el sonido porque existe algún tipo de estructura (...) basándose ésta en la mera repetición”<sup>158</sup>. Que toda la película sea una reiteración sobre una reiteración justifica, de algún modo, hasta qué punto es importante comprender el influyente papel que la música efectúa una película que quiere representar crítica y tecnoestéticamente la sociedad tecnológica.

## 7.- Tecnosinestesia: sincronización<sup>159</sup>

*Koyaanisqatsi* es posiblemente la película que más se sirve del recurso audiovisual de la sincronización. La puntuación constante que la isorritmia musical marca, obliga al espectador a encontrar elementos visuales que, por repetición, parezcan moverse o seguir la regla geometrizable de dichos módulos. De este modo, cualquier elemento geométrico que se repita en la imagen (edificios constituidos por ventanas idénticas, elementos pulidos, centenares de carros de combate alineados...) o que se mueva uniformemente siguiendo el ritmo musical (escaleras mecánicas, cadenas de producción, interminables líneas de coches circulando por carreteras...), toma fuerza

<sup>156</sup> BOZAL, V.: *Historia de las ideas estéticas*. Historia 16, Madrid, 1998, vol. II, p. 79 y ss.

<sup>157</sup> Véase el papel tradicional de la estructuración en la música de cine en NIETO, J.: *Música para la imagen*. Iberautor, Madrid, 2003, p. 35 y ss. y compárese con *Koyaanisqatsi*.

<sup>158</sup> PASCUAL, J.: *Op. cit.*, p. 147.

<sup>159</sup> Para más información, consúltese: CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 1998, pp. 61 y 62. “Un punto de sincronización es un momento relevante de encuentro síncrono entre un instante sonoro y un instante visual” y NIETO, J.: *Op. cit.*, p. 129 y ss.

propia y queda destacado, al mismo tiempo que define su esencia al tomarla prestada de la propia música. Esta sincronización existe más en el efecto psicológico que produce en el espectador que en un estudio concienzudo por parte del montaje para conseguir dicho fenómeno, del modo en que suele ocurrir cuando en cualquier film una puerta se cierra o una bala dispara. Sin música minimalista es difícilmente concebible que eso hubiera ocurrido, lo que hubiera anulado el sentimiento general de hartazgo y de juego en la secuencia de *The Grid*. Este juego de proyecciones audiovisuales subraya la existencia de un mínimo común denominador en la tecnoestética, siendo éste el que genera un efecto sinestésico unitario entre los objetos que la ostentan.

## 8.- Fusión de la concepción estática y dinámica

Más allá de las connotaciones que estas concepciones, tradicionalmente contrarias, tuvieron en la música clásica<sup>160</sup>, el minimalismo musical de Glass consigue aunar ambas gracias a la hipérbole repetitiva. Esa mezcla del dinamismo condenado al estatismo expresa codificadamente tanto una lectura irónica sobre lo que consigue el *progreso* occidental como un hipervínculo a los efectos de las drogas culturales de los años 70<sup>161</sup>. El paralelo cinematográfico de este efecto integrado es fácilmente observable en el binomio existente entre planos generales estáticos (algunos de hasta tres minutos de duración) y planos más cercanos en movimiento continuo, entre movimientos de cámara lentos y rápidos y entre planos de larga y brevísima duración. Estos estilemas consiguen reproducir y hacer altamente visible el mundo retratado por *Koyaanisqatsi*: arquitecturas nítidas e inamovibles de innegables cualidades platónicas versus procesos industriales sometidos a un frenético y eterno proceso. En la galería de imágenes del bloque anterior se comentó que aquí se encontraba el *perpetuum mobile* pitagórico-platónico, pero ahora lo podemos llevar más allá. Los autores consideran que la música minimalista es una vuelta a los ideales sonoros más primitivos, cuando la repetición cíclica y la armonía del estatismo y el dinamismo musical eran la representación de su imaginario cultural<sup>162</sup>. De hecho, basta escuchar la música de los grandes gamelanes asiáticos, o tantas obras musicales de Ghana para que el oyente pueda confundirlas con la música de

---

<sup>160</sup> MEYER, L.: *Op. cit.*, pp. 71-73.

<sup>161</sup> Volveremos sobre estos puntos en varias ocasiones, sobre todo en el próximo capítulo.

<sup>162</sup> SPORTELLI, P.: *Minimalist music: A general overview*. (Tesis Doctoral). Manhattan School of Music, New York, 1991, p. 3 y ss.

Philip Glass<sup>163</sup>. Si nos tomamos en serio la representación mítica que el arte hace del imaginario actual a la luz del minimalismo, observaremos que la cronometría relojera, la máquina burocrática, el agobio de las grandes ciudades o la estresante planificación laboral son similares a la excesiva ordenación cosmológica que dichas culturas esgrimen, sólo que reducidas hoy al control de la sociedad humana.

## 9.- Tecnoacústica de la velocidad

La velocidad y la repetición (ambas sumamente unidas) son las dos características tecnoestéticas claves de nuestra película. La relación de la aceleración con el significado que de ella se da en el film sólo puede ser explicada parcialmente a la luz de la música, pero como otras tantas características deben ser completadas. El fenómeno cultural de la psicodelia, la sociedad de los medios de transporte y la velocidad de información, así como la influencia de éstas en la creación *beat* y videoartística poseen, a la luz de los ideólogos de *Koyaanisqatsi*, la llave para comprender toda la trascendencia de esta característica. Por fin el arte conseguía mimetizar con éxito un valor tecnoestético que ya se había intentando expresar tímida, parcial y platónicamente en la pintura de pintores futuristas como Balla, en los móviles de Calder o en el Op art.

Pero centrémonos en la música. La velocidad en la música no debe confundirse con que este arte sea *movimiento* por definición. La novedad ahora reside en que se intenta quebrar el *perpetuum mobile* comentado anteriormente a favor de una sensación vertiginosa conseguida gracias a polirritmias y aceleraciones continuas. Este valor de la sociedad tecnológica no había sido transferido con éxito a la música hasta el minimalismo, razón por la que el crítico Alex Ross ha señalado que una de sus características inherentes y definitorias es la sensación de velocidad *propia del ambiente tecnológico*<sup>164</sup>. Esto no significa que no haya obras musicales que transmitan la sensación de movimiento, sino que aquellas lo hacen desde una perspectiva plana o tomando referentes naturales (el galope de un caballo), como es el caso de tantos ejemplos románticos. Tampoco significa que no hubiera influencias lejanas, pues un origen claro se encontraba, como bien anotó Salazar, en la obsesión barroca por el

---

<sup>163</sup> No debe olvidarse que los minimalistas se forjaron con maestros musicales de Oriente y África. Reich viajó a varios países africanos para aprender la repetición musical de aquellas culturas y sus connotaciones simbólicas. Glass hizo lo propio con Ravi Shankar o con intérpretes africanos como Foday Musa Suso.

<sup>164</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 585.

dinamismo en la música<sup>165</sup>. Un dinamismo que llegó a ser veloz en muchos ejemplos y que incluso llegó a insinuar aceleraciones y deceleraciones más equiparables al movimiento mejorado de los carrmatos de la época que al mecanismo de un reloj<sup>166</sup> (el ejemplo de Bach antes aludido sirve para ilustrar esta característica).

## 10.- Otras cualidades

- La sensación de *suspense* es una de las cualidades definitorias del efecto psicológico de la música minimalista sobre el espectador. Una música que va creando tal exceso de información suspendida durante tanto tiempo obliga a una resolución que ha de llegar tarde o temprano. Advertible desde las secuencias naturales, se hace muy evidente en la secuencia de *Pruitt Igoe*. En todos los casos, el desenlace se realiza siempre con la aceleración visual y musical.
- La lectura *erótica* que a veces se ha querido ver en la obra de Philip Glass puede parecer a priori extravagante, pero a posteriori resulta interesante si meditamos sobre la labor de las voces en esta partitura: gemidos sexuales que piden más intensidad con una voracidad y constancia tal que originan terror. Y, posteriormente, resueltos en un clímax orgásmico. Una nueva visión de la tensión eros-tánatos que, relacionada con el mundo maquinístico e industrial, es suficientemente conocida desde las vanguardias.
- Una de las intenciones de la música es que parezca que la banda sonora está constituida en gran parte por sintetizadores y voces. No es de extrañar. Aunque en verdad la profusión de instrumentos es generalmente bastante grande, la propia manipulación sonora a la que han sido sometidos hace que se encuentren al antojo y servicio de la artificialidad y de la homogeneidad.

---

<sup>165</sup> SALAZAR, A.: *Op. cit.*, p. 107. De hecho, la obra de MEYER, L. B.: *Op. cit.*, escrita en 1957 podía hablar mucho sobre significados temporales, movimiento y acentuaciones, pero no pudo llegar a formular, a partir de la música por él conocida, la cualidad tecnoacústica de la velocidad. Él daba por supuesto que la música era movimiento y que había algunas tendencias más estáticas y otras más dinámicas.

<sup>166</sup> En la retrospectiva sobre el barroco a propósito de la arquitectura moderna ya se comentó la prefiguración de la hipermovilidad en los supuestos de su imaginario.

- Sentido *dramático* general de la partitura, lo que supone una característica musical y pictórica barroca. En la secuencia de *The Grid* el tono opera una metamorfosis, tendiendo a un contrapunto que confiere una nueva interpretación visual a pesar de que los mecanismos fílmicos no se alteran en absoluto: un sentido cómico. Posteriormente, *Prophecies* hará gala de un sentido religioso y desesperanzado con un tono muy diferente al del resto del film: la música se hará entonces especialmente lenta.
- Música imantada de un sentido profundamente *psicodélico*<sup>167</sup>, sobre todo por su inducción al trance hipnótico, la repetición continua y la aceleración (también características estéticas del film), efectos relacionados con la toma del LSD.

### 3.4.2.1. POSTLUDIO. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL DEVENIR TECNOESTÉTICO

Tal y como ocurría con la veta triunfante de la arquitectura moderna, con el teatro abstracto de vanguardia, con la pintura de un Malévich o un Mondrian, e incluso con el *Tractatus* y la estética de Wittgenstein, el minimalismo esgrimía los siguientes caracteres: depuración, severidad, simetría, geometría, homogeneidad o estandarización. Para insuflar dicha música de vida, de símbolo y de trascendencia humana, los compositores tomaron la misma senda que la de aquellas tendencias: misticismo, meditación, sugerencia o extatismo. Sin duda que la propuesta era bienintencionada, pero el devenir del arte demuestra que la semántica estética no es la que el autor quiera que sea, sino la que por su pasado y su presente tenga que ser: nuestra sociedad y su industria comercial han convertido dichas características en aséptico *kitsch* para la masa, tal y como analizaremos en el cuarto capítulo. En este sentido, el pop warholiano fue mucho más sincero e inteligente en su frivolidad y asepsia, a pesar de que siempre haya estado presente cierta aura en la obra de Warhol y que, en sus últimos años, el mensaje derivara, con toda coherencia, hacia el nihilismo y la muerte.

No por casualidad el minimalismo ha acabado desparramándose en un sinfín de tendencias populares (de masas) y electrónicas postmodernas<sup>168</sup>. Sin contar con sus

<sup>167</sup> De psique: mente, y delia: expansión. Relacionado, como se verá en el próximo capítulo, con el LSD.

<sup>168</sup> El minimalismo no puede ser considerado postmoderno, es una consecuencia de las vanguardias MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 393.

numerosos precedentes, su impronta *acústica, estética y repetitiva* se halla hoy en el pop, el rock, el heavy, el hip-hop y la música electrónica<sup>169</sup>. Es más, la música hecha por ordenador, que cuenta con una dilatada historia, también debe considerarse hija del minimalismo por su sonido y sus valores<sup>170</sup>. Cabe recordar al respecto que la música más escuchada por el siglo XX, después del ring-ring de los teléfonos, es el fragmento melódico de entrada a Windows. Pues bien, Brian Eno, minimalista “ambiental” muy amigo de Philip Glass, fue su creador<sup>171</sup>. No es de extrañar, cuando el dilatado curriculum de Eno es célebre por su música para salas de espera, hoteles, hospitales, ascensores y aeropuertos. Por el contrario, una tímida veta del minimalismo decidió aislarse en su origen religioso, eliminando las frías características comentadas a favor de una suerte de neomedievalismo. Acertadamente dicha tendencia ha sido tildada de minimalismo místico (Arvo Part, John Tavener, Henryk Górecki...), cuyo fin declarado ha sido el de ofrecer paz y sosiego al hombre nacido en la sociedad tecnológica<sup>172</sup>. Evidentemente, su bella propuesta aislaba el melancólico toque religioso de la semántica y estructura tecnoestética, recuperando el pasado pero sin mezclarlo con el presente. En definitiva, se trataba de una tendencia de automarginación personal, y por tanto útil para el individuo, pero no para la sociedad<sup>173</sup>.

Nos gustaría apuntar, pues, que la línea artística que ha elegido (consciente o inconscientemente) la tecnoestética como cualidad suprema parece haber acabado, pese a los esfuerzos de sus creadores, convertida en un ejemplo de empobrecimiento unidimensional que *desoculta* y radicaliza una sesgada historia y psicología humanas imantada de valores políticos y culturales no demasiado halagueños. Las cualidades de los que los creadores querían revestirla han fracasado estrepitosamente: Mondrian ha acabado en diseños comerciales, el Movimiento Moderno repitiendo los mismos edificios de viviendas, la abstracción teatral limitando nuestro lenguaje gesticular, etc. En este sentido, la acertada tesis de Rubert de Ventós acerca del ensimismamiento artístico a partir de los años 60 debiera aderezarse y completarse con la comprensión de un imaginario cultural lleno de valores tecnoestéticos y no sólo, como el autor hizo,

---

<sup>169</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, pp. 624-625, y 627 y ss. Especialmente en los acompañamientos instrumentales, en los ostinato de los bajos, etc.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 642.

<sup>171</sup> Véase HOLSOPPLE, J. L.: *Op. cit.*, p. 110 y ss. Curiosa y extravagantemente, el autor relaciona el cine y la ideología de Reggio con Brian Eno.

<sup>172</sup> ROSS, A.: *Op. cit.*, p. 655.

<sup>173</sup> MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 425 y ss.

desde la teoría estética<sup>174</sup>. Con todo, como bien afirmara Mumford a propósito de la arquitectura de Loos o como bien defendía Reggio a propósito de la música minimalista<sup>175</sup>, esta tecnoestética tiene la capacidad de ir más allá de la realidad aparente, dramatizando nuestro actual estado. De hecho, hemos podido observar en este apartado musicológico que la esencia del sonido mismo sintetiza todos los avatares sociólogos, interpretativos y materiales del devenir crítico de la música, al tiempo que expresa míticamente gran parte de nuestro imaginario. Ya sea en la maquinización del intérprete, que es nuestra maquinización, o en la homogeneización formal de los instrumentos, que es nuestra homogeneización.

A la luz de todo lo comentado no es fácil estar totalmente de acuerdo con los análisis de la crítica americana Rosalind Krauss al respecto de la retícula y la geometría en el arte contemporáneo<sup>176</sup>. Sí lo estamos en que dichas características son fundamentales para comprender el arte moderno y posmoderno, también en que eliminan la narración y el simbolismo, y mucho más en que son una especie de cárcel. También aceptamos que el artista se sintió contradictoriamente libre y que supo responder adecuadamente en principio. Sin embargo, nosotros consideramos en nuestra propuesta mediológica que debe superarse el análisis de los objetos artísticos desde la referencia estética. Cuando Krauss habla de que los creadores sintieron que con dichas características (para nosotros tecnoestéticas) volvían al origen del arte o que así incidían en el objeto autónomo, no plantea ni se interroga por las razones ambientales y tecnológicas que llevaron a tantos a considerar que ese era el grado 0. Esto no niega que Krauss fuera capaz de realizar succulentas y polémicas sugerencias de corte poético al respecto. Pero según nuestra investigación, ese “supuesto” grado 0 ya había sido conocido *más allá* del lienzo desde antaño y es en la extraña hibridación entre pensamiento tecnocientífico e hibridación irracionalista donde reside la clave. ¿Acaso no resulta sospechoso que el grado 0 para Malévich sean, precisamente, formas cuadradas brillantes y pulidas? Malévich estaba obsesionado con utopías galácticas, donde las formas geométricas eran naves perfectas

---

<sup>174</sup> RUBERT DE VENTÓS, X.: *Op. cit.*

<sup>175</sup> HOLSOPPLE, J. L.: *Op. cit.*, p. 119.

<sup>176</sup> Véase, por ejemplo, KRAUSS, R.: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, en WALLIS, B.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 17 y ss.



y donde el fondo blanco era una suerte de armonía tecnomística<sup>177</sup> ¿Y qué hay de todo lo comentado a propósito del minimalismo? Más que de grado 0 habría que hablar de un grado extremo, más allá de lo que es esencial al hombre. El análisis de Krauss (como el de tantos otros – Rubert de Ventós-) es excesivamente estético, instalado en la autonomía del arte. Nuestra propuesta, por el contrario, busca transgredir los dictados del análisis estético tal y como ha quedado fundado desde el siglo XVIII, recuperando la obra de arte como objeto que habla más directamente de nosotros que lo que la estética hace parecer tantas veces. Reducir estas problemáticas a lógicas estéticas hace que nos distanciamos de la profundidad humana y social que estas representan de modo directo.

Claro que no todo el arte del siglo XX ha tendido por ese camino de reticularización tecnoestética. Posiblemente algunas tendencias hayan conseguido asumir la carga tecnoestética transformándola en un producto bien diferente. Tal es posiblemente el caso del cubismo, con sus estilemas de fragmentación y objetualización. Más todavía se puede observar en los autómatas del surrealismo y en las máquinas absurdas de Tinguely. Otras tendencias, sin embargo, han oscilado hacia el lado contrario, sondeando el caos y la psique dolorida del hombre: expresionismo abstracto, informalismo o yunk art. Sin embargo, la desintegración de la forma en las artes no sólo debe ser tomada como una expresión de los aspectos más profundos de la psique y los sentimientos propiamente humanos, ni tampoco como una forma de mostrar el caos en que la humanidad se ha visto sumida con las guerras mundiales, los holocaustos, el tercer mundo o las brutales transformaciones sociales<sup>178</sup>. También debe ser entendida como una lógica respuesta humana y creativa, llena de virulencia, abyección y agonía a la repetitiva tecnoestética que hoy nos invade por doquier. Ilustraremos estos últimos arañazos con un estimulante párrafo de Eric Kahler, quien ha sabido no sólo reseñar la ambigüedad del arte ante la racionalización y la tecnología modernas, sino también cómo la propia concreción abstracta era de por sí irracional. Además, su reflexión (escrita en 1968) es importante porque muestra lo difícil que le resulta al arte del siglo XX aunar y abrazar ciertos valores tecnológicos y científicos:

---

<sup>177</sup> Un breve pero profundo análisis de la indisociabilidad entre el credo futurista-místico-tecnológico de Malévich, y las pretensiones de su arte puede verse en: GERE, C.: *Art, time and technology*. Berg, Oxford, 2006, p. 74 y ss.

<sup>178</sup> Muy interesante es el punto de vista al respecto de ELIADE, M.: *Mito y realidad*. Kairós, Barcelona, 1999, p. 74 y ss. Eliade, en un apartado llamado “El fin del mundo en el arte moderno” relaciona el milenarismo religioso occidental con la fallida búsqueda de una tabula rasa en los primeros artistas de vanguardia que después habría dado paso a una regresión al caos. Ese caos intentaría dar forma a una nueva manera de pensar el mundo.

“Al propio tiempo, la hipertrofia de la racionalización funcional ha provocado una irracionalidad sobrecompensadora, que se remonta a lo físicamente concreto o que se lanza hacia el absurdo. De ahí que los productos de las vanguardias exhiban una curiosa mezcla de caprichos erráticos e imaginativos con aspiraciones tecnológicas y seudocientíficas. Los fragmentos del inconsciente y la experiencia sensorial son tratados fantasmagóricamente con una precisión derivada de la conciencia y la información racionales”<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> KAHLER, E.: *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI, México, 1969, p. 92. El análisis de Kahler abarca desde la disolución de la figuración a la abstracción esquemática hasta la disolución en lo abyecto. Kahler sabe plantear la problemática en todas las artes y, además, convirtiéndolo en un problema de desarraigo humano.

## **CAPÍTULO II**

# **UN MARCO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO PARA *KOYAANISQATSI***



## 3.5. COORDENADAS SOCIOCULTURALES

### 3.5.1. INTRODUCCIÓN

La vorágine de la malentendida superespecialización “vertical” tiende a hacernos olvidar lo que la filosofía asumió tan pronto alcanzó su plena autonomía, a saber, que conforme las disciplinas se constituyen en módulos radicalmente emancipados, caduca la pretensión de explicar suficientemente un hecho por pequeño que pueda parecer<sup>1</sup>. Pero es por todos sabido que sólo comprendemos mejor y nos enriquecemos más cuando analizamos desde el mayor número de perspectivas y disciplinas posibles un objeto de estudio. Y eso únicamente se consigue mediante lo que podríamos llamar una especialización “horizontal”: conocimientos básicos, que no obvios, sobre una serie de módulos que se *relacionan* con el objeto de estudio.

Para entender las situaciones o hechos revolucionarios coetáneos que confluyen de algún modo en *Koyaanisqatsi*, es necesario saber no sólo señalarlos, sino también *pensarlos* de una determinada manera. En este caso, tanto como paradigma de una serie de movimientos sísmicos marginales como de unos ejes axiales culturales que ya indicaban, virulentamente, lo que iba a acontecer. Así pues, los hechos que consideraremos familiares al film, tenían su génesis en una cadena de consecuencias: el nostálgico recuerdo del espíritu revolucionario y transgresor de las vanguardias históricas, la mitificada revolución de Octubre en Rusia, el terrorífico fantasma de las dos Guerras Mundiales –proyectado en la paranoica Guerra Fría-, el temor a una guerra atómica, la creciente duda en la promesa democrática, la ya observable unidimensionalidad de la globalización, la eclosión de nuevas formas religiosas en un mundo que se consideraba cada vez más agnóstico, las exageradas conquistas científicas y tecnológicas de las últimas décadas y las visibles influencias de los grandes pensadores (Heidegger, Russell, Wittgenstein). A esto se le uniría la mayor concienciación en la existencia de un hecho sin precedentes, el Tercer Mundo, lo que se uniría pronto a la atrevida intuición intelectual de que las causas de éste tendrían que ver con parte de lo aquí enumerado. Y todo eso sin contar la imposibilidad humana de asimilar y comprender unitariamente tantos fenómenos y estímulos en nuestra época.

---

<sup>1</sup> Lamento que Platón llegó a reseñar en su mito de Teuth y Tamu. Véase GARCÍA CALVO, A.: *Historia como tradición*. Lucina, Zamora, 1998, p.42.

Pues bien, aunque no todo ese oleaje rompería contra las rocas al mismo tiempo, cierto es que, en torno a la década de los 50 y 60, generalmente bajo la bandera del pacifismo, diversas voces y comportamientos vinculados entre sí brotaron de repente. Tanto el nivel intelectual como el fenómeno de masas se subieron al carro de una revolución que a veces sabía a *light* -sobre todo si era comparada con sus homólogas de la primera mitad de siglo-, pero que, a pesar de ello, constituyó y constituye aún hoy en día, uno de los mayores alegatos contra la muerte espiritual del mundo capitalista. Cierta apoyo por parte de la cultura de masas ofrendó a los intelectuales una ilusoria sensación de que los cambios eran posibles en la era de las cada vez más opacas y pasivas muchedumbres. Una vez superada la pesadilla nazi y, en gran parte, la esquizofrenia comunista que tan bien retratara Orwell en *1984*, se vislumbró que el enemigo vivía con ellos y no fuera: la apocalíptica debacle humana dentro del mundo de consumo<sup>2</sup>. “Una pobreza en el corazón de la abundancia, una pobreza que la proliferación de mercancías conserva”<sup>3</sup>. Este es, seguramente, el verdadero punto de partida de las coordenadas que, a continuación, pretendiendo ser exhaustivos, y atendiendo a las que consideramos particularmente **esclarecedoras o sugerentes**, contextualizan y explican de donde surgió una respuesta artística como la de *Koyaanisqatsi*.

Posteriormente, y siguiendo el mecanismo de un microscopio, cuyas sucesivas lentes fijando el campo de mira se centran cada vez más en el objeto de interés, presentaremos a los inspiradores ideológicos expresos de nuestra película para después concluir, convenientemente, con una base ideológica retrospectiva en el tercer capítulo, que fijará tanto los presupuestos de la película como los de nuestra crítica tecnológica. En todo caso, es necesario no perder de vista ni que *Koyaanisqatsi* fue rodada entre **1975-1982**, fecha en que fue finalmente estrenada, ni que, en su mayor parte, su situación geográfica comprende **México y EEUU**. En este capítulo ya no nos referiremos apenas a la contextualización cinematográfica y sonora, aunque revisaremos un asunto tan trascendente como el de la postmodernidad.

---

<sup>2</sup> Véase MARCUS, G.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona, 1989, p. 80.

<sup>3</sup> PARDO, J. L.: “Espectros del 68”, prólogo a DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 13.

### 3.5.2. DIEZ BUENAS RAZONES: ¿ESTÉTICA O TECNOLOGÍA?

#### 1.- Iconoclastia punk

En *Rastros de carmín*, Greil Marcus<sup>4</sup> tuvo la genialidad de tomar el movimiento Punk, ejemplificado correctamente en su primera oleada con los Sex Pistols (1975-1979) y su famoso manager McLaren, como pista de aterrizaje o, como nosotros queremos verlo, a modo de metáfora de una serie de características y estilemas que mostraban bastante bien el sentido último de los contenidos y estética que guiaron las tendencias anticonformistas de las que *Koyaanisqatsi* terminaría nutriéndose. Mientras que estribillos como *There is no future* acababan definitivamente con cualquier optimismo institucional de posguerra, el radical comportamiento que los *punk* exhibían señalaba lo que una de sus poetisas, Patti Smith, arañaba en sus poesías de clara orientación *Beat*: un acto sadomasoquista hacia uno mismo, desesperanza y falta de respeto por cualquier aspecto oficial, rabia contra todo y un ataque a la cuidada estética de cualquier tipo de diseño visual (moda, edificios, objetos de consumo). El arte del siglo XX ya había convertido lo repugnante en objeto de interés estético, pero nunca hasta los niveles posteriores a los años 50. Categorías estéticas clave como la de lo abyecto parecían iluminar y ser iluminadas al mismo tiempo por tendencias de comportamiento como la *punk*<sup>5</sup>. Lo oficial era puesto en duda, lo que antes se respetaba queda subvertido y ello se conseguía mediante una estética del asco, del desorden, de rasguños, de escupitajos o de cualquier tipo de fluído orgánico. Que en su momento ya fueran conocidas las influencias que este movimiento contestatario recibió de la Internacional Situacionista (I. S.).<sup>6</sup> (inspiradora ideológica reconocida de *Koyaanisqatsi*) o que el punk cobrara fuerza a principios de los años 80 en América con grupos como Sonic Youth, puede ser importante para comprender el clima cultural de nuestra película. Como también lo es que otras películas se hayan hecho eco de un espíritu similar: *The Wall* (Alan Parker, 1982), con música de *Pink Floyd* o, en menor medida, pero clave por su precocidad, *Tommy* (Ken Russell, 1975) con los *Who*. Estos

<sup>4</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.* pp. 9-22, 37-40, 46-52. De aquí hemos tomado la información básica sobre el punk.

<sup>5</sup> No olvidamos hasta qué punto este fenómeno tenía su génesis en ciertos aspectos del surrealismo y del dadaísmo, como en *El erotismo* de Bataille. Sin embargo, tardaría en ser aplicado de forma estructurada y continuada hasta los años 60 y 70, convirtiéndose Julia Kristeva en la teórica de referencia para una comprensión adecuada de este acontecimiento.

<sup>6</sup> Siglas de Internacional Situacionista. Véase la razón 4.



dos ejemplos fílmicos venían a demostrar de paso, además, que no sólo el *Punk* como tendencia musical popular mostraba inquietudes similares.

Pero todavía nos parece más interesante señalar, a partir de lo Punk, una de las grandes problemáticas con las que nos encontraremos a la hora de estudiar nuestro film. El hecho de subvertir y traicionar el espíritu estético “transgresor” que iba parejo (¿e indisociable?) al contenido de estos fenómenos antisistema, ataviándose de un impecable y *mimético* vestido de bella etiqueta visual que bien gustaría al mayor execrador de lo abyecto, Jean Clair<sup>7</sup>. He aquí un campo de batalla, pues si aceptamos la afirmación de un catedrático de estética como Félix de Azúa de que una forma lleva en sí un contenido, y de que todo contenido ha de encontrar una forma ideal, *parecería* que la pirueta visual de *Koyaanisqatsi* es incomprensible o simplemente, mala<sup>8</sup>. ¿Era posible una crítica social desde el fulgor estético en los años 80?

## 2.- Psicodelia o sopor, de *hippies* y *new ages*

Subcultura de la célebre *Beat Generation*, el movimiento *hippie* (años 60-80 sobre todo) se distancia del fenómeno *punk* en fondo y forma. Si bien el origen es común -reacción contra el sistema urbano y consumista-, la propuesta pacifista, evasiva, espiritual y pseudo-orientalista conecta aquí con una renovación en las creencias trascendentalistas. Visible en el amor por el medio ambiente o en el uso masivo del incienso hindú, la experiencia estética de su principal lema, el *Flower Power* de Allen Ginsberg (1965) –a la sazón, colaborador en *Koyaanisqatsi*-, se materializaba tanto en el extatismo de la contemplación natural como en la psicodelia del LSD. Sólo partiendo de la novela de no ficción *Ponche de ácido lisérgico*<sup>9</sup> y el clásico estudio *La experiencia del éxtasis*<sup>10</sup>, se puede llegar a entender cómo el LSD y la mescalina se pudieron convertir en el eje común que ilustraba toda una utopía contracultural: aquella que

---

<sup>7</sup> Nos referimos a CLAIR, J.: *De inmundo*. Arena, Barcelona, 2007. Ataque a lo informe, lo excremental con la finalidad de defender el tradicional canon estético de la figuración pulcra.

<sup>8</sup> AZÚA, F.: *Diccionario de las artes*. Anagrama, Barcelona, 2002, p. 157-159.

<sup>9</sup> WOLFE, T.: *Ponche de ácido lisérgico*. Anagrama, Barcelona, 2005. Narra el mítico viaje que Neal Cassady realizó por EEUU, acompañado por varios jóvenes hippies mientras eran perseguidos y acosados por las fuerzas del orden.

<sup>10</sup> AA.VV.: *La experiencia del éxtasis (1955-1963)*. Liebre de Marzo, Barcelona, 2003. Aldous Huxley es uno de los autores. En este estudio, los escritores defienden el uso del éxtasis como medicina del alma humana.

conectó a las más famosas personalidades *Beat* -Cassady, Kerouac, Ginsberg-, enlazándola con la de autores desesperanzados con la realidad mundial y pioneros en el consumo de estas drogas -Huxley, Leary o Jünger-. Finalmente, un sueño vivido por ingentes masas de jóvenes que, según parece, no tuvieron ningún problema en consumir esas sustancias visualizando la última parte de *2001 Odisea en el espacio* (2001, *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) o, lo que resulta más interesante para nuestro estudio, escuchando y bailando improvisadamente la música de Philip Glass en las galerías y garajes del Soho (1968-1975)<sup>11</sup>.

Dicho de otro modo, las sustancias alucinógenas pasaron a convertirse en una forma de *expansión de la conciencia*, de ejemplo de *experiencia estética*, de *modus vivendi*. El efecto era de **locura** individual o colectiva, algo que podía servir tanto como diversión juvenil como para transformar la percepción de la realidad circundante en los intelectuales. David Cooper había subrayado en los años 70 que la pérdida de la cordura era una forma de revolución, ya que la locura, situada en las antípodas de la convencionalidad del ser alienado, mostraba en palabra y en acto los problemas de nuestra época. Aquel que tildamos de loco sería, al contrario del poeta, la persona privada de una estrategia de defensa ante la racionalización actual, y sus actos y percepción codificarían la enfermedad de nuestro sistema antes que la de él<sup>12</sup>, tal y como ocurría en *El almuerzo desnudo* de William Burroughs (1959)<sup>13</sup>. Dicho esto, resulta difícil no observar en el reiterado montaje de cámaras rápidas –estilizando luces de colores- de Reggio y en el masivo empleo de los infinitos bucles de Glass, un inconsciente sello psicodélico pleno de significados sociológico-culturales a tener en cuenta para una evaluación completa del film no limitada a cuestiones de estética cinematográfica o de innovación artística. Si la conciencia se expande cuando la

---

<sup>11</sup> Para una comprensión aproximada de las sensaciones y situaciones que se vivirían en esas *performances*, léanse los breves artículos: PAGE, T.: “Philip Glass. Music with Changing Parts”, en *CD Music With Changing Parts*. Electra Nonesuch, New York, 1994 y CHRISTENSEN, D.: “Early Voice” en *CD Early Voice*. Dunvagen Publishers, New York, 2002.

<sup>12</sup> Véase COOPER, D.: *El lenguaje de la locura*. Ariel, Barcelona, 1979, pp. 9-47. Comprender la aportación conceptual de Cooper al interés de nuestro trabajo exige olvidar sus radicalismos y exageraciones. En la vía de los estudios de Foucault (pero anterior a éstos), y desde una perspectiva antipsiquiátrica, Cooper sostiene que cada una de las denominaciones clínicas contemporáneas de “locura” (esquizofrenia, depresión, trastornos mentales...) están erradas. La locura sería algo a valorar tanto por su valor intrínseco (evasivo, creador, revolucionario y rebelde) como por ser síntoma visible, además de activo, del fracaso de la sociedad moderna en el hombre de a pie. La erradicación de las formas de “locura” desde la juventud por medio de tests y medicinas sólo ocultaría la necesidad del mundo moderno por aplastar cualquier actuar humano que cuestione la fórmula convencional de forma recta de pensamiento y acción acorde con la idea de *Un mundo feliz*.

<sup>13</sup> Escrita bajo el efecto de diferentes drogas, la locura en la que se ve inmersa el protagonista (un alter ego del propio escritor) desvela un mundo todavía más deshumanizado que el de Kafka.

realidad acaricia el límite del vértigo, es justo comprender que, para un *Beat* como Ginsberg, la elección estética de *Koyaanisqatsi* fuera la adecuada. Esto es útil en nuestro caso para relacionar la experiencia extática del LSD con la percepción tecnoestética de la velocidad, del pulido brillante y artificial de los objetos de diseño o de la concepción temporal del film. También resulta interesante para observar la diferencia generalizada entre las sensaciones alucinógenas que los autores experimentan dependiendo de que se encuentren en un entorno natural –misticismo, paz, panteísmo- o urbano –estrés, temor, histrionismo-<sup>14</sup>. Así, la locura en que se sumía la conciencia drogada por LSD se tomó, pues, como el efecto estético verdadero que nuestro medio ambiente ejerce sobre nosotros. Y, precisamente, varias de las sensaciones que regala *Koyaanisqatsi* a escala visual y musical se nutren, aun cuando fuera intuitivamente, de tantos efectos reconocidos de dicha droga: repetición bucle, dilatación del motivo musical, aceleración espacio temporal, extrañamiento y metamorfosis dramática de la realidad, colores potenciados, sentimiento claustrofóbico, suspense continuo, excentricidad sonora (e incluso ambigüedades ético/estéticas), etc.

“Escribir... escribir sobre el vídeo es como explicarle un viaje a alguien que nunca ha tomado el ácido”. Esta afirmación, enunciada por Marco Vassi a principios de los 70, ilustra las espontáneas relaciones que la *drug culture* establecía tanto con el nuevo arte como con sus mecanismos estéticos, pero también desvelaba ciertas conexiones ideológicas reales. Como los videoartistas de la época, su ideología fue advertida por las autoridades americanas como anarco-comunista<sup>15</sup>. Y, en efecto, se trataba de un movimiento de liberación que elegía la locura (con o sin LSD) como símbolo de libertad y verdad, algo que ya había señalado Erasmo de Rotterdam: se trataba de quebrar la hiperracionalización técnica justo con el ingrediente humano opuesto<sup>16</sup>. Pero mientras que esto era totalmente cierto en algunos casos de la élite intelectual, los grupos *hippies* compartían más bien una orientación anarquista aliñada expresamente

---

<sup>14</sup> AA. VV.: *La experiencia del éxtasis (1955-1963)*.

<sup>15</sup> BAIGORRI, L.: *Vídeo: primera etapa. El Vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria, Madrid, 2007, p. 14.

<sup>16</sup> Los dictados de David Cooper bien se podrían comparar con *El Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, donde la locura, en su extravagante discurso, señala a la perfección dónde están los males del mundo, enuncia las verdades y se jacta de que gracias a ella los pobres pueden soportar la vileza de los poderosos y la dureza de la vida. No en vano, la obra inmortal de Erasmo le pareció al Papa simplemente una broma inofensiva, puesto que, al fin y al cabo, ¿quién se iba a tomar en serio a la locura! Pues bien, lo mismo ha ocurrido a lo largo del siglo XX con las propuestas radicales de tantos artistas. Véase ZWEIG, S.: *Erasmo de Rotterdam*. Juventud, Barcelona, 1961, pp. 75-83.

con las formulaciones nacidas bajo el signo de la era astrológica de Acuario, el *New Age*<sup>17</sup>: mescalina, chamanismo, Oriente, naturaleza, música de Brian Eno, esto es, un onírico eclecticismo donde se daban cita la relajación del yoga y las texturas sonoras hindúes. En un precoz estudio al nivel del de Marcus, Mario Maffi expresa en temprana fecha (1975) hasta qué punto el movimiento *hippie* se alimentaba de un idealismo exacerbado, aderezado con una ingenuidad más grande de la que pudiera parecer que presenta *Koyaanisqatsi*. Este movimiento se acompañaba de un inevitable exilio -como el que planteaba el *New Age*- y de una profunda veneración hacia Allen Ginsberg, lo que resultaba normal teniendo en cuenta la influencia en éste tanto del individualismo y trascendentalismo de los románticos americanos (Whitman, Emerson, Thoreau) como del mundo hindú<sup>18</sup>. Traspásese este segundo ingrediente al mundo de *Koyaanisqatsi*: utopía del exilio en la naturaleza, revalorización de las profecías chamánicas americanas (los hopi en nuestro caso), presencia de Ginsberg, influencia de la música hindú y *New Age* en Glass -muy visibles en *Powaqqatsi*-, espiritualidad primitiva cristiana del director, amistades cruzadas con Ravi Shankar, contemplativo estatismo de las cámaras en la mayor parte de las secuencias tomadas en el medio ambiente, etc.

Advirtamos, pues, que las caudalosas y mansas aguas de la mayoritaria contracultura setentera quedan definidas por un drogadicto binomio sopor/ psicodelia<sup>19</sup> -de paso, cualidad ineludible de la música de Glass- que, diluido, llega hasta *Koyaanisqatsi*. Cierto es que el mecanismo formal puede resultar harto simple y universal -quietud versus dinamismo absoluto-, pero si hemos de medir su nuevo significado debemos atender en primera instancia tanto al débito de una cultura ya en decadencia (años 80) como a la posibilidad de unas necesarias simplificaciones de la estética del minimalismo y de ciertos ejemplos del videoarte americano. Por otra parte, la reinterpretación estética se oponía al del *punk*. La sensación del LSD es, como la de nuestras megalópolis, fascinante, aun cuando pueda engendrar monstruos y pesadillas; mientras que la sensación con mescalina es soporífera y ensoñada, como la del efecto audiovisual de las primeras secuencias de *Koyaanisqatsi*.

---

<sup>17</sup> MERLO, V.: *La llamada (de la) Nueva Era*. Kairós, Barcelona, 2007. Para una acertada primera toma de contacto.

<sup>18</sup> MAFFI, M.: *La cultura underground*. Anagrama, Barcelona, 1975, vol. II.

<sup>19</sup> Véase ESCOHOTADO, A.: *Historia elemental de las drogas*. Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 146-176.

### 3.- Réquiem *underground*

A principios de los 60 se desarrollaba en EEUU un movimiento radical, opuesto completamente al pacifismo y huida *hippie*, y que fue raíz de epifenómenos como el *punk*. Escondidos tras los pilares que sustentaban las bóvedas del sistema, los *underground* presentaban la más radical y combativa cara de la contracultura<sup>20</sup>. Sin embargo, sus propuestas vitales, encarnadas en corrientes artísticas que causaron furor en la década de los 70, trataban temas alejados, por lo general, de nuestro interés: potenciación feminista, liberación sexual y, cómo no, drogas. ¿Qué puede resultarnos interesante de esta facción guerrillera? Su decadencia y metamorfosis. A finales de los 70 su llama se apagaba: después del 68, como le pasó a la I.S., la asfixiante lógica de la historia obligaba a los *underground* a morir o a integrarse en circuitos mercantiles que acabarían por absorberlos. Vestidos de traje y corbata, sólo cabía levantar la voz dentro de lo que podríamos llamar lo artísticamente correcto, lo que orientó su crítica y estética hacia lindes más familiares con nuestros intereses<sup>21</sup>. ¿Fue esto un alimento para *Koyaanisqatsi*? ¿Acabarían algunos colaborando en dicho proyecto? Afirmativo. Baste con nombrar a Philip Glass: de intérprete independiente y pobre que deambulaba por el barrio del Soho a acaudalado empresario que colabora, por primera vez, con una película comercial<sup>22</sup>. Suerte similar a la que corrieron Jeffrey Lew o Hilary Harris.

### 4.- Palabra y acción, de la letra a la situación<sup>23</sup>

Demasiada tinta podríamos dedicar a las importantes actividades, compromisos e influencias que se relacionan, de un modo u otro, con la labor ejercida por la **I. L.** (Internacional Letrista, 1953-1959) y su poderosa heredera –con la que se fusionó–, la **I. S.** (Internacional Situacionista, 1957-1972). Ambos fueron fenómenos europeos de advocación francesa cuyas principales líneas fueron sostenidas por sus combativos miembros (Vaneigem, Jorn) y sobre todo por el más importante –otro inspirador clave

---

<sup>20</sup> MAFFI, M.: *Op. cit.*

<sup>21</sup> BAIGORRI, L.: *Op. cit.* p. 48.

<sup>22</sup> Extremadamente comercial (no tanto referida necesariamente a rentabilidad económica, como a la propia factura, realización y distribución) en comparación con cualquiera de los productos artísticos audiovisuales del videoarte *underground* como de cualquier manifestación artística contracultural de los años 60-70.

<sup>23</sup> Acometemos en este apartado sólo una pequeña introducción general. La presencia de Guy Debord y el situacionismo en *Koyaanisqatsi* será tratada continuamente, tanto a nivel teórico como a nivel estético.

de *Koyaanisqatsi*:- Guy Debord. Tal es la importancia de estos movimientos que sus comportamientos inconformistas e iconoclastas, influenciados por el surrealismo y el dadaísmo, están considerados, a nivel artístico, los últimos *ismos* de vanguardia<sup>24</sup>. Su dinamismo político, por su parte, revelaba una gran riqueza. Las cuartillas entregadas gratis por la calle con el nombre de *Potlach* denotaban su aspecto anticomercial, los insultos hacia el urbanismo y la arquitectura modernas se complementaban con valiosas propuestas de impecable valor teórico, la orientación tardomarxista dejaba entrever tanto el advenimiento del posmarxismo como nuevas teorías de la reificación<sup>25</sup> –la del espectáculo-, y las películas-documentales de Debord eliminaban la opción de ser analizadas desde presupuestos estéticos<sup>26</sup>.

Aunque a veces se tienda -prejuiciosamente a nuestro parecer- a simplificar, estetizar, relativizar o brutalizar la I.S., siempre se acepta su papel determinante en el seno de esa contracultura de los años 60-70:

“El situacionismo internacional fue un movimiento de influencia marxista que se desarrolló en Europa a finales de la década de 1950 y en la de 1960 y cuya meta era derrocar a las élites y a los intelectuales utilizando el teatro callejero y gestos de estilo dadá. Algunos dirían que culminó en la protesta de la resistencia estudiantil francesa de mayo de 1968 (...) Quizá aparece aún hoy en algunos fenómenos de arte callejero, en los punkis y determinadas bandas”<sup>27</sup>.

Centrándonos en nuestro film, son completamente significativos los presupuestos teóricos situacionistas. Estos se hacían patentes en incendiarios lemas visuales, de los que seleccionamos, por proximidad a nuestro objeto de estudio, los siguientes: “Muerte

---

<sup>24</sup> DEBORD, G.: *Op. cit.* Véase la relación que Debord plantea con el dadaísmo y surrealismo en pp. 154-158.

<sup>25</sup> Concepto marxista continuamente revisitado y tratado por la Escuela de Frankfurt y por autores que van desde Luckacs a Zizek. Se refiere sobre todo a los conceptos del fetichismo, la cosificación y, en general, a las creaciones ilusorias del capitalismo.

<sup>26</sup> Véase NAVARRO, L. (editor): *Textos completos en castellano de Potlach (1954-1959)*. Literatura Gris, Madrid, 2001. Los minúsculos artículos mantienen unas características comunes: crítica del urbanismo moderno, provocaciones políticas y artísticas.

<sup>27</sup> FREELAND, C.: *Pero, ¿esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2004, p. 130. La estetización del fenómeno situacionista en este caso es perdonable al tratarse de un ensayo sobre arte actual y emergente.

a un mundo en que la garantía de que no moriremos de hambre ha sido obtenida con la garantía de que moriremos de aburrimiento”. “Club Med, unas vacaciones baratas en la miseria de los demás”. “Cuanto más consumes menos vivirás”. Aquellos eran el primer paso hacia aparatos más consistentes donde no sólo se denunciaban los excesos de la arquitectura moderna, tal y como hemos señalado antes, sino los peligros del ocio capitalista o los espectros que suscita la tecnología<sup>28</sup>. Temas de evidente predominio en *Koyaanisqatsi*. En efecto, muchas de las motivaciones teóricas del situacionismo compartían los gritos contraculturales americanos, si bien los primeros con más rigor y argumentación. Este hecho podría motivar que, al otro lado del Atlántico, aficionados entusiastas de Debord pudieran haber creído entender unos dictados que obligaban, en verdad, a un tipo de acción determinada, iluminada con ataques a la producción y dotada de una guerra sin cuartel a la estética. ¿Tergiversa y traiciona el equipo teórico de *Koyaanisqatsi* la ideología del situacionismo al presentarla bajo una forma bella, clásica y seductora? Una vez más, la vuelta al problema que sugerimos en el caso punk.

## 5.- Una respuesta mínima<sup>29</sup>

En general, las tendencias artísticas suelen aparecer, de un modo u otro, en todos los géneros expresivos. Ciertamente es que una de las vanguardias americanas más elocuentes del momento, el aséptico minimalismo, tuvo una presencia formal limitada en campos como el fotográfico, el literario o el fílmico, pero no es menos cierto que el espíritu base sí que tendía a aparecer en todos ellos. Es más, el *mestizaje* que se dio entre los “cool”, land, body y pop art con el videoarte y la música electrónica puede utilizarse como un alegato más a favor de la teoría de Danto: el arte reside en la simbolización e interpretación que se le confiere a unos objetos o formas, luego no en el sometimiento a unas férreas reglas morfológicas que, de no poseerse, excluyen<sup>30</sup>. Lo que queremos señalar es que, partiendo de la base de que el minimalismo es una mimesis acrítica del estado actual de las cosas, su relación con *Koyaanisqatsi* iba a tener que aparecer tarde o temprano, pues el inconsciente lecho sobre el que ambos reposan navega por las tempestades de la década central de los 70. Como revisaremos en el apartado dedicado a

---

<sup>28</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.*, pp. 42 y 61-62 sobre todo.

<sup>29</sup> Recuérdese todo lo comentado en el análisis de la música minimalista en el bloque anterior.

<sup>30</sup> Véase CAREY, J.: *¿Para qué sirve el arte?* Debate, Barcelona, 2007, pp. 33-43.



la estética (3.9.), juzgar *Koyaanisqatsi* desde el reducido punto de vista de las teorías estéticas de los dos últimos siglos es un error garrafal, aunque no debemos olvidar que lo visual, en nuestra cultura, es el alfa de cualquier interpretación.

El minimalismo deambula desde sus orígenes por vías saturadas de encrucijadas difíciles de entender en su totalidad. Los estudios visuales sobre el tema, por ejemplo, suelen olvidar que una mirada a la música o a la moda modifican bastante las conclusiones escultóricas. Y es que el minimalismo, ya a finales de los 70, se relacionaba potentemente con esas sensibilidades orientales de raigambre *new age* – Philip Glass solía hablar de sus influencias hindúes- a las que tantas veces nos hemos referido. Solo que la moda de lo mínimo se relacionó pronto más con lo burgués que con lo *hippie*. Sea como fuere, los encuadres y la impecable fotografía de Ron Fricke – desde el punto de vista clásico-canónico, claro está-, la repetición por la repetición de planos de idéntica duración tal y como la plantea Reggio en el montaje y, sobre todo, la célebre partitura de Philip Glass, deben ponerse en relación con los mecanismos estéticos minimalistas *musicales*<sup>31</sup> de la época, máxime si se tiene en cuenta que uno de los asesores de Reggio es Jeffrey Lew, uno de los primeros minimalistas americanos. Y es que las conexiones entre nuestra película y este movimiento no han de evaluarse tanto a nivel formal como, más importante, a nivel del significado encriptado que subyace tras el tema y estética de cualquier objeto artístico. Como ya dijimos a tenor de la cuestión *punk*, forma y fondo van siempre unidas, y sin negar que, en cierto modo, *Koyaanisqatsi* fue impulsada 20 años antes de su estreno por movimientos transgresores altamente iconoclastas en su expresión, esta respuesta mínima quizás puede hacernos entender que una obra puede ser hija de muchos padres. Esta hija tendría oídos minimalistas, psicología *new age*, determinación situacionista, desengaño científico, etc.

---

<sup>31</sup> Recuérdese lo comentado en el capítulo *Opera Prima II*: “un film cuya estética está de por sí influida por los mecanismos estéticos del minimalismo musical (y en algún caso visual), que no debe ser confundido con lo que llamamos cine minimalista”.

## 6.- Lo adecuado. Una revisión de los movimientos transgresores<sup>32</sup>

Cuando *Koyaanisqatsi* estaba a punto de ser estrenada, todos los movimientos descritos con anterioridad se encontraban, si no muertos, si al menos en estado de coma. Recordemos convenientemente que estos grupos tenían en su haber el honor de ser la primera manifestación popular<sup>33</sup> en señalar rabiosamente a la tecnología moderna como la clave de los problemas de la sociedad, lo que nos obliga a saber qué ocurrió con esta postura *hippie* y *new age* una vez que éstos dejaron de vociferar también contra la guerra de Vietnam y los disturbios raciales. Según parece, la labor conjunta de la policía y del ejército en la década de los 70 fue muy efectiva. La brújula invirtió su orientación tal y como ejemplifica la obra de Mitchell Goodman, *The Movement Toward a New America*, una mera colección de volantes, panfletos, artículos y noticias que reflejaban, con gusto arqueológico, las actividades políticas de aquellos grupos en los años 60.

Mientras esto ocurría, *The Whole Earth Catalog*, de Stewart Brand, relacionable con el *new age*, subrayaba el papel que comenzaban a tener las llamadas “tecnologías adecuadas”, término impulsado, entre otros, por el serio seguidor de uno de los inspiradores ideológicos del film, Schumacher. Estas tecnologías se vieron pronto acompañadas de ingredientes *new age* –meditación, yoga, deporte, masajes-, auspiciadas por decadentes políticas izquierdistas. Se suponía que iban a conseguir la eclosión de pequeñas comunidades humanas dotadas de regímenes sostenibles de industrialización, creencia que parecían compartir, a un nivel bien diferente y bajo otros supuestos, ideólogos del film como Illich o Debord. La trampa ideológica que subyacía, por lo general, en esta moda de “lo adecuado” se encontraba en que las clases acomodadas, aquellas que más se habían enriquecido gracias a la tecnología, fueron sus principales inversoras, ¿Dónde estaba la falacia? Como bien advirtió críticamente Winner, el asistente personal de Reggio:

“Los jóvenes norteamericanos que crecían se conformaban con exquisitos paliativos. Si la década de

---

<sup>32</sup> Para este punto seguiremos el magnífico resumen de WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 79-96.

<sup>33</sup> Con la excepción del malinterpretado luddismo (s. XIX) y de pequeñas revueltas indígenas ocasionales. A nivel culto, sin embargo, las críticas contra la tecnología moderna se retrotraen al nacimiento de la misma.

1960 proclamaba: *Veamos si podemos cambiar esta sociedad*, la de 1970 contestó: *¡Salgamos de este rascacielos y vayamos a correr!*<sup>34</sup>.

Ahora bien, nuestra pregunta es la siguiente: ¿Ver la película no incita en el espectador, en todo caso, a una defensa de energías alternativas, tecnologías descentralizadas y sostenibles? Imantada por un espíritu de época –y a pesar de Winner–, la liviandad de *Koyaanisqatsi* bien puede parecer que nos deba hacer pensar eso, cosa que jamás se nos vendría a la cabeza con los ejemplos de videoarte o con los documentales de Debord. La crítica a la tecnología comenzaba a desvanecerse, como hoy se encuentra, en discursos bien conocidos: la ecología o el manido calentamiento global estaban a punto de sepultar el problema. Y *Koyaanisqatsi*, en su valor epigónico, ya hacía presagiar este cambio de rumbo.

Téngase en cuenta que, finalmente, la moda de la tecnología adecuada ha quedado parapetada en las tendencias más contestatarias (y edulcoradas) de nuestra época, sobre todo a partir de que Ronald Reagan, en 1980, creara un clima desfavorable hacia los debates de lo “adecuado”, finalizando la postura dialogante de Jimmy Carter<sup>35</sup>.

## 7.- El pretexto por el contexto

Nada es de recibo. Los Estados Unidos de los años 60-70 engendraron una serie de situaciones críticas cuya primer temblor vino de mano de las revueltas racistas contra las que Malcolm X o Martin Luther King se posicionaron. El asesinato de ambos encolerizó todavía más a aquellos que habían vivido con impotencia la teatralidad del gobierno Kennedy (1960-1963), el conservadurismo de Johnson (1963-1969) y, sobre todo, el recrudecimiento de una guerra tan maldita como la de Vietnam (1953-1975). Como bien señalaron en su época las oscarizadas *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) y *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979), la guerra de Vietnam estigmatizó a la sociedad tanto como al cine. ¿Existe alguna posibilidad de que las secuencias bélicas de *Koyaanisqatsi* no trajeran al recuerdo colectivo las cruentas imágenes de los bombardeos con napalm? Reactualizadas las Guerras Mundiales, la de Corea o la crisis de los misiles cubanos, las

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 100.

mentiras de la “dictadura de la televisión” durante el mandato del presidente del Watergate, Nixon (1969-1974), sentaron como patadas en el estómago<sup>36</sup>.

En realidad la esquizofrenia estaba servida a varios niveles de la sociedad. La crisis del petróleo, la interesada “crisis de la energía”<sup>37</sup>, las cuestiones sobre la energía atómica, las profundas transformaciones que las telecomunicaciones comenzaban a operar en la sociedad (el propio ordenador), los primeros problemas medioambientales serios y la mayor concienciación de la existencia de un Tercer Mundo, señalaron lo inaseñalable: ni siquiera los economistas o tecnócratas controlaban el monstruo mecánico que habían creado. El año 1962 vio surgir la Declaración de Port Huron, proclama de la nueva izquierda contra el socialismo de estado y las corporaciones multinacionales. Su máxima, apoyada después tanto por empresas como por movimientos juveniles, poseía su propio mantra: *descentralización*<sup>38</sup>. El poder político, bélico y/o tecnocrático estaba centralizado, por ello se consideraba que demolida la torre, caerían los naipes. Era necesario atomizar las decisiones, políticas y centros energéticos: volver a las pequeñas comunidades. Todos los teóricos que sustentan *Koyaanisqatsi* apuntaban también hacia esta solución, Reggio incluido. Sin embargo, es Winner quien habló más claramente sobre la dificultad de comprensión del término “descentralización”, señalando y argumentando lo siguiente:

“La historia social de la tecnología moderna demuestra una tendencia –o mejor dicho, una estrategia- para reducir el número de centros en los cuales la acción se inicia y se ejercita el control”<sup>39</sup>.

Así pues, el poder político-tecnológico significaba centralización en su acepción metafórica negativa, pero su descentralización espacial no podía modificar esta tiránica

---

<sup>36</sup> Cuestiones generales a partir de FERNÁNDEZ, A.: *Historia del mundo contemporáneo*. Vicens Vives, Barcelona, 1998, pp. 397-417.

<sup>37</sup> En los años 70, el mantra político y mediático era éste. La tecnocracia, amparada en esa “crisis de la energía”, tomó medidas a varios niveles que siempre iban acompañadas del amable disfraz de la ecología, el medio ambiente y lo “adecuado”. Como bien señaló Illich, la contradicción y la mentira consistían en que se intentaba hacer creer que se necesitaba más cantidad de energía y que ello se conseguiría con el apoyo de sistemas que favorecerían el respeto a la naturaleza y la aspiración a la equidad social. ILLICH, I.: *Energía y equidad*, en *Obras reunidas*. F.C.E., México, 2006, p. 330 y ss.

<sup>38</sup> SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006, pp. 9-10.

<sup>39</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 112. Véase también, pp. 104-116. También, SENNET, R.: *Op. cit.*, pp 42 y 49.

connotación real. La crítica tecnología se disolvía no ya en burdas estrategias *new age*, sino en un problema de estructuración.

En 1970, los acuerdos de Breton Woods potenciaron políticas económicas globalizadas que se encontraban por encima de los intereses de los estados o naciones. Los inversores de una empresa inglesa podían ser alemanes y japoneses. Si a esto se le podía llamar “descentralización”, ¿cómo denominar la distancia que separaba al hombre de a pie de los intereses de esos inversores desperdigados por medio mundo?<sup>40</sup> Por entonces, una camarilla de industriales y políticos bienintencionados pensaron en buscar soluciones a la destrucción del medio ambiente, aumentando la durabilidad de los bienes materiales y pasando progresivamente de una economía productora de bienes materiales a un mercado de servicios<sup>41</sup>. En un contexto político y económico impopular, recesivo y peligroso, se utilizaron los pretextos de lo adecuado, descentralizado y ecológico para hacer reformas que, en realidad, dejaron el problema fundamental tal cual. Desorientadas las masas, tocaba a otros continuar señalando sin dilación la base tecnológica y científica de los problemas elementales de la sociedad. Tanto humanistas dotados de un profundo sentimiento religioso, como científicos desengañados, vinieron a ocupar ese lugar.

## 8.- El mito del hereje

Según la versión nietzscheiana del mito del Eterno Retorno, en el marco temporal de una civilización X (la occidental iría del siglo VI a.C. al s. XXI), todo nuevo efecto cultural, por revolucionario que pudiera parecer, tiene siempre su causa o fuente en las antiquísimas bases o desarrollos lógicos de aquella. Esto es, acabamos autoreferenciándonos. Así pues, mientras no salgamos de esta rueda (o trampa) que llevamos sosteniendo imaginariamente –ahora radicalizando sus extremos y minimizando sus puntos medios-, nada nuevo bajo el sol estaremos revelando. En todo caso estaremos subrayando los aciertos o, muy probablemente, los errores.

---

<sup>40</sup> SENNET, R.: *Op. cit.*, p. 37 y ss.

<sup>41</sup> ROBERT, J. y BORREMANS, V.: “Prefacio” en ILLICH, I.: *Obras reunidas*, p. 18.

¿A qué viene esto? Era necesario apostillar este hecho para comprender, despojándonos de prejuicios, cómo la Iglesia Católica Romana –sobre todo- se va a tomar la revancha. Y cómo, al traicionarla ciertos personajes, y ponerse estos en pie contra el mundo actual, no van a estar sino refundando un espíritu cristiano mucho más antiguo, sincero y coherente que el de las actuales instituciones católicas. ¿Por qué los situacionistas pusieron como ejemplo en más de una ocasión a Norman Cohn –líder de una facción herética religiosa del Espíritu Libre-? ¿Por qué el ateísmo Debord también lo deja caer en su *Sociedad del Espectáculo*?<sup>42</sup> ¿Cómo puede ser que, escrutando a los ideólogos de *Koyaanisqatsi* nos encontremos con dos teólogos (I. Illich –sacerdote católico- y Ellul -protestante-)? Y eso sin olvidar que Reggio pasó 14 años de su vida en un convento como monje de clausura, o que otro de los ideólogos, el gran padre D. Monongye, es un líder espiritual chamánico dedicado a las profecías de los indios hopi americanos. Por si fuera poco, no está de más hacer saber que una de las fuentes comunes de estos teóricos (Winner, Ellul, Illich...) es Lewis Mumford, teórico que expuso en ocasiones la necesidad de volver a un sentido religioso tradicional y sentidamente social como única manera de acabar con la debacle política, tecnológica y social del siglo XXI<sup>43</sup>. Este fenómeno no puede ser analizado a la ligera, tanto si queremos comprender su trascendencia, como si queremos entender su razón de ser en las dos décadas precedentes a nuestra película.

En la torturada República de Weimar (1919-1933) emergió una curiosa corriente, el Modernismo Reaccionario (Spengler, Niekisch, George, Jünger, Schmitt...)<sup>44</sup>. Antitecnológicos extremos en su tendencia más radical y sumamente espirituales, este pensamiento marginal que podría haber ocasionado una alternativa al unidimensional sistema *marxicapitalista*<sup>45</sup>, dejó su impronta tanto en inmortales obras como *Metrópolis*

---

<sup>42</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.* pp. 333-334 y 342.

<sup>43</sup> Al mismo tiempo que subraya la potente relación entre religión y megatécnica, también ve su antídoto en espíritus religiosos bienintencionados que jamás la habrían apoyado. Sus libros fundamentales, *Técnica y Civilización* (1934), *La condición del hombre* (1950) o *The Myth of the Machine -1 y 2-* (1967 y 1970) presentan varios capítulos al respecto. Su concepto de monasterio y sus reflexiones sobre Jesucristo o el protestantismo resultan inolvidables. Posteriormente, reseñaremos bibliográficamente en su completitud y al mismo tiempo citaremos en alguna ocasión algunos de sus contenidos para apoyar los ejes principales de nuestro discurso.

<sup>44</sup> Término acuñado por HERF, J.: *El modernismo reaccionario*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1990

<sup>45</sup> Véase MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona, 1984.

(Fritz Lang, 1926)<sup>46</sup> como en un filósofo tan influyente y antitécnico como lo fue Martin Heidegger<sup>47</sup>. Muchos de sus discípulos existencialistas (los casos paradigmáticos se encuentran en los teólogos Karl Rahner y Hans Küng) inspirarían después el Concilio Vaticano II, aquel que prometió una entrada de aire fresco en las mohosas estancias vaticanas en 1962, pero que acabó con un ambiguo e inesperado cambio de rumbo tras la muerte del promotor –Juan XXIII- y el advenimiento de un conservador Pablo VI en 1963. Las venas que se abrieron fueron usadas por muchos para inmolarsse. Basta con leer algunas obras de uno de los asesores de Juan XXIII, Hans Küng -suspendido como sacerdote en 1979-, para observar una crítica radical a las instituciones religiosas: Küng busca dignificar lo que fueron ciertos movimientos religiosos antes de que cayeran bajo las zarpas del mundo católico oficial, caso de los franciscanos<sup>48</sup>. En realidad no hacía falta que hubiera existido un concilio para ésto. Continuamente la historia de la Iglesia Católica se encuentra salpicada de tendencias transgresoras con ideales éticos y humanos que no relacionamos hoy en día con la religión. Considerados herejes en su mayoría, Eckhart, Böhme, cátaros, albigenses, franciscanismo primitivo o los místicos en general, representan un discurso paralelo no sometido a intereses donde se dan cita el odio al mundo ciudadano, a los progresos materiales, a la propiedad privada, a la culpabilización cristiana del pecado original, etc. En muchos casos la figura de Dios como padre autoritario es eliminada. En otros, se da una liberación sexual o una execración del trabajo, entendido como esclavitud a unos poderes fácticos<sup>49</sup>.

Quizás siempre eso había sido la religión, al menos según Eliade<sup>50</sup>. Una búsqueda de verdad donde las pequeñas sociedades encuentran posible la omnipotencia de sus deseos, edificando un imaginario socialmente consensuado que en nada llega a la opresión del poder técnico. Así lo veían, al menos, los padres espirituales de *Koyaanisqatsi*, Illich, Ellul, Monongye e incluso el anticristo de la religión, Debord<sup>51</sup>. ¿Qué había ocurrido, pues, con la iglesia Católica? Según Illich –sacerdote hasta su

---

<sup>46</sup> Una aproximación a la relación entre el modernismo reaccionario y esta película puede verse en PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>47</sup> ZIMMERMAN, M.: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. Indiana, University Press, 1990, pp. 6 y ss. para observar su débito a los reaccionarios.

<sup>48</sup> KÜNG, H.: *La Iglesia Católica*. Debate, Barcelona, 2002, pp. 134-137.

<sup>49</sup> Véase MARCUS, G.: *Op. cit.*, pp. 316-322 y 327. Tiene la genialidad de incluir el ejemplo de Heinrich Suso (s. XIV) y relacionarlo con las transgresiones punkies, dadaístas o situacionistas.

<sup>50</sup> Véase ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad, Madrid, 1981. ¿Qué tiene que ver lo que hoy en día entendemos por cristianismo con esta fenomenología original detallada por Eliade?

<sup>51</sup> DEBORD, G.: *Op. cit.*, Tesis 25, p. 46.



excomuni3n (otro hereje)-, 3sta habr3a traicionado los principios de Jesucristo y la esencia de toda religi3n<sup>52</sup>, convirti3ndose en la aliada del poder al transferir sus auras dogmáticas, místicas y metafísicas al “científico” pensamiento tecnol3gico. Opini3n suscrita, entre otros, por uno de los amigos de Winner, David Noble, en *La religi3n de la tecnolog3a*<sup>53</sup> (aunque desenfocado). Mumford, por su parte, señal3 convenientemente c3mo el protestantismo (con sus científicos y sus conceptos de progreso y avance) se hab3a convertido en el sustento de nuestro actual sistema. As3 pues, m3s que con el Concilio, fue a partir de una de las facciones m3s desconocidas de la Iglesia Cat3lica, *el anarquismo cristiano* -l3nea paralela que buscaba reencontrar los senderos positivos perdidos del cristianismo- como se renov3 durante todo el siglo XIX y, con especial virulencia en la d3cada de los 60 y 80 del XX, el esp3ritu religioso cr3tico con cualquier sistema institucional, tecnol3gico, centralizado o megaurbano de poder. El sentimiento trascendente deb3a ser un asunto personal, pero la demolici3n de las estructuras f3cticas se convert3a en obligaci3n social. Kierkegaard, Tolstoy, Thoreau, Ellul o Illich (este 3ltimo con l3neas socialistas) se encontraban aqu3<sup>54</sup>. Cuestionados como herejes por la(s) Iglesia(s) oficial(es), tildados de herejes por la pol3tica tecnocrática y vistos como herejes por las masas, parece ser que, desde la 3poca medieval, el hereje es aquel que no traiciona una l3nea humana original que jam3s ha detentado ning3n tipo de poder autoritario. Quiz3s se deba a que estos guardan un poderoso secreto, aquel que, como Suso, al-Raschid al-Din Sinan (s. XIII), jefe de los *Hassasiyyin*, terminar3 desvelando: “Nada es cierto, todo es permitido”. Debord lo hizo suyo y comenz3 a atacar, como el disidente Reggio, las certezas de un mundo que ten3a la peor de las cargas sagradas: la traici3n, es decir, la verdadera herej3a.

## 9.- Dinamitando la ciencia

La puerta a la postmodernidad siempre estuvo abierta en el marem3gnum de contrastes del 3ltimo siglo. Mientras que una tendencia fil3sofica y religiosa como la Tradicionalista (Ren3 Guenon, Fritjof Schuon, Titus Burckhardt...) planteaba una

---

<sup>52</sup> ROBERT, J., BORREMANS, V.: *Art. cit.*, p. 26: “...traici3n espec3ficamente cristiana y occidental”. Clave del pensamiento de Illich.

<sup>53</sup> NOBLE, D.: *La religi3n de la tecnolog3a*. Paid3s, Barcelona, 2000.

<sup>54</sup> ELLUL, J.: *Anarqu3a y cristianismo*. JUS, M3xico, 2005. Puede tomarse este libro como obra de referencia para observarse c3mo se justifica. Dado que Illich no es exactamente un anarquista cristiano, pueden estudiarse sus radicales cr3ticas a la instituci3n romana, junto con sus acusaciones de alianza de 3sta con el capitalismo tecnocrático en ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, pp. 69-98.

exagerada iconoclastia en pleno siglo XX, un anacronismo pleno -tanto que habría que llamarlo evasión-, falta de influencia real, y violenta denostación de lo que representaba la ciencia<sup>55</sup>, ésta se había convertido en la teología oficial que justificaba nuestro mundo. Incluso una investigación humanística –campo de lo reflexivo y especulativo- tiene que llevar hoy el sello de “científica”. Sin embargo, la ciencia no parece ser ya el ama. Ha quedado, a pesar de la creencia popular, completamente esclavizada por la técnica, tal y como profetizara Einstein: “acaso la técnica demoledora terminará esterilizando la ciencia”<sup>56</sup>. Presa de cierta esquizofrenia acaso producida por ese sentimiento de inferioridad, muchos –incluso el atemperado Isaac Asimov o el filósofo Bertrand Russell- iniciaron una caza de brujas todavía hoy existente, ejemplificado especialmente en *El mundo y sus demonios* de Carl Sagan<sup>57</sup>, así como en toda la línea que continuamente clama contra los “enemigos de la ciencia”. Todo aquel que se oponga a su supuesto método, tomado como verdadero, es un enemigo. Tal es el mantra del físico antiexistencialista Mario Bunge, premio Príncipe de Asturias en 1982.

Estas actitudes paranoicas y exclusivistas tuvieron un lógico doble efecto: desengaños científicos en el mismo seno y oposiciones enfrentadas a ella tan polarizadas como la posición de la misma ciencia. En varias ocasiones, ambas fueron de la mano. La Madre Ciencia, sostenida -como bien señalaron Nietzsche y Wittgenstein- por un tipo de fe, poseía las justificaciones sacerdotales necesarias para que no se pudiera dudar del mundo tecnológico<sup>58</sup>. Sólo algunos ejemplos literarios (primero el *Frankenstein* de Mary Shelley) y fílmicos (desde los orígenes) habían dudado severamente del científico, pero dos creencias populares continuaban con solidez: la ciencia aseguraba un orden tecnológico mejor, y las verdades de la ciencia eran incuestionables (dos principios que no parecen científicos). El desengaño y la autocrítica científica posibilitaron la desmitificación de la ciencia y, por tanto, su erosión. Al demostrarse que el faraón era humano, las críticas tecnocientíficas cobraban mayor sentido, pues un ataque al mundo actual sólo es posible asaeteando el corazón.

---

<sup>55</sup> GARCÍA BAZÁN, F.: *René Guenon o la tradición viviente*. Hastinapura, Buenos Aires, 1985.

<sup>56</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 2003, pp. 11-15. Base para comprender tanto la teoría Elluliana como la Mumfordiana.

<sup>57</sup> SAGAN, C.: *El mundo y sus demonios*. Planeta, Barcelona, 1987. Aunque el mensaje pueda ser positivo en principio (cuidado con lo paranormal, el curanderismo, etc.), no es menos cierto que Sagan fue ciertamente mentiroso en muchas de sus divulgaciones y juicios históricos.

<sup>58</sup> Tesis sostenida por Mumford: ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N.: *Para comprender Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Verbo divino, Estella, 1996, p. 83. “Los científicos y los técnicos, encargados de su funcionamiento se convierten también en una casta especial, con un lenguaje accesible sólo a los iniciados, y que reclaman una obediencia plena de los servidores”.

Quizás el más sorprendente cortocircuito tecnocientífico tenga relación precisamente con un científico –un químico en este caso- llamado Jacques Bergier. Como tantos otros científicos de los años 60, cierto malestar cultural externo se había colado entre los resquicios de la gran Madre Ciencia. ¿Por qué nos sentíamos tan solos y desamparados? ¿Por qué un Tercer Mundo? ¿Por qué trabajamos más que nunca, produciendo cosas que no necesitamos para después comprarlas en una irónica rueda que se detiene con la muerte en un hospital? Como tantas veces ocurre en nuestra cultura, sólo el heroísmo, la esperanza o el misterio pueden actuar como vacuna para esta suerte de desazón espiritual. Bergier sintió haber encontrado un salvador en la figura de Louis Pauwles, escritor pseudomístico que había sido alumno de Gurdjieff. Una vez juntos, y nutriéndose de las directrices de Teilhard de Chardin y de René Guenon, buscaron apresuradamente qué fallaba en una cultura que se creía perfecta. La patología que arrastraban –el uno por tener como autoritario padre al método científico, y el otro por poseer unos pobres conocimientos de misticismo- les llevó a escribir un libro donde se insinuaba que culturas antiguas podrían haber llegado a formas de progreso muchísimo más idóneas y positivas que la nuestra. Pero cuidado, esto no lo argumentaban como lo hace un antropólogo. En sus dos obras, *El retorno de los brujos* y *La mañana de los brujos*, lo que defendían es que estos pueblos antiguos habrían poseído formas tecnológicas *más* avanzadas (!!), lo que aprovechaban para acometer contra la ciencia, al considerar que ésta había olvidado formas de conocimiento con las que ya habríamos llegado a lo más alto. De este modo, el saber científico, reduccionista y antiexistencialista, era sumamente imperfecto, pues había olvidado decenas de formas de sabiduría inherentes al ser humano. “Ciencia sin conciencia no es más que ruina del alma”, rezaban<sup>59</sup>. Sin saberlo, esta singular pareja había inaugurado, con dos libros tan interesantes como rentables –millones de ejemplares se vendieron por medio mundo-, una puerta hacia el irracionalismo científico. La fiebre por la parapsicología, el tarot, el curanderismo, las psicofonías o la ufología podían ahora gestarse dentro de científicos depresivos y amargados, tal y como se demostró en la encuesta de Sofres (1993)<sup>60</sup>.

En definitiva, el tsunami “de los brujos” se llevó al mar a ingentes masas de población. *Hippies* y demás inadaptados sociales se sumaron a la larga lista de

---

<sup>59</sup> PAUWLES, L. y BERGIER, J.: *El retorno de los brujos*. Plaza & Janés, Barcelona, 1962, p. 55.

<sup>60</sup> LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*. Bajo Cero, Madrid, 2006, p. 92. Según dicha encuesta los mayores interesados (y creyentes) en las paraciencias son precisamente los científicos.

científicos que se unieron a una tendencia cada vez más vulgar y radical. Los epígonos más absurdos podemos observarlos todavía hoy en España en la oleada posterior al Dr. Jiménez del Oso: J.J. Benítez e Íker Jiménez.

Sin embargo, otra línea más culta y respetable, con raíces profundamente arraigadas en la cultura humanista occidental, venía señalando desde los años 30 los puntos débiles de la ciencia con un mayor y mejor rigor. En un principio se trató de pequeñas luchas intestinas, como aquellas que enfrentaron a Heisenberg y Einstein durante más de 20 años. ¿Quién tenía razón? ¿Un Heisenberg que viajaba a la India para interpretar sus descubrimientos a la luz de la filosofía mística o un Einstein que, presa de prejuicios reduccionistas, no quería aceptar el “principio de incertidumbre”? Al mismo tiempo, Mumford –al que podríamos llamar “el abuelo” de *Koyaanisqatsi*- tenía la osadía de escribir lo siguiente:

“Los humanistas del siglo XVI pudieron ser a menudo escépticos y ateos, burlándose de la Iglesia incluso cuando permanecían en su seno; quizá no sea casualidad que los hombres de ciencia serios del siglo XVII, como Galileo, Descartes, Leibniz, Newton o Pascal fueran tan uniformemente devotos. El paso siguiente en el desarrollo, dado por Descartes mismo, fue el transferir el orden de Dios a la Máquina”<sup>61</sup>

Sugerir que el humanista había sido más crítico con la Iglesia que el científico era dinamitar un mito popular todavía vivo. Libros posteriores, entre ellos, el ya citado *La religión de la tecnología* de D. Noble, ahondarían en este hecho, sacando a la luz los “trapos sucios” de Bacon, Newton, Baggage o Turing<sup>62</sup>. Cometeríamos un error si consideramos todos estos acontecimientos como un conjunto de notas discordantes, pues se trataba de toda una melodía. R. K. Merton, el primer sociólogo de la ciencia, ya

---

<sup>61</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, p. 49.

<sup>62</sup> Véase al menos NOBLE, D.: *Op. cit.*, p. 84 y ss. Newton se creía el hijo de Dios por haber nacido el 25 de diciembre. Alquimista, pasaba sus ratos libres traduciendo el libro del Apocalipsis. Evidentemente, su teoría de la gravitación universal estaba marcada por intereses éticos, mágicos y políticos.

lanzaba sus dudas y críticas hacia el método científico en 1937<sup>63</sup>. Poco después, la sociología de la ciencia desmitificaba el papel del científico:

“La idealización de la investigación científica como actividad desinteresada que persigue, antes de nada, el objetivo del conocimiento en sí mismo, y lo alcanza tanto mejor cuando menos acuciada está por problemas de tipo práctico, concuerda mal con una imagen realista de la tecnociencia institucionalizada, de rígida jerarquización y división del trabajo, y gobernada por reglas semejantes a las que operan en cualquier práctica empresarial”<sup>64</sup>.

Dejando de lado los precedentes del Modernismo Reaccionario alemán, muchos estudios paralelos comenzaron a interrogarse sobre el porqué de los descubrimientos técnicos y científicos. La conclusión solía dar una beneficiosa culpabilidad a los determinantes culturales y sociales de un momento dado. Así, Mumford no tuvo problema en señalar en la década de los 50 cómo los puntos fuertes y (los muchos) débiles de la teoría de la evolución de Darwin eran más bien el justo (e injusto) producto de una época y sociedad<sup>65</sup>. Posiblemente, el estudio paradigmático se dió dos años después del estreno de *Koyaanisqatsi*, de la mano de Paul Forman<sup>66</sup>. Otros fenómenos de índole matemática, cuyo impacto cultural se sintió algo después de su nacimiento, jugarían un destacado papel (siempre por vulgarización) con la llegada de la postmodernidad (años 70): el teorema de incompletitud de Gödel (1929), el logicismo de Russell y North Whitehead o el *Tractatus* de Wittgenstein subrayaban que las matemáticas ni eran un sistema perfecto en sí mismo, ni espejaban la realidad. El *Tao de la física* (1975), best-seller del reconocido científico Fritjoff Capra, viene a ilustrar todo lo comentado hasta ahora. Al mismo tiempo que explica las nuevas teorías científicas, criticando la ausencia de compromiso social y la “falta de corazón” que las ilumina, compara a éstas con las religiones orientales, haciéndonos ver los paralelismos

<sup>63</sup> Véase MERTON, R. K.: *La sociología de la ciencia*. Alianza, Madrid, 1977, 2 volúmenes.

<sup>64</sup> FERNÁNDEZ GIJÓN, E.: “Las ciencias sociales en la crítica de la tecnociencia”, en VALERO, J.A. (Coord.): *Sociología de la ciencia*. EDAF, Madrid, 2004, p. 261.

<sup>65</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, p. 369 y ss. Tesis que ya había prefigurado, con mucha menos fuerza, 36 años antes.

<sup>66</sup> FORMAN, P.: *Cultura en Weimar. Causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Alianza, Madrid, 1992.

existentes a nivel interpretativo y cultural<sup>67</sup>: la ciencia sólida, objetiva y bondadosa en la que se creía a principios de siglo estaba en jaque mate<sup>68</sup>.

Y es que los años de 1975-1976, llave de paso a la postmodernidad, fueron claves. Fecha de comienzo del proyecto de *Koyaanisqatsi*, no sólo nos trajo *El Tao de la física*. También fue el año de publicación de *Némesis Médica*, acaso la mejor obra de Iván Illich<sup>69</sup>, primera crítica demoledora de una disciplina que parecía intocable, la medicina. Dotada de una bibliografía contundente, se suavizó su filo al coincidir en el tiempo con la más famosa publicación del *enfant terrible* de la filosofía de la ciencia, el *Contra el Método* de Paul Feyerabend (1975) –afincado en EEUU-. Si Karl Popper había criticado la inhabilidad del método científico, explicando cómo la ciencia sólo ofrece hipótesis y Thomas Kuhn subrayaba cómo las ideologías y las cosmovisiones religiosas tendrían un peso mayor en las formulaciones científicas, Feyerabend giraba la tuerca hasta el límite<sup>70</sup>. Su libro era un rotundo ataque a la fe en la objetividad científica, entendida ya como tradicional defensora, a nivel popular, del progreso tecnológico. Posteriormente, en su polémica *Adiós a la razón* (1987), incluso defenderá a la astrología o la medicina alternativa, subrayando su necesidad tradicional (¿no recuerda esto, como en el caso de Capra, nuevamente a los *hippies?*), lo que no quita que propusiera otro tipo de ciencia<sup>71</sup>:

---

<sup>67</sup> CAPRA, F.: *El tao de la física*. Sirio, Málaga, 2005. Obra polémica, odiada por una gran parte de la comunidad científica y adorada por una miríada de *new ages* y *postmodernos*. Si se obvia este problema, y se recuerda que varios autores de prestigio lo recomendaron (desde Heisenberg a Chantal Maillard) puede advertirse qué es lo valioso y qué es lo anecdótico. Más allá de las extravagantes mezcolanzas que este afamado físico reúne en el voluminoso tomo, la parte introductoria no hace sino subrayar a su manera lo que tantos filósofos del lenguaje han puesto de relieve a lo largo del siglo XX. Pero es el esfuerzo del autor en explicar la posibilidad de que a partir de concepciones y hechos sumamente diferentes (determinados descubrimientos científicos y teorías espirituales) se pueda llegar a la misma conclusión conceptual y epistemológica lo que no debe ser pasado por alto, nos convenza el campo de estudio elegido por Capra o no. Aparte de ello, las críticas al mecanicismo y al reduccionismo no están mal planteadas. En cualquier caso, no deja de ser sumamente elocuente que un físico escribiera una obra de esta naturaleza.

<sup>68</sup> Incluso se consideró que la ciencia se había visto modificada desde el punto de vista postmoderno especialmente y siempre dentro de vulgarizaciones e interpretaciones no fundamentadas en un conocimiento de la ciencia, sino en otro tipo de intereses. Es cierto que la ciencia había cambiado su orientación desde principios de siglo, pero eso no quiere decir que hubiera sido invalidada. Sobre este tema véase DIÉGUEZ LUCENA, A.: “La ciencia desde una perspectiva postmoderna: entre la legitimidad política y la validez epistemológica”, en *II Jornadas de filosofía* (filosofía y política). Procure, Málaga, 2004.

<sup>69</sup> ILLICH, I.: *Némesis Médica*, en *Obras reunidas*, pp. 533-760. Ya se irá viendo la importancia de sus contenidos en *Koyaanisqatsi*

<sup>70</sup> MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 44-47.

<sup>71</sup> Véase FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*. Tecnos, Madrid, 1996, p. 59 y ss.

“La ciencia en su mejor aspecto, es decir, la ciencia en cuanto es practicada por nuestros grandes científicos, es una habilidad, o **un arte**, pero no una ciencia en el sentido de una empresa racional que obedece estándares inalterables de la razón y que usa conceptos bien definidos, estables, “objetivos” y por esto también independientes de la práctica (...) No existen ciencias en el sentido de nuestros racionalistas: sólo hay humanidades”<sup>72</sup>.

Nos gustaría dejar apuntado que, a la luz de esta teoría, lógica para cualquiera que estuviera interesado en estos temas, quizás se puede entender por qué *Koyaanisqatsi* no puede ser tildado peyorativamente de documental maniqueo. El documental “objetivo” queda irradiado por el aroma acrílico de una aséptica y reduccionista ciencia, derribada por toda esta estela de autores de la que *Koyaanisqatsi* debía quedar ideológicamente desmarcada si quería ser coherente con sus supuestos. Ellul plantea que en una de las fórmulas (con sus variantes) más conocidas de la “modernidad”, “Mi obra es arquitectónica y no anecdótica, construcción objetiva y no descriptiva”<sup>73</sup>, no está sino un determinismo tecnocientífico que, en sus características absolutas, es negativo para el hombre. Debemos, pues, acudir a una célebre sentencia de Foucault (1978), otro de los cruzados que se enfrentaron a la ciencia en estos momentos, para comenzar a entender que, sin complejos, *Koyaanisqatsi* deambula por terrenos de los que ya hablaremos a su debido tiempo:

“¿Qué sujetos hablantes, qué sujetos de experiencia y de saber queréis infravalorar cuando decís: “Hago este discurso, un discurso científico, soy un científico?”  
¿Qué vanguardia teórico política queréis entronizar para desmarcarla de las formas circundantes y discontinuas del saber?”<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>73</sup> En este caso, la sentencia es de Strawinsky, uno de los padres de la modernidad musical Cit. en ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 134.

<sup>74</sup> FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid, 1993, p. 131.



Para concluir, subrayaremos que Feyerabend explicaría en otros artículos de esta década que la ciencia no puede ser el ideal al que avance la humanidad, pues sólo es una ideología más, al nivel de la magia o el misticismo, y cuya defensa por un juego de poderes dotados de mecanismos propagandísticos sin parangón nos han hecho presas de un espectáculo religioso. Aunque en tono más moderado, *The Myth of the Machine* (1967-1970) (vol. 1 y 2) de Lewis Mumford -obra que embelesó, entre otros, a Illich y Winner-, también había estigmatizado definitivamente el papel ideológico del apologista tecnocientífico. A otro nivel, esta vez de índole educativa, el fiel seguidor de Kohr, Schumacher, decía así en su best-seller de 1973:

“La ciencia no puede producir ideas que nos sirvan para vivir. Aun las grandes ideas de la ciencia no son más que hipótesis de trabajo útiles para los propósitos de estudios especiales, pero de ninguna manera aplicables a la conducción de nuestras vidas o a la interpretación del mundo”<sup>75</sup>.

Poco después, en 1979, mientras *Koyaanisqatsi* maduraba, el desigual teórico Lyotard señalaría los fracasos de la ciencia, pero esta vez desde una perspectiva bien distinta. La ciencia, decía, había perdido su necesidad al mismo tiempo que se había consumido en un mar de relativismo y de irracionalismo. Aún así, la ciencia jugaba un papel muy interesante en nuestra sociedad: arrasados sus dogmas, se convierte en un arte lúdico y una filosofía estética capaz de ofrecernos entretenimiento gracias a las historietas y cuentecillos que nos podía relatar<sup>76</sup>. Nacía la postmodernidad. Lo que antes habían sido ataques constructivos o, en todo caso, formas de subrayar suficientemente hasta qué punto habíamos trocado una fe religiosa por una científica, empezaban a principios de los 80 a perder fuerza. La tradición que creía en un mundo mejor, a partir del estudio y crítica sistemática de los mitos de la modernidad, quedaría fagocitada –a nivel popular al menos- por la postmodernidad más simplona y populista justo en aquellos momentos en los que *Koyaanisqatsi* era estrenada.

---

<sup>75</sup> SCHUMACHER, E.F.: *Lo pequeño es hermoso*. Turisén, Madrid, 2001, p.74.

<sup>76</sup> LYOTARD, J.F.: *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1984, véase especialmente pp. 43-56 y 99-108.

Resumiendo todo lo comentado, nótese que:

- 1) Parecería que el alto *standing* cultural estaba dando la razón de algún modo a los aparentemente irracionales argumentos y comportamientos de los *hippies* y *new ages* de la década de los 70. De nuevo, todo lo comentado vuelve a poseer una textura orgánica.
- 2) Varios de los ideólogos en los que se inspira *Koyaanisqatsi*, aparte de encontrarse cercanos al mundo católico, también se encuentran dentro del grupo crítico con la ciencia, pero siempre dentro de una línea moderna y no postmoderna. Su crítica era de resonancia social y basada en los efectos negativos que la vulgarización de las teorías científicas tenía sobre el imaginario. En ese sentido, especialmente en el caso de Illich, no es tanto que se considerara que la ciencia era un mero discurso como que la representación cultural que generaba usurpaba otros valores muy importantes.
- 3) Los intentos de deconstrucción de la ciencia durante los años 70 fueron fundamentales para que tuvieran éxito popular las críticas tecnocientíficas de estas décadas.
- 4) Los ataques a la ciencia, tal y como los hemos visto, no son necesariamente maniqueos o irracionales. En esta época estuvieron presididos por todo tipo de humanistas, científicos y filósofos. Sin comprender esto, algunas películas pueden quedar incluídas dentro del campo de la fantasía o de lo maniqueo injustamente, cuando su compromiso social (y no meramente elitista) es declarado.

### **9.9.- *Apocalypse Now***

El propio Bertrand Russell reconoció que el mundo que había interpretado la ciencia tenía una poderosa contrapartida en nuestras mentes, dado que el concepto de un planeta a la deriva dentro del cosmos -tanto como los caóticos átomos que la forman- se había transferido, por magia simpática, al ser humano. Mientras que el hombre pudo sentirse

en los períodos humanísticos centro del universo, protagonista de la Creación y demiurgo nato, ahora se sentía un 0 dentro de una serie binaria de cualquier computador del Globo. No contento con señalar eso, prosiguió:

“Si bien las teorías científicas no están fuera de discusión, son casi tan ciertas que ninguna filosofía que las rechace puede permanecer por mucho tiempo... de aquí en adelante la habitación del alma ha de ser construida sobre el sólido fundamento de una firme desesperación”<sup>77</sup>

Aunque hace ya cinco décadas de estas reflexiones, es evidente que el ejemplo es válido si lo trasvasamos convenientemente a *Koyaanisqatsi*, y no sólo con la ciencia, sino también con la técnica. Al fin y al cabo nuestro film muestra cómo, presos de un determinismo tecnocientífico, acabamos siendo un amargo producto estereotipado e inercial susceptible de ser comparado con cualquiera de los módulos geométricos que conforman nuestros rascacielos. Lo más interesante de la afirmación de Russell, empero, es que advierte turbulencias que son inherentes a nuestra cultura científica. Y aún así, el célebre matemático se quedó corto, dado que unida a la tecnociencia se encontraba una renovada escatología cuya peligrosidad mental era mucho mayor que las del medievo o las hopi -aquellas que se cantan en nuestra película-. La ciencia empezó hace tiempo a señalar los riesgos de los meteoritos y cometas que deambulan por nuestro sistema solar, la posibilidad de la pérdida de la Luna, la inversión de los polos magnéticos, el catastrofismo de la desaparición del Sistema Solar, el efecto invernadero, el cambio climático, el agujero de la capa de ozono, etc<sup>78</sup>.

Atraída por el apocalipsis que propagaba la hermana ciencia, la técnica se subió al carro del miedo de masas. La energía nuclear, los problemas de salud, las armas

---

<sup>77</sup> Cit. en SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>78</sup> Incluso hay libros científicos que divulgan y explican, con todo detalle, qué podrá ser evitado y qué no. ALEMÁN, R.: *Ciencia y apocalipsis*. Sirius, Madrid, 2003. Los ejemplos “escatológicos” los hemos tomado de aquí. Esta obra, aunque pretenciosa y no especialmente valiosa, al menos más allá del entretenimiento y la anécdota, supone un caso ejemplar de cómo el mundo científico (el autor ostenta la licenciatura en Bioquímica, el doctorado en Tecnología, así como diversos Premios) relaciona profecías religiosas (malentendidas por leerse literalmente, como si fuera algo escrito hoy) con *posibilidades* científicas apocalípticas. Donde antes se decía “Yahvé hizo llover lenguas de fuego sobre Sodoma y Gomorra” ahora es “tal dictador quien lanza bombas atómicas sobre New York o Hiroshima”. Todos los temores religiosos más remotos son repasados y defendidos *científicamente*, por un autor que se confiesa *ateo* y materialista

químicas y biológicas y la destrucción ecológica emergieron en todo su esplendor<sup>79</sup>. Dos usos bien diferentes se le dieron a estas profecías. Durante el terremoto *hippie*, *underground* y antitecnológico, se usaron como arma arrojadiza contra el poder y como argumento de peso a favor de un nuevo orden. A partir de los años 80, se planteó (irónicamente) que más ciencia y más tecnología podrían solucionar estos problemas, y así perdura esta conciencia hasta hoy en día. *Koyaanisqatsi* bebía de las fuentes primigenias. La aparición de la bomba atómica, las caras poco saludables de la gente que aparece en el film, los riesgos del consumo, las amenazas de los ejércitos o la destrucción ecológica, fueron usados con una intención radical y contundente. Sin embargo, a un nivel estrictamente sociológico quizás *Koyaanisqatsi* llegaba, como en el caso del apartado 6, tarde, aun cuando fuera al mismo tiempo que una película como *El día después* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983), cuyo argumento advertía del riesgo de una catástrofe atómica.

## 10.- Modernidad(es) y postmodernidad(es)

No es difícil haber observado un regusto postmoderno en algunas de las premisas que hemos ido comentando en estas últimas páginas. Podría parecer, pues, que ahora llega el momento de etiquetar la opera prima de Reggio como postmoderna. Sin embargo, no consideramos importante señalar los estilemas postmodernos que *Koyaanisqatsi* posee, sino interrogarnos sobre la presencia de la postmodernidad en ella, con el fin de no llegar a conclusiones a la ligera. Idóneo resultará, por tanto, efectuar una pequeña reflexión –sin ánimo teleológico- acerca de las dificultades ante las que nos encontramos si de verdad queremos llegar al meollo de la situación de nuestro film en el líquido laberinto de la postmodernidad. En primer lugar, debemos advertir que la iconoclasta visión de Reggio se encuentra iluminada por pensadores que, por lo general, difícilmente podemos tildar de postmodernos de pleno derecho. Ellul o Illich -deudores de las críticas “modernas” de Mumford, Giedion, Heidegger, etc.- se encontrarían dentro de las *visiones abiertas* de la modernidad<sup>80</sup>, continuando su legado, aunque sea

---

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> MARTURET, H. J.: *La teoría social entre las visiones abiertas y cerradas de la modernidad. Una lectura de Gilles Lipovetsky y de Alain Tourain*. Flacso, Buenos Aires, 1998. Las que el autor llama “visiones abiertas”, son aquellas que hunden sus raíces en el siglo XIX, posicionamientos que surgen de una dialéctica entre la modernización (avances tecnológicos, estructurales y materiales) y lo moderno artístico y filosófico. Las visiones cerradas, por el contrario, son unívocas en sus posicionamientos. BERMAN, M.: *Todo lo sólido desvanece en el aire*. Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 5. Berman plantea, de

en tono más radical. Lo mismo ocurriría con Kohr o con Debord que, como miembro de un ismo, es epígono de un proyecto de superación del mundo actual. En todos ellos hay una propuesta firme, un ejercicio de razón universal y un grado cero de estetización, características antagónicas de lo que Lyotard o Jameson llaman *condición postmoderna*<sup>81</sup>. A pesar de todo, un rizoma deleuziano envuelve a *Koyaanisqatsi*<sup>82</sup>: aquel que hunde sus raíces en esa ensalada *hippie, new age* y tecnológicamente alternativa que, inevitablemente, preside el impacto sociológico del film en la América de los 80. Instalémonos en una duda: ¿Que es más postmoderna, nuestra película, o la sociedad que la recibe todavía hoy en día?

Para teóricos como Lyotard o Baudrillard, la génesis postmoderna encuentra sus huellas en la destrucción de un relato sólido unificador (el mito, la razón ilustrada, el marxismo, el lienzo parlante, o la narración literaria y teatral de corte aristotélica – planteamiento, nudo y desenlace tan visibles en el cine clásico hollywoodiense-)<sup>83</sup> de manos del pensamiento tecnocientífico. Esto ocasionó la dependencia de una metanarración que legitimizara un nuevo orden o, en su defecto, de cientos de micronarraciones que, en ambos casos, encuentran su sitio en un capitalismo avanzado bajo la ilusión de una liberación plenamente “moderna” que ha obviado sus propias contradicciones y dialéctica<sup>84</sup>. Del mismo modo que la ciencia se buscó una metanarración que la legitimizara, el cine la encontró en lo que Bordwell generalizó como “cine arte”, “cine de vanguardia” y “cine moderno”. Sus ensoñadas pretensiones

---

hecho, que los auténticos modernos son aquellos que atacan apasionadamente el entorno tecnológico, capitalista e industrial, aunque se encuentren cómodos con sus posibilidades. Téngase en cuenta que la modernidad no es meramente una apología de la modernización y de la innovación artística, ya que todo lo moderno (entendido en su visión abierta) tiene una riqueza muy grande en sí mismo, y, en esencia, su tesoro radica en la contradicción. Si algo fundamental distingue la modernidad de la postmodernidad no puede ser, a la luz de lo referido, la crítica a la tecnología y a la ciencia.

<sup>81</sup> Nombre del libro de LYOTARD, J.F.: *Op. cit.* Jameson, por su parte, muestra una diferencia de forma, pues su libro más destacado lleva por título: JAMESON, F.: *Teoría de la postmodernidad (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism)*. Trotta, Madrid, 2001. Mientras que el primero hace una apología de una nueva condición humana, Jameson lo que quiere es únicamente analizarla.

<sup>82</sup> Alusión a DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Rizoma*. Pretextos, Valencia, 2005. Debemos advertir que el “todo vale” postmoderno –en pie de guerra contra los grandes relatos de la modernidad- es algo común a Lyotard, Deleuze o Foucault.

<sup>83</sup> Véase CONNOR, S.: *Cultura postmoderna*. Akal, Madrid, 2002, pp. 27-30. Para un estudio más concienzudo, LYOTARD, J.F.: *Op. cit.*, pp. 57-78

<sup>84</sup> Véase *supra* 71. También, BERMAN, M.: *Op. cit.*, p. 11.

fueron resumidas por Christian Metz que, sin quererlo, abrió el camino hacia la postmodernidad cinematográfica<sup>85</sup>:

- La figura del todopoderoso *auteur* enfrentada a la figura del director sin estilo definido.
- Las convenciones teatrales son atacadas.
- Se subraya la contemplación frente al compromiso social.
- Focalización en la estructura del plano individual más que en la estructura dramática.
- Superación de la narración.
- Defensa a ultranza del aura artística, por medio de la autosuficiencia, trascendencia y universalidad.

Confundidas estas pretensiones con una radicalidad moderna supuestamente “objetiva”, se olvidó que la modernidad también clamó en numerosas ocasiones por la vuelta a la producción gremial (expresionismo alemán), el realismo formal (nueva objetividad) o una exacerbada defensa del compromiso frente a la estética<sup>86</sup>. Además, Metz argumentó que esa metanarración fílmica era equívoca, pues siempre se termina generando una narración –aunque sea de otra naturaleza–, siendo este el caso de un cine que agonizaba en su individualismo autorreferencial y en su autocomplacencia estética<sup>87</sup>. Si volvemos nuestra atención hacia *Koyaanisqatsi*, y nos centramos en un nivel estético, nuestro film rompe con la mayor parte de esas fallidas “pretensiones”, aun jugando (quizás imperdonablemente) a proceder de la noble tradición del documental de vanguardia. En ese sentido, bien puede tildarse a la ligera de postmoderna en su sentido más peyorativo. Ahora bien, esa preeminencia del contenido frente a la estetización vacua<sup>88</sup>, esa imponente bibliografía teórica que la sustenta, esa mezcla de alta y baja cultura con el fin de inculcar a las masas un mensaje claro<sup>89</sup>, esa

---

<sup>85</sup> CONNOR, S.: *Op. cit.*, pp. 127 y 128. Más que apropiado resumen de METZ, C.: *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona, 1973.

<sup>86</sup> BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1997. Convertido en un clásico, esta obra distingue entre la vanguardia estetizante (la que quiere subvertir el mundo de las formas) y la vanguardia social (la que busca subvertir la realidad). Aunque resulta evidente que se trata de una división demasiado simplista, no deja de tener interés, en tanto en cuanto muchas veces parece que únicamente se le concede existencia y valor a la primera.

<sup>87</sup> CONNOR, S.: *Op. cit.*, p. 128.

<sup>88</sup> Iremos subrayando esta idea a lo largo de toda la investigación.

<sup>89</sup> No se nos escapa que ese rasgo suele ser apreciado como típicamente postmoderno (*Ibidem*, p. 130.), pero no es menos cierto que las vanguardias históricas buscaron también la mezcla entre lo popular y lo culto. Un ejemplo es el cubismo: forma culta y objetos populares (periódicos, botellas de vino, manteles).

presentación de un gran relato catastrófico o las obsesivas repeticiones monótonas<sup>90</sup>: ¿son necesariamente rasgos postmodernos? Evidentemente no. No obstante, tampoco nos veríamos en condición de negar, desde una generalizante perspectiva fílmica –aun cuando “la postmodernidad es más una pauta cultural que un estilo” (Jameson)-, que *Koyaanisqatsi* se opone a la estética profunda y expresiva del estilo propio de la modernidad típica, pero siempre lo haremos subrayando que no por ello cae en esa ahistoricidad “sin profundidad, definición o identidad fija” tan propia de la postmodernidad<sup>91</sup>. El gran problema de todo esto radica en que en la postmodernidad caben demasiadas cosas y que, por lo tanto, habría que distinguir entre postmodernidades de varias velocidades.

Situemos otra pieza en el tablero. Para Jameson y Lyotard lo postmoderno ha sido el culmen de la estetización vacua. Mientras que al primero le repugna, al segundo le apasiona<sup>92</sup>. No se puede negar que hay estetización en *Koyaanisqatsi*, pero tampoco que hay mucho compromiso con la sociedad en su conjunto. ¿Acaso no ostentan la mayor de las estetizaciones postmodernas las películas documentales de Sokurov, Kiarostami o Benning? Tómese a este último y se verá que, aun hijo de la “modernidad cinematográfica” bordwelliana<sup>93</sup>, su producto es propio de la mayor de las elitizaciones postmodernas, donde todo cabe mientras sea mera estética. Y si bien se podría argumentar que *13 Lakes* o *Teen Skies* (ambas de 2004) dan para una profundísima reflexión, no es menos cierto que jamás llamará a nadie a la revolución, siendo esta negación, ahora sí, una característica indispensable del análisis postmoderno de Jameson. Nuestra época postmoderna obliga a convertir todo, por radical o transgresor que sea, en un microrelato que, como en el caso de los “documentales” citados se ensimisma hasta llegar a las cimas del nihilismo<sup>94</sup>. Nihilismo que, pasados los años 70, debería tildarse de postmoderno, ¿o no?.

---

<sup>90</sup> Pues en este caso, se encontraría determinado por el minimalismo. Otra cuestión es si el minimalismo no tendía hacia la postmodernidad.

<sup>91</sup> CONNOR, S.: *Op. cit.*, p. 38.

<sup>92</sup> Sobre la estética hablaremos largo y tendido posteriormente. Sobre la estetización postmoderna véase: JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1984, pp.11-14 y CONNOR, S.: *Op. cit.*, pp. 34-36 y 40.

<sup>93</sup> Benning fue, además, discípulo de Bordwell.

<sup>94</sup> Concepto tomado de RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Anagrama, 1997, pp. 27, 32 y, sobre cine, 99-106. Se observa además que, tal y como afirmó Metz, la pretensión que aún conservan esos documentales de no poseer narración y ser autorreferenciales tiene algo de ilusoria y absurda.



Si bien esperamos que cada uno saque algunas conclusiones a partir de toda esta disertación, arriesgaremos una conclusión. *Koyaanisqatsi* se ubica en un momento donde comenzaron a proliferar películas hoy consideradas, desde el punto de vista fílmico, paradigmáticamente postmodernas (*Starwars*, *Blade Runner* o *En busca del arca perdida*). Como tal, la **apreciación social** de *Koyaanisqatsi* estaba abocada a ir en esa vía. Sin embargo, nuestra película se resiste a ser contemplada al 100% de este modo. Sus denostados rasgos formales supuestamente “anti-modernos”, vulnerando una supuesta evolución lógica del documental, pueden revertirse tanto a la luz de una reflexión epocal<sup>95</sup> como de una asimilación de las líneas comprometidas de la olvidada “visión abierta” de la modernidad. Además, consideramos que los rasgos formales de *Koyaanisqatsi*, tomados independientemente, no tienen tanto peso como la valoración completa de la obra, tal y como la iremos desgranando a lo largo de esta investigación. Pues bien, desde este punto de vista *Koyaanisqatsi* es postmoderna quizás en el mejor sentido de la palabra, como obra de arte que exhibiría, según Jameson, una “nueva forma de realismo”, al representar críticamente el mundo postmoderno, al mismo tiempo que se convierte en un vacío espectáculo más al acabar siendo “una máscara de mistificaciones formales”, *debido a la cultura postmoderna que la acoge*<sup>96</sup>.

### 3.5.2.1 UNA REFLEXIÓN

Antes de proseguir será necesario un alto en el camino con el fin de resumir algunas de las ideas más trascendentes de este último apartado. *Koyaanisqatsi*, film que tardó siete años en nacer, se nos acaba de presentar como producto que mezcla **alta y baja cultura** de una forma un tanto peculiar. Por una parte se nutre de ideólogos de peso situados en las vanguardias filosóficas más marginales y rupturistas de los años 50 a 80 (como de artistas: Ginsberg y O’ Keefe). Por otra, ostenta una visualización excesivamente psicodélica que se ve aderezada desde el comienzo con sentimentales imágenes de la naturaleza. Sin embargo, no por ello deja de poseer fuertes compromisos ni la determinación moderna de impactar en el espectador medio. Es más, aunque no sea ahora el momento de tratar el tema, para ser una película no difícil de comercializar, su estética descubría mecanismos que resultaban revolucionarios para todo aquel que no estuviera en los reducidos círculos elitistas del videoarte del momento. No obstante

---

<sup>95</sup> Es decir, una reflexión postmoderna, pues ahí estamos todos metidos.

<sup>96</sup> CONNOR, S.: *Op. cit.*, p. 41.

nótese que, a la luz de nuestro motivo de interés, como a la luz de lo expuesto *Koyaanisqatsi* ha de ser reflexionado a partir de una tríada jerarquizada: contenidos, compromiso e idoneidad estética. Ciertamente es que, todavía así, su dilatado rodaje le otorga un gran número de papeletas como para convertirse en un producto vulgarizado, tardío y *light*, máxime cuando las grandes tendencias que la podrían haber moldeado en otra dirección (líneas *underground*, crisis políticas) agonizaban mientras ella acariciaba cierta fama en el Festival de Cine de Berlín de 1983.

Y es que quizás deberíamos repensar *Koyaanisqatsi* desde una perspectiva bien diferente a la que estamos acostumbrados a hacerlo. Solemos indagar en las obras de arte -sea cual sea el formato- buscando sus puntos de originalidad, su intuición, su novedad. Sin embargo, no estamos acostumbrados a valorar y a comentar una obra en base a su situación en un **lugar social común**, fuera de ese romántico “dogma de la originalidad” en la que el artista queda encarcelado<sup>97</sup>. Creemos firmemente que *Koyaanisqatsi*, para empezar, ha de ser reflexionada como **un epígono**<sup>98</sup>. Epígono de un buen montón de movimientos sísmicos culturales que alcanzaron su punto álgido en los años 60 o 70 y que, seguramente, desde el punto de vista de la tecnología, el espectáculo situacionista y otras tantas cuestiones, no había encontrado todavía un producto que pudiera ser recordado así. Al ser un epígono resume muchas ideas de forma reflexiva y, además, las hace llegar a más gente que cualquier producto anterior podría haberlo logrado. *Koyaanisqatsi* se convierte en un objeto dotado de memoria. Mientras que, por poner un ejemplo, *hippies* y *new ages* caían dentro de la moda de la tecnología adecuada, el film de Reggio mantenía firme los ideales. Mientras que la postmodernidad comenzaba a relativizar a los antiguos enemigos, la fotografía de Ron Fricke los señalaba y la música de Glass los dramatizaba. Mientras que las masas eran convencidas de que la crítica a la técnica fue un absurdo debate maniqueo propio de los años 70, sólo tolerable en un ejemplo cómico tan bueno como *El dormilón* (*Sleeper*, Woody Allen, 1973)<sup>99</sup>, *Koyaanisqatsi* (e incluso sus dos secuelas) continuó en solitario la misma postura.

---

<sup>97</sup> Para una mejor comprensión de esta reflexión acerca de la forma de pensar una obra de arte y la crítica a la originalidad, véase: AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenido*. Áltera, Barcelona, 1998, p. 104.

<sup>98</sup> Lo que actúa en detrimento de las otras dos de la trilogía, si bien *Naqoigatsi*, al retocar sobremanera la estética de las otras dos reuniría ciertos requisitos como para ser abordada desde otro punto de vista.

<sup>99</sup> Nótese hasta qué punto *El dormilón* resume tantas de las premisas planteadas: *hippies*, lo adecuado, peligros de la tecnología...

Sin embargo, dos contrapartidas, sobre las que renunciamos a hacer comentario alguno en este momento, deben sacarse a colación:

- 1) Como epígono, los contenidos del pasado quedaban imantados por un espíritu de época que tendería a contemplar o analizar estéticamente el film.
- 2) *Koyaanisqatsi* se transforma en una mercancía reproducible y espectacular más del sistema, susceptible de ser tratada así.

Concluyendo, en este epígono llamado *Koyaanisqatsi* la visión de la naturaleza, la tecnología y otras cuestiones está muy determinadamente iluminada, frente a lo que a muchos les pueda parecer, por un buen estudio y comprensión de los teóricos que la sustentan, sobre todo gracias a la labor del asistente personal del director, Winner. Ello no quita que, como hemos ido demostrando, la génesis contextual de la película y de los autores se relacione tanto con los movimientos iconoclastas. Y las tendencias chamánicas como con la política de las “tecnologías adecuadas” o las protestas populares antibelicistas. En *Koyaanisqatsi*, empero, pesa sobremanera su ingrediente de alta cultura. La propuesta de Reggio jugó un nada desdeñable papel en la estabilización de tendencias ilustradas y universitarias cuyas tesis hubieran sido consideradas propias de un círculo de fanáticos unos años antes. Gente con corbata en departamentos de filosofía de la tecnología mantenían y mantienen los posicionamientos de *Koyaanisqatsi* hoy en día a pesar de los descréditos, estetizaciones y evasiones postmodernas. En 1987, Stanley Hoffman, titular de universidad, ya no tenía ningún problema en levantar sus más airadas críticas contra “la realidad de un capitalismo y una tecnología que deja al individuo sin poder, a menos que sea ladrón o terrorista”<sup>100</sup>. Sentencia que, años antes, sólo hubiera salido de la voz de un *underground* o un loco.

---

<sup>100</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 193.

## 3.6. SOBRE LOS IDEÓLOGOS Y LA IDEOLOGÍA

### 3.6.1. INTRODUCCIÓN

La historia es pródiga en alternativas sociales y económicas al sistema técnico. Mientras que los anarquistas, los socialistas ingleses, los descentralistas americanos, el propio Ghandi o Lewis Mumford serían algunos de los ejemplos más relevantes de los dos últimos siglos<sup>101</sup>, ya desde hace miles de años muchos se enfrentaron a la “cultura del hierro”<sup>102</sup> y de la vida ciudadana por considerar que ese sistema de vida llevaba pareja no sólo la envidia y la violencia, sino también el empobrecimiento espiritual del hombre<sup>103</sup>. Ahora bien, sería un grave error meter en un saco tan genérico a los ideólogos de *Koyaanisqatsi* y limitarles a llevar esa (hoy en día) marginal etiqueta que ostentan toda una estirpe de autores a lo largo de miles de años. Incluso dentro de las tendencias del siglo XX, debemos saber con toda prudencia quiénes son y qué les diferencia de otros pensadores contemporáneos que, aparentemente, pueden parecer similares. La idoneidad de este problema surge tan pronto como se advierte que autores tan conocidos y reconocidos como Roszak o Marcuse no son nombrados, y la verdad es que no se tarda mucho en averiguar el porqué, sobre todo cuando observemos que lo que los acerca está mejor expresado por los que Reggio eligiera, y que lo que los separa (a veces sutilmente) demuestra falta de conexión entre las tesis de Marcuse y de Reggio, por no hablar incluso de falta de rigor filosófico en las del primero.

La primera pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿fueron tomados al azar unos cuantos autores o fueron elegidos con toda la intención? Esperamos que pueda advertirse en las sucesivas páginas y capítulos de esta investigación que todo nos hace pensar que, al menos en los autores sobre los que establecimos el trabajo de campo más eficaz e individual (Ellul, Illich, Debord), la elección está hecha con un altísimo voltaje intencional. Poco después, surgió la segunda pregunta: ¿de dónde vienen esos autores y

---

<sup>101</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 79.

<sup>102</sup> Las tribus de los diferentes continentes muchas veces censuraron el uso excesivo de cualquier metal susceptible de hacer daño a una persona. Mircea Eliade lo llamó el tabú del hierro.

<sup>103</sup> Hacia el siglo V. a.C. se dio un momento clave en la historia universal. El monoteísmo, el racionalismo griego, el budismo, el hinduismo o el taoísmo afloraron. Un rasgo que los unía era precisamente la reprobación que hacían de la técnica y de las grandes ciudades. Precisamente a este momento histórico, Karl Jaspers lo llamó: “eje axial de la humanidad”. JASPERS, K.: *Origen y meta de la historia*. Altaya, Barcelona, 1995.

qué les separa de aquellos que saborearon también la fama en estas décadas? Esta hizo surgir ante nosotros toda una red ideológica sostenida por férreos pilares que hundían sus basamentos en un olvidada dialéctica que gobierna Occidente, y que encuentra su génesis en la *Atlántida*. Lo veremos después de hacer una introducción a los ideólogos, y así podremos abordar un espacio histórico no tocado hasta ahora y que complementará las retrospectivas acerca del Barroco y la Edad Media: el helenismo. Lo que merece destacarse ahora es que, tomando de nuevo el ejemplo de Roszak o Marcuse, ambos fueron presentando soluciones al “problema tecnológico” con ensayos ideales que para nada portaban la desazón dramática de los nuestros. Marcuse imaginó en *An Essay on Liberation* (1969) qué se podía hacer para solucionar el problema. También lo hizo Roszak en *Where the Wasteland Ends* (1972)<sup>104</sup>. Bellísimos parches inviábiles que adolecían de un análisis suficientemente realista. Al menos, así lo veía el ya conocido asistente de Reggio, el tecnólogo L. Winner. Y es que, por lo general, la ideología común de nuestros ideólogos propone descentralización sin ofrecer concesión alguna al mundo técnico. Amparados por el anarquismo cristiano, empujados por los malestares sociales, alimentados del espíritu transgresor de las vanguardias e influenciados decisivamente por autores tan geniales como Mumford, Heidegger o Gille entre otros, nuestros autores sienten visceralmente un gran desprecio tanto por el capitalismo como por el socialismo<sup>105</sup>, lo que los hace ser enemigos condenados al ostracismo<sup>106</sup>. Como se puede ver, el campo de maniobra de nuestros ideólogos es más reducido del que podría haber parecido en un momento, dado que no existe un matrimonio directo entre éstos y alguna tendencia política. Nótese que el propio marxismo defendió reiterativamente que la expansión tecnológica no sólo era buena en sí misma, sino que nos libraría del sufrimiento, pensamiento al que se suma en contadas ocasiones el propio Marcuse.

Realizaremos a continuación una breve introducción didáctica tanto de los ideólogos de *Koyaanisqatsi* –donde incluimos a Langdom Winner– como de algún otro personaje que consideramos implicado. Posteriormente nos centraremos en explicar convenientemente la génesis y fundamentos ideológicos en los que nos movemos, a fin

---

<sup>104</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 87.

<sup>105</sup> Por el socialismo en su vertiente tradicional marxista y, por supuesto, comunista. Quizás Illich, Ellul y Mumford fueron de los primeros en darse cuenta de que el sistema tendía hacia esa “unidimensionalización” de la que hablaba Marcuse y que, por lo tanto, como hoy en día sabemos, sea China o sea EE.UU., las diferencias son más de grado e intensidad que de otra cosa. Nótese que Debord viene del marxismo, solo que sus planteamientos dan para reflexiones mucho más allá de esa tendencia política.

<sup>106</sup> Algunas de estas ideas pueden verse en *ibidem*, pp. 88 y 108.

de subrayar el “argumento inmortal” del que es hijo *Koyaanisqatsi* (capítulo III, apartado 3.7.).

### 3.6.2. DIEZ HOMBRES Y UN DESTINO<sup>107</sup>

#### 1.- El buen padre<sup>108</sup>

Lewis Mumford tiene en su honor haber sido uno de los pioneros en los estudios humanísticos, filosóficos y sociológicos sobre la técnica. Su primer gran libro, *Técnica y Civilización* (1934), puede ser considerado uno de los grandes hitos en esa temática, situándose temporalmente cerca de indagaciones del mismo corte como las clásicas de Spengler, Ortega y Gasset o Heidegger. En su dilatada carrera de autodidacta –nunca cursó carrera universitaria- realizó afamados estudios sobre crítica literaria (Melville), filosofía, política, estética, urbanismo, arquitectura y tecnología, si bien la mayor parte de su producción se orientó hacia estas tres últimas. Sus posicionamientos ideológicos no casaron jamás de forma definitiva con un determinado credo político, pero sí que fueron evolucionando con el tiempo. De *Técnica y Civilización* (1934) a *The Myth of the Machine: The Pentagon of Power* (1970) existe el abismo que separa la crítica constructiva de la crítica apocalíptica.

Mumford no es reconocido como ideólogo del film, pero nosotros lo consideramos el artífice de las líneas generales y, por tanto, padre de la mayor parte de los ideólogos, aun cuando éstos no siempre lo sean conscientes del todo. Veamos. Iván Illich se ampara muchas veces en varias de las teorías de Mumford, al que cita en más de una ocasión; Jacques Ellul lo cita continuamente, subrayando en cada ocasión en qué está de acuerdo y en qué no; Langdon Winner habla de él elogiosamente, lamentando el ostracismo al que había sido condenado en los años 80; y Guy Debord llega a otorgarle el honor de citarle en un par de ocasiones en *La Sociedad del Espectáculo*, premio que

---

<sup>107</sup> En este apartado apenas habrá orientaciones bibliográficas especificadas en notas a pie de página. Lo que hablaremos de estos autores tiene como principal fuente un trabajo de campo realizado en ocasiones con anterioridad a esta investigación, así como las reflexiones realizadas a partir de la lectura directa de los mismos. Sí que citaremos las obras que hemos leído de cada cual insertas en un cuadrado separativo, con el fin de comentar la idoneidad de dichas herramientas para “descifrar” la película de Reggio. Para tener la referencia bibliográfica completa bastará con ir al índice bibliográfico situado al final del trabajo.

<sup>108</sup> Una buena introducción a Mumford se puede conseguir también en ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N.: *Op. cit.*, p. 81 y ss. Y sobre su biografía: MUMFORD, L.: *Art and Technics*. Columbia University Press, New York, 2000, p. 6 y ss.

Debord sólo otorgaba a Hegel, Marx y otros teóricos marxistas. No debe extrañarnos nada de esto: Mumford es el pionero de los estudios humanístico-tecnológicos en EE.UU., además de un empedernido crítico del orden actual. Su referencia es ineludible. Ahora bien, sería un gran error plantear que Reggio se equivocó al no hacer aparecer a Mumford, pues no tenemos ni la información ni la capacidad de asegurar tal cosa. Y además queda en interrogante si se trata de un olvido interesado, dada las semejanzas del documental *The City* (guión de Mumford) con *Koyaanisqatsi*. Es más, difícil es que contando con el asesoramiento de alguien que conocía bien la obra de Mumford, como es el caso de Winner, no haya razones de peso para negarle un puesto en los créditos. La razón puede tener que ver con que Mumford hace concesiones al mundo técnico: su crítica nunca es destructiva. Libros como *Arte y Técnica* (1968) demuestran a la perfección su aceptación de que existe belleza en el mundo de la máquina, y la amistosa correspondencia con Wright sugiere que Mumford tampoco va contra la arquitectura moderna en todos los casos. El que su último libro sea una crítica ciertamente despiadada no quita que cientos de artículos circulen en otra dirección. Desde este punto de vista, es muy interesante entender el enfrentamiento entre Mumford y Ellul. El teólogo francés, en su clásico *La Edad de la Técnica* (1954), parece muy preocupado en debatir a Mumford con el fin de no dejar ni un resquicio de esperanza, ni una posibilidad de contemplar sonriente un bello rascacielos –aquí los ideólogos colisionarán con las leyes estéticas–, al mismo tiempo que, como bien advirtió Mumford en su última obra, Ellul parte de supuestos religiosos.

En este sentido, el relevo que toman los “hijos de Mumford”, tales como Ellul, Illich o Winner resulta mucho más idóneo para el film y sus secuelas. La presencia del aroma religioso o las reflexiones sobre la tecnología en el Tercer Mundo que luego aparecerían en *Powaqqatsi*, no se encuentran casi definidas en Mumford. A pesar de eso, incluso varias teorías del ideólogo Leopoldo Kohr se encuentran ya contenidas en potencia en las críticas mumfordianas más precoces, de ahí que recurrir a este autor se convierta en un ejercicio casi necesario, especialmente cuando *The City* es otro padre no declarado de *Koyaanisqatsi*.

Por tener Mumford tal entidad son varias las obras que hemos leído, tanto de él como sobre él. *Técnica y Civilización* (1934), *La condición del hombre* (1960), *Arte y Técnica* (1968) y *La ciudad en la Historia* (dos volúmenes) (1961) son a los que más tiempo



hemos dedicado, con el fin de dotarnos de una base teórica lo suficientemente sólida sobre la técnica y sus peligros, sus efectos en el hombre, sus antecedentes históricos o la estética del arte técnico. Junto con ellos, numerosas recopilaciones de artículos escritos durante los años 50 y 60, editados bajo el nombre de *La carretera y la ciudad* y *Perspectivas urbanas*; capítulos de otras obras suyas, como *El Mito de la Máquina* (1969) y *The Myth of Machine II: The Pentagon of Power* (1970); y pequeñas conferencias como “Técnicas autoritarias y democráticas”, además de conocer la única tesis en España sobre este autor –tesinanda: Yolanda Ruiz Ordoñez-. Todas son susceptibles de ser utilizadas con el fin de observar la continuación de las teorías mumfordianas en el resto de autores y, si fuera necesario, para reivindicar la patria potestad de *Koyaanisqatsi* para Mumford.

## 2.- El mejor asesor

De entre las numerosas sorpresas que deparan los créditos de *Koyaanisqatsi*, quizás la más mesiánica de todas ellas sea la aparición de Langdom Winner en calidad de asesor. Por encima de las nada desdeñables presencias del videoartista Hillary Harris, el poeta Allen Ginsberg o el artista minimalista Jeffrey Lew, la elección de Winner es probablemente una de las más acertadas en una película que quiere tener, ante todo, contenido social. Amigo de un historiador de la tecnología -David Noble-, compañero de un informático que luego de haber dado pasos importantísimos en la Inteligencia Artificial comenzó a criticarla -Joseph Weizenbaum-, y “colega” de un estudioso de los movimientos *underground* -Greil Marcus-, la fama de Winner dentro de la crítica tecnológica es más que merecida. Admirador de Ellul, Roszak, Mumford y los trascendentalistas americanos como Coleridge y Emerson, su obra *La ballena y el reactor* (1986) se ha convertido ya en un clásico respetado incluso por fervientes defensores de la tecnología.

Su tesis personal es que los artefactos y estructuras tecnológicas tienen una política inherente que genera roles culturales y relaciones sociales basadas en última instancia en los vastos instrumentales de producción industrial. Él acuñó la expresión “sonambulismo tecnológico”, una forma débil de determinismo que podría ser explicado con un fácil ejemplo: una vez que la televisión existe, y aun cuando tenemos

el poder de apagarla, el hecho es que, por el simple hecho de tenerla, la utilizaremos. La tecnología tendría, pues, un efecto autoritario que promueve la pasividad en el hombre<sup>109</sup>. Winner se encuentra sensibilizado con la imposición de una empobrecida cultura tecnopolita, preocupado por cómo las cosas artificiales modelan nuestro sentido del ser humano hasta convertirlo en un extraño. Winner continuamente llama la atención hacia el hecho de que estos asuntos casi nunca tienen cabida en los debates tecnológicos: parece que únicamente interesa cómo se hacen y cómo funcionan los sistemas técnicos, pero no sus efectos. Frente a los *new ages* y *hippies*, Winner tiene claro que las proclamas de la descentralización y las energías renovables o tecnologías adecuadas son meras quimeras cuyo fin es la fácil evasión y la distensión mental, cuando todo sigue con las mismas dosis de injusticia. En este sentido, la adecuación entre los intereses de Winner y lo que presenta *Koyaanisqatsi* convergen hasta el punto de que podría afirmarse que la tesis del “sonambulismo tecnológico” se ensayó antes de *La ballena y el reactor* (1986) en el cine. De todo esto se deduce que debemos fiarnos, aunque sea utilizando el principio de autoridad, tanto de que el fin de *Koyaanisqatsi* es educar a los espectadores como de que la idoneidad teoría-práctica no ha sido dejada al azar, sino que ha sido fríamente estudiada hasta unos niveles que difícilmente podemos encontrar en otra película comprometida.

A pesar de todo, una crítica que se le podría a hacer a Winner es que se centra en los intereses que han favorecido de antemano la plataforma tecnológica, y no parece fijarse demasiado en los efectos no esperados que han tenido esas estructuras, cosa que sí plantean Mumford o Ellul, seguramente navegando en una dirección más directa a nuestro film. Ello no quita que en 1986, Winner termine resumiendo con extrema sensatez la preocupación base del resto de autores: “Nuestras instituciones y carreras profesionales son tales que simplemente no alientan a las personas a examinar algunas de las cuestiones humanas más urgentes”<sup>110</sup>.

Una vez comentado todo esto, es necesario que comprendamos que no podemos atribuirle todo el constructo ideológico. Winner es un engranaje más, solo que su tamaño tiende a tragarse a otros, lo que no quita que pudiera no gustarle gran parte de

---

<sup>109</sup> Véase DIÉGUEZ LUCENA, A.: “El determinismo tecnológico: indicaciones para su interpretación”, en *Argumentos de Razón Técnica*, Nº 8, Sevilla, 2005, p. 75 y ss. Winner ha ido cambiando su posicionamiento, de un determinismo absoluto a la necesidad de un papel más democrático y comprometido de la sociedad a la hora de encauzar la actividad tecnológica.

<sup>110</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 184

los contenidos que resumaban las imágenes de *Koyaanisqatsi* (de hecho, no colaboró en *Powaqqatsi* o *Naqoiqatsi*). En la película interviene demasiada gente que jamás podría ser casada sin temer un divorcio *express*. Incluso a nivel ideológico, debemos partir de que hay muchos ingredientes en los que Reggio tuvo mucho que decir, del mismo modo que tampoco nos cabe mucha duda de que supiera armonizarlas con las más que adecuadas reflexiones de Winner. Algunos de sus lamentos parecen incluso una invitación a analizar *Koyaanisqatsi* desde una perspectiva desligada de una reducida visión estética: “Alentamos a las personas a especializarse en un campo profesional determinado y a la vez no tratamos las cuestiones fundamentales y recurrentes de la existencia humana”<sup>111</sup>.

La obra clave de la que nos nutrimos es la afamada *La ballena y el reactor* (1986), texto que se traga cualquier otro trabajo suyo. Se podría aducir que *Koyaanisqatsi* es anterior, pero da la casualidad de que la mayor parte de los contenidos de ese libro ya habían sido expuestos en artículos de finales de los 70 y principios de los 80, esto es, *mientras* se gestaba *Koyaanisqatsi*. Él mismo en la introducción a su obra explica qué artículos son y de qué año. Téngase en cuenta que esto significa que Winner todavía estaba conformando su teoría *mientras* hacía las veces de asistente de Reggio, lo que debe ser tenido muy en cuenta a lo largo de este trabajo para no tomar como dogmas inquebrantables para descifrar *Koyaanisqatsi* todo lo que Winner dice. A pesar de que hemos buscado y leído por internet varios artículos sobre este autor, lamentablemente no hemos encontrado nada acerca de la opinión que le mereció la película una vez concluida. A pesar de ello, no creemos atrevido plantear que quizás la labor de *special assistant* de Reggio le pudo dar ideas y reflexiones que fueron útiles para el trabajo que posteriormente le llevó al éxito. La idea que nos gustaría señalar es que *Koyaanisqatsi* ha tenido importantes influencias en campos muy alejados de lo meramente cinematográfico, ya sea a escala musical o tecnológica.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 185.

### 3.- El cristiano modélico<sup>112</sup>

Como en el caso de Mumford, todo lo que se diga del austriaco Iván Illich es poco. Olvidadas y agotadas las traducciones en castellano, es el más desconocido de los pesos pesados que aparecen en los créditos de *Koyaanisqatsi* a pesar de que fue, con diferencia, el más famoso de todos ellos cuando corrían los años 70 y por ello, merece ser el primer ideólogo en ser comentado. Teólogo del Vaticano dotado de unos conocimientos sorprendentes (antropología, lenguas, historia, didáctica e incluso medicina) su actividad más célebre tuvo lugar entre 1960 y 1976 en el CIDOC de Cuernavaca. Allí fue mandado por Roma con el fin de que instruyera a misioneros que se dirigían al Tercer Mundo, y es muy probable que fuera por entonces cuando Reggio tuviera ya constancia de su existencia (al fin y al cabo se encontraban cerca en espacio y convicción espiritual). Precozmente, las preocupaciones de Illich se centraron en entender el transfondo real de problemas como la pobreza y la violencia en el siglo XX, observando astutamente que el Primer Mundo sólo estaba poniendo parches sobre heridas cada vez más grandes y sin cuidarse de curarlas. Sus estudios le llevaron a ahondar en la historia, en la religión cristiana, en la invención de la imprenta, en comprender la antropología de las sociedades, etc. Ayudado por intelectuales de la talla de Erich Fromm, Paulo Freire, Valentina Borremanns o Roland Barthes, quien diría de Illich que era el “mayor intelectual del siglo XX”<sup>113</sup>, nuestro autor se enfrentó con la Iglesia Vaticana<sup>114</sup> al comprender, entre otras cosas, que el cristianismo actual no tenía que ver mucho con lo que el cristianismo podría y debería haber sido. Al mismo tiempo consideró que la culpa de todos los grandes problemas del siglo XX provenían, evidentemente, de varios problemas históricos que ahora podrían ser enmendados, siendo entonces cuando se centró en señalar cuáles eran esos “verdaderos problemas”: los transportes, la velocidad, las técnicas (incluida la medicina), la especialización, el individualismo, la alfabetización masiva, las formas de educación, etc. –la mayoría protagonistas indiscutibles de *Koyaanisqatsi*-. Bebiendo progresivamente, entre otras, de las tesis tecnológicas de **Mumford, Ellul y Kohr**, de la tesis de la desesperanza

---

<sup>112</sup> Otra introducción complementaria que hemos intentado no copiar en ningún momento puede verse en ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N.: *Op. cit.*, pp. 85 - 87.

<sup>113</sup> No deja de ser curioso que Illich esté olvidado cuando sus tesis no han sido convenientemente refutadas o invalidadas.

<sup>114</sup> Sobre varias de estas cuestiones el mejor lugar al que se puede acudir es a [www.ivanillich.org](http://www.ivanillich.org), página dedicada a Illich donde, con suma delicadeza y profundidad, se puede leer, comprender y descargar gran parte de su obra totalmente gratis.

histórica de Toynbee, de las teorías del imaginario de Gaston Bachelard, de la antropología de Dumont, de las teorías educativas de Paulo Freire, de las críticas alfabéticas de Ong y Sachs y, a pesar de su excomunión, de tratados de autores religiosos, se lanzó a argumentar sus diversas teorías, las cuales alcanzarían su paradigma en *Némesis médica* (1973) y en *El Viñedo del texto* (1993).

Illich siempre señaló insistentemente su miedo a las escuelas, institutos y universidades, pues veía que ahí se confundía el saber con los datos, el título con la valía, la memorización con la reflexión o la formación técnica con la inercia inconsciente. De algún modo resulta tranquilizador que su nombre figurara en toda la trilogía, cuando el fin de ésta es educar a la gente desde una perspectiva didáctica bien diferente. Es de subrayar también que Illich fuera elegido como ideólogo entre tantos otros, cuando no había escrito tanto en realidad sobre las temáticas de *Koyaanisqatsi*. Resulta significativo, además, que aunque había investigado, por ejemplo, sobre los medios de transporte y sus contraindicaciones, muy pocos de los problemas que él planteaba podían ser llevados con claridad a la imagen, lo que dificulta una relación directa en el binomio Illich/*Koyaanisqatsi*, pero sí un mutuo apoyo. Así pues, la aparición de Illich, Ellul, Debord o Kohr en los créditos no parece estar justificada a la luz de una proyección perfectamente espejada de su contenidos en el film –aun cuando en general sea bastante evidente–, sino que encuentra su finalidad en la necesidad de lanzar al espectador a una bibliografía rabiosamente rica y valiosa y dar un toque final que ayude a comprender qué quiere conseguir el film de Reggio.

Gracias a la reedición de varias de las obras de Iván Illich por parte del Fondo de Cultura Económica (México), hemos tenido acceso a un número significativo de ellas. Con anterioridad a este descubrimiento, sólo contábamos con referencias sobre él (la página de internet antes citada, autores que lo usan -ej. Emmanuel Lizcano-) y con un pequeño opúsculo autocrítico sobre el debate educativo que sostuvieron Illich y Freire *La educación* (2001). Los libros consultados relacionables parcial o completamente con *Koyaanisqatsi* han sido: *Alternativas* (1974), *Energía y Equidad* (1975) y *La convivencialidad* (1978). También han sido utilizados de forma complementaria, pero reducida por la divergencia temática con *Koyaanisqatsi*, las elocuentes *Némesis médica* (1976) y *La sociedad desescolarizada* (1978) –resulta harto curioso que la trilogía *Qatsi* no haya planteado que sepamos ni un solo guiño a la escuela-. También hemos acudido

a *En el viñedo del texto* (1993) con el único fin de interiorizar la agradable y bella vitalidad de Illich, su férrea base ideológica y una renovada concepción del simbolismo humano, tres cosas que comparte únicamente con Mumford.

#### 4.- El teólogo tecnólogo

Como en el caso de Mumford e Iván Illich, el teólogo anarquista francés<sup>115</sup> Jacques Ellul es, gracias a Dios, una *rara avis* del siglo XX. Dotado como ambos de unos conocimientos interdisciplinarios asombrosos (sociología, propaganda, tecnología, religiones, historia...), los tres ejemplos se convierten tanto en un claro alegato a favor de un conocimiento generalista -dado que gracias a éste llega a plantear problemáticas incapaces de ser atisbadas desde la reducción-, como en un premio para el mediocre – los tres están *muy* olvidados en comparación con decenas de autores menores-. Como en el caso de los otros dos, las traducciones de Ellul escasean, pero por suerte un solo libro de Ellul funciona como una pequeña biblia que intenta dar la respuesta definitiva a un único tema. Su capacidad de estudio de la técnica antigua y moderna no es que sólo pueda ser comparada con su conocimiento teológico, es que, de algún modo, es indisoluble. Frente a su miedo por la invasión de la ideología inherente a la técnica, frente a su execración del “especialista” (al que él llama, tanto si es un historiador, como un artista o un ingeniero, “el técnico”) que pierde el sentido crítico y la carga humana de los peligros que asolan nuestro mundo, frente a las temibles relaciones entre técnica y economía, frente a la dramática metamorfosis del deporte, la medicina, la psicología, la arquitectura, el arte y, en general, frente a su consideración de que todos los fenómenos actuales sólo pueden considerarse apéndices de la tecnología, Ellul propone la otredad de la religión. Ello no significa la defensa de la moralina protestante de la que él es practicante, sino el deseo de recuperar los valores perdidos y olvidados de la tradición cultural cristiana. Esto es importante, dado que Ellul, al contrario que autores como Mumford, evita plantear cualquier relación entre tradición religiosa y tecnología. Algo que resulta extraño cuando Ellul conoce el protestantismo bien.

---

<sup>115</sup> Véase el *Mito del hereje*, en 3.5.2.

Illich comentó en cierta ocasión que Ellul era hijo del pesimismo cristiano, y es cierto que acaso la crítica más demoledora del ambiente técnico moderno ha sido pronunciada sin dilación por él, de ahí que su inspiración también estuviera presente en *Naqoiqatsi*, donde temas ellulianos como el deporte o la economía, obviados en *Koyaanisqatsi*, tomaron cuerpo finalmente. Es necesario que el lector sepa que las críticas de Ellul han sido consideradas obsoletas por el mero hecho de que su tesis principal, el “determinismo tecnológico” fue puesta en duda por muchos tecnólogos posteriores. A este respecto, y según nuestro punto de vista, habría que entender que, aunque dicha tesis sea derrocada (opinión a la que nos suscribimos), la mayoría de sus críticas siguen siendo completamente válidas, pues funcionan independientemente. Esto también induciría a una disertación sobre el porqué se considera que, rebatida una perspectiva sobre un tema, ya todo queda invalidado, cuando en autores dotados con el don de la sabiduría como el caso de Ellul, cada página puede ofrecer una valiosa reflexión. Aún así, las críticas más señalables –todas ellas posteriores a *Koyaanisqatsi*– como las de Niiniluotto, Pavitt<sup>116</sup> o Bijker<sup>117</sup> pecan, a nuestro parecer, de simpleza. Estos autores analizan el hecho desde un punto parcialmente “ingenieril” y “especializado”, o, como en el caso de Niiniluotto, parece terminar dando la razón a ciertos puntos de Ellul, al señalar que el causante del imparable poder tecnológico es en realidad nuestro sistema económico<sup>118</sup>: Ellul considera que la economía actual se sustenta en nuestro sistema de producción industrial, por lo que tanto monta, monta tanto.

Por ello, en nuestra opinión, hay mucho que matizar en el determinismo de nuestro tecnólogo, dado que si bien expone claramente que la técnica determina al hombre y su evolución sin que aquél sea participe, también plantea, entre líneas, otras interpretaciones. Por ejemplo, no parece negar que en épocas anteriores consideraciones sociales, culturales y religiosas hayan invalidado el peso técnico, pero sí que esto ocurre ahora. Más allá de que avatares económicos, ecológicos o estéticos anulen hoy ciertas invenciones particulares, como bien reseña Diéguez<sup>119</sup>, Ellul parece estar más interesado

---

<sup>116</sup> Véase PAVITT, K.: “Los objetivos de la política tecnológica”, en GONZÁLEZ, M. (ed): *Ciencia, tecnología y sociedad*. Ariel, Barcelona, 1997, p. 191 y ss.

<sup>117</sup> Véase ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N.: *Op. cit.*, pp. 177-179.

<sup>118</sup> NIINILUOTTO, I.: “Should Technological Imperatives be Obeyed?”, en *International Studies in the Philosophy of Science* (vol. 4), nº2, 1990, p. 181 y ss.

<sup>119</sup> DIÉGUEZ LUCENA, A.: *Art. cit.* (2005), p. 75. No por ello estamos en desacuerdo con la idea principal de Diéguez en su artículo, especialmente con el siguiente párrafo: “Tras las declaraciones públicas a favor del determinismo tecnológico se esconde una vez más el deseo por parte de algunas élites tecnocientíficas, incluyendo por supuesto en ellas a los gestores empresariales interesados económicamente en ciertos proyectos tecnológicos, de que el control social de la tecnología sea mínimo o



en el aspecto social, imbuído en sus circunstancias estéticas o culturales (como nosotros intentamos demostrar) de un imaginario tecnológico que imprime su sello por doquier.

Como ocurría con Illich, un factor determinante para que Reggio eligiera a Ellul posiblemente tendrá que ver tanto con su origen cristiano como por su orientaciones críticas, relacionables con el resto de ideólogos por la profunda preocupación humana que rezuman. Antes de *Koyaanisqatsi* nuestro autor había escrito varios libros sobre técnica y sociedad. Sin embargo, la mayoría trataban sobre temas concretos como el arte o la política (*La ilusión política*, *La propaganda* o *El imperio del sinsentido...*). De todos estos libros, el más completo fue *La edad de la técnica* (1954), que luego el autor revisó y completó en *El sistema técnico* (1977) y *El bluff tecnológico* (1987). Sea como fuere, sólo hemos utilizado *La edad de la técnica*. El libro resume todas las preocupaciones generales de Ellul y comenta todos los aspectos posibles de influencia técnica en el ser humano. La revisión de 1977 hubiera sido muy interesante haberla estudiado. Sí que pudimos acceder a *El bluff tecnológico* (1987) en francés y observar que, en lo sustancial, Ellul seguía siendo el mismo.

## 5.- El pequeño Kohr

En general puede decirse que el filósofo y economista Leopoldo Kohr comparte con el resto de autores citados la tendencia anarquista, el ostracismo, la marginalidad y la brillantez. Reportero en la Guerra Civil española, se sabe que se codeó con Hemingway y Orwell, con los que seguramente compartió sus inquietudes sociales. Su genio económico hizo que fuera contratado en diversas universidades norteamericanas hasta que decidió retirarse hacia los años 50 a Centroamérica, lugar donde empezó a desarrollar su teoría clave: *small is beautiful*. Que el centro de irradiación de esta ideología revolucionaria y social fuera centroamérica es un hecho crucial para comprender el conocimiento que Reggio tuvo de estos movimientos, máxime teniendo en cuenta las relaciones cruzadas que entre Illich y Kohr (ambos austriacos) se dieron.

---

inexistente (...) si todos consideramos que la tecnología no es controlable, nadie hará los esfuerzos necesarios para fomentar su control” (p. 83).

La idea de que lo pequeño es hermoso fue enunciada en varios de sus libros, siendo el fundacional *The Breakdown of Nations*, obra donde explicó que las sociedades sólo alcanzan un desarrollo espiritual y humano cuando son pequeñas. A mayor tamaño, sólo cabe la extinción, tal y como ocurrió a los dinosaurios, a la Atlántida, al Imperio Faraónico tras la construcción de las enormes pirámides, a la Roma clásica, al Imperio Español, al Tercer Reich o al poder destructivo de las bombas atómicas. Todo lo grande se sale de la medida humana y le impone una tiranía. Todo lo grande ejerce una dictadura política y un daño al medio ambiente. Si no hablaremos mucho de Kohr y de su teoría durante la investigación es, en gran parte, porque no hay grandes imbricaciones a señalar o demasiados recovecos que explicar, máxime cuando la teoría de Kohr era, sobre todo, económica, y aquí se trata de hablar de tecnología.

La teoría de Leopoldo Kohr es muy fácil de aprehender. La conocida fórmula anarquista “small is beautiful”, que las feministas de los años 70 propagarían, sirve para llegar fácilmente a todo tipo de conclusiones. Para este estudio nos hemos nutrido no tanto de Leopoldo Kohr, cuyas obras son más difíciles de conseguir, como de otro economista, **E. F. Schumacher** quien teorizó, simplificó y revisó de forma didáctica gran parte de las tesis de Kohr tal y como fueron comprendidas por la cultura setentera, lo que probablemente hace más idóneo seguir a éste antes que a Kohr. La obra se titula *Lo pequeño es hermoso* (1973) y consiguió la mayor divulgación deseable para un libro de esta categoría. Hoy en día la mayor parte de sus tesis fundamentales han quedado ya obsoletas (y no como en el caso elluliano), sobre todo porque las medidas económicas e industriales que proponía –el grueso del libro- se han demostrado imposibles en el sistema actual. Sin embargo, sigue siendo útil estudiar aquellos capítulos que analizan las raíces de los problemas sociales actuales.

Merece señalarse que también Lewis Mumford resumió muy bien a nivel político la diferencia entre un sistema grande y uno pequeño en el discurso “Técnicas autoritarias y democráticas” impartido en Nueva York en 1963, conferencia de la que también nos serviremos.

## 6.- *L' enfant terrible*: tres secuencias y varias consecuencias<sup>120</sup>

El líder del situacionismo francés, Guy Debord, se convierte en una de las grandes sorpresas que Reggio podría deparar a sus espectadores. Hasta ahora había una línea meridianamente clara: la cadena Mumford-Winner-Ilich-Ellul-Kohr, aunque con más diferencias de lo que parece a primera vista, es evidente que poseía unos eslabones forjados con el más acendrado de los metales. Debord rompe la cadena y nos obliga a entrar en una coordenada que complejiza y dificulta un entendimiento unitario y sin fisuras del planteamiento de *Koyaanisqatsi*. Y es que Debord tendrá que ser masticado a lo largo del trabajo, pues su teoría y práctica difícilmente casan siempre con *Koyaanisqatsi*.

*Primera secuencia*: Debord y el cine siempre han estado unidos, de hecho, el cine indujo a Debord a nacer como tal. Contando veintiún años se autoconvenció de que debía adherirse al iconoclasta grupo letrista tras una efectiva y sonada incursión de sus miembros en Cannes. ¿Qué ocurrió? Tras un aluvión de estrategias y casualidades entre las que destaca la elogiosa crítica de Eric Rohmer (seguramente su más apologética) y la intervención de Jean Cocteau, el festival otorgó al letrista Isou un improvisado *Prix de l'Avant-Garde*<sup>121</sup> el mismo año que Manckiewicz salía triunfante por su *Eva al desnudo* (*All About Eve*, J. Mankiewicz, 1950). Exultante, Debord realizó un guión elaborado y provisional de su primera película bajo el amparo del revolucionario Letrismo con el único fin de atacar las cada vez más estetizadas, pasivas, comerciales y elitistas películas de la época (fueran americanas o de ensayo). Con veintiún años se estrenó su *Aullidos por Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952) una película que, para empezar, no tenía imágenes (el precedente se encontraba en *Weekend* de Walter Ruttmann, 1930), sólo pantallas blancas y negras y un diálogo monótono, crítico e iconoclasta que dio mucho que hablar, a tenor de la prensa, los enfados, insultos y actos violentos que generó<sup>122</sup>. Debord nunca dejó el cine. Convertido en empresa personal, él concebía que la única forma de llegar a las masas era el cine, siempre y cuando no se les

---

<sup>120</sup> Recuérdese lo comentado acerca del Letrismo y el Situacionismo en las Coordinadas Socioculturales

<sup>121</sup> Sobre este tema puede verse MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 345 y ss. La película de Isou llevaba por título *Traité de bave et éternité*, un film de casi cinco horas cuya única meta era la destrucción del cine (con celuloide roto y rayado, partes de la película en negro, etc.)

<sup>122</sup> Puede ampliarse esta información en MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 354 y ss.

ofreciera nada más que contenido y que no hiciera concesiones a ninguna metodología o forma visual que pudiera ayudar a la pasividad y la inconsciencia<sup>123</sup>.

*Segunda secuencia:* En diciembre de 1957, Debord realizaba, con 26 años, un libro llamado *Mémoires*<sup>124</sup>: recortó párrafos, estrofas, fotografías, anuncios, tiras cómicas, planos de ciudades y, a manera de collage, los pegó en unas cincuenta páginas que luego salpicó de colores su amigo el pintor Asger Jorn. Todo era un galimatías, un embrollo de formas, colores e impulsos estéticos que llevaban en sí la potencia de la propaganda ideológica de nuestro mundo. La masa informe de recortes que poblaba el libro era directamente proporcional a la deforme maraña urbana que los situacionistas recorrían, insultaban y buscaban destruir. Eso que Debord había expresado en su libro era lo que Baudrillard llamaría “el laberinto de signos”, una “hiperrealidad” en la que, perdidos y sin identidad, nos buscamos reconocer. Eso éramos en realidad, un puzzle de fragmentos nada consolidados, donde las masas quedan inertes. *Memories* representa, visualmente, la mente de cristales molidos que tenía Debord en su interior.

*Tercera secuencia:* En 1967, Debord escribe su obra clave, *La sociedad del espectáculo* (1967), libro estructurado enumerativamente por tesis de raigambre marxista dotadas de altas dosis de originalidad. “Lo que antes era vivido se ha desplazado hasta convertirse en una representación”, sentenciaba. Debord sostenía que el mundo actual era una *bellísima* obra de arte, y ese era precisamente su *mal*: los estímulos estéticos que rezumaban desarmaban a unas masas cada vez más hedonistas, individualistas, arrogantes y pasivas, convirtiéndolas en objetos inerciales<sup>125</sup>. Debord tenía clara la solución: “No hacer concesiones”. Su teoría espectacular, a la que tendremos que dedicarle una amplia reflexión en relación con *Koyaanisqatsi*, plantea que tanto los anuncios, como el entrenamiento, el tráfico, los rascacielos, las campañas políticas, los grandes almacenes, los acontecimientos deportivos, los telediarios, las giras artísticas, las guerras extranjeras o los lanzamientos espaciales (como aquel que abre y cierra *Koyaanisqatsi*) era un espectáculo, esto es, un mundo donde no se puede intervenir,

---

<sup>123</sup> Véase DEBORD, Guy: *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. San Francisco, AK Press, 2003

<sup>124</sup> Véase MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 177 y ss.

<sup>125</sup> Baudrillard parte del pensamiento de Debord.

pues todos somos actores inerciales e inconscientes de un determinismo material<sup>126</sup>. Los disturbios de mayo del 68 dieron a conocer esta teoría que él mismo consideró en los años 90 que no debía modificarse en nada, pues en su opinión todo seguía estando igual o peor.

A pesar del éxito del libro, el Situacionismo se disolvió cuando el grupo fue consciente de que no habían conseguido alterar el sistema. Poco a poco, uno tras otro fueron reducidos a polvo. Los que estaban contra Debord fueron expulsados o abandonaron. “El suicidio se llevó a muchos”, dijo en 1978, en su película: *In girum imus nocte et consumimur igni*. En 1994, Debord se pegó un tiro.

*Consecuencias:* Guy Debord no tiene nexos de unión determinantes con el resto de ideólogos. El interrogante de hasta qué punto los conoció o le conocieron queda saldado en el radical exclusivismo que se impuso nuestro autor, por no hablar de su ateísmo, su odio al intelectual reconocido, etc. Sin embargo, sus teorías pueden relacionarse en muchos casos, aunque bajo el riesgo de caer en el error, pues a Guy Debord hay que entenderlo dentro de una teoría y práctica que se dan unidas y cuya disociación ocasiona malas comprensiones o visiones interesadas. Debord no tiene nada de tecnólogo, pero dado que se puede entender que la tecnología y el urbanismo son los que posibilitan las formas más amplias de “espectacularidad”, y dado que Debord se preocupa, sobre todo, por el empobrecimiento espiritual de los individuos del presente, los nexos germinan con fuerza. Por ejemplo, el ataque a la arquitectura moderna es común a Mumford, y de hecho los situacionistas ya iluminaron la peculiar visión de Tati en este aspecto. A pesar de ello, la gran aportación ideológica de Debord debe situarse en la reflexión estética sobre el cine y el arte, sobre cómo se advierten las críticas a la sociedad y cómo se pueden hacer efectivas.

---

<sup>126</sup> Debord, haciendo gala de una concepción idóneamente literaria –así como violenta y profética- del ensayo filosófico, recupera la archiconocida tesis helenística y barroca de la sociedad teatral otorgándole inusitada fortaleza y nuevas cualidades. Como en el caso de Baudrillard, autor que palidece ante Debord, el primer parámetro a tener en cuenta es si una de las claves de las apasionadas mitificaciones y duras execraciones que suelen acompañar a estos autores -aparte del político- no tienen que ver con el hecho de la eterna e irresoluble *dialéctica platónica* entre realidad y apariencia, verdad y engaño. Es más, Debord, de creer a Friederic Schiffter, sería presa de la teoría roussoniana de que la *bona humanitas*, por culpa del telón de acero tecnológico, se ha perdido. Teoría que el entusiasta autor de *Debord*, Anselm Jappe, no analizó en su momento. Aún así nos gustaría señalar que más allá de los problemas, debates y contradicciones esenciales, de las que rara obra puede estar exenta, no cabe duda de que la faceta ensayística de Debord, se sea del signo político que se sea, generó una cantidad ingente de munición como para disparar con propiedad contra las vigas de nuestro sistema. Además, el libro posibilita un sinfín de interrelaciones entre los problemas que enuncia y el sistema tecnológico, de las que en la tesis sólo hemos recogido un limitado cupo.

En este sentido, la *primera secuencia* establece tanto un punto de tensión con *Koyaanisqatsi* (al decantarse esta última por una poderosa fuerza estética que evita las palabras y voz que Debord adoraba), como un punto de apoyo al defender la fuerza contenidista del film por encima de reflexiones estéticas unidimensionalmente fílmicas que bien podrían llevarla al traste. “Hasta ahora los filósofos se han dedicado a interpretar el mundo, de lo que se trata, empero, es de transformarlo”, rezaba el lema de Marx que tanto gustaba a Debord. Esa es la forma apropiada de comprender a *Koyaanisqatsi*. Su estética ha de ser analizada en conjunción y connivencia con su contenido: se trata de un ejercicio integral cuyo *fin declarado* es llegar al mayor número de espectadores e inculcar en ellos unos problemas de época, justo lo mismo que buscaba Debord con sus películas.

La *segunda secuencia* comienza a hacernos entender la idoneidad estética de *Koyaanisqatsi*: amalgama de imágenes diversas, estructuras repetitivas y planos desiguales no sometida a un orden siempre lógico que bien se podrán relacionar, siempre con las respectivas distancias, con ciertas bases *teóricas* del situacionismo.

La *tercera secuencia* demuestra un aparato argumental y filosófico consolidado que da forma y estructura a lo que puede parecer maniqueo, y en ese sentido expone una ideología firme que funciona como capa que unifica las reflexiones de Illich o Ellul.

No sólo usaremos de este autor *La sociedad del espectáculo* (1967). A pesar de que la obra tiene la suficiente entidad como para explicar convenientemente las tesis debordianas, echaremos mano también de los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988), *Panegírico* (1989) varios artículos suyos (1966-1971) editados bajo el nombre de *El planeta enfermo* y también los que aparecieron en la revista letrista *Potlach*. Tampoco olvidaremos las disertaciones y argumentaciones que Debord realizó de su película *In girum imus nocte et consumimur igni*, título homónimo del libro donde se recopilan todos los artículos al respecto (publicados entre 1979-1989). Dado que Debord se confunde con las teorías situacionistas generales, también usaremos profusamente varios artículos y libros firmados por otros autores, sobre todo en el campo del urbanismo (escritos sobre la Internacional Inglesa, artículos sobre Urbanismo Unitario...). Todavía así, para hablar de Debord con sumo cuidado es muy recomendable ver las diferentes perspectivas que sobre él se suelen tener a partir de las

diferencias entre los libros *Debord* de Anselm Jappe<sup>127</sup> y *Contra Debord* de Frederic Schiffter<sup>128</sup>.

## 7.- Un hopi fuera de la reserva

Con todos nuestros respetos por el padre hopi David Monongyne, se puede afirmar que esa infusa vuelta de tuerca *new age*, *hippie*, ecológica y postmoderna del film tiene su paradigma en la inclusión de este profeta. Se comprenden con facilidad los planteamientos de Monongyne, una especie de nuevo Jefe Seattle que se lamenta de la destrucción de los seres espirituales del mundo por culpa del Occidente más feroz. La pregunta es: ¿qué necesidad había de introducir a este hombre en un espacio donde las críticas de Ellul y Illich superan en argumentación a las suyas? Las posibles respuestas enrarecen la línea argumental que seguíamos. Ciertamente es que la moda por los cantos indios americanos, entre otros rasgos de su cultura, eran una invención de los años 70, así que no nos debe resultar extravagante que aparecieran profecías indias en la película señalando la sabiduría del hombre original, cauto y respetuoso con su medio ambiente. En este aspecto, se comprende que el toque *flower power* quedaría solucionado con cierta elegancia. También es cierto que se había popularizado en estos momentos, dentro de las revueltas raciales de esta época, la defensa de los “pieles rojas” de las reservas y, en ese sentido, *Koyaanisqatsi* se sumaba a esa dignificación y crítica social.

Aparte de eso, Monongyne aporta una dosis más elevada de espiritualidad que la que ya rezumaban Illich y Ellul, al mismo tiempo que la transporta hacia el conocidísimo exotismo *new age*. Más allá de estas puntualizaciones, y a pesar de la importancia que tiene para el film contar con cuatro asesores proféticos, nos arriesgaremos a dejar aparcado a David Monongyne por no considerarlo trascendente a la hora de realizar un estudio de las claves del film más allá de las reflexiones que hagamos sobre las profecías. Consideraremos, pues, a dicho padre indio únicamente un ingrediente histórico, contingente y anecdótico en relación con el universalismo que esconde *Koyaanisqatsi*. De hecho, su desaparición no modificaría, en lo general, el mensaje e idoneidad estética del film, del mismo modo que el homenaje que el poeta Allen

<sup>127</sup> JAPPE, A.: *Debord*. Anagrama, Barcelona, 1988. Estudio profundo y respetable.

<sup>128</sup> SCHIFFTER, F.: *Contra Debord*. Melusina, Madrid, 2005. A pesar de que ilumina ciertos puntos de Debord desde una perspectiva diferente que puede ser muy útil, en general se trata de un libro mediocre que malinterpreta a Debord a través de análisis excesivamente simplistas.



Ginsberg regala a los indios hopi en uno de los poemas de *La caída de América* no cambia para nada el tono irreverente, desarraigado e hiriente de dicho libro<sup>129</sup>.

## 8.- Ginsberg, poesía y cine

De entre los muchos componentes que se adhirieron a la *Beat Generation*, sin duda que Ginsberg, Kerouac y Burroughs fueron sus miembros más carismáticos. Es Allen Ginsberg quien aparece como un mero colaborador circunstancial en los créditos de la película, lo que significa que su presencia es más testimonial que activa. Pero ello no excluye la casualidad ni la idoneidad. La generación “beata” estaba muy fuertemente imbuída de los movimientos tolerantes, pacifistas, anticidadanos, *underground*, psicodélicos y *new age* del momento. De hecho, podría decirse que se convirtieron, de algún modo, en el único grupo cultural que codificó estéticamente la totalidad de estas líneas, hasta el punto de que el mecanismo poético de Ginsberg bien puede recordar, tanto por forma como por contenido, a las intenciones fílmicas de *Koyaanisqatsi*. La aceleración a la que obligan inconexos e irracionales signos de puntuación, el azar y aleatoriedad de ciertas palabras, la repetición obsesiva del léxico o de las fórmulas expresivas y, sobre todo, tomar las imágenes del mundo que se odia y convertirlas en bellísimos objetos de contemplación masoquista, son características que, traspasadas al montaje y a la música, engrasan el mecanismo total de *Koyaanisqatsi*. Súmese a esto la madurez del aliño debordiano: el precoz planteamiento de sus *Mémoires* (un galimatías, un embrollo de formas, colores e impulsos estéticos que llevaban en sí la potencia de la propaganda ideológica de nuestro mundo) floreció en la estética situacionista de las *dérives*. Esto es, contemplar la ciudad y sus calles en estado de *extrañamiento*, disfrutando estéticamente de la belleza de su monstruosidad, al mismo tiempo que se denosta esa experiencia y se plantea una nueva propuesta urbana que excre definitivamente el estado anterior de las cosas. La poética de Ginsberg y del situacionismo se acercan de este modo a *Koyaanisqatsi*, apropiándose ésta de sus fórmulas generales: derivar por la ciudad contemplándola y execrándola, extrañar la visión del espectador (cámaras rápidas), azar aleatorio y ambiguo en ciertos planos e imágenes o contenido crítico con sólo señalar astutamente lo que se quiere denostar.

---

<sup>129</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*. Visor, Madrid, 1997, p. 155. El final del poema *Al borde del desierto de Sonora* (1969) dice: “Lluvia Hopi”.

Ahora bien, no es que Ginsberg sea, claro está, un ideólogo en el sentido tradicional del término. Pero es evidente que su bandera *beat* ventila aires estéticos y políticos que también soplan con fuerza en nuestra película, sin necesidad de que saquemos a colación sus experiencias con el LSD, su amistad con Philip Glass o su defensa del valor sagrado de la naturaleza a la que cantaba Walt Whitman. De ahí que quizás sea necesario rescatar y proponer a *Koyaanisqatsi* como película de estética *beat*.

Ilustraremos en algunas ocasiones los temas y apartados de la investigación con trozos de poemas de Ginsberg a fin de que se note el paralelismo que aquí hemos reseñado. Para ello nos hemos basado en los famosos libros de Ginsberg *Aullidos y otros poemas* (1956), *Sandwiches de realidad* (1963) y la elocuente *La caída de América* (1972). En todos ellos destaca la recuperación de cierto aliento vanguardista pasado (del mismo modo que *Koyaanisqatsi* vuelve sus ojos a Vertov y Ruttmann), el recargamiento formal y una extrema sensibilización y odio hacia carreteras, automóviles, ciudades, técnica, naturalezas invadidas, artificialidades del americano, etc. Y todo ello mimetizando, como ya hemos señalando, esa inercia y locura de época en una interesante **ambigüedad** de la que no se salva nuestra película, al convertir la dura realidad en producto poético a la vez que en diana de airados ataques, esto es, en blanco de flechas estéticas y en muro que derribar.

## 9.- M. M. (Música minimal)

Todo arte transporta una ideología. Toda estética es ideológica. Como intentamos demostrar, desde un punto de vista meramente estético *Koyaanisqatsi* tiene un envoltorio *beat* y situacionista, un alma minimalista y, lo que es más sorprendente, unos vasos sanguíneos alimentados de las palabras que brotan de los principales ideólogos. Con respecto al alma minimalista, las conexiones entre la película y esta poética se deben evaluar tanto a nivel formal como desde el significado encriptado que subyace en lo minimal (musical) *per se*. En ese sentido, y a pesar de la inestimable ayuda de Jeffrey Lew, Philip Glass se convierte en uno de los dos ideólogos indispensables de *Koyaanisqatsi* (el otro es, evidentemente, Reggio). Es la música la que confiere el contenido sentimental y el enfoque dramático definitivo a las imágenes, tal y como ya hemos señalado incipientemente en el bloque anterior acerca de la contextualización

sonora. Analizar *Koyaanisqatsi* sin conocer los porqués, la trascendencia sentimental, la imbricación ideológica y la idoneidad estética de la música es errar en el blanco. Mientras que la música, aun ingrediente indispensable de toda película, puede pasar a un plano secundario o de fácil acceso para el crítico cinematográfico, al ser sus consecuencias de tipo sentimental, narrativo y ambiental, en nuestra película se trata de un asunto de prioridad máxima. Especialmente porque la partitura consigue tanto el extrañamiento y el estado de alerta por parte del observador, como la divulgación ideológica fundamental, meramente con sonidos que transportan un *contenido* reiterativo carente de floritura ornamental. Incluso la propia trayectoria vital de Philip Glass en el momento de estreno de *Koyaanisqatsi* permite reconstruir un eje axial donde se dan cita el budismo, el pensamiento hindú, la filosofía occidental (que él estudió) o el pensamiento *underground*.

Sirva esta pequeña disertación para volver a retomar con seriedad la dilatada contextualización sonora del bloque anterior, puesto que, en lo sucesivo, la imagen y la música compartirán idéntico protagonismo a la hora de ilustrar nuestro análisis.

## 10.- El ideólogo

Godfrey Reggio es el ideólogo del film por antonomasia, y no sólo porque sea el director. Que Reggio moviera la batuta orquestal es la razón por la que comenzamos el primer bloque de esta investigación introduciendo sus intereses y trayecto vital, empero es otro valor el que nos gustaría destacar aquí. Por mucho que él sea un producto doble fabricado a partir de las lecturas de los ideólogos del film y de las asesorías de sus ayudantes, Reggio actúa de motor de todo el proyecto ideológico. Es su sensibilidad y su firme creencia en lo que plantea lo que le da a *Koyaanisqatsi* un gran valor desde el punto de vista religioso, mítico, oriental o hopi: Reggio se ha usado de sí mismo como un mero *medium*. Difícilmente casa con nuestro hombre aquel dictum de Oscar Wilde que rezaba: “El valor de una idea nada tiene que ver con la sinceridad del hombre que la expone”. Apelando al argumento de autoridad en cuanto al contenido, mimetizando tanto la estética *beat* y situacionista como la estética verbal de los ideólogos, en *Koyaanisqatsi* ha logrado dos cosas: desindividualizar el resultado y hacer un producto simple que fácilmente transportara los conceptos que quería transmitir. Rompiendo en este aspecto tanto con las reglas de la “modernidad estética” fílmica y artística o con los principios de individualidad artística dieciochesca, no puede decirse ni que Reggio

posea unos estilemas únicos e intransferibles (basta ver *Naqoiqatsi* o *Anima Mundi* y comparar) a la manera de Godard u Ozu, ni que le interese la fama o la forma en exceso. Sin embargo, a diferencia tanto de vanguardistas como de postmodernos, busca un mensaje lleno de modernidad y crítica argumentada. En todos estos sentidos, Reggio, como Glass, conciben sus obras como una obra respaldada por lo que el arte fue más que por lo que suele ser hoy en día, esto es, una dedicación y un proceso del que se saca un *aprendizaje*, y donde la estética se confunde con el contenido *interesado*, entendido éste como el ideal al que las miradas deben dirigirse por el bien común. El problema radica en que no se puede escapar del yugo estético occidental, sobre todo en el efecto que produce en el espectador, muy diferente por lo general a lo que tan dignamente estos creadores suponen<sup>130</sup>.

Concluiremos diciendo que no son sólo diez hombres los que se dirigen a *Koyaanisqatsi*. Nombres tan importantes como Mc Luhan o Marcuse también deben ser considerados “colegas epocales“ de las preocupaciones que vendía nuestra película, por mucho que se distancien de los dogmas de este consejo de diez. Por ejemplo, Marcuse irradió su potencia e influencia crítica a pesar de que sus tópicos y prejuicios marxistas no tenían demasiada elaboración. Y Mc Luhan, aunque insultado por Debord, añoraba la “aldeanización” pero no el hecho de la globalización centralizada en poderes supranacionales.

---

<sup>130</sup> Volvemos a repetir que sobre la influencia de la obra de arte en la sociedad, el concepto tradicional del arte y la estética dieciochesca ha de esperarse al apartado 3.9. de esta investigación.

## BREVE EPÍLOGO

La contextualización exclusivamente fílmica nos debe hacer reflexionar sobre los fines que llevaron a Godfrey Reggio a plantear su primera película desde unos supuestos tan peculiares. Reggio usa el medio cinematográfico con el fin de llegar a más gente, pero no porque su vocación le haya dirigido necesariamente a dicho medio. Sus fines son políticos e ideológicos, algo que dentro de nuestra teoría estética y lejos ya de las vanguardias no suele ser entendido muy bien. Ello se deduce de que haya realizado tan pocas películas y de que haya entregado casi la mitad de su vida a dar conferencias sobre la trilogía *Qatsi*. Pero Reggio no olvida por ello que la forma es fundamental para expresar un mensaje, y para ello planteó una propuesta un tanto original.

- De los filósofos en los que se inspira tomó una suerte de *ideoestética*: ya que no hay voz en off ni discurso, debía rodar los temas favoritos de aquellos con la cámara. Claro que, eso no es suficiente para expresar una ideología. Hace falta que los planos capten metáforas y que la cámara se mueva en el medio elegido. A la *ideoestética* hay que darle forma. Y, en efecto, la historia del cine tenía mucho que ofrecerle, especialmente en un documentalista como Debord, quien parecía eludir el propio medio fílmico para centrar su importancia en el panfleto y en el mensaje. Reggio, empero, prefirió nutrir a su film de un bello componente visual, con el fin de mimetizar mejor lo fascinante de nuestro medio ambiente: había que mezclar la belleza material de nuestro mundo con la crítica ética. Dos cosas que se funden, pero son diferentes.
- Finalmente, la forma, amén de las aportaciones videoartísticas, se dejó en gran parte a la música. La música minimalista es, como hemos podido observar, la voz codificada que expresa por sus propios medios todo un mensaje. La labor de Philip Glass, Jeffrey Lew o Hillary Harris aportaba una nada desdeñable coherencia estilística de raíz minimalista, pero no a la manera del videoarte minimalista, ni tampoco de la del cine minimalista. La cámara y el sonido, esto es, el fenómeno audiovisual, se encuentra imbuído de las características anteriormente analizadas a propósito de la música de Glass. Podemos hablar de una suerte de marco dramático minimalista determinado por una hibridación tecnoaudiovisual. ¿Qué mejor manera

para expresar un mundo subyugado a la técnica que una estética mimética? La cámara y los planos parecen repetir el *modus operandi* de la estructura musical: repetición, velocidad, multiplicación o aceleración. Si bien, la cámara muchas veces no tiene la misma importancia que la selección de imágenes, las cuales también portan las mismas características tecnoestéticas (arquitecturas, urbanismo, coches, supermercados, estaciones de metro), como luego se analizará.

El segundo punto nos lleva irremediamente a la música. Su estudio histórico, sociológico y tecnológico nos ha confesado más sobre nuestro mundo y sobre el fondo intuitivo de la estética minimalista que si hubieramos hecho solamente un estudio formalista, orquestal o armónico. El problema reside en que para llegar al *quid* hay que contemplar la semántica estética desde otro punto de vista. No se trata únicamente de estudiar la estética como una mimesis, sino comprender que toda materia y su interacción con la sociedad es tanto un síntoma de un imaginario, como una realidad que construye y determina las líneas futuras. El estudio musical de *Koyaanisqatsi* no sólo se convierte en esencial, es que contiene en potencia la película toda: una suerte que rara vez se ha dado en otra película.

A la luz de lo comentado, nuestra película se resiste a ser analizada desde una metodología fílmica al uso. No podemos liquidar toda la carga ideológica y humanística por considerarlo algo fuera del estudio del arte: en *Koyaanisqatsi* al menos la fusión es absoluta. Si separar ambos ingredientes es erróneo en tantas ocasiones, en este ejemplo concreto es imposible. Hemos de mimar en toda su integridad este tipo de películas, y más a aquellas donde la preocupación del director no sea meramente la del alabado e intocable constructo estético dieciochesco.

## **CAPÍTULO III**

### **DISCURSOS PARALELOS**

#### **El imaginario tecnoestético y la nueva mirada estética**





## INTRODUCCIÓN

Antes de abordar en el cuarto capítulo un análisis de *Koyaanisqatsi* que integre los ingredientes tecnoestéticos, ideológicos y semánticos, sistematizaremos y daremos el *punto teórico final* a varias de las líneas abiertas a lo largo de la tesis. De este modo, dejaremos para el próximo capítulo el *ensayo práctico* que nuestro film pueda posibilitar, aun cuando los apartados siguientes adelanten ciertos aspectos. En definitiva, a partir de la riqueza estética e ideológica de *Koyaanisqatsi*, pero desde un análisis paralelo, abordaremos las siguientes cuestiones:

1. Una panorámica del mito de la Atlántida y del helenismo que subraye la carga histórica y mítica que la técnica y la tecnoestética lleva a sus espaldas, complementando el resto de análisis retrospectivos de la tesis. (3.7)
2. Un esbozo de la revolución política, filosófica y cultural que fundamentó la eclosión técnica. Breve pero denso análisis que intentará ser profundo a la hora de desentrañar y definir la tecnoestética y su contrapartida social y estética. (3.8)
3. Una reflexión crítica sobre la novísima estética dieciochesca, algo que se introdujo subrepticamente en el anterior bloque pero que considerábamos necesario exponer una vez mostrado suficientemente el constructo técnico y el fenómeno tecnoestético. Así podremos observar que quizás la mirada estética social se encuentra ampliamente imbuída por la revolución tecnológica, lo que tiene amplias repercusiones en filmes como *Metrópolis* o *Koyaanisqatsi*. (3.9)

Consideramos que, aun dentro de los parámetros introductorios de la tesis (fundamentados en una perspectiva humanística no especializada), con este capítulo se muestran las últimas problemáticas teóricas a tener en cuenta en nuestra propuesta. Lo que se complementará con los estilemas tecnoestéticos y las reflexiones artísticas del siguiente capítulo.

## 3.7. SEMILLAS INMORTALES

### 3.7.1. KOYAANISQATSI, RECIPIENTE ARGUMENTAL

En *La semilla inmortal*<sup>1</sup>, Balló y Pérez tuvieron la interesante idea de resumir los argumentos base de la literatura y del cine, es decir, los mitos generatrices, las historias que continuamente olvidamos y que, por ello, con sus errores y triunfos, continuamente repetimos. *Koyaanisqatsi* evidentemente también se encuentra dentro de estos supuestos argumentales, siendo, a nuestro parecer, y dada la senda que a continuación pensamos seguir, una mezcla de:

*-El motivo de la tierra prometida*<sup>2</sup>: Primeras secuencias de la naturaleza y solución silenciosa que siempre puede estar en la cabeza del espectador como única salida a la debacle postindustrial que el film nos muestra.

*-El desencanto de la tierra prometida*<sup>3</sup>: Pues la ciudad prometeica y el orden tecnológico eran, en principio, como todo el mundo sabe, una promesa de felicidad. La última secuencia de *Koyaanisqatsi* (*Prophecies*) es una muestra evidente del desencanto que plantea un Edén (el urbano y técnico) frente a otro (el natural). Este tema lo comentaremos profusamente en breve.

*-Las diversas versiones de el Maligno*<sup>4</sup>: Nuestro propio orden estructural, visto con extrañamiento, se convierte en una maldad que nos rodea sin que podamos señalar culpable directo. De entre las diferentes variaciones temáticas que se incluyen aquí, deberíamos subrayar el miedo nuclear y bélico del que hace gala el film.

*-Lo viejo y lo nuevo*<sup>5</sup>: Sobre todo en lo que respecta al decadente retrato que se hace del mundo de los años 80 –y especialmente en el análisis del tedio y del tiempo que nos destruye-, pero también en la reflexión que sobre la innovación y la novedad constante se plantea en el film. Incluso el personaje del intelectual escéptico aparece en el

---

<sup>1</sup> BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal*. Anagrama, Barcelona, 1997.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 42 y ss.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 50 y ss.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 73-84.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 115-127.

universo de nuestra película, solo que más bien fuera: en las teorías de los ideólogos, como en el propio Reggio y Glass.

*-La bella y la bestia*<sup>6</sup>: Como ya señalamos en el primer bloque de nuestro opúsculo, la bella y la bestia aparecen sumamente en abstracto en nuestro film –el propio Reggio lo dice-. Lo interesante es que la vuelta de tuerca que plantea, sobre todo si dejamos que nuestra imaginación nos inspire a partir de la lectura de Debord, ocasiona que ambos sean la misma cosa: los rascacielos son bellos, pero al mismo tiempo son gigantescos cíclopes que nos observan con desprecio. Lo mismo ocurre con las fábricas, los edificios demolidos, la bomba atómica, etc.

*-El castillo y laberintos kafkianos*<sup>7</sup>: El proceso y bombardeo audiovisual al que nos somete la reiterativa y hastiante obra de Reggio, nos conduce continuamente a un callejón sin salida donde los hombres son pequeñas hormigas apisonadas por un bosque de piedra del que brotan pirámides frías y monótonas, mecánicas y opresivas. Por doquier, sólo carreteras, coches y fábricas parecen existir.

*-La ciudad prometeica*<sup>8</sup>: Más allá de las ciudades retratadas por Fritz Lang, Ridley Scott, Terry Gilliam o Alex Proyas, consideramos que la mayor de las pesadillas prometeicas verosímiles es, sin duda, la de *Koyaanisqatsi*. En las otras, el mito nos evade de la metáfora real que envuelve, desviando nuestra atención hacia la estética y hacia una negación de que tal mundo vaya a tener lugar. En la nuestra evadirse de la pantalla es difícilmente achacable a la película, sino más bien al miedo, drama y temor a un escepticismo que nos hace sentir frágiles en nuestro autocomplaciente individualismo urbano.

### 3.7.2. EL MITO DE LA ATLÁNTIDA

Sin embargo, aun cuando podamos orientarnos dentro de esas coordenadas argumentales, una semilla no sólo germina por acción del tipo de tierra, sino también por la luz y el agua. Nos proponemos, de la forma más didáctica y resumida posible,

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 142 y ss.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 262 y ss.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 285-286.

desentrañar, no ya un basamento argumental demasiado entremezclado, al que siempre tendremos por norte, sino los pilares y columnas de los que brotan las bóvedas de los ideólogos, siendo éstas, en muchas ocasiones, tan antiguas y sabias como nuestra memoria. Calibremos la idoneidad ideológica de la trilogía, sus críticas manifiestas y sus tácitas propuestas, según la realidad del ser íntegro mediante *un único argumento inmemorial* que viene a resumir todos los anteriormente reseñados. Esto nos servirá, además, para completar las retrospectivas sobre el origen de nuestra civilización tecnológica desde una perspectiva crítica, estética y ética a la luz del helenismo.

Si tuviéramos que resumir la base ideológica y mítica sobre la que reposa tanto *Koyaanisqatsi* como las esperanzas de sus conscientes e inconscientes artífices, el mito de la Atlántida, comprendido al completo, es la mejor de las maneras para hacerlo. En la estela del relato de Babel o de las leyendas acerca de las minas y las cuevas, este mito viene a representar uno de los alegatos más firmes contra la sociedad tecnocrática. Originado en los comienzos de nuestra civilización, pero en realidad, tan antiguo en sus supuestos como el hombre mismo (está en potencia en las propias profecías hopi)<sup>9</sup>, Platón en el *Timeo* y en el *Critias* supo muy bien resumir la enseñanza básica que se desprende de esta historia<sup>10</sup>. La ficticia guerra entre Atenas y la Atlántida en un tiempo mítico (*ad illo tempore*, que decía Eliade), se base o no en hechos reales<sup>11</sup>, es únicamente importante por la metáfora que esconde: el sempiterno enfrentamiento entre los dos extremismos ideológicos, económicos, políticos, filosóficos y artísticos

---

<sup>9</sup> Véase ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad, Madrid, 1981. Mensajes similares a los de la Atlántida parecen encontrarse en potencia en un sinnúmero de mitos, relatos, leyendas o temores de las diferentes sociedades a lo largo de la historia. El miedo a los grandes reinos o imperios, a los sistemas perfectos, al metal o a las grandes sociedades jalonan el texto de Eliade.

<sup>10</sup> PLATÓN: *Diálogos* (VI): *Filebo, Timeo, Critias*. Gredos, Madrid, 1992, pp. 154-261. No es suficiente con acudir a la sección de *Timeo* y *Critias* para comprender la profundidad y complejidad del pensamiento platónico. Sin embargo, para obtener los datos puros, las líneas generales de la acción y, especialmente, para conocer el retrato estructural y estético de la Atlántida, la lectura se hace fundamental.

<sup>11</sup> Independientemente de que pudiera basarse en hechos reales, ello no tendría nada que ver con el mensaje del mito, fin verdadero de la narración. Quienes se toman el mito de manera literal incurren en un flagrante error de interpretación. Que Platón le quisiera dar consistencia real, como casi todos los que defendieron el relato (Proclo, Plutarco), se encuentra dentro de la necesidad de fortalecer la enseñanza de cara a la sociedad. No en vano, quienes han creído en la Atlántida han sido místicos en su mayoría, tanto en la época griega y romana (a excepción de Estrabón) como en los siglos XIX y XX (Ignatius Donnelly o Madame Blavatsky). Otros como el español José Pellicer (s. XVII) se mueven por razones políticas: el Imperio hispánico se encontraba en el terreno de la antigua Atlántida. Los que hoy censuran el mito por considerarlo no verídico o aquellos que se afanan en dar por zanjada la cuestión encontrando las ruinas de la Atlántida sólo demuestran la actual comprensión literal y científica de épocas que jamás lo fueron. La historia antigua y medieval, por ejemplo, se nutre de ingredientes metafóricos que buscan subrayar una enseñanza antes de establecer una disección fría de datos. Es justo reseñar, asimismo, que el artículo de Wikipedia al respecto de la Atlántida es poco fiable.

que marcan la historia del hombre y, muy especialmente, la de Occidente<sup>12</sup>. Seguramente razonada a partir de las Guerras Médicas entre la Grecia arcaica y el Imperio Persa, pronto se convierte esta historia en un código para comprender por qué Esparta termina venciendo a Atenas en la guerra del Peloponeso, por qué la Roma Republicana vence a Cartago, por qué el Cristianismo sobrevivió a la Roma Imperial o por qué este mundo terminaría vencido por los ideales tácitos de *Koyaanisqatsi*. Según John Onians, Platón se inspira en las ciudades estado griegas para trasvasar sus características a una Atenas milenaria que, en justa lid, habría vencido, a pesar de sus limitaciones (ejército, técnica, riqueza, gigantismo) a una ufana megalópolis rica y arrogante presa de su propia autocomplacencia y falta de bondad<sup>13</sup>. Dicha metrópolis, y he aquí ciertos paralelismos con Babel, habría sucumbido a sí misma en una suerte de castigo divino que, en realidad, oculta una metáfora de autodestrucción. Nuestro filósofo profundiza en el sistema de sociedad atlante por boca de Timeo no sólo indicando el sistema político y social de la Atlántida sino retratando también su *estructura técnica y su estética*<sup>14</sup>. De este modo, Platón considera *inherente* al fracaso atlante su acerbo técnico y sus peculiares características estéticas, concepto idéntico al de la perspectiva de *Koyaanisqatsi*.

Ahora bien, lo que hace más interesante este relato es que Platón profetizó (y estigmatizó) sin quererlo el advenimiento del *helenismo*, dado que casi todas las características de la Atlántida se darían primero en los fastuosos reinos del Este mediterráneo y después en la Roma Imperial. Ciertamente es, empero, que Platón se inspiró en diversos modelos megalómanos y lujosos de la “civilizaciones bárbaras”: los monumentales templos egipcios, los jardines colgantes de babilonia o el preciosismo del templo de Salomón. Sin embargo, dicho eclecticismo se configuraba desde un punto de vista sentidamente griego (como después haría el helenismo) y, en gran parte, la *Atlántida* era una crítica a todos aquellos tiranos griegos que se estaban embarcando en empresas financieras y estructurales desproporcionadas<sup>15</sup>. Es más, Platón subraya que las construcciones atlantes no eran consecuencia de una mentalidad bárbara, sino la expresión de una nefasta circunstancia *política y económica*.

---

<sup>12</sup> Véase VIDAL NAQUET, P.: *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*. Akal, Madrid, 2005 para la comprensión de varios de los temas que vamos a tratar.

<sup>13</sup> Para profundizar más en ciertos temas, véase GÓMEZ PIN, V.: *El drama de la ciudad ideal*. Taurus, Madrid, 1995, pp. 24-31.

<sup>14</sup> Gran parte de nuestro análisis está basado en el análisis de ONIANS, J.: *Arte y pensamiento en la época helenística*. Alianza, Madrid, 1996, pp. 9-67. A él debemos la relación entre Atlántida y helenismo en particular, así como un análisis desde el punto de vista artístico.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 13.

En el mito de la Atlántida se da, pues, una dialéctica cultural que planea sobre toda la cultura occidental. Dialéctica que puede comprenderse a la luz de las divergencias entre la Grecia arcaica y clásica y el helenismo. En ambos casos, la execración de uno de los sistemas conlleva el opuesto y hallarse en uno de ellos va unido generalmente a una larga serie de características. Aderezada de algún ingrediente artístico helenístico y convenientemente polarizada en pos de un mayor didactismo, dicha dialéctica podría resumirse en un cuadro de la siguiente manera<sup>16</sup>:

<b>Atenas (9000 años antes de Solón)</b>	<b>Atlántida</b>
1) Atenea y Hefaiostos	Poseidón
2) Democracia	Tiranía
3) Artesanía/ Arte tradicional	Arte/ Estética (ornatos, museos)
4) Estatismo temporal	Progreso
5) Sabiduría-filosofía	Pensamiento misterico
6) Idealismo y cotidianeidad	Materialismos y colosalismo
7) Ciudadano: Educación íntegra	Mercader y ejército.
8) Ciudades autárquicas	Megalópolis
9) Colectivismo	Individualismo
10) Estados-ciudad	Imperialismo federativo
11) Bien público	Bien privado
12) Ejército de defensa	Ejército de ataque
<b>Estética</b>	
13) Orden Dórico	Jónico, Corintio
14) Ethos	Pathos
15) Apolo	Dioniso
16) Lira	Aulos/ Marsias
17) Modo Dórico	Modo Frigio
18) Arquitectura simbólica	Ingeniería
19) Integración artística	Exclusivización artística
20) Abstracción	Realismo
21) Autenticidad conceptual	Eclecticismo
22) Arte educativo	Arte propagandístico
23) Arte regladas por género y temas	Artes regladas por metodología
24) Universalismo	Especialización <sup>17</sup>
25) Tradición	Innovación

<sup>16</sup> La mayoría de estas características pueden extraerse fácilmente de la lectura de ONIANS, J.: *Op. cit.*, pp. 9-67. Algunas características forman parte de nuestro patrimonio cultural y reflexivo personal, pero se extraen a partir de la reflexión de PLATÓN: *Op. cit.*

<sup>17</sup> Esta característica propiamente helenística fue, en realidad, defendida por Platón en su ciudad ideal. Y no se encuentra, pues, en el mito. MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1978, vol. I, p. 217.



En efecto, todos los elementos de la lista tienen un mensaje más trascendente de lo que puede parecer a primera vista. Atenea y Hefaios significan la armonía entre la inteligencia y lo artesanal, mientras que Poseidón desde la perspectiva platónica viene a conceptualizar el dominio técnico sobre la naturaleza: un dios no querido en Atenas al no ser ni filósofo ni creador y, de hecho, en ocasiones asimilado a Marte, la deidad guerrera<sup>18</sup>. Otras tantas características (1-12) abordan diferentes sistemas de gobierno y estructura social, donde el mercader y el ejército de ataque “a la espartana” y “a la persa” son mal vistos tanto por Platón como por la perspectiva ateniense<sup>19</sup>. No en vano, los ejércitos griegos que tomaron parte en las Guerras Médicas no tenían la superioridad técnica que ostentaban los persas: iban sin armadura y preferían la espada a la lanza o el arco a fin de luchar cuerpo a cuerpo, algo que cambiaría en poco más de un siglo<sup>20</sup>. El mercader, quien era considerado un ser egoísta, se haría en el siglo IV a. C., como en la *Atlántida*, con un poder inusitado hasta entonces en forma de dominio político<sup>21</sup>. Por otra parte, en el relato atlántido el olvido de los valores tradicionales y colectivos de la polis es tachado de irresponsable<sup>22</sup>.

Interesante es también el código estético que Platón esgrime en su retrato estructural y estético (13-24). La existencia de termas e hipódromos de tipo romano, de calzadas, de túneles, de puentes y de canales en la Atlántida -algo que prefigura completamente el mundo helenístico-, refuerza en el mito la sumisión de sus habitantes a la ingeniería de corte militar y al ocio de masas<sup>23</sup>. Algo que se ve aderezado por una belleza estética de filiación jónica y corintia que transgrede la autenticidad psicagógica, taumatúrgica y abstracta de los templos dóricos en pos del virtuosismo banal y la hipnosis social<sup>24</sup>. La *Atlántida* es rica en eclecticismos visuales donde se pierde la carga simbólica de los referentes originales, algo que pronto ocurriría en el helenismo: las formas musicales propias de cada ciudad se hibridarían con las restantes, justo lo que

---

<sup>18</sup> ONIANS, J.: *Op. cit.*, p. 12-14.

<sup>19</sup> MUMFORD, L.: *Op. cit.*, p. 188. El mercader estaba mal visto en una gran parte de las ciudades estado griegas porque se consideraba que su labor era egoísta y que en nada ayudaba al propósito común de la polis.

<sup>20</sup> ONIANS, J.: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>22</sup> MUMFORD, L.: *Op. cit.* p. 205 y ss. Esto es muy importante, en tanto en cuanto el ideal de educación ciudadana colectiva fue el gran caldo de cultivo que consiguió que de una pequeña ciudad como Atenas surgieran en poco más de un siglo más personalidades revolucionarias que las que surgieron durante siglos en toda Europa.

<sup>23</sup> ONIANS, J.: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 25-27.

Platón siempre temió<sup>25</sup>. Por su parte, en un marco de ricos e inmensos palacios y templos, cada casa rica hacía gala de una policromía y un revestimiento noble (mármol, oro) diferente, consolidando un modelo individual arrogante<sup>26</sup>.

En conclusión, este breve esbozo sirve para comprender que Platón fundía la *tiranía*, la *guerra*, la *técnica* y la *estética superflua* dentro de un mismo *pack* diametralmente opuesto a una Atenas ideal que habría poseído, según Critias: “la mejor organización política de todas aquellas de las que bajo el cielo se tiene noticia”. Sin embargo, es justo reseñar que nuestro filósofo no es tan fácil de apresar y que dentro de su teoría filosófica al completo muchas de sus anotaciones deben ser analizadas. En primer lugar porque la elección del diálogo como género literario ya muestra por sí mismo sus propias dudas, algo fácilmente observable en *El Banquete*, donde el marco literario lógico y racional se tambalea con las pomposas palabras y gestos desenfrenados de los protagonistas. ¿Acaso no muestra Platón en el *Critias* algún tipo de admiración por la Atlántida? En segundo lugar porque muchas de las características “totalitarias” de su ciudad ideal no casarían mal con la Atlántida, especialmente en su apología castrense. Pero si nos abstraemos de las complicaciones platónicas y nos vamos a la pureza del mito, la enseñanza es clara, siendo una de las claves de toda una serie de autores y filosofías que hoy en día quizás hayan sido *demasiado* apartadas por una de las épocas más atlantes de toda la historia. Basta ver el film *10.000* (Roland Emmerich, 2007) para asombrarnos de cómo un ejemplo tan sumamente comercial trasluce una ideología transgresora con el sistema acudiendo, impúdicamente, a las múltiples leyendas sobre el mundo de la Atlántida para defender la pequeña sociedad en armonía con la naturaleza que vence por su ética, sociabilidad e integridad personal a una gigantesca megamáquina.

El propio Winner era consciente del mensaje atlántido cuando subraya que una creencia muy común en los escritos de las antiguas Grecia y Roma es que la virtud cívica y la prosperidad material eran antitéticas, señalando de paso que incluso uno de los sabios padres americanos como es Thomas Jefferson se hacía eco de los atlántidos

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 35-38.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 15.

peligros del poderío megaestructural, lo que demuestra hasta qué punto EEUU, patria de *Koyaanisqatsi*, poseía un poderoso germen antiatlántido<sup>27</sup>:

“La dependencia engendra servilismo y venalidad, ahoga el germen de la virtud, y prepara medios adecuados para los designios de la ambición (...) El método de producción es una amenaza para la forma de ser y el espíritu de un pueblo que preservan una república en vigor. Una degeneración en éstos es una gangrena que corroe hasta el corazón de sus leyes y constitución”<sup>28</sup>.

En la misma dirección se expresaron Mumford, Ellul, Illich, Kohr, y Debord sin excepción: su base era platónica (aunque sea con tintes cristianos) y, desde luego, antiatlántida. El caso de Mumford resulta el más evidente de todos: para este autor, el origen del error occidental comienza con lo que él llama la gran máquina (la megamáquina), a saber, miles de ciudadanos egipcios libres trabajando para construir una gran estructura que, pese a su fulgurante belleza, los convierte en seres tan inerciales como los de *Koyaanisqatsi*, a pesar de sus prometedores medios técnicos y las hipnóticas medidas de sus rascacielos<sup>29</sup>. Para Mumford, la historia de Occidente se resume en los sistemas de “técnicas autoritarias” y los de “técnicas democráticas”, una revisión acaso inconsciente del *Timeo* platónico, siendo el mundo actual un orden de macrotécnicas tiránicas, mientras que los talleres gremiales, las pequeñas ciudades medievales o las desarraigadas culturas tercermundistas que muestra *Powaqqatsi* son justo lo contrario<sup>30</sup>. De modo análogo opera el cristianismo sentidamente tradicional de Ellul, que es, a la sazón, platónico. Amparado en las pequeñas sociedades cristianas,

---

<sup>27</sup> Más de lo que se cree. La novela de BELLAMY, E.: *Equality*. Echo, London, 2000, es un ejemplo de cómo, en pleno 1897, un autor que creía en las transformaciones sociotecnológicas echa marcha atrás repentinamente al comprobar cómo la vidas y la felicidad de las personas habían empeorado, lo que él nunca terminó de comprender. Téngase en cuenta que Bellamy era un autor muy positivo, que creía en el futuro y en el progreso, pero que pudo ver cómo cambió la vida de la gente en una generación tan crucial.

<sup>28</sup> Cit. en WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 19, p.60.

<sup>29</sup> MUMFORD, L.: *El Mito de la Máquina I: técnica y desarrollo humano*. Emecé, Buenos Aires, 1969. p. 293 y ss.. Véase también RUIZ ORDÓÑEZ, Y.: *Lewis Mumford: una interpretación antropológica de la técnica*. Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, dirigida por Dr. Amador Antón, 1999, pp. 165-171 y 207 y ss.

<sup>30</sup> MUMFORD, L.: *Técnicas autoritarias y democráticas*. Entrelibros, Málaga, 1995, pp. 5-31. Opúsculo de pocas páginas enunciado en forma de conferencia.

sus estudios bíblicos le llevan a la conclusión de que todo macrosistema es execrado por el más profundo de los latidos de cualquier religión. Hasta tal punto Ellul defiende este punto de vista, que incluso se niega a reconocer que sea una traición o tradición cristiana paralela la que impulsara el mundo tecnológico, algo que autores como Noble, Lynn White e incluso Mumford aceptan<sup>31</sup>. En otro orden, dos de los protagonistas indiscutibles de nuestra película, el urbanismo y la arquitectura, juegan a la luz de los críticos actuales un papel atlántido una vez más. Fernández Alba lo ve resumido no tanto en el mito platónico, como en el de la Arcadia. Allí, las fantasías edilicias más humanas y soñadas tuvieron lugar, justo lo contrario de lo que ocurre hoy en día, cuando los edificios *no representan* idealmente la psique social común de los hombres, sino que *demuestran* quedar determinados por unas megaestructuras técnicas que en nada piensan en el hombre común<sup>32</sup>.

En conclusión, la declaración de guerra al mundo moderno en la película tiene como base una distopía aparentemente similar a la que en el cine ya apuntara históricamente *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) y, coetáneamente, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Brazil* (Terry Gilliam, 1984). Sin embargo, en un nivel más profundo, las diferentes pistas e inspiraciones nos conducen a un mundo mucho más concreto y coherente en nuestra película, donde esperanza y desesperanza van unidas y donde, lejos de un ataque absurdo, se da todo un microcosmos ideológico fuertemente amarrado. En *Metropolis* algo fallaba en su forzado *happy end*, en *Blade Runner*, ¿qué solución cabía? En *Koyaanisqatsi*, empero, hay una base antiquísima universal implícita para cuya advertencia debemos apelar a una comprensión completa, más allá del propio cosmos fílmico. Sólo así se llega a entender un relato cuyo mensaje es una de las dos opciones que jalonan la historia occidental: regresar al nivel sostenible ateniense. En caso contrario, tal y como parece señalar nuestro film, sucumbiremos presa de nuestro vértigo tal y como le ocurrió a la Atlántida. Lamentablemente, también cabe una lectura *new age* mucho más contingente y casual: vuelta a la naturaleza, evasión del mundo, sensibilidad oriental desvirtuada... el mensaje de *Koyaanisqatsi* puede errar en el blanco, sí, pero ¿es por la película o es por su comprensión sociológica?

---

<sup>31</sup> Véase ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 1993, pp. 37-44.

<sup>32</sup> FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 33-36.

### 3.7.2.1. EL PRIMER ENSAYO TECNOPOLITA: EL HELENISMO<sup>33</sup>

Es difícil ser occidental y no amar y odiar al mismo tiempo a Platón. Quizás, como bien sugirió Víctor Gómez Pín a la hora de analizar la célebre ciudad ideal del filósofo, el problema se encuentra más bien en la comprensión heterodoxa y tergiversada del mismo más que en su obra. Si bien la interpretación de Gómez Pín sin duda es la oportuna, ello no evita el efecto social e histórico de las teorías platónicas<sup>34</sup>. Esto viene al caso, porque dejando de lado la *Atlántida* y aunque Platón no tuviera en mente dicho modelo, muchas de sus propuestas de ciudad ideal parecían presagiar lo peor del orden helenístico y barroco, de *Metrópolis*, de un *Mundo Feliz* de Huxley e incluso de *Koyaanisqatsi*: división especializada del trabajo, esclavismo a ultranza, control absoluto sobre la población, vituperación de los estímulos vitales (variedad, conflicto, tensión) o teocentrismo infuso aderezado de dogmatismo aristocrático. Claro que lo peor quedaba expuesto en la *República* y las *Leyes*: la apología de la guerra como único medio para triunfar<sup>35</sup>.

Sin embargo, no hubiera hecho falta ni la ciudad ideal platónica ni su profecía atlántido-helenística para que la historia ya hubiera tomado, ante el fracaso de la polis griega, su propia dirección. Una dirección que consolidaría el primer imaginario prototécnico occidental estructurado: el helenismo, siendo la estética, con su indisoluble bagaje semántico, la que indicó el preámbulo. En las polis arcaicas el ágora era un espacio social abierto y público, irregular en el orden de sus edificios y, generalmente, de madera. A partir del siglo VI a. C., el ágora se fue estandarizando justo en el momento en que se introdujeron las monedas como forma de intercambio y la asamblea popular tuvo que cambiar de espacio. Hacia el siglo III a. C., el ágora era un lugar propagandístico y comercial dotado de grandes *stoas* tipificadas en su ritmo y severidad

---

<sup>33</sup> En el bloque de *Metrópolis* pudimos hacer numerosas retrospectivas a propósito del Barroco: arquitectura, religión, protestantismo, autómatas... También esbozamos un anexo acerca de la protorrevolución *medieval*, así como se dedicó cierto tiempo a hablar del monasterio o la invención del reloj. En este bloque, a la hora de hablar de la estética minimalista también se hicieron diversos comentarios acerca del Barroco y la Edad Media. Empezaremos ahora, pues, un breve esbozo del helenismo, ya introducido por el mito de la *Atlántida* a fin de complementar los ensayos tecnopolitas esbozados hasta ahora.

<sup>34</sup> GÓMEZ PIN, V.: *Op. cit.* El autor plantea que la ciudad ideal de Platón es injusta *a propósito*, dado que en el mundo sensible no podría llegar a serlo. Lo injusto y lo justo son ideas puras en el mundo de las ideas, pero en la tierra al fundirlas se ocasiona un problema. Víctor Gómez Pín interpreta las teorías platónicas desde un punto de vista metafórico-gnóstico que sólo tienen su función dentro de la reflexión intelectual.

<sup>35</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, pp. 216- 225.

grandilocuente<sup>36</sup>. Como bien ha señalado Feyerabend, estos cambios externos eran el reflejo de un cambio interno: el triunfo de la abstracción filosófica frente al sabor mítico, el triunfo de la técnica bélica frente a las escaramuzas homéricas, el triunfo de grupos sociales diferenciados frente a las unidades vecinales...<sup>37</sup> Pero el cambio iba más allá. Si bien Jenofonte, Herodoto e incluso Aristóteles en ocasiones -como la mayoría de los griegos clásicos- mostraron cierto alejamiento y desagrado hacia la técnica más allá de la necesidad, separándola del ejercicio reflexivo y contemplativo científico<sup>38</sup>, el helenismo derivó hacia otros supuestos. Pero no desde un punto de vista filosófico, sino meramente político y bélico. Comenzaremos nuestro análisis con un retrato panorámico regalado por Mumford:

“Excepto en el dominio de las ciencias físicas, en las disciplinas eruditas más cuantitativas, así como en la producción de bienes materiales, nada prosperó en la ciudad posthelénica. Pues a medida que la organización tecnológica y la riqueza aumentaban, los objetivos ideales de la ciudad no hallaban ya una expresión en la vida cotidiana (...). El museo y la biblioteca se antepusieron a la vida y la experiencia; el academicismo reemplazó el equilibrio orgánico de la academia original; la recolección y la clasificación pasaron a ser los principales caminos de la actividad intelectual”<sup>39</sup>

A pesar de las semejanzas con nuestra época, no debe confundirse el lector: las críticas de Mumford eran lanzadas hacia el helenismo del siglo IV a. C. al siglo I. a. C. A las que hay que sumar las que deben ser dirigidas al segundo “ensayo”: la Roma Imperial del siglo I al V, notable prefiguración del utilitarismo técnico decimonónico<sup>40</sup>. Veamos. Como en el caso del siglo XX o del Barroco, las primeras modificaciones

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 186 y ss.

<sup>37</sup> Síntesis de ESTEVE FERNÁNDEZ, A. P. (editora): “Los orígenes del racionalismo occidental”, en *Feyerabend. Provocaciones filosóficas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 17 y 18.

<sup>38</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, pp. 32-34, y SCHNEIDER, H.: *La técnica en el mundo antiguo: una introducción*. Alianza, Madrid, 2009, p. 24 y ss.

<sup>39</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia, vol. I.*, p. 233.

<sup>40</sup> Véase ESCARPA, A.: *Historia de la ciencia y de la técnica nº5: Tecnología romana*. Akal, Madrid, 2000.

visuales en el medio ambiente helenístico vinieron de la mano de la arquitectura y el urbanismo. Los arquitectos se convirtieron en *ingenieros militares* en su mayoría, llevando a cabo las utopías que los arquitectos del siglo XX no pudieron alcanzar. Como bien ha señalado Helmuth Schneider, si a un grupo social se le podía considerar la “élite técnica”, estos eran los arquitectos, quienes debían ser capaces de construir todo tipo de máquinas, justo lo que tantos seguidores del Movimiento Moderno anhelaban<sup>41</sup>. Según Alejandro Escarpa eran, además, los responsables económicos absolutos de sus construcciones<sup>42</sup>. Así, el primer perfeccionamiento de los *relojes* de sol y de agua, la asombrosa creación de *autómatas* para fines diversos y los portentosos avances en el campo de la maquinaria de *guerra* se dieron gracias a aquéllos (véase, por ejemplo, en Vitrubio)<sup>43</sup>. Los que ya deben ser para nosotros conocidos compañeros de viaje de toda civilización tecnológica se fusionaban por vez primera de la mano de un creador estético. No por casualidad, y especialmente en los estados más despóticos, se ensayó por vez primera el plano hipodámico en grandes urbes, la perspectiva ininterrumpida, la geometrización de tipo castrense en las nuevas ciudades<sup>44</sup>, la estética de la enormidad, las fachadas uniformes y pórticos realizados por multiplicación modular columnaria (en Antioquía hasta 25 km. de calles con columnatas, según Libanio). Uno de sus atributos más preclaros fue la creación de las grandes avenidas, cuyo fin era propagandístico, comercial y militar: delirantes desfiles tuvieron aquí su espacio preferido<sup>45</sup>. De hecho, no debe olvidarse que los tratadistas del renacimiento, ya fueran un Alberti o un Palladio, llamaron oportunamente a las avenidas rectas *viae militares*.

Ahora bien, la primera (y quizás más certera) crítica helena a este derivar se dio, como no podía ser de otro modo, en la Atenas que todavía se construía a sí misma de la mano del gran arte educativo clásico: el teatro. Aristófanes, quien ya había podido oír el nombre de Hipodamos de Mileto, así como intuir hacia donde se encaminaba el arte

---

<sup>41</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, p. 30 y ss., 161 y 168 y ss.

<sup>42</sup> ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>43</sup> Véase el tratado del siglo I. d. C. de VITRUBIO: *Los diez libros de arquitectura*. Alianza, Madrid, 2000, pp. 325-398. En realidad se trata de una breve selección realizada por Delfín Rodríguez, dado que los tres últimos libros son mucho más extensos.

<sup>44</sup> Algo ya conocido desde Asiria. El plano castrense geométrico es patrimonio tanto de las culturas guerreras, como de las religiosas. Pero también llegó a ser campo de concentración para los obreros egipcios. MORRIS, A. E. J.: *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 27 y ss.

<sup>45</sup> Para las características formales básicas, véase *Ibidem.*, pp. 43-78. También CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*. Alianza, Madrid, 2000, pp. 54-64.



urbano, caricaturizó el arquetipo de arquitecto (de Deinócrates a Le Corbusier) en *Los pájaros* (414 a. C.), entremezclando ética y estética:

- “(Entra Metón caracterizado de manera muy afeminada y llevando consigo enormes instrumentos de geometría)
- Pisetero: Aquí aparece otra nueva desgracia (...)
- Metón: Quiero medir el aire para vosotros y parcelarlo (...)
- Pisetero: Dime, ¿qué son esas cosas de ahí?
- Metón: Reglas para medir el aire. Te explicaré: el aire en su totalidad viene a ser como la tapa de una cacerola. Por consiguiente, si yo aplico ahí arriba esta regla curva, e inserto el compás (...) y aplicando una regla recta tomaré la medida para que tengas un círculo cuadrado y en el medio un mercado, al cual llevarían caminos rectos justo hasta su centro, como en una estrella, que siendo redonda, sus rayos refulgen rectos a todas partes.
- Pisetero: Este tío es Tales (...) Por unanimidad se ha decidido expurgarnos de todos los charlatanes.
- Metón: En ese caso me iría”<sup>46</sup>

En un breve espacio y en el contexto de una crítica a la ciudad ideal, Aristófanes había expresado cómicamente el sesgado imaginario que se oculta tras la estética de la escuadra y el cartabón. Metón fue un astrónomo y geómetra real del siglo V a. C., especialmente obsesionado en perfeccionar el calendario<sup>47</sup>, por lo que en él se daban los ingredientes que Mumford e Illich consideraran los justificantes básicos de todo sistema técnico: la sobredimensión matemática, la ilusión de poder astronómico y de control sobre el tiempo (calendario) y, por tanto, la apariencia de objetividad divina indiscutible<sup>48</sup>. Ideas no carentes de misticismo que sirvieron a los faraones en su hipnótico poder espacio-temporal y que ahora deberían servir a los monarcas helenísticos para controlar a sus súbditos, remodelando tecnoestéticamente el medio

<sup>46</sup> ARISTÓFANES: *Los pájaros. Las ranas. Las assembleístas* (Edición de José Martínez García). Alianza, Madrid, 2005, pp.109-111.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 109. Nota al pie.

<sup>48</sup> MUMFORD, L.: *El mito de la máquina I*, p. 293 y ss. En Illich se encuentra más escamoteado, pero por ejemplo véase ILLICH, I.: *Energía y equidad*, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*. F.C.E., México, 2006., pp. 327-359.

urbano y la técnica política. Y es que, el *desideratum* de ordenar el cosmos y de reticularizar el universo en pos de una sentimiento de seguridad política parece ir unido desde el origen a una sociedad tecnificada, tal y como *Naoiqatsi* se afanó en expresar<sup>49</sup>. Como siempre, se trataba de una inversión del papel divino: las órdenes vienen del cielo. ¿Acaso no era el fin de las teorías kepleriana y newtoniana justificar un determinado modelo de política y sociedad? ¿Acaso no era la matemática y la geometría para Spinoza o Descartes una propuesta social? Es más, tras las teorías de Einstein y Heisenberg, la sociedad técnica ha preferido seguir imantándose de valores más tradicionales y fácilmente asequibles al hombre de a pie: en nuestra cabeza prevalece la imagen del universo euclideo y newtoniano antes que el einsteniano.

Como bien señaló Mumford, el período helenístico generó con sus teoremas, experimentos y justificaciones astronómicas, la primera base tecnocientífica<sup>50</sup>, algo que se podía ver especialmente en las justificaciones matemáticas de la recién surgida literatura técnica<sup>51</sup>. A pesar de todo lo perdido, no se puede negar que Arquímedes, Ctesibio y Filón de Bizancio, pero especialmente Vitrubio o Herón, resumían *en potencia* las posibilidades ingenieriles, arquitectónicas, urbanísticas, mecánicas y tecnoestéticas de occidente desde el Renacimiento hasta, por lo menos, la Revolución Industrial. Y no es de extrañar. La época acompañaba no sólo en la justificación astronómica, geométrica y matemática, sino también en los progresos mineros en sentido material, ya que en lo personal las condiciones fueron a peor<sup>52</sup>. También en el campo textil<sup>53</sup>, aun sin llegar al nivel barroco, donde la necesidad de uniformes militares nacionales a escala inusitada sentaría las bases de la revolución textil del siglo XIX. Pero los grandes logros simbólicos deben encontrarse en otra parte. Los autómatas vieron la luz, no por casualidad, en este período, y su papel no debería subestimarse, pues como sus primos barrocos e ilustrados el bagaje semántico y creativo que ostentaban resulta interesante por su concepto<sup>54</sup>. En estos autómatas se fusionaba *indisolublemente* propaganda política, acción bélica y portentosas invenciones técnicas:

---

<sup>49</sup> Algo a lo que Feyerabend dedica mucha tinta en sus obras. Véase FEYERABEND, P. K.: *La conquista de la abundancia*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 297 y ss. Feyerabend hace numerosas críticas al interesado empleo de valores abstractos y universales de corte científico con el fin de legitimizar imposiciones de todo tipo. En el capítulo referenciado lo expone en el mundo griego especialmente.

<sup>50</sup> MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, vol. I, p. 245.

<sup>51</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, pp. 176-180. No debe olvidarse que se perdió mucha.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 65 y ss., 70-72. También ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 28 y ss.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 95 y ss.

<sup>54</sup> ALSINA, P.: *Arte, ciencia y tecnología*. UOC, Barcelona, 2007, pp. 85-86.

las energías hidráulica, térmica y de vapor fueron ensayadas aquí por vez primera y su uso estuvo pronto relacionado con la capacidad de dotar de orden preciso a la sociedad, esto es, al Cosmos: modelos astronómicos altamente complejos se construyeron. Aquellos autómatas de tracción mecánica, por su parte, tendrían su primera aplicación – cómo no- en los relojes de pesas del siglo XII<sup>55</sup>. Los técnicos del ejército, sin embargo, se nutrieron de los “inofensivos juguetes” para hacer sorprendentes mejoras en balística<sup>56</sup>. Todo esto repercutía en los monarcas, quienes llegaron a usar verdaderos gigantes automáticos para hacer todavía más evidente la intención:

“La construcción de autómatas en Alejandría servía a las necesidades de representación de los reyes helenísticos: lo que les importaba en el marco de festividades y de simposios era demostrar el dominio de la técnica, gracias a la actuación de autómatas, y también dejar asombradas a las masas”<sup>57</sup>.

Cierto es que, al contrario del autómatas barroco, aquí parece no haber todavía una concepción mecánica del ser humano, pero es justo advertir que el esclavo de galeras a gran escala comenzó a aparecer precisamente en este período histórico y que, de hecho, no faltaron trirremes-autómatas. Lo que sí que había era una prefiguración de la reticularización espacio-temporal en la que había que encajar a cualquier *zoom politikon*, en tanto en cuanto se hicieron enormes esfuerzos por mejorar la medida temporal hasta hacerla lo más exacta que la clepsidra y el reloj solar lo permitieran<sup>58</sup>. Con todo, no debe olvidarse que fueron los médicos en particular, los primeros que observaron la importancia de los instrumentos mecánicos, inaugurando gracias a ellos y según Mario Vegetti, la disección analítica, la sistematización abstracta o la arquetipificación social a la manera de Aristóteles (quien, no por casualidad, provenía del campo médico)<sup>59</sup>. Esto tenía una contrapartida estética, ya que del escalpelo a la pluma solo había un paso: el resultado fue el *dibujo técnico*. Y es que, aunque se hayan

<sup>55</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, pp. 154-160, y 165. Véase también ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 14 y ss.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 167 y ss. Sobre este aspecto y otros relacionados con la armadura y las técnicas de guerra véase ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 50 y ss.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 160 y ss.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 152 y ss. y VEGETTI, M.: *Los orígenes de la racionalidad científica*. Península, Barcelona, 1981. Especialmente relevante por la relación que establece entre el bisturí y la pluma, y también por una cosmovisión sistemática y ordenada de la naturaleza y el hombre.

conservado poquísimos planos y proyectos de la época, los que han llegado demuestran un dominio del dibujo lineal sorprendente<sup>60</sup>. En cualquier caso, podemos observar un cuantioso número de “disecciones quirúrgicas” en la Edad Moderna de las máquinas y modelos arquitectónicos vitrubianos y heronianos, y deleitarnos en la impecable factura simétrica, geométrica, anatómica, monocroma y articulada: valores tecnoestéticos nada neutros, en tanto quieren ser eternos y quieren ser tan ideales y absolutos como los dibujos del geómetra y del anatomista. Recuérdese al respecto que las ilustraciones de la enciclopedia de Diderot homogeneizaban con el mismo trato formal la arquitectura, la máquina o al hombre. Algo a lo que hoy en día está ya sumamente acostumbrado el ingeniero, el economista, el informático o el escolar, tanto en dibujos como en gráficos, diagramas, listas y formularios.

Pero en la época que nos ocupa esto fue especialmente visible en la práctica ingenieril. Censurada por Platón en la *Atlántida*<sup>61</sup> y campo de acción del técnico militar, el primer helenismo, antes que Roma, vio nacer los grandes canales, puentes y acueductos<sup>62</sup>. Como en el Egipto faraónico, y al son de los nuevos dictados, la estereotomía se perfeccionó en grado extremo, convirtiéndose en el único valor estético: estandarización cantera, severidad y funcionalidad. Con Roma esto sería llevado a su nivel paradigmático, y no sólo en la cloaca, el acueducto y la calzada, sino en el trasvase a la construcción de grandes edificios de masas: ínsulas, termas, anfiteatros, circos y hasta mercados, camuflados por lo general tras mármoles polícromos. Si Roma no hubiera caído no cabe duda de que hubiera sido posible una *Metrópolis* o una *Koyaanisqatsi* con carga crítica similar a los *peplum*. Y es que Occidente no sólo accedía con la eclosión de todas estas tipologías tendentes a la uniformidad al origen del funcionalismo, la estandarización globalizada<sup>63</sup> y al urbanismo de masas vomitadas (*vomiturium*<sup>64</sup>), sino también a la raíz bélica y a la disfunción megalómana (en el caso de la metrópoli)<sup>65</sup>:

---

<sup>60</sup> ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>61</sup> ONIANS, J.: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>62</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, pp. 126 y ss., 131 y ss. y 137 y ss.

<sup>63</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, vol. I, pp. 252-255. Todas las ciudades contaban con un equipo “standard”.

<sup>64</sup> Recuérdese que *vomiturium* tenía una doble carga semántica cuyo paralelo es elocuente: 1) Lugar en que se vomitaba tras las copiosas comidas retratadas para la posteridad en *El Satiricón* de Petronio 2) Sistemas arquitectónicos de evacuación rápida de las masas ociosas, sobre todo en teatros y anfiteatros.

<sup>65</sup> Véase ESCARPA, A.: *Op. cit.*, p. 30 y ss.

- 1) Bélica porque todas las tipologías eran una consecuencia de la ingeniería militar, cargo que el propio Vitrubio ostentó en su momento. Las célebres vías romanas, además, tenían como principal función la rapidez de movimiento de las legiones en caso de levantamiento: el dominio político<sup>66</sup>.
  
- 2) Disfunción porque como bien analizó Mumford, la *Cloaca Máxima* (considerada por Plinio la mayor obra de arte del Imperio<sup>67</sup>) fue en principio tan desproporcionada que ocasionó la primera contaminación histórica de un río, el Tíber. Ello trajo consigo múltiples consecuencias: privatización de letrinas, acueductos que dividían caóticamente la ciudad, tuberías de plomo que contaminaron el agua. Incluso es muy posible que las plagas que asolaron Roma y que no se cebaron con otras ciudades del Mediterráneo tuvieran que ver con este hecho. Al final del Imperio, tan pronto se colapsó el primer acueducto, se hundió todo el sistema. Los problemas de tráfico y ruido, la falta de luz y aire, el desorbitado precio de los alquileres, la superpoblación o la entrega sonámbula a los espectáculos de masas hicieron que la urbe milenaria fuera el lugar menos idóneo para vivir de todo el Imperio<sup>68</sup>.

Pese a que la verdadera faz romana nunca interesó a sus típicos admiradores (papas, reyes, emperadores y generales) la metrópoli resumía los peligros del tamaño y del crecimiento desorbitado, así como la instrumentalización por parte del poder de las nuevas posibilidades. Mientras que en el resto de pequeñas ciudades del imperio, y pese a la suerte de globalización operada, las reformas y planteamientos urbanos fueron de gran utilidad, Roma fue una terrible excepción. He aquí la razón por la que autores como Cicerón, Persio, Horacio, Ovidio, Umbricio, Plinio el joven, Juvenal o Marcial se pudieron adelantar a los modernos del siglo XIX, regalando una imagen nefasta de la ciudad desde la experiencia y no desde el desconocimiento campestre<sup>69</sup>. En ese sentido, las críticas de *Koyaanisqatsi* no presentaban nada que no hubiera sido inaugurado ya en dicho ensayo atlántido: incluso las críticas a los vastos edificios-colmena se encontraba implícita en las imprecaciones satíricas de Juvenal a las grandilocuentes ínsulas. Sin

---

<sup>66</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, pp. 130-134.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 140 y ss. Plinio habría sido uno de los primeros en considerar bello, en tanto bueno y útil, una estructura meramente funcional.

<sup>68</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, vol. I, pp. 252-288.

<sup>69</sup> RYKWERT, J.: *La idea de ciudad*. Sigueme, Salamanca, 2002, pp. 25-26. Lamentablemente todavía queda por realizar un estudio sobre las críticas negativas a la ciudad antigua desde dentro de la ciudad.

embargo, la base ideológica había surgido con anterioridad en las diversas escuelas de pensamiento que surgieron oportuna e inevitablemente en el seno de las atlántidas helenísticas. Cínicos, epicúreos, estoicos y escépticos, cuatro escuelas mucho más relacionadas de lo que hoy las consideramos, fundaron los primeros movimientos occidentales antitécnicos y antiurbanos<sup>70</sup>. Los primeros censuraban todo el sistema a la manera violenta de Debord o Ellul; los segundos valoraban las pequeñas comunidades orgánicas centradas en la felicidad y en el crecimiento personal sin excesivos condicionantes a la manera de Mumford, Illich o Monongye; los terceros pedían moderación y sostenibilidad al estilo de Kohr o Schumacher; y los cuartos dudaban de que el nuevo orden fuera universal y necesario, algo en lo que coincidían todos los ideólogos de *Koyaanisqatsi*.

Con todo, un suceso fundamental debe observarse en el helenismo. Por vez primera, una parte nada desdeñable de la creación humana ya no era patrimonio de los artistas (en el sentido tradicional del término), sino de ingenieros militares, de técnicos mecánicos o de astrónomos.

---

<sup>70</sup> SCHNEIDER, H.: *Op. cit.*, pp. 26-27, y MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, vol. I, pp. 250-251.

## 3.8. LA NUEVA ATLÁNTIDA

### 3.8.1. EN BUSCA DEL IMAGINARIO<sup>71</sup> TECNOESTÉTICO

La dialéctica que encontrábamos en el mito de la Atlántida siempre ha estado presente en la historia occidental, pero ello no quita que la balanza se haya inclinado decisivamente hacia uno de sus extremos. Al contrario que otras épocas, los movimientos que han ido en nuestros tiempos en dirección contraria (piénsese en *hippies* o postmodernos), no han ocasionado un modelo alternativo, sino únicamente falaces pinceladas coloristas. Ante esta situación debemos plantearnos al menos dos preguntas: ¿Por qué hemos caído en un modelo atlántido mejorado? ¿Por qué hoy las ideas no han servido para ponerlo en jaque o para generar un modelo alternativo fiable? Ya que contamos con la génesis helenística, proponemos un trayecto que sistematizará mucho de lo comentado hasta ahora en la tesis, pero desde un nuevo enfoque bibliográfico y argumental. La finalidad es triple: observar qué causas justifican la reacción de los ideólogos de *Koyaanisqatsi*, comprender los elementos que fortalecieron la técnica moderna y, en especial, preguntarnos por el tipo de tecnoestética que genera. Asimismo, advertimos con antelación al lector de que el itinerario que ahora emprendemos constituirá, por sí mismo, una suerte de *ideoestética* indispensable para la comprensión del fenómeno tecnoestético en toda su extensión, allende la mera dimensión formal.

Si bien Aristóteles, Demócrito o Séneca concebían el progreso como una evolución y exaltación espiritual del hombre a lo largo de su vida<sup>72</sup>, algo cambió pocos siglos después de que San Agustín certificara esta herencia clásica de la Iglesia Cristiana<sup>73</sup>. Escoto Eriugena, Hugo de San Víctor, San Buenaventura, Roger Bacon o Joaquín de

---

<sup>71</sup> Sobre la noción de imaginario, resulta especialmente didáctica la exposición y síntesis de LIZCANO, E.: *Imaginario colectivo y creación matemática. La construcción social del número, el espacio y lo imposible en China y en Grecia*. Gedisa, Barcelona, 2009, p. 6 y ss. y 22 y ss.

<sup>72</sup> Y, en todo caso, el hombre como creador de un Mundo se circunscribe a la capacidad de simbolizar de una sociedad, esto es, el hombre es un *Symbol Maker* mucho antes que un *Tool Maker*, tal y como lo piensa la antropología general de Lewis Mumford.

<sup>73</sup> *La ciudad de Dios* de San Agustín aun planteando una dialéctica entre el bien y el mal, no propone un avance histórico horizontal del mal hacia el bien, típico del pensamiento del progreso, sino vertical, cíclico y estático. SAN AGUSTÍN: *La ciudad de Dios*. Torre de Goyanes, Madrid, 1997. Para San Agustín no tienen importancia ni los productos materiales ni las acciones físicas que transforman el medio, únicamente el camino personal que cada persona sigue en unas circunstancias idóneas sociales, unánimes y atenienses.



Fiore, todos ellos teólogos y monjes, comenzaron a labrar surcos que rasgaban la paz comunal y mítico-creadora de la Atenas platónica, al mismo tiempo que sembraban las bases de una nueva Atlántida que sería teorizada por Francis Bacon en el siglo XVII<sup>74</sup>. ¿Qué germinó en esos campos medievales? Como bien señaló el historiador Lynn White, para que un cambio social se dé, la teoría y la práctica deben ir firmemente unidas. Ciertos argumentos religiosos escolásticos propugnaron una artificiosa<sup>75</sup> transformación del medio ambiente con el único fin de dirigir la sociedad hacia un utópico paraíso de felicidad terrena donde el hombre, en vida, no tendría que trabajar, pasar hambre o dolor. La defensa de las artes mecánicas, la introducción de industrias más pesadas de hierro, la eclosión de las minas o la aparición del reloj fueron los primeros síntomas de una transformación espacial, temporal y social que pronto escindiría y tensaría al hombre<sup>76</sup>. Paraíso terrenal, tecnología y progreso histórico surgieron precozmente como aliados, a pesar de que varias facciones del reflexivo Renacimiento se encargarían de someter a crítica y meditación toda esta herencia medieval, los nuevos propósitos (aparece ahora la defensa del derecho romano con sus cláusulas sobre la propiedad privada) y las metamorfosis sociales de aroma cristiano secularizado<sup>77</sup>. El sutil grito de: “¡Qué descansada vida aquella que huye del mundanal ruido!” no fue enunciado por Reggio, aunque fuera sugerida por los primeros planos de *Koyaanisqatsi*. Comienzo del poema de Fray Luis de León *Oda a la vida retirada*, estas palabras ejemplifican a la perfección la defensa de un estado bucólico y natural tradicionalmente clásico-cristiano que bien podría haber llevado al traste el motor que había comenzado a activar las pequeñas manecillas mecánicas, frías, y repetitivas tanto de los relojes protestantes como de la estética musical y visual de nuestra película.

---

<sup>74</sup> Lo comentado hasta ahora es una síntesis de NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000, pp. 25-72.

<sup>75</sup> Todo en el hombre, desde que existe el arte, es artificio. Sin embargo, hay que distinguir entre un artificio que siempre ha existido en toda sociedad humana y un artificio material que ejerce, según Ellul o Polanyi, un plus innecesario de consecuencias imprevisibles e insostenibles para el hombre.

<sup>76</sup> Véase, para una visión más amplia de lo comentado, WHITE, L.: “Tecnología y cambio social”, en AA.VV.: *Cambio Social*. Alianza, Madrid, 1988, pp. 102-122.

<sup>77</sup> BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Iberia, Barcelona, 1979, p. 143 y ss. Ya Burckhardt supo ver que el Renacimiento no era asunto únicamente de resucitar el mundo antiguo. MONDOLFO, R.: “La idea de cultura en el Renacimiento Italiano”, en *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 183 y ss. supo advertir la dialéctica renacentista consistente en el ideal de progreso histórico gracias a invenciones y novedades científicas al mismo tiempo que se defiende un aroma platónico (Marsilio Ficino) de espiritualidad y humanidad sin precedentes.

En el siglo XVII Dios pasó a convertirse no ya en una idea sublimada de la moral y metafísica de una sociedad, enseña imaginaria de las aspiraciones y regulaciones subjetivas de un pueblo. Ahora Dios existiría encarnado y materializado en la estructura matemática del Cosmos y en las leyes de la física tal y como lo concebían Galileo, Descartes, Kepler o Newton<sup>78</sup>. Francis Bacon comenzó a darle una dimensión práctica a esta teoría al explicar la conquista del Cosmos como una misión encomendada por Dios: el hombre debía conocer la naturaleza, predecirla y controlarla<sup>79</sup>. La ley de Dios se simplificaba: trabaja, construye y harás el Paraíso<sup>80</sup>. Ahora bien, lo que Bacon había expuesto no era sino una extensión de la interpretación bíblica prefigurada por aquellos autores medievales, especialmente por Santo Tomás. El *Génesis* plantea, como cualquier texto religioso, una ambigüedad: por una parte, que el hombre ha caído en una tierra demoníaca y que la técnica lo esclaviza, pero por otra que el hombre está hecho a semejanza de Dios y que la tierra está hecha para ser dominada<sup>81</sup>. Esta segunda línea prefiguraba una nueva religión cristiana que encontraba su paradigma en la técnica y donde la *Biblia* era la carta magna. La clave, sin embargo, se encontraba en la nueva concepción de Dios, ya que el hombre occidental es siempre *imago dei*. En palabras de Hannah Arendt, “este enfoque encontró su teoría más razonable en la famosa analogía de la relación entre la naturaleza y Dios con la existente entre el reloj y el relojero”<sup>82</sup>. Dios era ahora un *homo faber* que habría construido una naturaleza sometida a un proceso estable, luego lo mismo tenía que hacer el hombre. De ahí que los filósofos y científicos de la Edad Moderna pudieran concebir la naturaleza como una máquina o, en palabras de Kepler, como una “obra de relojería”<sup>83</sup>. ¿No era la perspectiva reticular renacentista una prefiguración de este universo isotrópico? El artista de la época tenía que asumir el papel de Dios, y su obra, convertirse en una imagen del orden de la naturaleza.

Pero este modelo tenía fecha de caducidad, pues tendía, en realidad, a otro. Las teorías de Descartes, Leibniz y Newton parecían demostrar que no hacía falta darle

---

<sup>78</sup> Para una idea general sobre este tema véase MUMFORD, L.: *Técnica y Civilización*. Alianza, Madrid, 2002. pp. 49-51 y 60-66 y MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, pp. 201-215.

<sup>79</sup> MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, p. 151.

<sup>80</sup> Sobre el tema del trasvase de la divinidad del campo de la idea al campo de la actividad, PAPINI, G.: *Descubrimientos espirituales*. Emecé, Buenos Aires, 1953, p. 70 y ss. Aunque no estamos de acuerdo del todo con la perspectiva de este autor, véase el concepto de la vía religiosa titánica, donde Dios se asimila a la actividad del hombre.

<sup>81</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, pp. 151-154.

<sup>82</sup> ARENDT, H.: *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1998, p. 323.

<sup>83</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 153.

cuerda al reloj si se introducía al propio Dios dentro de la estructura mecánica<sup>84</sup>. Al fin y al cabo el Dios externo era dispensable, sólo importaba que conservara el movimiento. La nueva fórmula sería intuída por Spinoza: “sive Deus, sive natura”. ¿Qué efecto tenía esta unidimensional síntesis Cosmos-naturaleza-máquina-Dios? Pues que, ya desde Galileo, y sin duda desde Newton, lo universal y lo verdadero se encontraban más allá del Sistema Solar y que todo lo que ocurría en la Tierra era relativo e insuficiente<sup>85</sup>. En ocasiones, la ubicación ideal estaba más allá incluso de la propia creación de la naturaleza, tal y como nos muestra Hegel en su *Ciencia de la lógica*:

“La lógica constituye el sistema de la razón pura, el reino del pensamiento puro. Este reino es el de la verdad sin máscaras, la verdad en sí y para sí. Cabe, pues, decir que el contenido de la lógica es la representación de Dios considerado en su esencia eterna, anterior a la creación de la naturaleza y de un espíritu finito”<sup>86</sup>

La fusión de religión, filosofía moderna y física clásica robustecía un antiguo concepto: la verdad sólida no está en las experiencias cotidianas, ni en la aprehensión directa de la naturaleza, sino mucho más allá. Esta verdad es coherente y uniforme y el *hombre queda a merced de sus dictados*. Nuestras acciones y pensamientos son convenciones, pero curiosamente ese más allá al que llegamos por dichos medios es **la realidad**<sup>87</sup>. La sociedad debía ahora imitar este sistema que aunaba asombrosamente astronomía, ciencia, filosofía, técnica y religión, mientras que el hombre debía convertirse en una extensión de sus reglas. El Planeta Tierra se movía dentro de un gigantesco mecanismo divino, luego el hombre también. Dios es un autómatas y el hombre igualmente debe serlo, mientras que la naturaleza tiene que ser dominada y

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 161 y ss.

<sup>85</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 298 y ss.

<sup>86</sup> *Cit.* en GÓMEZ PIN, V.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>87</sup> FEYERABEND, P. K.: *La riqueza de la abundancia*. Paidós, Barcelona, 2000, pp. 31-32. Feyerabend cita posteriormente a Demócrito, quien pareció darse cuenta de esta última contradicción: “Por convención dulce, por convención amargo, por convención caliente, por convención frío, por convención calor; pero en realidad átomos y vacío” (...) Mentes miserables que tras tomar tus creencias de nosotros nos rechazas los sentidos; nuestro rechazo es tu ruina” (p. 36). Max Planck también se expresó en términos similares: “Las dos afirmaciones, “Existe un mundo real exterior que es independiente de nosotros” y “Este mundo no se puede conocer de forma inmediata” (...) ambas se contradicen hasta cierto punto y por lo tanto revelan el elemento irracional inherente a la física y a toda otra ciencia (...)” (p. 87).

convertida en lo mismo. En conclusión, el hombre debía comportarse como una máquina. ¿Y que hace una máquina? Vivir para trabajar. De ahí que las Sociedades Religiosas Mecánicas se fusionaran con el credo laboral protestante justo en estos momentos.

Ahora bien, los artistas que se encontraron con esta crisis pudieron seguir fieles al modelo anterior, pero ya no eran necesarios para construir el nuevo orden ni el nuevo universo simbólico. El arte comenzaba a diluirse, a especializarse y a valorarse en términos estéticos renovados ¿Acaso no fue Bacon el que en su *Nueva Atlántida* relegó a mínimos el papel de artistas y filósofos?<sup>88</sup> ¿Acaso *La Royal Society*<sup>89</sup> de Londres no expulsó deliberadamente, en un acto sin precedentes, las artes y humanidades tradicionales?<sup>90</sup> ¿Y acaso las Academias no comenzaron revolucionariamente a disociar las ciencias de las letras?<sup>91</sup> Si una “tecnostética” podía deducirse de este nuevo imaginario moderno, no era al artista tradicional al que parecía corresponderle llevar la voz cantante. Como tampoco le correspondía a éste generar unos nuevos supuestos estéticos que hicieran posible la existencia de una mirada artística acomodada a los nuevos tiempos. El *gran creador*, y así se entendió en la incipiente tecnociencia, era el inventor y el físico: sus útiles máquinas y su concepción del cosmos generaban un nuevo ambiente que sería interpretado muy tarde por el artista tradicional. Recuérdese al respecto la invención de la locomotora, en cuya tecnostética visual nada tuvo que ver en principio el artista y cuya tecnostética fue estéticamente apreciada por empresarios e inventores mucho antes de que el artista se percatara de sus posibilidades. El episteme moderno favorecía una eclosión técnica especializada, una nueva tecnostética e, inevitablemente un nuevo universo simbólico. Nótese que esto sería cierto, con el tiempo, hasta en los mínimos detalles: si el sacerdote y el artista pudieron crear demonios que afligían al ser humano por pecar, el óptico pudo demostrar la existencia de bacterias y virus. Los temidos monstruos se llamarían ahora tuberculosis, hepatitis, cáncer o sida, pero se imantarían de las viejas tradiciones culturales y creativas<sup>92</sup>. El pecado era ahora llevar una vida que se opusiera al credo médico e institucional: bebida,

---

<sup>88</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>89</sup> Influyente institución creada por mercaderes que tuvo entre sus notables miembros a Christopher Wren o a Isaac Newton. El fin de dicha sociedad era el estudio de las matemáticas, la física y las ciencias naturales con el fin de crear nuevas invenciones. A efectos prácticos fueron la minería, el ejército y el sector textil los más beneficiados. Véase NOBLE, D.: *Op. cit.*, p. 79.

<sup>90</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 64.

<sup>91</sup> SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 124 y ss.

<sup>92</sup> Véase MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, *Op. cit.*, p. 144 y ss.

tabaco, droga, sexo desaforado, alimentación inapropiada o inactividad deportiva culpabilizarían nuevamente al hombre<sup>93</sup>. Habrá que repetir, una vez más, que tan importante como el hecho científico es la interpretación simbólica y los efectos que conlleva. De ahí el papel creador que la técnica y la ciencia han venido a ocupar desde la Edad Moderna.

Veamos en primer lugar qué tendencias filosóficas alimentaron el nuevo imaginario técnico y, por ende, una potencia creativa divergente a la del artista. Cabe señalar con anterioridad que aunque estas escuelas se movían por un ideal bienintencionado, sus posicionamientos, vista la *práctica general posterior*, resultan ciertamente sesgados y peligrosos. De hecho, Arendt considera necio pasar por alto la congruencia de la alienación del hombre moderno con la filosofía-física modernas, desde el mecanicismo al utilitarismo, pasando por el empirismo<sup>94</sup>. Aun así, en el subapartado 3.8.2.1 matizaremos la perspectiva crítica que ahora vamos a adoptar<sup>95</sup>. Comencemos<sup>96</sup>:

- **Matematicismo:** Lenguajes abstractos y sígnicos como los números, creados y semantizados por el hombre<sup>97</sup>, tienden a fagocitar y usurpar cualquier otro campo del conocimiento o experiencia humana: “Las matemáticas lograron reducir y verter todo lo que el hombre *no es* en modelos que son idénticos a las estructuras mentales humanas”<sup>98</sup>. Para la *Mathesis Universalis* de Descartes, la *res extensa* de la naturaleza se fundamentaba en fórmulas algebraicas, considerando que su modelo

---

<sup>93</sup> Una extensión de esta interpretación puede verse en ILLICH, I.: *Némesis Médica*, en *Obras reunidas*, p. 566 y ss.

<sup>94</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 300.

<sup>95</sup> Recuérdese lo que advertimos en el bloque introductorio, a saber: hemos elegido un punto de vista crítico por razones de limitación temática, así como para evitar la “ilusión” de objetividad. Consideramos que todo escrito humanista, aun cuando quiera ser analítico o “científico”, es subjetivo. Por ello, hemos preferido hacer evidente dicho enfoque, con el fin de hacer posible el debate y subrayar la dimensión crítica que todo ensayo humanístico debe tener con fines constructivos.

<sup>96</sup> Aunque justificaremos bibliográficamente varios de los aspectos que a continuación comentaremos, es necesario subrayar que gran parte es fruto del bagaje personal conseguido con el tiempo y varias fuentes. En este sentido, hemos acudido a Mumford, Arendt, Noble, Feyerabend o Moya únicamente para ilustrar y aderezar el recorrido. Para una visión general sobre estas tendencias generatrices véase ABAGGNANO, N.: *Historia de la filosofía*. Montaner y Simón, Barcelona, 1955, vol. II, p. 133 y ss.

<sup>97</sup> Aunque poco conocido, pocas dudas se deberían tener hoy en día de que las matemáticas son representaciones sustentadas por la fe que una sociedad tiene en ellas, como bien señalara Wittgenstein. Las etnomatemáticas, disciplina especializada, demuestra como existen otras matemáticas perfectamente viables según otros supuestos y en pueblos bien diferentes, señalando que nuestras matemáticas para nada son objetivas ni universales (ilusión ilustrada y occidental), sino que se fundamentan en *apriorismos* semantizados relacionables con el imaginario tecnoestético. Véase la introducción y parte del cuerpo de LIZCANO, E.: *Imaginario colectivo y creación matemática*. Gedisa, Barcelona, 2009.

<sup>98</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 294.

ideal eran las máquinas, ya que éstas se podían reducir a forma y movimiento geométrico: la máquina estaba más cerca del modelo divino que el hombre<sup>99</sup> (obsérvese qué ideoestética más jugosa). Por su parte, Spinoza se esforzó en demostrar que la ética se podía reducir a estructuras geométricas, mientras que Leibniz intentó crear una máquina para que el hombre se comunicara únicamente en código binario<sup>100</sup>. Como bien ha subrayado Mumford, el punto de partida era la teología antianimista tardomedieval, pero su máxima expresión no se alcanzaría hasta los físicos<sup>101</sup>. Galileo o Kepler argumentaban que sólo existía lo que se podía cuantificar físicamente, lo que “nos ha dejado un universo de cuyas cualidades sólo conocemos la manera en que afectan a nuestros instrumentos de medida”<sup>102</sup>. Se favorece, pues, una nueva mirada humana: ¿Acaso no se valoran hoy al peso incluso los currícula?

Todo esto comportaba una consecuencia: el hombre ya no se encontraría con la estética y los valores de la naturaleza directa, sino con *máquinas* e *instrumentos* que desocultaban la nueva cosmovisión, a la vez que borraban la anterior ¡Una verdadera revolución tecnoestética! La obsesión por cuantificar y medir matemáticamente todo hicieron, además, que la óptica y la abstracción mental aplastaran al resto de sentidos humanos, anulando la posibilidad de un imaginario occidental que asumiera conceptualmente los valores del tacto y los olores<sup>103</sup>. De hecho, la tecnoestética se da especialmente en la matematización sonora y en referentes visuales, pero difícil o ligeramente en el sabor y el tacto. *Koyaanisqatsi* parece compendiar este proceso: las secuencias naturales quedan olvidadas a los 15 minutos de metraje, los edificios y las fábricas con su diseño tipificado inundan el resto y todo acompañado de la matematización minimalista. Por su parte, *Naqoiqatsi* dedicaría una larga secuencia a mostrar el mundo reducido a pura cifra.

- **Mecanicismo/ Materialismo:** Estos dos posicionamientos hermanados significan tanto la reducción del Universo a leyes *generales* y *uniformes* como la defensa de lo medible, lo matemático, lo cuantitativo y lo concreto. Si el Universo y el Cosmos se mueven predeciblemente y ellos son nuestro dios-máquina, debemos

<sup>99</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 155.

<sup>100</sup> Véase una síntesis en MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 282.

<sup>101</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 49-65.

<sup>102</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 289. Véase también *ibídem*.

<sup>103</sup> Véase especialmente ILLICH, I.: *H2O y las aguas del olvido*. Cátedra, Madrid, 1989. Este tema fue tratado brevemente en el último apartado del bloque introductorio.



adecuarnos –para nuestra felicidad- a dicho modelo. Sólo las causas del movimiento físico son reales e incluso la subjetividad está determinada por aquél. Que la Tierra se moviera en el Cosmos era la prueba irrefutable, de ahí que Descartes llegara a considerar que su filosofía era errónea cuando Galileo se retractó de sus teorías<sup>104</sup>. En consecuencia, el hombre ya no llegaría a la perfección por contemplación y reflexión, sino adecuándose a su nuevo *deus faber*. El ejemplo paradigmático de lo que esto significaba se encontraba en Descartes y La Mettrie, quienes imaginan autómatas en los que la memoria *únicamente* matemática y geométrica del hombre (el resto de posibilidades humanas son consideradas erróneas) perseverarán<sup>105</sup>. Leibniz incluso soñaría con computadores<sup>106</sup>.

Las consecuencias de estas tendencias de pensamiento, ideológicas por sí mismas, son inmensas. Como veremos en el apartado 3.9., el materialismo, al negar la profunda influencia que los ideales, las creencias y los símbolos juegan en la configuración de la realidad por parte del ser humano favorecía una mirada estética pura: observar el arte como objeto, despojado de sus funciones y valores trascendentales. Además, se considerará que la tecnoestética es meramente funcional y carente de simbolización subjetiva, lo que ha hecho que no nos interroguemos sobre su semántica, considerándola un valor neutro. En la misma tónica, y en convergencia con los ideales de depuración protestante, los saberes tradicionales fueron denostados, pues todo pasado debía quedar borrado<sup>107</sup>. Cabe recordar que *Koyaanisqatsi* se convierte en pura observación de esta frigididad materialista, pero se encuentra con la paradoja de que es escrutada, las más de las veces, desde los mismos supuestos. Por otra parte, y con respecto al mecanicismo, más allá de que el propio mundo se haya convertido en una gigantesca máquina burocrático-económica de miles de engranajes interconectados, cabe preguntarse por el artista. El artista asumió el papel de máquina divina muy tarde, y casi siempre desde una perspectiva de misticismo desindividualizador. Warhol lo llevaría a su máxima expresión: “Quiero pintar como una máquina, quiero ser una máquina”. En este sentido, hizo falta que las consecuencias del modelo técnico del imaginario

---

<sup>104</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 300. Nótese lo cerca que estuvo el helenismo de haber llegado a teorías similares si la teoría heliocéntrica de Aristarco hubiera triunfado.

<sup>105</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 154 y ss.

<sup>106</sup> STRATHERN, P.: *Leibniz en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2000, pp. 31-32.

<sup>107</sup> Para una comprensión mayor de algunos aspectos culturales “inmemoriales” que morían con estos cambios, es recomendable visitar BURKE, P.: *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza, Madrid, 2001, p. 295 y ss.



moderno penetraran profundamente en la sociedad para que los artistas pudieran abrazar su sentido religioso o comprender su sentido unidimensional e inhumano.

Pero las influencias de estas escuelas deben rastrearse especialmente en el campo de la educación, sobre el cual Illich lanzó sus mayores críticas<sup>108</sup> ¿Es casualidad que, tras en el ensayo universitario-escolástico, esta época fuera la que sentara las bases del sistema educativo occidental posterior? Claro que no, en tanto el obispo Jan Amos Komensky (Comenius), fundador del sistema educativo europeo en su tratado *El gran didáctico*, se convirtió en el principal defensor de la reforma educativa propugnada por la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon<sup>109</sup>. Ya Lutero, Knox y Calvino habían iniciado el camino hacia la proliferación de escuelas y del conocimiento por medio del aula y el libro, dejando de lado la experiencia<sup>110</sup>. Pero lo que introdujo el mecanicismo de Comenius (también Locke) fue la semilla del conocimiento *cuantitativo y literalista* en la que todos los alumnos *deben* llegar al mismo nivel siguiendo el modelo de la imprenta. Mumford sintetizó la fórmula que tantas veces se repetía por entonces: “La mente del alumno era una hoja en blanco. La tarea de la educación consistía en dejar sobre esta hoja la impresión deseada”<sup>111</sup>. No en vano, es rotundamente falso que la *escuela obligatoria y pública* en las ciudades fuera un producto del siglo XIX o del XX: los grandes gobernantes despóticos (Luis XIV, Federico I de Prusia<sup>112</sup>, Catalina la Grande o Napoleón) se adelantaron, pues vieron en la fórmula absolutista-mecánica una forma de que la sociedad aceptara sin reservas dictados que casaban bien con la política. La idea era (y todavía es) clara: el hombre nace incompetente para la nueva sociedad si no se le educa (y moldea) convenientemente<sup>113</sup>. En opinión de Illich esto ha desembocado en nuestros tiempos, en que lo que se hace muy difícil, incluso por medios autodidactas, escapar de una educación obligatoria que convence al estudiante de

---

<sup>108</sup> ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*, *Op. cit.* Donde Illich considera que el camino emprendido desde la escolástica ya prefiguraba una docencia estandarizada y limitada. Pero véase especialmente ILLICH, I.: *La sociedad desescolarizada*, en *Obras reunidas*, p. 219 y ss.

<sup>109</sup> NOBLE, D.: *Op. cit.*, pp. 73-74. De hecho, Comenius fue llamado a Inglaterra. Véase también ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, pp. 117 y 128. Comenius delineó un plan de producción en masa de conocimientos que construirían a un hombre que debería encajar en un ambiente generado por magia científica.

<sup>110</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 274-276. Sobre el libro como forma de dominio y anulación de las formas de conocimiento popular, véase BURKE, P.: *Op. cit.*

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 277.

<sup>112</sup> De por sí este monarca crearía 1.700 escuelas únicamente para pobres. En Inglaterra, por su parte, serían fundadas escuelas públicas por la Sociedad para la Promoción del Conocimiento Cristiano.

<sup>113</sup> *Ibidem*, pp. 278, 303-304. También ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, p. 131.

que el credo actual es inevitable y objetivo, iniciándole en una formación *protécnica* orientada al marco laboral y sumergiéndole en un sistema que *cuantifica* el conocimiento -como si fuera un objeto-producto- con títulos (*discriminando*, sin derecho a examen, a las personas competentes que no posean la cantidad de diplomas o créditos necesarios) y que *desvaloriza*, en definitiva, todo saber no institucionalizado<sup>114</sup>. ¿Tiene todo esto trascendencia para la tecnoestética? Por supuesto, ya que la tecnoestética se encuentra *inculcada* en gran parte de nuestra estructura mental, así como en nuestro modo de actuar y pensar, siendo esto válido para campos tan diferentes como la pedagogía (con el cognitivismo de Piaget, el conductismo de Skinner y Pavlov o la teoría de la información de Shannon), el deporte de competición, las metodologías formalistas o el tratado analítico de tintes objetivos (véase Anexo IV). El problema reside, repitámoslo, en que la tecnoestética resulta invisible al considerarse que no es subjetiva ni porta significados. Quizás por ello, *Koyaanisqatsi* busca convertir en siniestro y extraño los mecanismos tecnoestéticos en nuestros referentes ambientales (lo que capta la cámara), sonoros (música minimalista) y visuales (movimientos y planos de la cámara).

- **Empirismo (?)**: Es difícil hablar de empirismo en los términos que nosotros lo vamos a hacer en tanto en cuanto éste ha sido interpretado y empleado de maneras bien diferentes. Feyerabend considera que sus dictados han tenido una influencia relativa en el *imaginario* tecnocientífico, puesto que simplemente se han usado cuando podían casar oportunamente con el resto de propuestas<sup>115</sup>. Y no parece faltarle razón, ya que aun cuando el método científico se ha basado en sus parámetros, la vuelta de tuerca que Kant operó en la filosofía de Hume, la manera en que sus posibilidades fueron empleadas en la revolución estética dieciochesca o su empleo por parte de los llamados empiristas lógicos, hacen surgir muchas dudas al respecto<sup>116</sup>. No en vano, aunque el empirismo se interesara por los efectos de la percepción sensible reducida a los objetos materiales y a pesar de las escépticas

---

<sup>114</sup> Afectando gravemente a la reflexión y sabiduría humanas, pues estas se forjan en la experiencia, la observación, el interés individual, el diálogo colectivo y la crítica. ILLICH, I.: *La sociedad desescolarizada*, p. 189 y ss. Las relaciones entre sociedad tecnocrática y escolarización pública, constructos considerados hoy unívocamente positivos, darían para una investigación independiente.

<sup>115</sup> FEYERABEND, R. K.: *Op. cit.*, p. 37.

<sup>116</sup> Por ejemplo, Kant “solucionó” el problema del subjetivismo empirista objetivizando idealmente las sensaciones necesarias para que no se derrumbara el constructo cultural fundamental. El papel relativo o justificante que las interpretaciones del empirismo han jugado en tantas ocasiones se abordará en el campo estético en el apartado 3.9. Allí veremos qué cariz cobra en Addison, Shaftesbury o Kant.

reflexiones de Hume al respecto, las teorías políticas de aquéllos tendieron al mecanicismo. Ya *El Leviatán* (1651) de Hobbes, aun cuando pudiera superar la terrible visión de Maquiavelo, convertía en antagónicos hasta el extremo la razón y la pasión<sup>117</sup>. Hobbes, como Locke en su *Ensayo sobre el gobierno civil* (1662), compartirían con Shaftesbury, Leibniz, D'Alembert o el influyente Montesquieu - *Del espíritu de las leyes* (1748)- la concepción de que la naturaleza era una máquina a la que el hombre estaba completamente sometido<sup>118</sup>. En consecuencia, la política quedaba determinada por una *techné* objetiva que estaba por encima de ella, y que en Montesquieu significaba que incluso la divinidad bailaba a su son, una tradición que incluso podría observarse en ciertos toques dictatoriales de *El contrato social* (Rosseau). La técnica, como bien creían Winner o Ellul, tendía con estos autores a convertirse en la suprapolítica que hoy en día es y que *Koyaanisqatsi* buscaba desesperadamente señalar<sup>119</sup>. En consecuencia, estos dictados favorecían que la tecnoestética fuera un símbolo político muy especial, a pesar de que quien haya sido educado en dicho credo pueda pensar que el grado 0 tecnoestético es obvio, evidente, suprapolítico y objetivo. Y en este punto, ni el escéptico Hume, culmen del empirismo, pudo librarse. Según Mumford:

“En otras palabras, las ciencias físicas tendían a identificar lo cuantitativo con lo *real*, lo cualitativo con lo *irreal*. David Hume (...) resumió la actividad científica: “Cuando recorremos bibliotecas, persuadidos de estos principios ¿qué saqueo debemos hacer? Si tomamos en la mano cualquier volumen sobre divinidad o metafísica, por ejemplo, preguntémonos: ¿Contiene algún razonamiento abstracto referente a la cantidad o al número? No. ¿Contiene algún razonamiento experimental referente a la realidad y a la existencia? No. Entonces *quemémoslo*; porque no puede contener nada que no sea sofisma e ilusión”. En esta deposición Hume no tomó en cuenta su propia ilusión; su identificación de la

---

<sup>117</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 300.

<sup>118</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 168.

<sup>119</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 57 y ss.

simbolización exitosa con la naturaleza toda de la realidad”<sup>120</sup>

Sin embargo, la convergencia entre empirismo y mecanicismo generaban todavía algo más: una renovada mirada estética que desentrañaremos en el próximo apartado (3.9.).

Quizás sea el momento de dedicarle unas palabras al ¿proto-empirista? Francis Bacon y a su *Nueva Atlántida* (1627), donde se invertía altanaramente el mensaje platónico y donde se encontraba la huella de utopías como la *Ciudad del Sol* (1602) de Campanella. Bacon partía de la necesidad de que los ejércitos ingleses ostentaran la superioridad técnica para controlar el mundo y de que las minas ofrecieran el material necesario para construir invenciones útiles y funcionales (de nuevo, el ejército y la mina). Desde este punto de vista, Bacon prefiguraba la Revolución Industrial inglesa. Los nuevos filósofos como él y los jefes industriales serían hermanos, mientras que la técnica, por arte de magia, generaría por sí sola ética y felicidad sin más<sup>121</sup>. Si bien Hugo de San Víctor se le había adelantado, Bacon abrió la puerta de par en par a la aceptación y veneración de las *artes mecánicas*, convirtiéndolas en la cúspide de la pirámide: el *nuevo creador* con su inherente tecnoestética había quedado inaugurado<sup>122</sup>. Si bien es cierto que demostró escasa comprensión de la metodología científica de Gilbert o Galileo, no lo es menos que muchas de sus profecías y deseos eran la base de la apología tecnocientífica<sup>123</sup>. Sin que sus firmes creencias religiosas fueran un problema, Bacon intuyó la prolongación de la vida, el retardo de la vejez, la cura de enfermedades incurables, la creación de armas químicas o la creación de especies nuevas que acabarían convirtiendo en dios al hombre, la meta final “no declarada” de la ciencia moderna<sup>124</sup>. El problema es que para que esto tuviera lugar, Bacon consideraba que había que volver la espalda a la filosofía y el arte tradicionales (minimizando irrisoriamente su papel) así como al conocimiento puramente cognitivo: *la verdad* y

---

<sup>120</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 266. Las cursivas son nuestras.

<sup>121</sup> Esta perspectiva general se basa en la lectura de FARRINGTON, B.: *Francis Bacon, filósofo de la Revolución Industrial*. Ayuso, Madrid, 1977. También es recomendable ver FERNÁNDEZ GIJÓN, E.: “Las ciencias sociales en la crítica de la tecnociencia”, en VALERO, J. A.: *Sociología de la ciencia*. Edaf, Madrid, 2004, pp. 264-266.

<sup>122</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 158.

<sup>123</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, *Op. cit.*, pp. 261-264

<sup>124</sup> NOBLE, D.: *Op. cit.*, p. 88.

*la utilidad* eran una y la misma cosa previa eliminación de la subjetividad<sup>125</sup>. No en vano, su célebre máxima “Saber es poder” se refería a la ciencia como capacidad de *dominio* de la naturaleza toda. Sin embargo, Bacon no supo prever que la humanización de la máquina mecanizaría a la sociedad, y que el papel atribuido al arte haría que éste se viera incapacitado para actuar de contrapeso de ese desarrollo técnico unilateral. En este sentido, nuestro filósofo fue el ideólogo fundamental de la Royal Society, primer lugar real donde se consideró que la ciencia y la técnica son objetivas y necesarias, mientras que el arte es un mero divertimento sin importancia.

- **Utilitarismo:** Hijo del materialismo mecanicista y sobrino del empirismo, fue la manera de *activar*, en la práctica, al nuevo creador, a la técnica, a la tecnoestética e incluso a la nueva mirada artística. Si algún razonamiento filosófico llevaba al escepticismo o a la crítica, la solución utilitaria era evitar la reflexión y seguir construyendo la Atlántida de Bacon. Holbach y Helvetius en el siglo XVIII, y Bentham, James o Stuart Mill en el XIX, le dieron forma definitiva. ¿En qué consistía su propuesta desde el punto de vista de la condición humana? Con escasa justificación, la respuesta era simple: expandir la satisfacción material, algo en lo que coincidirían Bacon, Marx o el hombre de negocios actual. Con el tiempo, la fórmula se vulgarizaría: multiplicar el consumo, inventar más objetos y formas de producción, multiplicación mecánica hasta la extenuación y sin fin<sup>126</sup>. La tecnoestética genérica o influencias de ésta estaban a punto de aflorar por doquier al margen de Goya, Paganini, Thoreau o Tolstoy. Ciertamente es, empero, que hubo un innegable efecto positivo: las clases medias y bajas terminarían accediendo, en el mundo occidental, a dicho bienestar. Ahora bien, como han sabido exponer tantos autores, este utilitarismo asumía por inercia el imaginario matemático, mecánico y materialista en sus más mínimos detalles. Tomemos a uno de los padres del utilitarismo como ejemplo: Jeremy Bentham. Para aquél el hombre tiene en común el cálculo matemático y el ser afectado por el dolor y el placer. Su concepto es, en realidad, cartesiano, en tanto los sentimientos humanos son internos y no tienen relación con los condicionantes externos. Por ello, Bentham proponía aplicar la matemática tanto para medir la utilidad como para calcular el dolor y el placer, lo

---

<sup>125</sup> MOYA, E.: *Op. cit.*, p. 159, MUMFORD, L.: *Arte y técnica*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 10, y MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 74.

<sup>126</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 323-331.

que le alejaba del hedonismo griego (evitar el sufrimiento) o del de Hume (el placer no se consigue sin dolor)<sup>127</sup>. Si estas dos tendencias dudaban del mundo, el sensualismo de Bentham terminó dudando del propio hombre, considerándolo un depravado cuya felicidad no se encontraba en el utilitarismo sino en los vicios, que en sus seguidores se convertirían en virtudes<sup>128</sup>. Sorprendentemente, ésto llevó al padre del utilitarismo a renegar casi completamente de esta filosofía en el prefacio de la última edición de su obra: la utilidad, concluye, no es mensurable, pues no puede ser calculada ni reducida a matemática. La utilidad no radica en el uso sino en aquello que nos haga felices (he aquí su hedonismo). Este giro benthamiano demostraba que el utilitarismo era, en verdad, un verdadero egoísmo universalizado<sup>129</sup>: el itinerario hacia el capitalismo del siglo XX ya había sido, pues, trazado.

Obviando el arrepentimiento de Bentham, el utilitarismo no sólo presentaba un ingrediente matematicista, mecanicista y materialista a la hora de referirse incluso a los sentimientos humanos, sino que el propio trabajo y la producción eran, de por sí, una órbita eterna alrededor de la fábrica y de la producción:

“La perplejidad del utilitarismo radica en que éste se encuentra atrapado en una interminable cadena de medios y fines sin llegar a algún principio que pueda justificar la categoría de medios y fin, esto es, de la propia utilidad”<sup>130</sup>.

El medio para conseguir algo se convertía, definitivamente, en fin en sí mismo, otra de las lecciones que pretende enseñarnos nuestro filme por medio de la codificación tecnoestética: repetición, estandarización, simetría, tendencia al infinito, etc. En cualquier caso, el utilitarismo revalidaba y certificaba la incuestionabilidad del hombre reducido a fabricante, donde el *homo ludens* o el *homo symbolicus* eran desplazados. *Homo faber*, hijo de un *deus faber*, una *natura* y *kosmos faber* a la vez que hermano menor de la *machina faber*, viviendo en un hogar abstracto y universal legislado por la objetividad del imaginario

---

<sup>127</sup> ARENDT, H.: *Op. cit.*, p. 334.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 335 y ss.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 357 y 358.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 172. Véase también pp. ss.

tecnocientífico y sometido al eterno retorno de la órbita terrestre. En este sentido, el positivismo de Comte y Laplace, ya en el siglo XIX, llevarían el pensamiento de estas escuelas a un grado casi cómico.

Estas diferentes tendencias y líneas de argumentación convergieron en la Primera Revolución Industrial, y vulgarizadas, tanto en lo político, como en lo económico y social (la estética es, como la técnica, una pieza más de estas escuelas, hija del empirismo y del materialismo político<sup>131</sup>), explotaron radicalmente en el siglo XIX para fructificar en el XX. De hecho, para Schumacher, la mayor parte de los argumentos que sirvieron para volver inamovible esta situación se convirtieron en dogma de fe a partir del XIX: la idea de la evolución y del progreso, la idea de la supervivencia del más fuerte, la denostación de las artes, el relativismo, el individualismo y el triunfo del positivismo<sup>132</sup>. Cabe recordar, empero, que esta Atlántida renacida tuvo detractores a partir del siglo XVIII -Georg Hamman (1730-1788), Heinrich Jacobi (1743-1819), etc.-, siendo acaso el napolitano **Gian Battista Vico** (un filósofo alejado de los circuitos culturales y políticos que le habrían hecho influyente) uno de los más precoces. Para éste el conocimiento de la naturaleza era imposible al ser creación de Dios, siendo necesario volver la mirada hacia la historia en especial, pero también hacia la política y la moral, disciplinas que Vico consideraba necesario revisar. Repudiando el poder de las matemáticas y del mecanicismo, el napolitano consideraba que el hombre sólo podría conocer y conocerse por lo que había creado (aunque lamentablemente no llegó a considerar que gran parte del imaginario moderno era de por sí una creación)<sup>133</sup>. Vico no fue una excepción, ya que unos cuantos siglos no podían hacer olvidar un pasado sustancialmente distinto donde miles de culturas y de posibilidades existieron temiendo lo que la sabiduría de Platón, Lao Tse o las culturas tradicionales (incluida la hopi) siempre temieron: el regreso de la Atlántida.

Pese a estas objeciones, es difícil negar que fueran las escuelas comentadas anteriormente las que otorgaron toda su fuerza a la técnica esencial. Algo que todavía es

---

<sup>131</sup> Una de las tesis más revolucionarias de los años 90, presentadas por EAGLETON, T.: *La estética como ideología*. Trotta, Madrid, 2006. Hobbes ya recomendó el uso de estímulos estéticos para tener contentas y adormecidas a las masas. SLOTERDIJK, P.: *El desprecio de las masas*. Pretextos, Valencia, 2005, pp. 31-42. y Addison refería los *Placeres de la Imaginación* como mero medio de evasión complaciente.

<sup>132</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, pp. 74 y 75.

<sup>133</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 282 y 292; ARENDT, H.: *Op. cit.*, pp. 325 y 356.



más cierto en la tecnoestética, cuyos estilemas y semántica casan demasiado bien con todo este imaginario. Ni la fuerza evasiva del romanticismo y de los nacionalismos pudo dulcificar o detener el vector principal, sino que, muy al contrario, certificaron el destierro del arte a un lugar en que era dócil y manejable para los nuevos jefes atlántidos. Las filosofías del siglo XX, en la franja que ocupa nuestro recorrido fílmico, se han convertido más bien en un ornato cultural, revelándose el caso omiso que este imaginario y nuestro sistema les ha ofrendado. El psicoanálisis, la fenomenología o los existencialismos (por no nombrar a los peculiares autores críticos que hemos tratado desde el comienzo de nuestra investigación) son útiles para el individuo inquieto y particular, pero no parecen haber trascendido a una remodelación efectiva de la sociedad tecnológica. Incluso en ocasiones dichas corrientes han evitado la confrontación, limitándose a campos introspectivos y separando en exceso el problema humano del problema cultural. Tómese como ejemplo a **Sigmund Freud**, quien pudo restablecer el valor de la personalidad individual y de lo supuestamente fantasioso e irreal (por ejemplo, los sueños), pero que cayó inconsciente e ingenuamente en algunos dictados precedentes: materialismo, separación sociedad-hombre, oposición intelecto-naturaleza, intento desesperado de confirmación científica de sus teorías (aderezado de una fe ciega en la ciencia) y concepción negativa de los impulsos humanos. Imbuído de un pesimismo esencial con respecto a toda construcción cultural, no tuvo en cuenta el peso de la historia, consideró la religión como un engaño en todo lugar, tildó de racionalización evasiva a la filosofía, y al arte de mecanismo de escape. En definitiva, buscando reformar las porciones descuidadas del *id* individual, pasó por alto que el *superego* podía estar exhausto en la nueva situación y que ambos podían necesitar un sistema cultural más apropiado<sup>134</sup>.

Sólo han tenido peso en un sentido estructural aquellas filosofías que no se han apartado en demasía del sendero marcado por el caldo de cultivo moderno (por ejemplo, el conductismo) o aquellas cuya existencia no cuestiona una sociedad tecnologizada.

---

<sup>134</sup> No deben entenderse estas últimas líneas como una crítica destructiva al psicoanálisis, sino como una constatación de que Freud, como cualquier pensador, se encuentra influenciado por su época y por el imaginario precedente. En especial, lo que queremos señalar es que el psicoanálisis en sí no tomaba, al menos en Freud, un papel crítico con la sociedad moderna en particular. Serían las “herejías” de Jung y Fromm los que equilibrarían la balanza, en muchas ocasiones para disgusto de sus compañeros. Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 385-391; STEINER, G.: *Nostalgia del absoluto*. Siruela, Madrid, 2007, p. 37 y ss. (aunque no estamos de acuerdo en la tesis general de este autor); LOWEN, A.: *La depresión y el cuerpo*. Alianza, Madrid, 1982, pp. 223-231; FROMM, E.: *Del tener al ser*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 78 y ss., y FROMM, E.: *El arte de amar*. Paidós, Barcelona, 2008, p. 43 y ss.

En conclusión, desde el punto de vista de la **tecnoestética genérica** (sin tocar el ciberespacio, realidad virtual, etc.), el peso determinante a nivel ideológico y creativo se encuentra en las páginas precedentes. Y no es que hayamos olvidado diversas contribuciones científicas bien diferentes como la de Huyguens y su *Tratado de la luz* (s. XVII) o Dalton y su *Nuevo sistema de la filosofía química* (s. XVIII), o ya en el siglo XX a Einstein y su teoría de la relatividad o a Heisenberg y su teoría atómica. El problema radica en que el imaginario cósmico, social y maquinístico o tecnoestético no se vio alterado notablemente por estas aportaciones. ¿Se puede afirmar que la ondulación de la luz de Huygens, la relatividad espacio-temporal de Einstein o la incertidumbre de Heisenberg se encuentran en la tecnoestética genérica hasta ahora comentada? ¿Forma parte del episteme representacional moderno? Sin duda que ha tenido un peso de difícil concreción en el arte contemporáneo, pero es complicado precisar hasta donde. ¿Acaso el sistema de fragmentación fílmico no es deudor de la propia máquina cinematográfica, tal y como defendimos en el bloque introductorio? ¿Acaso la desestructuración perceptiva humana ante la velocidad no se encuentra determinada por lo que podría llamarse tecnoestética de la velocidad? ¿Acaso no seguimos pensando en el Cosmos desde la representación newtoniana de nuestro Sistema Solar? Ramón Gómez de la Serna pudo sentenciar: “Einstein nos ha hecho dudar de los relojes”. Empero, el sistema tecnológico no ha entrado en dicho juego. Planteamientos posteriores como los de Bohr, Prigogine o Primas, que podrían haber dulcificado el motor tecnoestético, no han tenido gran influencia. Estas teorías científicas, que en ocasiones son reinterpretadas en términos simplistas de *aleatoriedad*, *subjetivismo*, *incertidumbre* o *relatividad*, poco han tenido que hacer a la hora de contrarrestar el peso macroestructural precedente a nivel político, económico, técnico y estético. Por lo menos, en la franja que nos ocupa esta tesis e, innegablemente, en la tecnoestética genérica que inunda nuestro universo. También habría que entonar un sentido lamento, tal y como Mumford tanta veces aconseja, por la escasa influencia de los estudios de corte biológico<sup>135</sup>. El imaginario que calentó los motores de la maquinaria universal se encontraba en las antípodas del comportamiento animal, vegetal y humano real. No en vano, incluso las ciencias naturales fueron sistematizadas como nunca antes siguiendo el modelo cósmico, imponiéndonos una mirada ciertamente

---

<sup>135</sup> Mumford observó que el helenismo, el barroco y el siglo XX otorgaron mayor preeminencia a los modelos abstractos astronómicos, físicos y geométricos antes que a la biología, las ciencias naturales o las ciencias humanas, lo que habría constituido uno de los mayores errores de base del imaginario fundamental del orbe técnico y tecnoestético.

tecnoestética. El ulterior (y tardío) interés por la biología y las ciencias ambientales desembocaría, a efectos tecnoestéticos, en poco más que un camuflaje organicista en calidad de venerable propuesta artística.

Pues bien, esta es la génesis histórica de la que brotaban las críticas de los ideólogos de *Koyaanisqatsi*. Las megaestructuras, el utilitarismo, la artificialidad, el mecanicismo, la defensa del progreso, la vida extremadamente activa, la divinización de la técnica o las utopías donde el determinismo material hacen imposible la construcción de una nueva ética e imaginario social son, desde antaño, un peligro que hoy en día ha alcanzado cotas extremas. Subrayar los patrones de conducta humanos y la mecánica estructural de este orden es la finalidad de nuestra película, algo a conseguir con una estética que exprese, de forma simple y reiterativa, los males fundamentales que, desde la época de Descartes, nos conducían inevitablemente a esta situación de racionalización y mecanización cada vez más acelerada. Desterrados a la Atlántida, presas de un espectáculo que no deja ver lo que el hombre occidental fue y supo, nuestros ideólogos –Reggio inclusive– buscaban señalar adonde habíamos llegado con el fin de que, tácitamente, se exigiera la vuelta a un orden deliberadamente contrario (el que muestra *Powaqqatsi* y *Baraka*) y no meros parches que nos distrajeran del error histórico retratado en estas últimas páginas.

Quizás ahora se puede entender por qué en el gran relato de nuestra película-documental, un *flashback* que pretende abarcar toda la historia de la humanidad desde la aparición de las primeras manifestaciones pictóricas hasta nuestros días, la paz se trunca en el momento en el que surge la máquina y las estructuras gigantescas, lo que en la realidad histórica tiene su génesis en lo señalado en este apartado.

### **3.8.2. ESENCIA Y ECLOSIÓN DE LA TECNOESTÉTICA**

Como ha podido observarse, la renovada noción de “realidad” abría las puertas a una nueva concepción “creativa” que se alejaba tanto del imaginario religioso tradicional, como del papel jugado por el artista durante siglos. La trascendencia que antes tuvo un Cristo crucificado, un retrato burgués o un paisaje barroco palidecía ahora ante las descomunales estructuras de los ingenieros militares, los inventores, los filósofos y los astrónomos. Resulta sumamente difícil compendiar, razonar e incluso

explicar desde la actual autonomización del saber (ocasionada por dicho sistema) las consecuencias creativas y humanas que se derivan a nivel estético. La clave se encuentra en la escisión histórica entre humanidades y ciencias, donde las bellas artes se oponen a las invenciones mecánicas. Que el sistema dieciochesco planteara una división absoluta entre ambos polos constituyó un extravagancia, pues *subjetivizó y convirtió en innecesarias* a las primeras, *objetivizando y convirtiendo en indispensables* a las segundas. Y he aquí una de las razones por las que los dos polos de la creación no han sabido estudiarse ni comprenderse en conjunción demasiado bien, siendo esto acaso extensible hasta al propio diseño industrial. En esta disciplina, los modelos (por ejemplo de muebles) que se tildan de “artísticos” no son los que suele emplear el individuo de a pie. De modo análogo, la vidriera es un arte, pero nuestras ventanas parecen una obviedad a no ser que un arquitecto excepcional modele un vano extremadamente original en un edificio determinado. ¿Por qué las ventanas y muebles que usan la mayor parte de la población son considerados meramente funcionales cuando su estética es mil veces más influyente en la sociedad que toda la obra de Picasso en su conjunto? La respuesta que se suele aducir es que la primera vez que se idearon esas ventanas y muebles fueron una propuesta artística y que gracias a ésta ahora existen dichos modelos. Sí, pero propuestas ha habido a cientos, mas sólo parecen haber triunfado aquellas que casan bien con un imaginario técnico y económico que otras épocas desconocieron. El problema reside en que mientras que los “modelos artísticos” son analizados y estudiados en su profundidad estética y simbólica, el resto (sea el pavimento de nuestras aceras, el diseño de nuestros coches y bloques de viviendas, vallas y barandillas urbanas, la red de tuberías externas de las fábricas, los mecanismos internos de las máquinas...) no suelen correr la misma suerte. Todo un método de conocimiento y reflexión artística queda expulsado o negado: se supone que la forma de dichos objetos pertenece al campo de *lo funcional, lo utilitario, lo neutro y lo obvio*. La razón de este supuesto se encuentra en que éstos se nutren del imaginario esbozado en las páginas anteriores, y por ello es difícil escapar a sus apriorismos. Y eso a pesar de que varias veces hemos podido repetir que tantos estilemas tecnoestéticos ya habían sido prefigurados sistemáticamente en numerosos ensayos del pasado. A lo que habría que sumar que incluso técnicas antiguas de herrería, forja y acuñación monetaria también lo habían anticipado.

*Koyaanisqatsi*, al centrar su atención en todos esos objetos tecnoestéticos bajo el prisma de una cámara e hilo musical aderezados del código tecnoestético, consigue

sugerir su aspecto ideológico. Es decir, son los mecanismos de la redundancia y la hipérbole (tecnoestética del elemento filmado + tecnoestética audiovisual radicalizada) los que *intentan* subrayar aquello que generalmente nos parecería obvio, evidente y neutro semánticamente. Una mirada neutra de la cámara y la carencia del hilo musical minimalista difícilmente podrían conseguirlo, aun contando con buenos enfoques, tal y como ocurría en la fotografía industrial de Renger-Paztsch (Nueva Objetividad), donde se consigue extraer la belleza del objeto fotografiado, pero no mucho más.

Si, como parece, el imaginario comentado es la matriz *ideoestética* de las nuevas creaciones técnicas, no es menos cierto que ahí debe radicar la *esencia original* de lo que podríamos llamar **tecnoestética genérica**. La concepción de una verdad abstracta, precisa, matemática y mecánica, favorece no sólo un nuevo medio de producción y de posibilidades tecnológicas, sino también un supuesto “grado 0 ideal” a nivel formal. Una estética abstracta de raigambre platónica que evita todo referente orgánico, por estar éste situado en las antípodas del ideario objetivista. No en vano, la biología o la química tendrán durante mucho tiempo un papel secundario en la jerarquía de las ciencias y cuando cobren valor, el bagaje tecnoestético, ya imantado de semánticas históricas y políticas, tardará en dejarse influenciar<sup>136</sup>. La abstracción precisa, simétrica, severa y tipificada casi hasta el infinito se convierte así en el arquetipo más socorrido por el inventor y el ingeniero en sus herramientas y creaciones. Es la más idónea y evidente para la máquina, sí, pero surge, como ella, de una concepción mental: no es sólo utilidad aséptica, aunque lo pueda parecer. En este sentido, si el punto de partida de toda creación es la representación de la “realidad”, al tiempo que la decodificación y desocultación de nuestro imaginario básico, la obra de la máquina, construída por nosotros, no se libra de ello. Su semántica señalará caracteres utilitarios, matemáticos y geométricos en primera instancia, desocultando un imaginario y una ideología en segundo lugar. Sin embargo, es justo señalar que esto no conlleva un determinismo unívoco, ya que las nuevas creaciones y posibilidades engendrarán consecuentemente nuevos valores. La tecnoestética de la velocidad vertiginosa, que será abordada en el próximo capítulo, es un buen ejemplo de ello. Como también lo son las diferentes reinterpretaciones artísticas (y por ende, sociales) abordadas a lo largo de la tesis.

---

<sup>136</sup> Véase FEYERABEND, P. K.: *La riqueza de la abundancia*, p. 167. Es también una de las críticas fundamentales de Mumford (gran amante de la biología), ya que consideraba, gracias a su maestro, el biólogo Patrick Geddes, la biología como una de las ciencias más hermosas, útiles y educativas.

Vayamos por partes. La cartografía y la perspectiva renacentistas ya inauguraron una nueva mirada geométrica, y convencional: ideologizada, por tanto. Sólo hacía falta que ésta se hiciera forma<sup>137</sup>. Para ello primero había que derrocar toda concepción animista, agrícola y popular (otro ingrediente ideológico), algo en lo que el protestantismo ya había ayudado, aunque sería el proyecto tecnocientífico moderno el que firmaría el acta de defunción<sup>138</sup>. Este devenir ha sido sintetizado por Alba Rico del siguiente modo:

“La cuestión no es tanto si la geometría reprime un imaginario agrícola, primitivo y agonístico cuyas metáforas muertas zapan en secreto sus ilusiones de universalidad; más preocupante es el hecho de que esta ilusión de universalidad presida el imaginario vivo con el que la tribu occidental aborda cotidianamente los territorios y los hombres (...) nuestra conciencia está atrapada en una espontaneidad geométrica (...) desde la que contemplamos *naturalmente* la naturaleza, incluido nuestro propio cuerpo, *como un* artificio, como una *creación de la mente humana*, como un *diseño tecnológico* a partir de los principios de la mecánica y la geometría. Nuestra geometría es quizás ilusoria, pero nuestras ilusiones son geométricas”<sup>139</sup>.

La cuestión principal es la **nueva percepción estética del espacio**, que se encontrará tanto en nuestro *hardware* mental como en nuestra nueva configuración creativa. Veamos. La perspectiva “óptica” de griegos y romanos referenciaba desde la naturaleza de la visión subjetiva, la perspectiva geométrica renacentista lo hacía desde la objetividad finita y el barroco le sumó la dramatización infinita que conducía a la *res*

---

<sup>137</sup> Véase MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 35 y ss. Con la cartografía, la perspectiva y el reloj, el espacio y el tiempo, antes disociados en la cultura popular, se hicieron uno.

<sup>138</sup> Tema que ya hemos tratado en diversas ocasiones. Por ello, aconsejamos una nueva perspectiva: LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*, p. 195 y ss.

<sup>139</sup> ALBA RICO, S.: “La piedra reprimida y la cuadratura del círculo”, en LIZCANO, E.: *Op. cit.*, pp. 17 y 18 (sólo el subrayado final es nuestro). No en vano, han existido culturas que reniegan de la línea recta y la geometría. Véase pp. 205-210.

*extensa* cartesiana<sup>140</sup>. Como bien ha subrayado Eugenio Trías, este último paso significa que “*el espacio físico se desvincula de las sustancias y las precede ontológica y lógicamente*” haciendo del hombre “un simple títere empujado por fuerzas que le vienen del exterior”<sup>141</sup>. *Res extensa* cuyos modelos ideales son la naturaleza “moderna” y la invención mecánica, ambas traspasadas y determinadas por movimientos *predecibles, geométricos y matemáticos* que deben regir la vida, el espacio y el pensamiento humanos. De hecho, el espacio en toda su inmensidad se convierte en un gran texto homogéneo e isotrópico para Galileo, Descartes o Locke: ellos ya no veían los lugares individualizados y subjetivizados que habita el ser humano<sup>142</sup>. Aquí comenzaría, pues, la historia de la desolación y arrasamiento de los lugares a favor de un espacio abstracto, uniforme y universal. Aquello que antropólogos como Marc Augé han llamado recientemente el “*no-lugar*” (carreteras, aeropuertos, centros comerciales, museos) y tema al que dedicaremos varias páginas en el próximo capítulo<sup>143</sup>. Ahora bien, estos no-lugares deben introducirse dentro de la tecnoestética, ya que ésta hay que entenderla como una forma de pensar, de ver y de percibir, condición indispensable para no dogmatizar en exceso sus *estilemas visuales y sonoros*. Al fin y al cabo la tecnoestética surge antes como ideoestética en toda su potencia, a lo largo y ancho de los tratados filosóficos y astronómicos de la Edad Moderna. Con todo, los “no-lugares” abruman por presentar los ingredientes estéticos ya observados en los proyectos del arquitecto y del compositor minimalista: severidad, gestalt fuerte, brillo, tipificación, homogeneidad, etc. Esto es, sectorización y reticularización del espacio físico y división por formas geométricas (enlosado, paramentos, estancias, efecto acústico): **vuelco del imaginario técnico al ambiente habitado**.

Cierto es, empero, que existían tímidos precedentes históricos, especialmente en la ingeniería militar o en los trazados urbanísticos helenísticos y barrocos que arrasaban indiferentemente con toda peculiaridad geográfica (ríos, líneas litorales, árboles)<sup>144</sup>. Sin embargo, Giedion ha demostrado suficientemente que las estancias y espacios del

<sup>140</sup> Véase PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 2003, y FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*. Tecnos, Madrid, 1992, p. 123 y ss. Aquí, Feyerabend compara el experimento abstracto y científico de la perspectiva en Brunelleschi con la concepción científica de la verdad en la Edad Moderna.

<sup>141</sup> TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, Barcelona, 2006, pp. 157 y 158.

<sup>142</sup> LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*, p. 218.

<sup>143</sup> AUGÉ, M.: *Los no lugares*. Gedisa, Barcelona, 2005.

<sup>144</sup> Véase, por ejemplo, la crítica que Mumford regala al urbanismo milesio de la época helenística. MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*, *Op. cit.*, p. 237. También su opinión acerca de la dicotomía medieval entre planos rectangulares y concéntricos, p. 367.



pasado poseían una suerte bien distinta de riqueza tipológica y simbólica incluso a nivel regional<sup>145</sup>. Luego el fenómeno que estamos señalando se puede considerar cualitativamente novedoso. En consecuencia, hoy la mirada y el espacio se han geometrizado, “objetivizando”, cuantificando y cosificando el todo. La ventana contemporánea<sup>146</sup>, el objetivo de la cámara de cine, la pantalla de la televisión y del ordenador son las prolongaciones de nuestro ojo reticularizado, pues generan la ilusión de espacios “verdaderos” rectangulares, proporcionados y aislados. Estos ejemplos generan un *filtro tecnoestético*, acaso el nivel supremo de camuflaje: un no-lugar geométrico por sí mismo, ya que nos muestra todo siempre desde un formato anónimo, homogéneo, universal, distanciado y aséptico. **Lo mostrado queda, pues, inevitablemente imantado de dichos valores.** Incluso en ejemplos más tardíos (y fuera de nuestra limitación temporal), como pueden ser las “ventanas” de Windows o la estructura espacial de los videojuegos, se puede observar todavía la impronta de esta concepción.

¿Cómo responde el artista ante este nuevo fenómeno perceptivo y espacial? Evitándolo mediante la plasmación de espacios orgánicos y caóticos (Jackson Pollock), captándolo con una mirada mecánica domesticada (Paul Strand), otorgándole sutiles valores simbólicos y reinterpretando las formas (Mies Van der Rohe), re-generándolo a partir de material reciclado y de desecho (Kurt Schwitters) o amanerando juguetonamente sus duras facciones (constructores-clon de centros comerciales y aeropuertos). El particular código tecnoacústico y tecnovisual de *Koyaanisqatsi* quiere, a pesar de su carga artística inherente, centrar su mirada espacial en el estadio pre-artístico, extrayendo y subrayando, por su aproximación fílmica, el valor tecnoestético puro. Claro que la cualidad espacial resultante no puede ser objetiva, pero sí puede, gracias a la imantación ideológica, desocultar gran parte de su semántica.

Esta percepción espacial desemboca nuevamente en una tecnoestética que quiere ser objetiva, abstracta y reglada en su mínima o máxima expresión: una sólida puerta severa de brillante metal pulido o una inmensa alambrada de sutil retícula romboidal. El término clave es, pues, **abstracción geométrica**. Posiblemente, la forma ideal de representar inconscientemente un método científico, lógico y filosófico moderno

---

<sup>145</sup> Véase especialmente GIEDION, S.: *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

<sup>146</sup> Entendemos por ventana contemporánea un rectángulo acristalado. De la Antigüedad al siglo XIX las ventanas nunca fueron tan “puras”. Así, las del siglo XVI-XIX se encontraban divididas en diversas secciones: un sector acristalado, un sector con cubiertas de madera y un sector de cristal opaco.

sumamente *abstracto* que, no por casualidad, generó el cosmos *abstracto* más útil para la eclosión tecnológica. Sabemos que la abstracción elimina los rasgos peculiares que distinguen a los objetos, así como tantas cualidades generales (el olor, el color), algo que es útil y necesario para muchas disciplinas, especialmente por su capacidad de simplificación y didactismo. De hecho, toda técnica artesanal o técnica moderna se nutre más o menos de esta metodología. Ahora bien, los conceptos “objetivo-abstractos” son incompletos y sesgados, pues son independientes de toda situación: “no pueden captar a los sujetos humanos y el mundo tal como es visto y configurado por ellos”<sup>147</sup>. Que se haya tomado este sistema como paradigma metodológico y representativo en la Edad Moderna revela, una vez más, una filiación religiosa: ¿Qué justificaba la prioridad e incuestionabilidad de este método frente a otros sino un *a priori* aurático? Lo que ahora se convertía en novedoso, amén de su violenta eclosión, era la identificación absoluta abstracción-técnica-ciencia-cosmos, un reduccionismo que muestra la imposibilidad del ser humano de abarcar con una *representación mental* la nueva dimensión de la realidad. Un trabajo de cestería podía armonizar una parte nada desdeñable del tejido social, estético y simbólico de una pequeña población, pero ¿cómo se podría sintetizar ahora la estructura del Cosmos, de la técnica y de la globalización? Matemáticos, físicos e ingenieros lo consiguieron mediante la abstracción propia de las matemáticas, la lógica o el dibujo técnico. Un sistema fascinantemente complejo y rico, pero tan difícil de enlazar con las sensaciones y situaciones cotidianas del hombre que, en su trasvase *directo* al medio ambiente visual y habitacional, sólo se imprimió el mínimo común denominador: la representación visual del método tecnocientífico. Esto es, la más simple de las abstracciones geométricas, cuya misión sería desocultar de la forma más vulgar posible la *res extensa* cósmica. O dicho de otro modo, la extracción literal de los referentes abstracto-visuales más primitivos y esenciales de nuestra estructura mental *propiamente occidental*: el cuadrado, el círculo, el punto y la línea recta. Luego la imposibilidad para abarcar con una representación mental la nueva e impresionante dimensión de la realidad tecnocientífica no derivó en una mayor complejidad estética, sino todo lo contrario. He aquí uno de los atributos paradójicos de la tecnoestética, inercial en el inventor, el técnico y el mercado capitalista.

---

<sup>147</sup> FEYERABEND, P. K.: *Adiós a la razón*, p. 10. Véase también pp. ss.

No es fácil para nosotros decir qué significa realmente todo esto, especialmente desde el campo del arte. Por ello preferimos exponerlo de boca de Feyerabend, quien llegó a apreciar que:

“El mundo perceptible en el que hacemos planes, amamos, odiamos, sufrimos, y las artes que tratan de afrontar este mundo, se sitúan en un plano inferior de la realidad respecto a las construcciones abstractas de la teología, la filosofía y las ciencias”<sup>148</sup>.

Algo difícil de asumir, pero lógico dado el imaginario del que parte nuestro viaje. No olvidemos que los “grandes creadores” de la estructura contemporánea, parapetados tras el credo del utilitarismo y la máquina, configuraron ésta a partir de las influencias de una metafísica sumamente abstracta y racional de claras resonancias teológicas<sup>149</sup>. Algo que sería criticado tardíamente por fenomenólogos como Husserl (especialmente en la obra elocuentemente titulada *La tierra no se mueve* -1934-<sup>150</sup>) o Merleau-Ponty, al considerar que la ciencia filosófica se alejó en extremo de la ontología perceptiva del ser humano. No en vano, Heidegger consideraría que la ciencia moderna era el *arjé* de la metafísica<sup>151</sup>. Y es que las herramientas de partida no fueron la hierofanía o la teofanía, cuyos orígenes se encuentran en la contemplación de la naturaleza directa. Ni tampoco la biología o los estudios que se ocupan de los animales y las sociedades humanas, acaso las ciencias más exquisitas en la comprensión de las necesidades del Ser. Desde el punto de vista del imaginario moderno tecnológico, atrás quedaba el modelo griego de relación entre mundo sensible y la idea. Así pues, si dicho imaginario generó, como hemos visto, una verdad abstracta alejada incluso de la tierra (homogénea, automática y previsible), las herramientas fundamentales debían ser el

---

<sup>148</sup> FEYERABEND, P. K.: *La conquista de la abundancia*, p. 37.

<sup>149</sup> Véase DEBERNADI, I.: “Heidegger y la superación de la metafísica”, en *Analecta. Revista de humanidades*. Nº 1, Universidad de la Rioja, 2006, pp. 121-134. Nietzsche y Heidegger intuyen que la esencia del mundo occidental reside en la metafísica, herencia sólo en parte del mundo griego, aderezada especialmente por la teología y cuyo valor fundamental es una suerte de nihilismo. Este artículo puede ser puesto en relación con las tesis de Jean-Luc Nancy expuestas en el punto 2.1.2. a propósito de la indisoluble relación entre teología cristiana y los componentes fundamentales de nuestra cultura actual, así como con el tema de la herencia de la escolástica en el pensamiento moderno.

<sup>150</sup> HUSSERL, E.: *La tierra no se mueve*. Ed. Complutense, Madrid, 2002. Fundamental tanto para profundizar en la trascendencia simbólica de la revolución galileica y cartesiana, como para comprender mejor algunos aspectos de nuestra exposición del imaginario moderno tecnológico.

<sup>151</sup> Véase HEIDEGGER, M.: “Superación de la Metafísica”, en *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004.

razonamiento abstracto y las disciplinas matemáticas y lógicas que pueden expresarlo. En conclusión, el basamento sobre el que reposa el mundo tecnológico no podía ofrecer un espacio relevante a lo que desde el siglo XVIII llamamos arte, algo que ya pudimos ver en Bacon, La Royal Society o la escisión disciplinar en las Academias. El credo ideológico estaba muy alejado de los dictados sensibles y sensualistas que el arte tantas veces ha demandado (con las excepciones helenísticas, barrocas y religiosas tantas veces contempladas). Por ello, **la tecnoestética estaba condenada a ser el gozne y el límite entre la representación matemática, geométrica y lógica y la divina abstracción y maquinización del Cosmos**. Compartiendo, pues, las posibilidades (artísticas) formales y metafísicas de la herejía monofisita: naturaleza divina opuesta a la naturaleza humana, funcionalismo, purismo e iconoclastia<sup>152</sup>. La tecnoestética podría entenderse, por tanto, como la faz espiritual de la nueva divinidad que legisla el orden tecnocientífico. ¿Y cuál es el paralelo social de esta formulación tecnoestética? “La uniformidad del Mundo Real, o del Ser (...) corroborada sólo si una uniformidad correspondiente había penetrado las premisas”<sup>153</sup>.

Nótese hasta que punto la lectura semántica y humanística de este nuevo componente estético puede servir para realzar una crítica al sistema tecnológico. El lugar en el que convergían los ideólogos de *Koyaanisqatsi* podía ser, por tanto, expresado por medios meramente visuales y sonoros; a pesar de que la codificación artística es compleja a la hora de señalar las ambigüedades y paradojas que fusionan el ingrediente tecnoestético con la reinterpretación artística. No en vano, la reducción de la sociedad a pura abstracción matemática fue expresado notablemente en varias secuencias de *Naqoiqatsi* (véase 3.14.3 en Galería de Imágenes).

Con todo, el imaginario retratado en el apartado anterior resulta, por sí mismo, todavía más elocuente. Ya hemos analizado ampliamente que éste favorece una estética abstracta y geométrica que *niega el valor del sabor y el olor*, pero quizás posea una cualidad más: **convertir la inanimada máquina que regula el Cosmos en un objeto cuasi-animado, vivo, inteligente, preciso, modélico e incluso divino**. Es más, lo vierte en el hombre (el obrero de *Metrópolis*), en el método de dominación de la tierra en toda

---

<sup>152</sup> Será tratado brevemente en el próximo capítulo a propósito de los objetos de diseño industrial. Véase DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 73 y ss.

<sup>153</sup> FEYERABEND, P. K.: *La conquista de la abundancia*, *Op. cit.*, p. 36. Sobre este tema véase también p. 80 y ss.

su extensión (véase el guión de *Koyaanisqatsi*) y, por ende, en los nuevos enseres, herramientas y objetos hechos a su semejanza divina (coche, ordenador, objetos de diseño...). Es el momento oportuno para recuperar una tesis esbozada en el bloque anterior: la **relación dialéctica** entre la tecnoestética, lo siniestro freudiano y la desocultación heideggeriana. Recordaremos en primer lugar un preclaro ejemplo fílmico analizado acerca del *umheimlich*:

“Moloch se transforma en algo inquietante porque asume rasgos físicos humanos (ojos, boca, nariz) y *desoculta* tanto pulsiones insanas imparables (devorar, asesinar) como temores psicológicos propios del hombre (muerte, mutilación-castración de los obreros)”<sup>154</sup>

Si la tecnoestética se convierte en la faz visible de la deidad abstracta y mecanizada que rige el Cosmos, y el hombre y la sociedad han de convertirse en su doble (en la *imago dei*), ya tenemos el objeto cuasianimado ideal<sup>155</sup>, primera condición de lo siniestro<sup>156</sup>. Este peculiar imaginario, retratado con la abstracción y geometrización tecnoestéticas, *desoculta* una parte del pensamiento humano, reduciéndolo a su mínima expresión (consecuencia de la difícil representación del constructo matemático-lógico) e imponiéndose fatalmente sobre cualquier otra posibilidad simbólica. La tecnoestética desocultaría un modo de ser que quiere instalarse en la ilusión de eternidad, de orden y de perfección pitagórico-platónica, censurando lo orgánico, lo metafórico, lo aleatorio, lo sucio, lo ornamental y la variedad artesanal: esa es su materialización. Un camuflaje ideal para el dolor que provocan los sentimientos subjetivos, la idea de finitud y, por ende, toda forma de horror que nos conduzca a la conciencia de la muerte. De hecho, incluso el filtro tecnoestético de la pantalla de televisión reduce a un formato estable y estándar todo lo mostrado. Sin embargo, en dicha formulación se encuentra una inquietante paradoja, especialmente cuando la tecnoestética se da en construcciones, diseño de interiores, u objetos estáticos. ¿No transporta entonces dicha materialización tecnoestética la muerte consigo? ¿No es el abstracto no-lugar cósmico y la

---

<sup>154</sup> Párrafo que se puede encontrar tanto en 2.2.1 como en la Galería de imágenes del bloque anterior.

<sup>155</sup> Se da la ambigüedad entre lo animado y lo inanimado.

<sup>156</sup> Compárese con TRÍAS, E.: *Op. cit.*, pp. 57-82. El divino “uno” plotínico, un referente ideal, algo cercano y lejano para el neoplatónico renacentista se convierte en siniestro al sugerirse su quiebro, justo lo que ahora abordaremos.

representación matemática un objeto inorgánico, tan supuestamente eterno y universal como la muerte lo es para el hombre? En la negación tecnoestética del sufrimiento o la enfermedad, la alegría o la añoranza, emerge de súbito la angustiosa sombra de la muerte por oposición a lo que el hombre vivo es en cuerpo y sangre. **La tecnoestética genérica desoculta la faz de un dios muerto, de un anhelo imposible**<sup>157</sup>. Afirma Trías:

“La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del efecto estético”<sup>158</sup>

La *ruptura* del efecto estético, y con ella el surgimiento de temores y pulsiones psicológicas, se da, no obstante, de maneras mucho más evidentes y variadas. Retrotraigámonos a la fábrica decimonónica, lugar donde se ensayaron gran parte de los valores tecnovisuales y tecnoacústicos que inundaron el pensamiento y la actuación obreras. Allí viven las máquinas, seres cuasi-animados dotados de brazos, piernas, venas y estómago; brillantes, estandarizadas, matemáticas, predecibles, geométricas en forma y movimiento, modelos ideales de la *res extensa*, dotadas de voz rítmica en “stacatto”, etc. Pero esta abjuración del dolor y la muerte en un utópico doble humano (anhelado por La Mettrie o Descartes), además de verse anulada ante la fatiga del obrero, se ve resquebrajada violentamente porque dichas máquinas sangran aceites, agua y vapor, al tiempo que gritan y aullan con chirridos discontinuos. Las máquinas de las nuevas ferrerías, forjas, almazaras o industrias cárnicas se ensucian de materiales orgánicos triturados (vísceras animales, frutas), deyectando heces, líquidos (hierro fundido) y porquerías diversas; expulsando ventosidades gaseosas, o cubriéndose del polvo, barro y arena necesarios para tantos trabajos de fundición. En ocasiones, sus venas revientan por efecto de la presión, otras la tensión eléctrica provoca detonaciones y, alguna vez, incluso se suicidan en una explosión tan inexperada como temida. He

---

<sup>157</sup> Lo que recuerda a la leyenda del Golem. Automata de barro que portaba la inscripción “Elohim emet” (Dios es la vida), pero que al comenzar su movimiento mecánico hizo que se descolgara una “e”. El resultado es: “Elohim met” (Dios está muerto).

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 79.

aquí todo un inventario de *lo siniestro* (por sus implicaciones castradoras, sexuales...) que salpicaba directa e indefectiblemente al hombre. Y que no ha quemado sus cartuchos, dado que un objeto tan usado como el automóvil recoge gran parte de esa herencia: se ensucia de polvo, se queda tuerto y cojo, expulsa gases y sangra aceite. Efectos que quizás puedan ser trasvasados a otros artefactos cuasi-animados como la televisión y el ordenador cuando se desconectan ante un apagón, se infectan con un virus o la pantalla se ve invadida por el “ruido blanco”. Es entonces cuando se revela la imposibilidad de la utopía objetiva y eterna que asume la tecnoestética.

Empero, no debe reducirse el asunto a entes ambiguamente animados, ya que nuestro interés primordial es expresar la relación entre la perspectiva metafísica de la técnica en Heidegger y lo siniestro freudiano. Una lámpara patinada, un computador obsoleto, la carcasa arañada o abollada de un coche, una barandilla sutilmente oxidada o un pavimento ensuciado transgreden el valor aurático y metafísico que debe poseer la tecnoestética. El inevitable fracaso de los obsesivos valores del ultrahigienismo fulgente o de la geometría exacta (con su anhelo de orden, objetividad y perfección por oposición a lo humano) dan paso, en su desgarró, a aquello que el hombre sabe, pero quiere camuflar: la ilusión del imaginario técnico<sup>159</sup>. Es entonces cuando se hace “necesario” y “obligado” solucionar y reparar dichos defectos por insoportables para nuestra ensoñación tecnológica. Quizás por ello hayamos parapetado la tecnoestética genérica que inunda el medio ambiente tras la estrategia de la sociedad de consumo. Esto es, que los objetos duren poco y no sea necesario que se agote su uso para que sean reemplazados por otros (o reparados nerviosamente)<sup>160</sup>. Como dijera Heidegger, la desocultación técnica se impone fatalmente sobre el hombre, aferrándonos de cualquier manera a dicho pensamiento y evitando otras posibilidades. No en vano, la tecnoestética se encuentra instalada, como el imaginario, en nuestro pensamiento y mirada: ***desideratum social e intersubjetivo debido a los inconscientes deseos que desoculta***. Todo un velo que evita que los indicios de desgarró o fracaso se hagan demasiado evidentes, volviendo más inquietante el resultado final.

---

<sup>159</sup> Quizás esta otra sentencia de Trías resulte esclarecedora al respecto: “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita realidad”. *Ibidem*, p. 47.

<sup>160</sup> El tema del ultrahigienismo, así como el de la estética y metafísica de los objetos tecnoestéticos serán tratados con mayor amplitud en el próximo capítulo.



¿Acaso los grabados de Diderot y los lienzos de Bonhomé no resultaban extraños en su retrato aséptico y metafísico de la fábrica? ¿Acaso *Koyaanisqatsi* no filma con una fotografía precisa y de gran calidad el medio ambiente tecnoestético en todo su esplendor? En el primer caso encontramos que el arte aplica una suerte de camuflaje tecnoestético, mientras que en el segundo, además, encontramos un doble subrayado que quiere posibilitar, por fin, la difícil *contemplación* distanciada del fenómeno tecnoestético. No obstante, cabe reseñar que diversas tendencias artísticas sabrán sacar partido justo a lo contrario, poniendo en evidencia los objetos industriales mancillados: neodadaísmo, yunk art...

No es de extrañar, en definitiva, que la represión que para el pensamiento supone tanto la desocultación técnica como su inherente tecnoestética, pueda favorecer una explosión de sentimientos violentos, caprichosos o autodestructivos. Erich Fromm estudió precozmente el creciente “miedo al autoritarismo” presente en los individuos más jóvenes de su época, sorprendiéndole el hecho de que dicho temor se diera en una sociedad democrática y libre<sup>161</sup>. Su conclusión era que aquél estaba causado por la impersonalidad burocrática y el sentimiento de masificación y anonimia, esto es, por una “conciencia social perturbadora” que edifica consecuentemente “un ideal de libertad personal absoluta, ilimitada”<sup>162</sup>. En la tónica del pensamiento frommiano, el auge de la homogeneidad, lo cuantitativo y lo abstracto también eran señalados como culpables. Todas ellas, son características elementales del imaginario tecnológico. Al respecto, **la tecnoestética es la omnipresente espada de Damocles del autoritarismo: coercitiva para la imaginación, limitadora del arte, negadora de lo individual e incluso imantada de una herencia militar, despótica y frígidamente religiosa** (como tantas veces hemos podido señalar). La frase de William Blake: “Denegado el arte, negada la imaginación, la guerra gobernaba las naciones” debería ser cambiada en su tramo final por “la guerra y el desorden gobernaban las mentes”. El capricho injustificado, la moda postmoderna, los brotes de insensatez o de locura evasiva serían, para Fromm, la contrapartida psicológica. Para nosotros, la contrapartida estética que busca equilibrar la balanza por tensión entre opuestos.

---

<sup>161</sup> Véase FROMM, E.: *Del tener al ser*. Paidós, Barcelona, 1991.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 44.

Evidentemente, son muchos más los factores que deben tenerse en cuenta a la hora de formular los principios básicos de la tecnoestética, pero dada la carga introductoria de esta tesis hemos tenido que ir escamoteando sus diversos ingredientes. Aun así, queda pendiente para el próximo apartado hablar de la revolucionaria mirada artística que el imaginario moderno nos ha regalado y para el próximo capítulo de la semántica de los objetos de diseño industrial o de la generación de nuevos modos de tecnoestética (la velocidad). Para concluir, nos gustaría subrayar cuatro características que consideramos fundamentales:

- La tecnoestética se encuentra instalada en *nuestro pensamiento, en nuestro actuar y en nuestra mirada*. Tal y como le ocurre al propio arte, que jamás es sólo una cuestión de objeto, sino también de concepto. Además, no debe olvidarse que la propia descripción del imaginario tecnológico era de por sí una forma de ideostética. En consecuencia, nuestro ojo (como el de la cámara o la televisión) **camufla la realidad y el espacio con un velo tecnoestético**. Pero ello no anula el aura tecnoestética, muy a pesar de Walter Benjamin, simplemente la sitúa en el mismo lugar que el velo religioso de épocas pretéritas ¿Acaso no pensamos a priori en una biblioteca como una repetición homogénea de un mismo formato cúbico (el libro)? ¿Acaso no pasa desapercibido el enlosado minimalista (y supuestamente universalista) de aeropuertos o estaciones de trenes?
- La tecnoestética no la funda el artista, sino el trasvase de la configuración mecánica del Cosmos a la máquina primero y al medio ambiente después: la tecnoestética surge del “creador” utilitario *por inercia y no como propuesta necesariamente consciente*. La llave se encuentra, pues, en la ideostética potencial de dicho imaginario, abriéndonos las puertas precisamente a una semántica camuflada tras un tinte neutro.
- **La tecnoestética desoculta** un imaginario y un modo de pensamiento que se opone a la abundancia de posibilidades del ser. Además, contiene, tanto en los objetos ambigualmente animados, como en su aparición sistemática en los inanimados, la **categoría de lo siniestro**. En consecuencia, el medio ambiente tecnoestético encierra anhelos sociales imbuídos de temor, trocando la libertad

por la seguridad y la condición humana por la condición de la máquina. El desgarró que en ocasiones se opera en el corazón de los objetos tecnoestéticos desvela momentáneamente todo aquello que quiere ser reprimido y que el propio comportamiento humano certifica en sus explosiones estéticas irracionalistas.

- Lo que el arte posibilita es la **codificación, integración, anulación o dramatización de la tecnoestética**, siendo esto cierto de Mondrian a Warhol, de Loos a Glass o de Schlemmer a Reggio. Y eso, pese a que las teorías de la *asepsia* duchampiana, la *frivolidad* mecánica warholiana o del “*just being there*” minimalista (donde suena el eco de Walter Benjamin) parecen perpetuar el mito objetivista, fracasando en su intento de exhibir la neutralidad tecnoestética. Aquí se hace necesario acudir, en pos del didactismo, a la diferencia bien conocida por los estudiantes de biología entre *formas homólogas* y *análogas*. La huella tecnoestética no tiene idéntica significación fuera y dentro del arte: el parecido forma parte de la analogía. Compárese con las alas del murciélago y la mariposa, que tienen una función similar y un carácter análogo, pero no son homólogas. Así, la pintura de Mondrian o la música de Philip Glass quieren mostrar misticismo en su grado puro, pero una valla urbana o la alarma de un despertador no. Esto no evita, empero, que los primeros nos deban servir para comprender mejor la semántica de los segundos, ya que comparten ingredientes comunes pero no el mismo fin evolutivo. Los primeros quieren ser mito: expresar una verdad difícilmente expresable por otros medios. Los segundos quieren ser literales y autoreferenciales.

Estas cuatro características fundamentales nos señalan que el cine nos puede iniciar notablemente en el escrutinio tecnoestético, siempre y cuando nos fijemos en los objetos, comportamientos y espacios que quedan en segundo plano. Precisamente aquellos que *Koyaanisqatsi* sitúa en primer lugar mediante el feliz encuentro de las características fundamentales comentadas en este apartado. El bajo continuo de nuestro film centra su mirada, desde la aparición de las torres de alta tensión, en el fenómeno tecnoestético en toda su extensión (artificialidad, abstracción geométrica), llevándolo no sólo a superficies y estructuras muertas (centros comerciales, metro, edificios, calles), sino también a las máquinas y a los coches en especial. Con el fin de convertirlo en algo siniestro y en metáfora de un modo de vida sesgada, la cámara y el sonido se imantan

del código tecnoestético y, además, se sirven de una fotografía impecable con el fin de exhibir la tecnoestética en todo su esplendor. De paso, la cámara, entendida como prolongación de nuestra percepción ocular-neurológica, asume que nuestra mirada y pensamiento están mediatizados por el universo geométrico tecnoestético. Este triple subrayado posibilita el estudio de la codificación artística de las posibilidades tecnoestéticas a través del fenómeno audiovisual, permitiendo además un análisis semántico y metafísico. En consecuencia, las características comentadas en este apartado pueden deducirse, en no poca medida, del análisis de *Koyaanisqatsi*, ya que este film posibilita una síntesis estética a fusionar con el aparato ideológico que la sustenta. Y, además, consigue demostrar que la tecnoestética no es un ente determinado y cerrado, sino que puede engendrar nuevos valores al margen del imaginario que calentó sus motores (la velocidad). Esto es, precisamente, lo que apoyados por una mayor extensión bibliográfica hemos querido hacer<sup>163</sup>.

### 3.8.2.1. UN BREVE MATIZ

Llegados a este punto es preciso recurrir a una tesis de Lewis Mumford que puede ser de gran utilidad para **matizar** todo lo que ha sido analizado hasta ahora. Es necesario señalar que por lo que hemos podido leer, dicho autor fue quien más cerca estuvo de definir las cualidades, valores y semántica de aquello que estamos denominando tecnoestética genérica (o esencial)<sup>164</sup>. De hecho, es evidente que gran parte de la tesis se encuentra iluminada por este autor y, más aún, que uno de nuestros intereses primordiales desde el comienzo ha sido recuperar sus teorías, ampliándolas y ofreciéndoles mayor profundidad estética. Sin embargo, Mumford tocó el campo tecnoestético sólo en parte, tal y como lo demuestran –por ejemplo- los contenidos de su obra *Arte y técnica* (1952), aun siendo innegable que le abrió las puertas de par en par. No sólo esbozó la argumentación histórica, filosófica y tecnocientífica a lo largo de

---

<sup>163</sup> Este apartado acerca de la esencia y eclosión de la tecnoestética se verá ampliado con las contribuciones de los apartados 3.11.2. (diseño industrial) y 3.12.2. (tecnoestética de la velocidad).

<sup>164</sup> No en vano, el término tecnoestética, tal y como se comentó en el bloque introductorio, es nuestra propuesta particular. No es que el término no haya sido empleado con anterioridad (especialmente en el campo de la cirugía estética), pero en los campos de la estética y el arte no parece haber gozado, en lo que llega nuestro conocimiento, de sistematización alguna. Tan sólo ha sido acuñado en ocasiones para referirse a una modificación ontológica del arte en la era de la imagen visual. Véase por ejemplo MOLINUEVO MARTÍNEZ, J. M.: “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en MOLINUEVO, J. M. (editor): *A qué llamamos arte: el criterio estético*. Universidad de Salamanca, 2001, p. 68 y ss.

toda su producción, sino que pudo tocar varias de las problemáticas críticas, razón esta por la que resulta sumamente triste que no se haya continuado dicha línea. Pues bien, su defensa antropológica de la simbolización como base irreductible de la condición humana, en complementariedad (y en ocasiones, oposición) al ingrediente técnico no le cegaron a la hora de señalar un hecho de vital importancia:

“Quizás el curso fatal seguido hasta ahora por todas las civilizaciones no se haya debido a catástrofes naturales, a los efectos desastrosos del hambre, las inundaciones y las enfermedades, sino a las acumuladas perversiones de las funciones simbólicas”<sup>165</sup>.

La sobreabundancia de símbolos religiosos, políticos, militares, rituales o artísticos habrían ocasionado tantas veces un excesivo retraimiento supersticioso e ilusorio en el hombre y la sociedad. De ahí que la eclosión técnica y maquinística de finales de la Edad Moderna habría tenido, primeramente, un efecto muy positivo: la liberación del maremágnum subjetivo en el que la sociedad occidental se encontraba inmersa. La vasta herencia medieval retratada en *El otoño de la Edad Media*, sumada a la explosión clásica y a las extravagancias manieristas, habría ocasionado un hastío propiamente occidental en el corazón del espíritu del barroco. Así, la educación de un Comenius, los tratados políticos de un Hobbes, un Locke o un Montesquieu, y las tendencias matematicistas o mecanicistas, liberaron al hombre de la maraña de interpretaciones, ideales filosóficos y subjetivización absoluta en la que se encontraba. Esto significa en los supuestos mumfordianos que, efectivamente, la técnica y su capacidad de “objetivización” es necesaria para humanizar al hombre, tal y como Ortega y Gasset también sabría observar. La contrapartida productiva y utilitaria que este aspecto tuvo no puede ser pasado por alto ya que, tras las disquisiciones abstractas y metafísicas del imaginario moderno, se revelaron consecuencias prácticas, materiales y productivas. En este sentido y dirección es donde cabe hablar de un progreso real carente de ilusoria aura mítica<sup>166</sup> (pronto aderezado maravillosamente con los ulteriores éxitos en química,

---

<sup>165</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 56. Véase también pp. 38-62.

<sup>166</sup> Compárese con lo comentado en el apartado 2.1.2., donde se analizó el progreso como un mito debido a las raíces religiosas y especulativas en las que se sustenta. Allí también se criticó, de mano de Ortega y Gasset, la justificación del “todo vale” a partir del mantra tecnocientífico del *progreso*.

biología y ciencias naturales). Siempre y cuando esto no nos haga olvidar todo lo perdido, la degradación humana en las fábricas u otras cuestiones ya analizadas.

En paralelo, **el advenimiento ideotecnoestético** (especialmente en el neoclasicismo) **sirvió como contrapeso a la frivolidad desordenada** del rococó, pero, y aquí comienza el problema, bien pudo alimentar las convulsas revoluciones románticas. Veamos. El valor tecnoestético demostró desde sus orígenes, a pesar de sus peligrosos coqueteos ideológicos con el ejército y la tiranía, indudables logros materiales y grandiosas posibilidades prácticas. Obviando ejemplos más drásticos, (como el de la pirámide, donde el propio actuar obrero era (proto)tecnoestético por sí mismo) la erección de un gigantesco acueducto romano era factible si los ingenieros, esclavos y soldados se atenían a la repetición modular, a la estandarización estereotómica, a la simetría y a la desornamentación. Otro ejemplo es el propio plano hipodámico que, como pudimos reseñar en la galería de imágenes del bloque 2, ha sido utilísimo cuando no ha sucumbido a los delirios del tamaño colosal. Y llevado al arte, no es menos cierto que el supuesto grado 0 tecnoestético ofreció a tantos creadores de las vanguardias la posibilidad de romper con el pasado y comenzar uno nuevo.

Ahora bien, la liberación del bagaje histriónico y subjetivo del pasado gracias a la técnica y a la tecnoestética indicó a la postre el vértigo que la política y la sociedad sienten ante toda la abundancia y riqueza potencial de nuestra mente. Según Mumford:

“Incapaz de armonizar las diversas partes de su vida, ese hombre trocó *la totalidad* por el orden, es decir, por un *orden de tipo mecánico limitado*”<sup>167</sup>.

Los fracasos del pasado habrían impulsado al hombre a abrazar aquello que habría triunfado en toda época y lugar: la utilidad de la abstracción técnica, la organización social rígida, la simplificación especulativa y la vaciedad tecnoestética. En este sentido, quizás no le faltaba razón a Heidegger al suponer que la voluntad técnica desocultaba un tipo de pensamiento que se imponía fatalmente sobre el hombre. Pues aun cuando el imaginario tecnocientífico surge, como todo pensamiento humano, de un fenómeno subjetivo y simbólico, éste soterra cualquier otro modo: reduce las metodologías y posibilidades humanas. “La razón no es nunca más que una fuerza reguladora, jamás

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 57. Las cursivas son nuestras.

constituye por sí misma una capacidad de creación”, advirtió acertadamente Stefan Zweig<sup>168</sup>. La literalidad del conocimiento, reducida al análisis quirúrgico de los datos, posiblemente haya sido su contrapartida cultural y educativa. Algo que fue prefigurado con el sistema educativo escolástico, estructurado con la educación mecanicista-absolutista y que ha alcanzado hoy cotas extremas<sup>169</sup>. Véase *La clase (Entre les murs*, Laurent Cantet, 2008), donde los alumnos son incapaces de leer entre líneas o asimilar ideas: quedan limitados a la anécdota del dato objetual interpretado unívocamente, imposibilitados para interpretarlo de otra manera. Simbolización monolítica que niega, a priori, cualquier otra.

En conclusión, el ingrediente técnico y tecnoestético no son censurables por sí mismos, y es de agradecer que la Edad Moderna posibilitara su advenimiento. El problema se observa a largo plazo, cuando se convierte en la única dirección física y metafísica (homogeneización, estandarización, objetivización, abstracción...), ocasionando en consecuencia lo que debía haber evitado: explosiones irracionales, violencia primitiva y supersticiones descontextualizadas, esto es, simbolizaciones hilarantes en el seno de nuestra sociedad.

### 3.8.3. LA ESENCIA PERDIDA

El tema inmemorial que subyace en *Koyaanisqatsi* es el mito de la Atlántida, extendido al imaginario técnico de la Nueva Atlántida y a sus repercusiones estéticas. Sin embargo, es justo acudir no ya a una perspectiva macroestructural sino a la perspectiva particular adoptada por los ideólogos de nuestro film. Entonces, la síntesis argumental que plantea la trilogía podría resumirse como la execración de un ***mundo artificial inhumano*** -redefinido autoritariamente y alejado del control humano-, que conforme se impone progresivamente ***degrada la naturaleza original del hombre*** y sus experiencias trascendentales, al tiempo que ***olvida la necesidad de felicidad espiritual*** y la belleza ética de las personas. La tesis espectacular de Debord, la tesis de la ausencia de realidad de Illich, la crítica radical a este sistema enunciada por Ellul, la sabiduría

---

<sup>168</sup> ZWEIG, S.: *Erasmus de Rotterdam*. Juventud, Barcelona, 1961, p. 81. Véanse pp. ss.

<sup>169</sup> Tema que ya ha sido sacado a colación en varias ocasiones por medio de diversas obras de Illich y Mumford. Relaciónese también con la pérdida de la concentración en los jóvenes ocasionada por el medio ambiente tecnológico: FROMM, E.: *Del tener al ser*, pp. 62 y ss.



hopi o la execración de los grandes tamaños de Kohr fundamentan sobremanera un argumento tan antiguo, otra vez, como la civilización occidental. Sin embargo, no por ello se trata necesariamente de un melancolismo o de una visión conservadora, pues *Koyaanisqatsi* y sus ideólogos consiguen reactualizar el tema con brillantes justificaciones que le confieren una nueva orientación. El fin es claro: oponerse a la cosmovisión inaugurada en la Edad Moderna.

Quizás Debord sea el que mejor ejemplifica esta concepción, dado que, aunque antiguo integrante del grupo *Socialismo y Barbarie* -de bandera marxista-, se puede afirmar que sus teorías clave beben del acueducto occidental que se originó con las dudas platónicas, apuntaladas con el escepticismo de Montaigne y las utopías de Rousseau, y finalmente aderezadas con la metafísica de Schopenhauer y la visión hegeliana de la historia. Como Platón, Debord desacreditó las apariencias de la “realidad”; como Rousseau, el líder situacionista quiso subvertirlas volviendo a una *supuesta* naturaleza original; como Montaigne, observó que los hombres se habían vuelto vacíos; como Schopenhauer, consideró inviable albergar optimismo alguno, y como Hegel, consideró que las enseñanzas de la historia contemporánea harían que el hombre volviera a su praxis genérica<sup>170</sup>. ¿Acaso es posible resumir el planteamiento e intenciones sociales de la trilogía de manera más docta y universal? Illich también se mueve en la misma dirección. Considerando que estábamos sucumbiendo ante la abdicación postmoderna del sentido de la realidad<sup>171</sup>, Illich estudió cómo a partir del siglo XII los nuevos modos de pensar fueron tendiendo una neblina entre lo real y lo imaginario -los preceptos y los conceptos-, y cómo ya en el siglo de Bacon lo cotidiano y lo tradicional comenzaban a desaparecer. Más allá de este hecho, ya apuntado en los apartados anteriores, Illich defendía la vuelta a la contemplación de lo natural y lo directo como terapia<sup>172</sup> y a la lectura ontológica de los hechos. Es decir, que el “verbo” fuera pensado para convertirse en “carne” humana (“y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”) y no en un verbo matemático y abstracto que se convertía en cemento y

---

<sup>170</sup> Un buen resumen de lo comentado puede verse en SCHIFFTER, F.: *Contra Debord*. Melusina, Madrid, 2005, pp. 8-40.

<sup>171</sup> ROBERT, J. y BORREMANS, V.: *Art. cit.*, p. 39.

<sup>172</sup> Algo que ya había solicitado Husserl en su breve ensayo HUSSERL, E.: *Op. cit.*, destacando como tiene más influencia para el ser humano lo que este percibe como tal que lo que, lejos de sus sentidos, le obligan a creer.

estructuras muertas, como en el caso de nuestro film<sup>173</sup>. Guiado por la fenomenología de Husserl y Bachelard, su defensa de lo simple y directo estuvo siempre marcado por su crítica a la espectacularidad megalomaniaca de los años 70. Por ello, la naturaleza como valor natural, espiritual, simple y directamente real cobra un relieve tan importante en las primeras secuencias de *Koyaanisqatsi*. Y es que el aroma antiatlántido y esencial del (neo) platonismo también habitaba en la filosofía natural americana de la que eran padres Emerson y Whitman. Al imaginario tecnológico, estos dos autores opusieron una visión integradora que conciliara lo finito y lo infinito, la naturaleza y el espíritu, el yo y el no yo de la forma más directa posible<sup>174</sup>. De ahí que fueran citados profusamente por Mumford, Winner, Ginsberg o Reggio, ya que, además, su peculiar sentido idealista se oponía al materialismo de los tiempos modernos. Según esta visión, la naturaleza es una esencia inalterada del hombre, de la que el hombre vino y con la que siempre tuvo que entenderse en armonía y humildad. Volver a este sentido de la naturaleza no es, a la luz de Emerson, retroceder a un estado salvaje, sino una invitación a percibir el aire, la hoja, lo cotidiano, lo medible o lo armónico como el imperio donde la humanidad ha fundado sus mayores conquistas<sup>175</sup>. Tal era, asimismo, la intención final de Illich, Ellul y Kohr.

Evidentemente, no creemos que fuera intención de Reggio volver a un estado tribal amazónico o a la Atenas de Pericles. A nuestro director se le podría aplicar la confesión que en cierta ocasión enunció Illich: “Crítico el mundo para mostrar mi ignorancia sobre un mundo perfecto”, sin que ello elimine la existencia de una tácita esperanza de que mucho puede ser revertido, tal y como el hegelianismo debordiano anhelaba. La solución a la situación descrita por la trilogía no se podía encontrar definida en sus imágenes, pues el arte únicamente se refiere a sí mismo y siempre tiende a ser sugerente. Los ideólogos de *Koyaanisqatsi* se ven incapaces de proponer alternativas que no pasen por la iconoclastia y la marcha atrás. La solución activa la dejan en manos del lector, como Reggio la deja en el espectador, si bien dando a entender ciertas posibilidades. El mismo paralelismo encontramos en la música de Philip Glass: no se trata de proponer un proyecto, como sería la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak o la

---

<sup>173</sup> ROBERT, J. y BORREMANS, V.: *Art. cit.*, pp. 30-38. Véase también ILLICH, I.: *En el viñedo del texto*. F.C.E., México, 2002, donde contemplaría el dramático cambio que hubo en la manera de comprender la realidad y de aprehenderla en el mundo medieval.

<sup>174</sup> PACHECO, A.: “Prólogo”, a EMERSON, R. W.: *Naturaleza*. El barquero, Palma de Mallorca, 2007, p. 11.

<sup>175</sup> EMERSON, R. W.: *Op. cit.*, pp. 27-32 y ss.

*Novena* de Beethoven. Sin embargo las películas claman en su totalidad, innegablemente, por una oposición necesaria al estado de las cosas, lo que lejos de ser una premisa revolucionaria demasiado tópica y simple, adquiere un sentido particular a la luz de una “esencia perdida” que ha llegado al límite *en* (y no antes de) nuestros días. En este aspecto, la imbricación con la teoría vuelve a ser total. El propio Debord ya aseveró en su teoría espectacular que el progreso técnico actual no podía ser considerado algo natural<sup>176</sup>, tesis apoyada por la antropología de Malinowski y Polanyi. Y, aunque pueda aducirse que siempre ha habido algo de artificial y espectacular en toda sociedad, Debord comenta:

“Pero la adhesión de todos a esa imagen inmóvil no significaba más que el reconocimiento común, en una proyección imaginaria (...) sentida aún en gran medida como unitaria”<sup>177</sup>.

Por ello *Koyaanisqatsi* quiere hacer visible, por medios tecnoestéticos, que habitamos un imaginario artificial peligrosamente autoritario. Ellul lo planteaba del siguiente modo: aceptando que necesariamente el hombre siempre está sometido a hábitos sociales y corrientes ideológicas que, curiosamente, hoy tendemos tanto a criticar (feudalismo, cristiandad, imperialismo, comunismo, tabúes, restricciones sexuales, supersticiones), pero que siempre existen (hoy es el concepto de moda, la abstracción laboral, el hedonismo, el individualismo, etc.), le basta mencionar dos circunstancias que hacen peor el siglo XX:

“El que el hombre esté sometido a tales influencias no es razón para someterlo a tal otra. Además, hay alguna diferencia entre la influencia espontánea, muy poco coercitiva, de un grupo social individualista y la influencia calculada, precisa y eficaz de las técnicas”<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*. Pretextos, Valencia, 2005. Tesis 24, p. 45.

<sup>177</sup> *Ibidem*, Tesis 25, pp. 46-47. En este aspecto, Debord se acerca a las teorías del Imaginario de Cornelius Castoriadis, al que conoció por ser el jefe del grupo *Socialismo y Barbarie* al que el mismo perteneció.

<sup>178</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 396. Véase previamente p. 395.

Quizás los autores que suelen lanzar críticas contra los teóricos postmodernos que radicalizaron este concepto de la esencia perdida y del simulacro espectacular a finales de los 70 (caso de J. Baudrillard<sup>179</sup>), contestando que las cosas siempre han sido iguales, deberían leer en profundidad a Castoriadis, Illich y Debord para observar cómo éstos no están cayendo en un tópico platónico sin más<sup>180</sup>. De todo esto se deduce que la trilogía reclamaba como real aquella fórmula lacaniana de “lo real es a lo que se vuelve”, al mismo tiempo que clamaba silenciosamente por aquella vuelta al “origen supuesto” del pensamiento foucaultiano. Pero lo hace con suma sutileza, haciendo reflexionar al espectador sobre cómo ante la naturaleza y un monumento antiguo se obtiene una sensación de alivio y de nostalgia que tantas veces se suele emplear como forma de evasión en nuestra sociedad<sup>181</sup>. Reggio consigue dicho efecto por medios fílmicos mediante las secuencias naturales de *Koyaanisqatsi*, el papel determinante de las profecías hopi, las costumbres étnicas tercermundistas de *Powaqqatsi*, el documental *Anima Mundi* o el bellísimo monumento en estado calamitoso que inaugura *Naqoiqatsi*. Y es que no hace falta mucho más que ver la película para advertir todo lo que llevamos comentado en estas últimas páginas. Sólo es necesario añadir una reflexión paciente y profunda.

### 3.8.3.1. LA REGRESIÓN DEL PROGRESO

Llegados a este punto, otro asunto surge ante nosotros: el progreso en su acepción más amplia. Algo fundamental, ya que la teoría occidental de la pérdida de la esencia humana va acompañada de la execración de dicho concepto. ¿Puede considerarse una evolución cualitativa el imaginario del que parte el sistema técnico, cuando limita tantas potencialidades humanas? No es la hora de plantear nuevamente si el progreso se trata de una realidad o de un mito, un tema que ya se trató en el bloque anterior. Pero merece la pena recordar que la tesis fuerte sobre la evolución/progreso no se refiere únicamente

---

<sup>179</sup> Nos referimos, evidentemente, a BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2005.

<sup>180</sup> Los filósofos críticos de los años 80 utilizaban el cliché para decir que era pobre pensar que la gente creyera que mediante las películas de Rambo los Estados Unidos podían ganar la guerra del Vietnam o que los consumidores fueran seducidos por los anuncios. Sin embargo, ya Debord había insistido, como luego haría Baudrillard, en que el espectáculo no eran meramente imágenes, sino todo un mundo, con sus estructuras y creación de seres humanos inerciales. Véase MARCUS, G.: *Rastros de carmín*. Anagrama, Madrid, 2005, pp. 115-116.

<sup>181</sup> Concepto antropológico sobre el impulso y necesidad humana de volver a un estado más original. Véase AUGÉ, M.: *Op. cit.*, pp. 74, 78, 82 y 101-107. También AUGÉ, M.: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa, Barcelona, 1998.

a los aspectos materiales sino también a los humanos, siendo este el fin último que todavía hoy en día siguen declarando tecnólogos y científicos. Sabemos que esa idea lineal de progreso surge en Occidente<sup>182</sup>, seguramente en torno al siglo XIII, pero que ya estaba contenida en la religión judía<sup>183</sup> -factor este que la diferencia, como la cristiana, del resto de tradiciones espirituales-. También sabemos que cuando un estudio busca aseverar si de verdad el hombre “ha progresado”, las más de las veces o acaba cuestionando el concepto mismo de “progreso” o, como en el caso de nuestros ideólogos, se subraya que, en todo caso, hemos involucionado<sup>184</sup>. Baudalaire clamando contra “el progreso, esa religión de imbéciles y perezosos”, Mumford, usando la metáfora del bailarín para ejemplificar lo que debería ser una verdadera evolución no lineal<sup>185</sup>, o Ellul ironizando sobre la creencia generalizada de que la sociedad de la segunda mitad del siglo XX es “el más bello florón de la humanidad”<sup>186</sup> ejemplifican críticas que demuestran todo su alcance cuando llegan a atacar sin piedad el mito del desarrollo<sup>187</sup> (al estilo de *Powaqqatsi*), las doctrinas evolucionistas de antropólogos protomarxistas como Tylor y Morgan o las interpretaciones interesadas del evolucionismo en Darwin<sup>188</sup>. Con el fin de no repetirnos, transcribiremos un párrafo de Adorno y Horkheimer que sintetiza envidiablemente la opinión de nuestros ideólogos al respecto de “la esencia perdida”. En éste pueden verse reflejados, además, los asuntos tratados a propósito del reduccionismo mental que el imaginario técnico opera sobre nuestras potencialidades:

“La maldición del progreso imparable es la imparable *regresión*. Esta regresión no se limita a la experiencia del mundo sensible, ligada a la proximidad física, sino que afecta también al intelecto dueño de sí, que se *separa de la experiencia sensible* para sometérsela. La unificación de la función intelectual, en virtud de la

---

<sup>182</sup> El tema ya ha sido tratado, pero véase NOBLE, D.: *Op. cit.*, p. 39 y ss.

<sup>183</sup> ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*. Gallimard, Buenos Aires, 1982, p. 104 y ss.

<sup>184</sup> Véase, por ejemplo, LÉVI-STRAUSS, C.: *El pensamiento salvaje*. F.C.E., México, 2000. En esta obra clásica del estructuralismo, el autor expuso las pocas diferencias que distancian al hombre moderno del salvajismo más primitivo.

<sup>185</sup> Véase su crítica al mito del progreso MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 201-208.

<sup>186</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 76

<sup>187</sup> REIST, G.: *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Catarata, Madrid, 2002. Particularmente elocuentes resultan los capítulos introductorios.

<sup>188</sup> Véase, al menos, MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 369-375.

cuál se realiza el dominio de los sentidos, la resignación del pensamiento a la producción de conformidad, significa empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia. La separación de esos dos ámbitos deja a ambos dañados (...) Cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico, a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz”<sup>189</sup>.

Baste esto para ser capaces de observar convenientemente esa abjuración del progreso y la evolución no sólo en la semántica tecnoestética de *Koyaanisqatsi*, sino en el propio guión. Como si de un fatalismo apocalíptico se tratara, y sin pausa alguna, la aceleración de la música y el montaje nos conducen a una evolución tecnológica y material cada vez mayor que acaba en un sentido réquiem. El antes y después del *flashback* no dejan lugar a dudas: el sueño del hombre de llegar a otros planetas acaba, tras una reflexión sobre el progreso, en una dramática explosión que nos conduce a la esencia primitiva que tanto tiempo atrás dejamos olvidada. El *flashback*, un gran relato de casi hora y media de duración, describe lo que conlleva una evolución tecnológica y material en continuo estado de aceleración: primero las máquinas violan la tierra, después aparecen los coches y las autopistas, el ejército, la megalópolis y, ya frenéticamente, el trabajo, las fábricas, la comida rápida y la televisión. Todo se precipita caóticamente hasta sus últimas consecuencias: hombre sin humanidad y hombre sin esencia certificado por las profecías hopi. Nuestra película es pródiga en cámaras fijas que subrayan el movimiento horizontal descrito por los objetos y la propia música minimalista tiende a otra línea marcadamente horizontal y progresiva que siempre nos conduce, irónicamente, a lo mismo: todo sentido lineal se rompe por un continuo bucle que sardónicamente, se burla de nosotros. Un mecanismo estético de regresión dentro de la progresión. Es más, conforme la película “progresiva” narrativamente, más perdidos y desolados nos encontramos ante el “progresivo” vértigo acústico y visual: visión negativa del progreso de la humanidad que acaso alcanza su

---

<sup>189</sup> ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, Madrid, 1994, pp. 88-89.

síntesis ejemplar en los videoclips *Do the Evolution* de Pearl Jam (Kevin Altieri, 1998) y *Right here, Right now* de FatBoy Slim (1999).

### 3.8.3.2. LA SABIDURÍA HOPI

Nada mejor que transcribir íntegras las palabras que un indio hopi le trasladó en cierta ocasión a un conquistador inglés para aprehender de forma simple y bella en qué consiste esa esencia perdida con la que tanto *new ages* como cristianos anarquistas soñaron. Quizás así se pueda comprender mucho mejor como ese sello hopi de nuestra película se inscribe dentro de lo que llevamos tantas páginas relatando:

“Quizá los blancos nos crean estúpidos porque somos un pueblo muy sencillo. Vivimos muy cerca de nuestra abuela la tierra. Creemos en nuestro Dios lo mismo que vosotros creéis en el vuestro. Pero nosotros creemos que nuestro Dios es mejor para nosotros. Nuestro Dios nos habla y nos dice lo que tenemos que hacer. Nuestro Dios nos da la nube de la lluvia y la luz del sol, el maíz y todo cuanto sustenta la vida y nos daba todo esto antes incluso de que oyéramos hablar de vuestro Dios. Si vuestro Dios es tan grande, que me hable como lo hace mi Dios. En mi corazón y no por boca de un hombre blanco. Vuestro Dios es un Dios cruel y no es todopoderoso, porque siempre habláis de un demonio y un infierno donde la gente muere. Nuestro Dios es todopoderoso y absolutamente bondadoso, y en el mundo al que vamos nosotros después de la muerte no hay demonios ni infiernos. Yo prefiero ser fiel a mi Dios y a mi religión antes que cambiarlos por los vuestros, porque hay más dicha en mi religión que en la vuestra”<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> BRUCHAC, J. (Compilador): *La sabiduría del indio americano*. Olañeta, Mallorca, 1996, p. 89-90.



Si se entiende este texto en sentido sagrado y no puramente literal se comprenderá que el hopi habla de lo que *directamente* experimenta (teofanía, hierofanía) y cómo de ello hace todo un credo simple y positivo. Su Dios le habla, porque no es metafísico, sino panteísta. También es digno de reseñar algo que puede ser meramente una coincidencia, pero que quizás conecta mucho mejor el universo ideológico que estamos descubriendo. La revista de los letristas (antecedentes de los situacionistas) llevaba por nombre un sistema precomercial igualitario de los indios norteamericanos: *Potlatch*<sup>191</sup>.

### 3.8.3.3. ADVERTENCIA MARXISTA<sup>192</sup>

Quisiéramos acabar este apartado con un breve comentario a propósito del marxismo. Sabido es por todos que casi cualquier asunto de crítica social y de colisión con el *stablishment* parece que siempre tiene que estar iluminado por las teorías marxistas, lo que es verdad sólo en parte. Ciertamente es que, más allá de la ya vetusta división entre izquierdas y derechas, la doctrina marxista es uno de los ingredientes más importantes de los países que denominamos capitalistas, y no sólo nos estamos refiriendo a asuntos de política social, sino incluso a conceptos tan importantes como el de *progreso temporal*, la *apología tecnológica y científica* y *el materialismo* (e, incluso, cierto *deísmo* infuso) que, salvo las voces críticas de la Escuela de Frankfurt, no han sido sino potenciadas por el comunismo. La ideología de *Koyaanisqatsi* tiene de marxismo lo que cualquier teoría crítica puede tener: lo mismo que cualquier teoría que se jacte del dudoso honor de ser capitalista. A este respecto, la tesis fuerte del marxismo brilla por su ausencia en *Koyaanisqatsi*, ya que:

1. Ellul, Mumford o Illich llegan en ocasiones, como en el caso de Ellul, incluso a execrar cruelmente sus teorías.
2. Si hay una base común, esta es anarquista y cristiana, lo que también colisiona frontalmente con el marxismo.

---

<sup>191</sup> Véase MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>192</sup> Ya que nos referiremos a diversas generalidades, no es fácil señalar una bibliografía común. En todo caso, es muy útil la lectura de OCÁRIZ BRAÑA, F.: *Introducción al marxismo*. Biblioteca Cultural, Barcelona, 1976, pp. 34-66.

3. La apología tecnológica y científica, el concepto de progreso<sup>193</sup> o el materialismo del que suelen hacer gala las diferentes escuelas marxistas es antagónico a *Koyaanisqatsi*.
4. El marxismo es un capítulo más dentro de los aspectos históricos señalados en *Destierro en la Nueva Atlántida*<sup>194</sup>.
5. Incluso Debord, que proviene del marxismo más radical, lo supera en tantas cuestiones que acaba por presentar una teoría propia. Es más, de hacer caso a Schiffter, Debord tiene más de Rousseau que de Marx<sup>195</sup>.

Esto no evita que, en sus tesis más débiles, y como no podía ser de otra manera, aquellas sendas que el marxismo abrió en su momento se encuentren presentes en nuestros ideólogos. Por ejemplo, la teoría del fetichismo de la mercancía<sup>196</sup>. También es imposible olvidar que algunos de los autores que mejor podrían concluir con este denso capítulo son, precisamente, marxistas. Ahí tenemos a Walter Benjamin señalando que “Toda guerra venidera será a la vez una rebelión de esclavos de la técnica”<sup>197</sup> –una sentencia que definiría a la perfección el significado de *Naqoyqatsi*: “Guerra como forma de vida”. O, en definitiva, ahí tenemos a Engels, quien, adecuadamente, cierra este apartado advirtiéndonos de lo que ocurre cuando el hombre se aleja de su esencia y ataca la naturaleza:

“Si el hombre, con la ciencia y el genio inventivo, somete a las fuerzas de la naturaleza, éstas se vengan de él sometiéndolo mientras las emplea, a un verdadero despotismo independiente de toda organización social”<sup>198</sup>

<sup>193</sup> Basado, como en Marx, en aspectos judíos y hegelianos tal y como explica ORTEGA MUÑOZ, J.F.: *El sentido de la historia en Hegel*. Universidad de Málaga, 1979. También Eliade habla sobre esta cuestión en diversas cuestiones, tanto en ELIADE, M.: *Op. cit.* como en ELIADE, M.: *Mito y Realidad*. Kairós, Barcelona, 1999.

<sup>194</sup> Lo que puede baremarse en parte en OCÁRIZ BRAÑA, F.: *Op. cit.* pp. 11-16. Nótese que el marxismo bebe del credo protestante y de las tendencias mecanicistas y empiristas.

<sup>195</sup> SCHIFFTER, F.: *Op. cit.*, p. 22. No es que la visión de Schiffter sobre Debord nos agrade, pero es cierto que consigue desentrañar una nueva forma de entender a Debord.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>197</sup> Cit. en AMORÓS, M.: “¿Dónde estamos? Algunas consideraciones sobre el tema de la técnica y la manera de combatir su dominio” en AA.VV.: *Maldejojo (nº1)*. Cuadernos de crítica y acción social. Madrid, 2000, p. 9.

<sup>198</sup> Cit. en WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 47.

### 3.9. EL TECNOPOLITA, UN *HOMO AESTHETICUS*<sup>199</sup>

Esta disertación estética tiene dos fines bien diferentes. Por una parte, establecer las relaciones existentes entre la técnica y la estética, sin referimos únicamente a préstamos formales, sino a la feliz coincidencia de que un mundo tan tecnificado como éste haya ocasionado una *interesada* teleología de la panestetización. Por otra, explicar qué repercusiones tiene el que la estética sea el *medio y el fin* informacional del arte de los dos últimos siglos, para así calibrar qué efecto tienen en el espectador medio los conceptos críticos que *Koyaanisqatsi* quiere expresar por medio de unos mecanismos estéticos que, por ahora, parecen idóneos. Intentaremos ser escuetos en un apartado que quiere ser sólo introductorio, pero cuya importancia es decisiva para la comprensión de este trabajo. Pues aquí proponemos un pliegue epistemológico donde se fusione el análisis con la diálisis, esto es, alejarnos del problema tecnoestético para acceder a un nivel mayor: el propiamente estético. Durante un lapso de tiempo saltaremos más allá de las fronteras de *Koyaanisqatsi* y de la codificación tecnoestética para contemplar, desde la cúspide de la pirámide, la cuestión desde otro punto de vista. Pedimos paciencia al lector, pues sólo llegaremos a conclusiones sobre la mecánica sociológica y estética de cierto tipo de cine si antes aprehendemos un discurso que ya de por sí “apretaremos” demasiado por cuestión de espacio y tiempo.

#### 3.9.1. EL OCASO DE LA “TEORÍA TRADICIONAL DEL ARTE”

Aunque al lector le podría parecer que nos estamos desviando del tema en cuestión con tan solo leer este encabezado, consideramos necesario establecer unos supuestos teóricos sobre la estética para que se pueda comprender mejor la perspectiva que adoptan los inspiradores ideológicos de *Koyaanisqatsi*. La estética gobierna hoy los géneros artísticos, pareciera que no hay nada por encima de ella e incluso que es la única forma de analizar el misterioso artefacto artístico. Que algo de utopía, de idealismo y de interés hay en esta premisa, seguida por tantos pero no por todos, es algo cada vez más conocido. Pese a que el término *estética* se encuentra en boca de alumnos,

---

<sup>199</sup> Si en este capítulo no va a utilizarse bibliografía específica sobre estética fílmica se debe a la escasez y a nuestro desconocimiento sobre estudios estéticos tan avanzados y novedosos (para el ámbito nacional no especializado en estética) dentro del mundo cinematográfico.

profesionales, libros y millones de páginas de internet las más de las veces pareciera haberse convertido en un bajo continuo sobre el que nadie se interroga, curiosamente como en el caso de la técnica. Quizás Aristóteles fue el primero en entreveer lo que se avecinaba en el precoz *ensayo tecnopolita* del helenismo (muy cercano a la distópica Atlántida), al sugerir una nueva significación del término *techné*<sup>200</sup> opuesta a la tradicional<sup>201</sup>. Aristóteles inauguraba la senda hacia uno de los significados críticos más aceptables sobre el uso de la tecnología por la sociedad: de forma inercial, sin preguntarse sobre sus verdaderos resultados o sobre sus influencias. Lo mismo podría decirse hoy de la estética. No nos puede sorprender que ya a principios del siglo XX un sociólogo tan aclamado como fue Max Weber pudiera lanzar una flecha hacia la estética señalando que aunque el arte se hubiera convertido en una magnificencia diabólica, la estética no querrá (ni podrá) verlo, pues “no se pregunta si deben existir las obras de arte”, simplemente, quiere volver todo estético<sup>202</sup>. La clave de todo esto, evidentemente, se encontraba en el siglo XVIII, algo que ya pudimos prefigurar en el apartado 3.8.: nacimiento de un nuevo creador, división entre dos tipos de creación (técnica-arte), etc. Hasta entonces, más allá de diferencias de grado en Occidente<sup>203</sup> y culturales en Oriente<sup>204</sup>, permítasenos plantear que había prevalecido *casi* a escala universal y sobre todo popular<sup>205</sup> un infuso concepto de arte en todos los lugares del mundo con unas características sorprendentemente similares o, en todo caso, equiparables<sup>206</sup>:

<sup>200</sup> Que significa tanto *técnica* como *arte*.

<sup>201</sup> Habilidad, dedicación y proceso reglado por el que se consigue un objeto de utilidad física, espiritual y humana. Significado idéntico también para el mundo romano, islámico (donde *techné* sería *sina'a*), chino (donde sería *shu*), hindú (*shilpa*) y tradicional (todas las anteriores, incluidas *techné* o *ars*, provienen del sánscrito *Rta*), y siempre relacionado con *art*, *kunst* o *arte* antes de los nuevos significados que en Occidente recibió a partir del siglo XVIII. Véase, por ejemplo, COOMARASWAMY, A.: *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2000, pp. 5-41.

<sup>202</sup> WEBER, M.: “La ciencia como profesión” (1918) en MALDONADO, T.: *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 209.

<sup>203</sup> Véase como introducción KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y las artes*. Taurus, Madrid, 1989, pp. 179-190 y SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2004, pp. 20-210 al menos.

<sup>204</sup> Diferencias orientales fáciles de constatar con leer libros de sumo interés como son CHENG, F.: *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid, 1991. y JULLIEN, F.: *Elogio de lo insípido*. Siruela, Madrid, 1998. Sin embargo, las características esenciales, que ahora citaremos, siguen siendo, cuanto menos, equiparables a las occidentales.

<sup>205</sup> Consideramos que tiene escasa importancia el que, por ejemplo, hubiera dos o tres pensadores medievales con una teoría artística que en nada tocaba al 95% de la cultura artesanal. Por otra parte, téngase en cuenta que el concepto popular de arte, incluso en Occidente, se mantuvo sin modificaciones hasta finales del siglo XIX.

<sup>206</sup> La mayor parte de las características que aquí enumeramos, así como la argumentación que demuestra que no se trata de una mera utopía conservadora, puede verse en DISSANAYAKE, E.: *What is Art for?* Washington Press, Londres, 1988, p. 55 y ss. Otro de sus artículos, *Homo Aestheticus*, es el que da nombre a nuestro capítulo. Refuércese con AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenido*. Áltera, Barcelona, 1998, 29-40 y 51-60, COOMARASWAMY, A.: *Op. cit.*, DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*.

- El arte **no** era una **disciplina autónoma**: la técnica, la religión, la filosofía o la política se encontraban íntimamente relacionadas y raramente dissociadas. La separación, evidentemente, se debe a razones económicas y laborales que, aun con antecedentes, se materializó sobremanera en los siglos XVI, XVII y XVIII.
- La **belleza** no correspondía a un mero concepto material y visual. Algo era bello cuando era verdadero y bueno, cuando la idea y la intención del creador estaba correctamente expuesta. Algo que estéticamente resulte feo a nuestra sensibilidad actual podía ser bello en la concepción “tradicional”, y no porque les agradara, sino porque poseía una potencia reflexiva digna de ser meditada<sup>207</sup>.
- **Nada se hacía por decorar**. Lo que desde la perspectiva del funcionalista y utilitarista actual son ornatos superfluos del pasado, tenían la más de las veces (a excepción de los precedentes helenísticos y barrocos) un significado cultural profundo. Esto es cierto tanto para el ajuar funerario de una tribu como para los motivos simbólicos de los objetos artesanales. Es más, podría decirse que toda decoración actual, por superflua que parezca, sigue siendo susceptible de ser analizada desde sus presupuestos culturales. El problema parece residir en que la estetización excesiva censura dicha posibilidad.
- **El arte y la vida deben quedar poderosamente integradas**: es una necesidad absoluta. El arte no es ocio, es sagrado y mágico: transforma la personalidad. No se trata, como hoy en día, de contemplar una obra y seguir siendo la misma persona a posteriori, sino de contemplar reflexivamente y, además, de ser creadores. He aquí el zapatero u hojalatero del pueblo, que hacen de la técnica artesanal un arte imbricado con su vida diaria. ¿Puede decirse lo mismo del dependiente de una tienda de zapatos?

---

Paidós, Barcelona, 1994 (especialmente pp. 19-40, 175-202) o SHINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 67-149. Hoy en día hay muchos más estudios que aceptan completamente este hecho, pero hemos citado aquí los que mejor conocemos.

<sup>207</sup> Es también el alfa y el omega de la Gran Teoría de la Belleza occidental. Véase TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, 2001, pp. 153-172

- De ahí que **toda actividad humana pudiera ser arte**, siempre y cuando exista una mínima posibilidad de plantear un ejercicio imaginativo que realice al creador. Todos son “artistas”: el cuentista y el buen conversador, el ingeniero o el herrero, el relojero o el buen médico<sup>208</sup>.
- No tienen por qué existir artistas elitistas, considerados genios. Todo se hace por **la comunidad** y, por lo tanto, las ideas y concepciones expresadas en las creaciones son, en última instancia, patrimonio de toda la sociedad. Ciertamente es, empero, que Arnold Hauser consideró esta noción excesivamente romántica (el pueblo es el creador), y no le faltaba razón: incluso en la Edad Media no faltan firmas personales en muchas obras. Sin embargo, su perspectiva marxista le cegó a la hora de comprender que esas firmas no tenían el mismo significado antes que ahora. Y, lo que es más, que como en el caso de la catedral gótica (véase 2.9.2.), el efecto es más bien de glorificación social que individual. Hoy parecería que este papel tradicional ha sido usurpado por el ingeniero, el constructor y el técnico, pero desde una perspectiva de escaso aliciente artístico.
- Todo arte **tiene una función**, y no sólo desde el punto de vista práctico, como ahora se suele entender, sino, sobre todo, desde el punto de vista del **enriquecimiento humano**: lo espiritual, lo mental, lo nemotécnico...

Estas características (excesivamente resumidas) deben ser sumadas a las teorías funcionales y simbólicas de tantas expresiones religiosas, míticas o rituales. Gracias a Malinowski, Durkheim o Eliade sabemos que el objeto aparentemente más inútil tiene en las sociedades tradicionales y populares una gran carga de significados, y que incluso los acontecimientos sociales son un verdadero ejercicio creativo *indispensable* para la formación de sus miembros en todos los aspectos de la vida<sup>209</sup>. Sin embargo, el devenir de la Edad Moderna hizo que este sistema se derrumbara. No porque desapareciera, porque posiblemente está oculto potencialmente en nuestros fenómenos creativos

---

<sup>208</sup> Debido a nuestro interés personal acerca de la continuidad de los conceptos artísticos griegos en el mundo islámico, aconsejamos echar un vistazo a PUERTA VÍLCHEZ, J. M.: *Historia del pensamiento estético árabe*. Akal, Madrid, 1997, pp. 120-182 Se puede constatar que se acepta como noble forma de arte incluso una buena conversación.

<sup>209</sup> Véase también SEGALÉN, M.: *Ritos y rituales contemporáneos*. Alianza, Madrid, 2005, p. 13 y ss.

actuales (en el sentido más amplio del término), sino porque a la nueva mirada no le interesaban dichos supuestos (véanse los Anexos II y III).

### 3.9.2. EL AMANECER DEL “ARTE ESTÉTICO”

A principios del siglo XVIII todo comenzó a cambiar y en poco más de cien años se sentaron las férreas bases estéticas que, con matices, siguen estando vigentes a escala social. Y tal vez todo fue causado por la irrupción técnica y sus transformaciones<sup>210</sup> o, mejor aún, debido a los precedentes teóricos de la gran metamorfosis occidental, esto es, el *mecanicismo materialista* y el *empirismo*, tal y como sugeríamos en el apartado 3.8. Esta posible relación entre revolución tecnológica y revolución estética ha resultado evidente especialmente en el siglo XX. Para Cabot Ramis, y desde el punto de vista estricto de la estética filosófica, el mundo actual se caracteriza por la estetización y las nuevas tecnologías<sup>211</sup>, mientras que para Román de la Calle la ideología estética es la que integró, aunó e insertó en nuestra representación cultural la tecnología y política modernas<sup>212</sup>. Cabe recordar al respecto que en el bloque de *Metrópolis* ya se planteó hasta qué punto la técnica transportaba consigo un determinado tipo de semántica estética bien antigua, ahora radicalizada, y cómo en ella se encontraban valores psicológicos y sociales que venían a expresar su impacto social y humano. Ahora, sin embargo, lo que queremos analizar es más profundo. Para ello hemos de comenzar comprendiendo que los nuevos dictados estéticos se han afianzado gracias a elementos íntimamente relacionados con las modificaciones culturales del último siglo. La crisis de la razón y los valores, donde no existe un criterio de lo que es racional, bueno o verdadero; la crítica llevada a término durante todo el siglo XX a los grandes sistemas filosóficos, acusándolos de estáticos y rígidos, o la pérdida de peso de las “grandes

---

<sup>210</sup> SHINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 119-122. Aunque filósofo únicamente interesado en la estética y la sociología del arte, llega a preguntarse por la razón de la sustitución de la doctrina tradicional. Con ánimo vago, las razones que esgrime en apenas cuatro páginas tienen que ver, evidentemente, con las transformaciones industriales. “Una respuesta contingente a las fuerzas generales de la modernización y la secularización”.

<sup>211</sup> CABOT RAMIS, M.: “Nuestra época en clave estética: estetización generalizada y nuevas artes”, en PUELLES ROMERO, L. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (eds.): *Estetización y nuevas artes*. Revista Contrastes, Málaga, 2008, p. 29.

<sup>212</sup> DE LA CALLE, R.: *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Debats, Valencia, 2001, p. 18. y ss.



narrativas”, esto es, del discurso que pretende una explicación histórica del hombre, parecen haber entregado a la estética el relevo<sup>213</sup>.

Posiblemente, al igual que ciertos aspectos del pensamiento técnico ya habían sido adelantados por Descartes y Bacon, algunos fines de la estética moderna habían sido prefigurados por Hobbes y Spinoza. Estos dieron el primer paso al sugerir un sistema suprapolítico basado en leyes supuestamente objetivas y fuera de debate popular (casi como la técnica). ¿Cómo sostener dicho Estado? Dándole al pueblo pasiones de masas que los adormeciera, los rebajara y les hiciera sentir iguales<sup>214</sup>. Pero en estos autores, especialmente en el mecanicismo hobbesiano, inculcar miedo o deseos en las masas no era un modo de estética feliz. Hobbes lo consideraba un mal necesario que no traería enriquecimiento social ni individual de ningún tipo, pero que posibilitaría al Estado su buen funcionamiento<sup>215</sup>. En ese sentido el autor de *Leviatán* no fue hipócrita ni ingenuo, pues no intentó disimular, como luego tantos autores ingleses posteriores harían, el insoslayable fin político de la nueva concepción estética. La utopía de sus sucesores consideraba que la introducción del valor estético liberaría mentalmente a los individuos de la opresión del Estado<sup>216</sup>. Pero como ya se observó con *Metrópolis*, el camuflaje tecnoestético embellece y seduce, imprime un sello ideológico y deja las cosas tal y como están aunque, eso sí, medie una sonrisa. Eagleton ha señalado irónicamente, a propósito de Shaftesbury o Burke:

“Lo estético no es aquí otra cosa que nombre para el inconsciente político: es simplemente el modo en el que la armonía social se registra en nuestros sentidos y causa impresión en nuestras sensibilidades”<sup>217</sup>.

No en vano, en la *Teoría de los sentimientos morales*, Adam Smith concebía una nueva sociedad que funcionara armónicamente como una gran máquina de producción cuyos beneficios personales se encontraban, como ya rezaba el mundo protestante, en el propio ejercicio laboral. El que esa anónima máquina fuera buena o mala dependía

<sup>213</sup> CABOT RAMIS, M.: *Art. cit.*, p. 33.

<sup>214</sup> SLOTERDIJK, P.: *Op. cit.*, p. 31 y ss.

<sup>215</sup> *Ibidem* y véase EAGLETON, T.: *La estética como ideología*. Trotta, Madrid, 2006, pp. 232 y 342 en especial, por su relación con el negativismo de Schopenhauer y la antiestética relativa de Freud.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 91 y ss.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 93.

simplemente de que fuera bella o no, y claro, ¿cómo no iba a ser bello al ojo del recién fundado imaginario técnico que los hombres trabajasen rítmica, predecible y estandarizadamente?:

“La sociedad humana, cuando nosotros la contemplamos de una manera abstracta y filosófica, aparece como una grande e inmensa máquina cuyos movimientos regulares y armoniosos producen millares de efectos agradables. Al igual que en toda y bella máquina que es producto del arte humano, todo lo que tiende a hacer los movimientos más fluidos y más fáciles tendrá alguna belleza; al contrario, todo lo que tiende a impedir sus movimientos disgustará por esa misma razón. Así la virtud, que pule finamente los engranes de la sociedad, gusta necesariamente, mientras que el vicio, como el óxido sin valor que hace rechinar los engranajes los unos contra los otros, disgusta necesariamente.”<sup>218</sup>

Varios autores ya habían observado que la hipnosis de la masa solo podía sentirse por medio del fenómeno estético en su acepción más amplia, algo de sobra conocido desde los tiempos del *Panem et circenses*, pero que ahora necesitaba de alicientes nuevos y sublimados. El camino hacia la Revolución Industrial era algo más intenso que el mítico incendio de Nerón. No se podía dejar la persuasión de las masas en manos de unos cuantos aficionados. Empero, la clave se encontraba en volver a todos los habitantes del orbe meros aficionados desinteresados capaces de tener todo (consuelo, promesas, diversión, risas...) y nada a la vez. Y es que, a finales del siglo XVIII, la estética se había convertido en palabras de Agamben en “una especie de antídoto para el fruto del árbol de la ciencia”, haciendo que la distinción entre el bien y el mal fuera imposible<sup>219</sup>. Atención a esta sentencia, pues si el lector ha seguido el itinerario descrito hasta ahora, la meta no era asumir que la estética se encuentra más allá del bien y del

---

<sup>218</sup> Cit. en CUEVAS ROMERO, R.: “Ética y economía en la obra de Adam Smith: La visión moral del Capitalismo”, en *Ciencia y Sociedad*, N° 1. INTEC, Santo Domingo, enero-marzo, 2009, vol. 34, p. 66.

<sup>219</sup> AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, p. 42

mal, posibilitando una reflexión sobre el ser y el no ser, la justicia y la injusticia, fines supremos del arte y la poesía<sup>220</sup>. La nueva estética despedía la reflexión crítica y la identificación de universales comunitarios: ahora se trataba solamente del disfrute inmediato, pseudo-epicureismo barato en el que la masa se siente hermanada<sup>221</sup>. Y no se trataba de una enfermedad –en principio- de los objetos artísticos, sino de una sociedad que, invadida por la alianza ideológica de la técnica y de la estética, genera en sus habitantes un procedimiento superfluo. El proceso que a continuación narraremos explica por qué el *homo aestheticus* viene fabricado en serie con dicho hardware, manifestando que la estética contemporánea no es una propiedad de los objetos, sino una propiedad de nuestra mirada. Mirada ciega, al evitar contemplar la semántica implícita de la tecnoestética.

Así, **Joseph Addison**, hijo predilecto del empirismo inglés e influenciado por Hobbes, comenzó a denostar la razón y la comentada función profundamente espiritual del arte tradicional a favor de una reducida percepción sensorial, la visión, ese órgano emparentado con la *sagrada lógica tecno-óptica occidental* que conduce, no por casualidad, a la rápida invención de la fotografía y el cine<sup>222</sup>. Notable intento burgués por *poseer* (término que emplea en numerosas ocasiones) intelectual y psicológicamente la realidad circundante, sean las formas de la naturaleza o sean las artes populares, condenadas a ser válidas solamente desde el punto de vista del placer estético<sup>223</sup>. *Entretener, agradar, placer...*tales son los nuevos totems lingüísticos, fuertemente unidos al nacimiento del turismo (el *grand tour*) y, sobre todo, al valor de la *novedad* por la *novedad*<sup>224</sup> (como en el mercado, el liberalismo, la moda...). En palabras de Mumford, esta revolución ideológica daba por sentado que eran los datos sensoriales y no los símbolos culturales los que formaban el basamento sólido de la experiencia<sup>225</sup>. Un baile popular o un trabajo de cestería podían ser aceptados por Addison como

---

<sup>220</sup> Véase la reflexión que al respecto se hizo en el apartado 2.10.2.2. (El peligro estético). Allí se explicó que la crítica que realizamos a la estética no invalida el valor de ésta más allá de la ética.

<sup>221</sup> *Ibidem* y EAGLETON, T.: *Op. cit.*, pp. 66, 74-77, 80 y ss.

<sup>222</sup> Existe una profunda base cristiana en todo esto, pero es más sorprendente el papel determinante de la ciencia (valor de lo físicamente conmensurable) y la técnica (perspectiva, invención revolucionaria del espejo, juguetes ópticos, filosofía de Bacon y Spinoza), etc. Especialmente estimulante es acudir, además a varias de las obras citadas, a MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 34-39 y 141-147. Véase también el último apartado del bloque introductorio.

<sup>223</sup> SHINNER, L.: *Op. cit.*, p. 143.

<sup>224</sup> Categoría estética acuñada por Addison. Sobre éste y la estética empírica véase BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas y de las teorías estéticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 2000, p. 32 y ss. En general, nos hemos servido para estas últimas líneas de la lectura de varios capítulos de ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Visor, Madrid, 1991.

<sup>225</sup> Se lamenta MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 27.

placeres para la imaginación previa eliminación de su imbricación y función social, esto es, reduciendo cualquier objeto natural o artificial a un homogéneo efecto sensorial a encuadrar en la categoría de lo sublime, lo bello o lo pintoresco<sup>226</sup>. En consecuencia, la tecnoestética puede ser observada desde la belleza, tal y como Adam Smith prefiguraba en aquel párrafo, y no en forma de análisis crítico. En efecto, la virtud o valor de cualquier objeto sólo puede medirse -gracias esta revolución- según el ingrediente estético, de ahí que Shaftesbury considerara que un individuo sería virtuoso si se había convertido en un *artefacto* de irresistible atractivo<sup>227</sup>.

Estos elocuentes preámbulos conducían sin remisión a **Inmanuel Kant**. Adalid de la estética y padre del mundo moderno, su posible error consistiría en querer buscar a toda costa leyes objetivas para el proceso cognoscente de todo hombre, un universalismo que bien casa con la pretensiones de la técnica y estética modernas –por no hablar de la I. A.-. Autores tan diferentes como Castelli<sup>228</sup>, Agamben, Trías, Carey o Eagleton no sólo han puesto en tela de juicio la estética kantiana, sino que han expresado en diversos momentos su estupor ante el hecho de que ésta haya sido la base del arte durante tanto tiempo. En especial porque Kant tenía como referente la belleza de la naturaleza, odiaba el sonido y el olor, sentía poca apreciación por las artes e incluso desvalorizaba los objetos visuales<sup>229</sup>. Veamos. ¿Qué eternizaron Kant y sus seguidores en nuestras conciencias? ¿Cuál es la refutación?:

1. **Que la experiencia estética es un fin en sí mismo.** No pareció darse cuenta de que “sólo empieza a haber conocimiento cuando el sujeto deja de tener trata con *datos*”. El dato, sea estético, científico o histórico “impide que se produzca conocimiento”, muy a pesar de lo que Kant nos ha hecho creer. Y eso que Kant pocos estímulos estéticos pudo recibir en su pequeño pueblo<sup>230</sup>. El desconocimiento de la semántica de la tecnoestética, de su bagaje histórico o de

---

<sup>226</sup> Un proceso que ya había comenzado antes, como tantas veces hemos reseñado. Véase en especial BURKE, P.: *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza, Madrid, 2001, p. 339. El acoso a la cultura popular muchas veces tuvo lugar desde la estética. El “buen gusto” obligaba a una serie de convenciones meramente formales que, al imponerse sobre las populares, anulaba los significados tradicionales de estos.

<sup>227</sup> EAGLETON, T.: *Op. cit.*, p. 89. Dicho atractivo dependerá del parámetro cultural de la época, pero es tanto aplicable al modelo de la revista como al *punky*.

<sup>228</sup> Sus críticas a la estética kantiana han sido recuperadas por: DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1994, p. 113 y ss. Nos basaremos, pues, en su síntesis.

<sup>229</sup> *Ibidem*, pp. 114-115, y CAREY, J.: *¿Para qué sirve el arte?* Debate, Barcelona, 2006, p. 22.

<sup>230</sup> Más que adecuada puntualización de TRÍAS, E.: *Tratado de la pasión*. Taurus, Madrid, 1979, pp. 73-74.

lo que ahora estamos comentando reduce en demasía las posibilidades educativas de nuestras dos películas.

2. Presentar la belleza como un **“placer sin interés, universalidad sin concepto, finalidad sin fin, normalidad sin norma”**, esto es, apresar ambiguamente no lo bello, sino su sombra. Siguiendo en esta lógica, en la *Crítica del Juicio* Kant definirá el gusto como “un concepto con el que no se conoce nada”, es decir, un concepto vacío. La nada. Ante el misterioso secreto que entraña el arte, con todas sus posibilidades tradicionales sociales, políticas, espirituales, formativas o comunitarias –ojo, no sólo funcionales en el sentido restringido y actual del término–, Kant nos terminó imponiendo un desinterés absoluto, vaciando el arte de todo lo que siempre fue para convertirse en un mero proceso productivo de colores y formas sin mayor interés que conducirnos, misteriosa y grandilocuentemente, a la *interesada* experiencia sagrada de Schiller<sup>231</sup>. Como Castelli comentó en los años 50, si todos esos dictados fueran ciertos, ni hubiera existido una historia del arte, las diferencias culturales e históricas no habrían tenido lugar y él no habría configurado 4 ó 5 vanguardias siguiendo parámetros personales<sup>232</sup>. Según estos dictados debemos conformarnos con admirar la belleza de nuestro medio ambiente (que sin duda es mucha) sin acceder a un nivel reflexivo o crítico real.
  
3. **Prioridad absoluta de la visión frente a otros órganos sensitivos.** En el caso de Kant y sus seguidores, es sorprendente la denostación de la música por ser considerada “mero ruido” o de los olores, por ser un mero “encanto”. Algo que anclaba sus raíces en el mecanicismo y el matematicismo (Galileo, Kepler...). Si bien este entuerto pudo ser enmendado, no es menos verdad que incluso hoy en día –y especialmente en España– el cine es mucho más analizado en su vertiente visual que musical<sup>233</sup>. Y, como ya se ha comentado, *Koyaanisqatsi* puede y debe ser desentrañada a partir de su decodificación musical.

---

<sup>231</sup> Refutación magistral de AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, pp. 69-80 ya planteada anteriormente por diversos autores que no realizaban, como en este caso, una crítica estética. Sobre Schiller, véase EAGLETON, T: *Op. cit.*, pp. 161-180. *Interesada*, porque, como en el caso de Hobbes y Spinoza parece haber un trasfondo político en la onírica propuesta schilleriana.

<sup>232</sup> DEBRAY, R.: *Op. cit.*, p. 116 y ss.

<sup>233</sup> CAREY, J.: *Op. cit.*, pp. 22 y 24.

4. **Separación entre arte y vida** -en el sentido tradicional comentado páginas atrás-<sup>234</sup>. No puede sorprendernos tal afirmación. Por mucho que las palabras bienintencionadas de poetas y profesionales del mundo del arte proclamen lo contrario, la realidad en su conjunto se expresa en la dirección comentada. En todo caso podríamos decir que hoy en día, la vida, más allá de la inercia técnica, es un mero aluvión de estímulos estéticos. Si, como sostiene Kant, lo Bello no es ni una idea ni una propiedad y está en nosotros, al hablar de ello no hacemos sino hablar de nosotros mismos. Debray ha dicho al respecto:

“Esta firme modestia tiene la ventaja de no hacer del arte un medio de conocimiento (...); ni un medio de educación (...). El inconveniente está en la evacuación casi total de las cosas”<sup>235</sup>.

¿Qué consecuencias conlleva esta última premisa? Pues que, en convivencia con las dos primeras:

“Esto significa que, para el espectador, lo que en la obra de arte es esencial es precisamente lo extraño y falto de esencia, mientras que lo que descubre de sí mismo en la obra, es decir, el contenido que puede discernir en ella, ya no se le aparece como una verdad que encuentra en la misma obra la expresión necesaria, sino que es algo de lo que él ya es plenamente consciente por su cuenta como sujeto pensante...”<sup>236</sup>

Dicho de otro modo, y empleándolo para *Koyaanisqatsi*, la vulgarización de la gran teoría de la estética dieciochesca no valora, sino que desprecia, el contenido simbólico, semántico, reflexivo o cultural que siempre fue calidad indispensable del arte. Y así, convierte al espectador o crítico del film en alguien que repudia *a priori* y hasta tal

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 24. Los que continuaron defendiendo la relación arte-vida en su sentido auténtico y no meramente verbal fueron autores que o bien fueron poco conocidos o bien han acabado por ser sumamente estetizados. Ralph Waldo Emerson, Tolstoy o Kierkegaard son algunos ejemplos. Véase SHINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 319-333.

<sup>235</sup> DEBRAY, R.: *Op. cit.*, p. 114.

<sup>236</sup> AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, p. 80. Expresado en un contexto de rabia.

punto la “verdad de Reggio” que incluso podría ni darse cuenta de la adecuación de los mecanismos estéticos del film con aquélla. Incluso repudiará sus contenidos, dado que, en un mundo de autocomplacencia, arrogancia e individualismo, su opinión (posiblemente muy infundamentada) es la válida. Quizás esto ocurra porque únicamente busca mera diversión o cree, como Kant, que con sólo recibir estímulos ya tendrá enriquecimiento. *Koyaanisqatsi* busca, ya lo sabemos, incitar a la reflexión. Sin embargo, no siempre los numerosos autores del mercado intelectual plantean una preocupación de tintes humanísticos tradicionales. ¿Significa eso que ante el *constructo* estético ya no existen obras que puedan inducir *verdaderamente* a reflexiones sociales y humanas universales? Dado que incluso películas de gran calado social quedan archivadas en análisis cinematográficos o en artículos de prensa amarilla, ¿qué triste papel le toca a *Koyaanisqatsi*? Un juguete con el que disfrutar como si hubiéramos regresado a la infancia. No hay nada en contra de ello, pero entonces, ¿para qué escribir sobre ella? ¿Sólo para saciar la sed estética del sector “frikkie-fan”? ¿O mero trámite burocrático-técnico? Preguntas llenas de escepticismo que, ante el beneficioso negocio del fuego técnico y estético, deberíamos hacernos más a menudo. Quizás ello nos conduciría a abrirnos con todas nuestras fuerzas a otras propuestas estéticas, como la pragmatista<sup>237</sup>, o antiestéticas, como la situacionista.

Prosiguiendo con esta disertación, debemos aceptar, antes que nada, que si la estética contemporánea primero fue un asunto teórico que pronto calaría en nuestro proceder, el artista, un servidor humano más -como siempre se le consideró- y no una extravagante divinidad enfermiza y locuela, acabaría impregnado de esta cruel lógica estética. No tardaremos demasiado en ver el papel del creador desde el punto de vista de los teóricos de nuestro film con el fin de observar si Reggio se dio por aludido, pero ahora es nuestra intención llamar la atención sobre otro hecho: ¿Qué ocurrió con el arte realizado por los artistas de *la era estética*? Pues que después de un siglo de herejes estéticos e integrados estéticos, ellos mismos se obsesionaron con eliminar cualquier sentido figurativo, simbólico, decorativo o metafísico en sus obras<sup>238</sup>. Esto no ocurrió en las

---

<sup>237</sup> SHUSTERMAN, R.: *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea, Barcelona, 2002. El autor plantea tanto la posibilidad de establecer un nuevo concepto estético a partir de la corriente pragmatista, como de la necesidad imperiosa de plantear dicho concepto con el fin de conseguir un aprendizaje reflexivo a partir del arte. En esta obra defiende las aproximaciones contextuales como manera de enriquecer lo que sería si no mero arte bajo (*mass media* por ejemplo). En su último capítulo, propone una somaestética.

<sup>238</sup> RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado*. Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 33-44.



vanguardias, tal y como podría creerse (recuérdese lo que comentamos del sentido narrativo en Vertov), pues incluso allí los grandes referentes mantuvieron siempre un grado de experimentación intermedia y temporal. La debacle tuvo lugar con posterioridad, en la era del ensimismamiento formal y crítico tan visible en los años que vieron surgir *Koyaanisqatsi*<sup>239</sup>. En definitiva, después de un siglo de artistas no por casualidad marginales, drogadictos y malditos, tras el sueño vanguardista muchos se afanarían en evitar cualquier ingrediente en sus obras más allá de la estética. ¿Qué se quería representar? ¿La nada? ¿El vacío? ¿El silencio? Demasiado frívolo. Mímesis de una inhumanidad aséptica y ultrahigiénica, al son de la música minimalista. Y también, mucho dólar, gracias al cuál este arte soporta su agonía. Para quien levantara la cabeza le estaba reservado el ostracismo del ensimismamiento crítico y estético, distinguido velo que fagocitará cualquier propuesta, por radical que sea, en una suerte de absolutismo armonizador donde las verdades más contradictorias coexisten en la indiferencia. La censura del artista que se afane en poner en escena nuestra ruina se llama ahora integración estética y Duchamp fue el primero en entenderlo: “¡Os arrojé el urinario a la cabeza y me lo devolvéis convertido en objeto estético!”. Claro que esto no quiere decir que la obra artística no tenga significados, ni que no admita análisis intertextuales o reflexiones humanísticas. El problema está en la disciplina empleada generalmente para analizarla: la estética moderna. Y en que su sombra se cierne sobre la sociedad en su conjunto: el fin de *Koyaanisqatsi* queda, pues, desarmado. Pero sin duda que es la tecnoestética, aquella que nos rodea por doquier pero cuyo impacto visual es menos que el de una obra de arte, la que más se beneficia de esta nueva mirada aséptica.

Además, no podemos olvidar, y ya lo referimos cuando discutimos acerca de la modernidad y la postmodernidad en nuestro film, la existencia de dos formas de *ser/teorizar* las vanguardias. Esta distinción ha sido revalidada por uno de los mayores estetas contemporáneos, Terry Eagleton. Para él existe una vanguardia negativa, meramente autorreferencial, y una vanguardia positiva, consciente de que “el pleno disfrute humano que persigue en vano la estética no puede realizarse únicamente mediante medios estéticos”<sup>240</sup>. Una división que parece cobrar vigor a la hora de abordar el estudio del objeto tecnoestético.

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 55 y ss. Ciertamente es que la postmodernidad ha disuelto este radical ensimismamiento estético pero, como en el caso de la técnica, se trata más bien de sutiles pinceladas de barniz antes que una verdadera metamorfosis esencial y profunda.

<sup>240</sup> DEL CASTILLO, R. y CANO, G.: “Las ilusiones de la estética”, presentación a la edición española de EAGLETON, T.: *Op. cit.*, p. 40.

### 3.9.3. EFECTOS GENÉRICOS DE LA ESTÉTICA MODERNA

Esperamos que ya se pueda vislumbrar el problema (y tácita censura) que entraña esta conciencia globalizada del embrujo estético a la hora tanto de tratar cada obra artística según su intención, como de plantear una vuelta al origen del arte o de que el espectador común pueda llegar a un tipo de enriquecimiento menos pasivo. Nos encontramos, pues, ante un problema sobre el que consideramos fundamental reflexionar, y para ello retomamos una pregunta que quedó esbozada tiempo atrás. Si una gran mayoría ha aceptado imperativa e inercialmente que el medio de comunicación de una obra es su estética *en sí misma*, ¿Qué significado conlleva el *a priori* estético *per se*? ¿Ninguno? Engaño típico el de creer que nuestras premisas están desideologizadas, tal y como demostró para siempre la Escuela de Frankfurt. El *desinterés* no existe, creerlo es ser un sujeto pasivo o ingenuo. Ya hemos visto cómo las propuestas de Addison beneficiaban a una determinada clase política y arrasaban con otras, algo que la estética parece tener en común con la técnica. Inconscientemente, ambas han radicalizado ciertas líneas del pasado al tiempo que han hecho *tabula rasa*. De seguir dejándonos iluminar por Kant, la estética difiere de la utilidad y de la moral, dado que para él, como para Addison o Adam Smith, lo bello *per se* es bueno sin concesiones y ahí queda zanjada la cuestión<sup>241</sup> ¿No es lo que le ocurre a la tecnoestética, con sus facciones platónicas, brillantes y ultrahigiénicas? ¿Acaso nos agrada tanto el orden y la abjuración de la muerte que preferimos trocar nuestra naturaleza por la visión de la faz del dios mecánico, geométrico y abstracto?

Como bien ha subrayado Mario Perniola, en el pasado todavía era plausible vincular la experiencia estética al proceso educativo, pero si ahora se intenta recuperar esa noción:

“(Las obras) serán derrotadas por todo el desecho que la comunicación vuelca en las librerías, en las galerías de arte, en los diarios, en las salas cinematográficas y ahora también en los teatros, en las aulas universitarias, en las salas de conciertos (por no mencionar la radio, la

---

<sup>241</sup> LE CAREY, J.: *Op. cit.*, p. 25 y PERNIOLA, M.: *Contra la comunicación*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 83.

televisión e Internet). Así pues, el poeta, el artista y el cultor de la estética tienen dos alternativas: ser anacoretas o minusválidos<sup>242</sup>.

No en vano, el desinterés estético se nutre de dos elementos constitutivos de nuestra era. Por una parte el interés mundano y económico, y por otra, la tradición cultural occidental del desapego religioso<sup>243</sup>. Eagleton ha reflexionado sobre este hecho llegando a la conclusión de que la raíz de la estética moderna es teológica. Ya que presenta el don de la ubicuidad, es autónoma, autotélica y autodeterminada: una versión secular del mismo Dios Todopoderoso al que debe reducirse cualquier problemática<sup>244</sup>. *¿Debe sorprendernos, a estas alturas, su semejanza con la esencia del imaginario técnico y, por ende, con la tecnoestética?* El interés final de la estética, movido por una mano invisible que hereda aspectos del pasado y que se fusiona con los dictados de Addison y Kant sería, para Perniola:

“(…) la economía de los bienes simbólicos no regula tan sólo esas sociedades, sino también el mundo de la burocracia, de las profesiones cultas, de la investigación científica y de la enseñanza; en otros términos, el “desinterés interesado”, del que la estética constituye la formulación más radical y coherente, sería el dispositivo sobre el que está construido el mundo moderno<sup>245</sup>.

Jean Clair ya había apuntado que la estética se había convertido en el último vedado de las ideologías<sup>246</sup>, pero mientras, el hombre, “ahíto ya de consumo, tecnología y desilusionado por las promesas nunca cumplidas”, reafirma su nihilismo al sólo estimularle la estetización<sup>247</sup>. Por primera vez en la historia los medios materiales están en primer plano y no el espiritualismo creador, pero ello no impide, como tantas veces

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>243</sup> *Ibidem*, pp. 84-87.

<sup>244</sup> EAGLETON, T.: *Op. cit.*, p. 90

<sup>245</sup> PERNIOLA, M.: *Op. cit.*, p. 89.

<sup>246</sup> CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Visor, Madrid, 2000.

<sup>247</sup> CABOT RAMIS, M.: *Art. cit.*, p. 36.

hemos observado, que la tecnoestética no signifique<sup>248</sup>. Marcuse, a pesar de sus continuas ambigüedades, subrayó: “La dominación tiene su propia estética y la dominación democrática tiene su estética democrática”<sup>249</sup>. Todo esto significa tanto el triunfo de la estética moderna como de su gran favorecida: la tecnoestética. No es de extrañar, pues, que nuestro mundo, caracterizado por el funcionalismo técnico y el utilitarismo capitalista, le haya conferido tanta importancia. ¿Qué mejor forma de equilibrar la balanza que oponiendo a dichos ingredientes contemporáneos experiencias desinteresadas y ausentes de responsabilidad? Una estrategia de camuflaje: lo esencial es que la estética provoque efectos, sin importar que sean grandes o pequeños<sup>250</sup>. De nuevo, sutiles puntos de conexión con la técnica que, según nuestra opinión, se debe más a un matrimonio interesado que al control de la una sobre la otra. Recuérdese, al respecto, la sentencia de Hannah Arendt: “Los totalitarismos no buscan imponer una tiranía despótica sobre el hombre, sino volver a éste superfluo”. O dicho en palabras de Perniola: “La comunicación es totalitaria, pues comprende lo totalitario y lo antitotalitario”, absorbe todo<sup>251</sup>. El binomio técnica/estética funciona a la perfección, y así lo intuyeron, más allá de la tímida sugerencia de Shinner, Ellul, Mumford y Debord.

Pero como en toda problemática requerida de una argumentación, hay que volver nuevamente al origen, y si bien ya hemos traído a colación el papel de vertientes filosóficas filotécnicas, es nuestro interés comprender por qué surgió la estética moderna, pues ahí encontraremos la clave. Y, de algún modo, la respuesta más fiable nos la ofrece Terry Eagleton. Para este autor, el establecimiento de una *política* industrial tan poderosa como la que vio nacer el siglo XVIII, sólo podía prosperar si, además de los campos a los que se dirigía (razón, economía, política: la megamáquina) conseguía conquistar el campo de la “vida somática y vivida de una sociedad”<sup>252</sup>:

“¿Qué vínculos podrían en cualquier caso ser más fuertes, más irrefutables, que los de los sentidos, los de la compasión “natural” y los de la inclinación instintiva? Estos vínculos orgánicos constituyen sin

---

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>249</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 95.

<sup>250</sup> PERNIOLA, M.: *Op. cit.*, pp. 78-81.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>252</sup> EAGLETON, T.: *Op. cit.*, p. 66 y ss.

duda una forma más fiable de gobierno político que las estructuras opresivas e inorgánicas del absolutismo”<sup>253</sup>

En definitiva, el poder del *sentimentalismo* como forma de seducción, fórmula contemporánea de matrimonio eros/tánatos que, según tantos poetas significa la derrota de los verdaderos *sentimientos*. Una seducción de la que hace gala tanto *Koyaanisqatsi* como cualquier película, pues como bien refiere Baudrillard, lo que seduce no es sino el hecho de que se dirige a nosotros, y no hay nada que nos guste más que ser el ingenuo seductor sobre el que una mujer lanza la mejor de sus mañas. “Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”, afirma<sup>254</sup>. He aquí el nacimiento de una *sensología*, una forma de poder basada en valores afectivos y sensoriales, donde los opuestos se mezclan y confunden, donde cuanto más intransigente y radical sea un planteamiento antes quedará anulado. La *sensología* parece tener puntos en común, más que con Dios, con el esoterismo, derivando cualquier crítica o propuesta hacia un campo situado más allá que lo uniformiza todo<sup>255</sup>. Y en ello mucho tiene que ver la masificación, cuantificación y repetición de cualquier ingrediente. De ahí que Debray haya señalado que antiguamente una obra era algo completamente singular, pero ahora, multiplicada, se convierte, como los estilemas tecnoestéticos, en mero signo<sup>256</sup>.

Pero aún hay más. La estética dieciochesca debía ser racionalizada, estableciendo acaso la conclusión antes que el argumento, tal y como Baumgarten y Kant se afanaron por realizar. Si, tal y como aseguraban las filosofías materialistas y mecanicistas del momento, los hombres estaban determinados en todos los aspectos, ¿por qué no creer (y creer es hacer) que la estética es un tipo de *materialismo*<sup>257</sup>? De lo que se trata, siguiendo el modo científico y técnico ilustrado, es de buscar qué es común a toda experiencia estética para reducirlo únicamente a eso: sensaciones profundamente subjetivas<sup>258</sup>. Con Kant ello pasará a convertirse en intersubjetividad, esto es, poder hablar de las sensaciones comunes que nos producen los objetos para conseguir la armonía social. El panorama no parece alentador ni para el ingrediente crítico de

---

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>254</sup> BAUDRILLARD, J.: *De la seducción*. Cátedra, Madrid, 1981, pp. 68-69.

<sup>255</sup> PERNIOLA, M.: *Op. cit.*, pp. 16-27. Y más aún, con cierto tipo de pensamiento helenístico: la semiosis hermética.

<sup>256</sup> DEBRAY, R.: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>257</sup> *Materialismo primitivo* dice Eagleton que es la estética.

<sup>258</sup> EAGLETON, T.: *Op. cit.*, pp. 68-71 y ss. Nótese cuánto le debe el formalismo, todavía reinante en ciertos sectores universitarios nacionales, a esta concepción

*Koyaanisqatsi* ni para desentrañar la tecnoestética, pues ya se comentó que uno de sus valores es el dar forma a un desiderátum intersubjetivo. Eagleton se lamenta:

“¡Cuán enferma y precaria debe ser la solidaridad humana, si finalmente no puede enraizarse en algo más firme que los caprichos del gusto estético!”<sup>259</sup>

De lo que se trataba era de encontrar un ente objetivo con el que poder fundamentar la subjetividad de la cultura burguesa. La estética objetiviza dicha subjetividad con objetos que son al mismo tiempo reales y determinados en su totalidad, dóciles para la mente<sup>260</sup>. Como lo comentado a propósito de Kant y el gusto, si algo no se puede demostrar científicamente (nunca se puede demostrar la verificabilidad de la mitología, la reflexión de *Koyaanisqatsi* o este trabajo), debe ser, antes que censurado, *lúdicamente estetizado*. Así, el arte queda vaciado tanto de gran parte de su misterio como de su infinita potencia de sublimación. En conclusión, Eagleton advierte que al hombre se le convencía con este mecanismo de que se podía hacer su propia ley a sí mismo, pero con una premisa tan peligrosa como efectiva: ley de acuerdo con la experiencia inmediata –y a priori-, es decir, *autodeterminación según una metodología unívoca, pobre y vacía*. Tal explosión de sentimientos espontáneos pagaba, además, su tributo al individualismo de raíz protestante al mismo tiempo que construía una fuente de cohesión social, pues, ¿acaso hay algo más universal que sonreír? Y de paso cada uno se podía sentir arrogante protagonista de sus gustos: “Lo que yo siento es lo correcto”<sup>261</sup>. Otra frase demoledora de Eagleton venía a resumir la terrible función de la estética, sobre todo en el espectador: “Lo estético sirve para romper los vínculos entre experiencia y crítica racional”<sup>262</sup>. *Koyaanisqatsi*, entendida como objeto humanístico, queda así completamente desactivada.

Quizás por ello, Román de la Calle opina que la estética ha sido objeto de una instrumentalización ocasionada por la perspectiva tecnológica. La propia tecnoestética fascina y entusiasma, al tiempo que consolida su posición privilegiada sin que tercie reflexión crítica:

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 133 y ss. Véase JUNG, C. G.: *Tipos psicológicos*. Edhasa, Barcelona, 2009, p. 175: “La actitud estética (moderna) protege de la participación, de la implicación propia, que es lo que significaría la comprensión religiosa del problema”.

<sup>261</sup> *Ibidem*, pp. 71-83.

<sup>262</sup> Cit. en DEL CASTILLO, R. y CANO, G.: *Art. cit.*, p. 36.

“Por un lado, fascinación y entusiasmo provocados ya a partir del propio grado de desarrollo tecnológico alcanzado, así como por los espectaculares efectos de esa hiperrealidad, que estéticamente ha heredado –e intensificado- los presupuestos de la obra de arte total, interrelacionando plenamente, por ese camino –ahora sí-, las citadas perspectivas tecnológicas, estéticas y políticas”<sup>263</sup>.

El hombre tradicional, por el contrario, jamás tuvo la impresión de estar observando obras de arte, pues éstas se desvanecían para dar paso a toda una sublime concepción mental que expresaba las medidas de su mundo, concepto que sería idóneo para *Koyaanisqatsi*. Fue Hegel uno de los primeros en darse cuenta de la debacle estética que se avecinaba al comentar que el artista de su época se desligaba de los ideales y problemáticas sociales para hacer *tabula rasa*, y cómo ello ocasionaba en sus conciudadanos falta de satisfacción de las necesidades más humanas que en otros tiempos el arte siempre tuvo a bien conceder<sup>264</sup>. Bien lo advirtió Artaud, por otra parte un gran escéptico del cine, cuando lamentó que la estética nos hubiera hecho perder la idea mágica e interesada del arte a favor de una idea inerte<sup>265</sup>. Argumento que no fue nunca patrimonio exclusivo de unos pocos, dado que, desde el nacimiento de la estética, grandes intelectuales y artistas se opusieron tanto a ella como a sus repercusiones (especialización, bellas artes, elitismo, destrucción de la cultura *auténticamente* popular...): de Rosseau a Debord, pasando por Tolstoy, Kierkegaard, Morris, Wittgenstein, Dewey, Duchamp o Vostell, defendiendo continuamente otro concepto de arte y de sociedad<sup>266</sup>.

Ahora bien, de cara a *Koyaanisqatsi* (o a cualquier objeto artístico), es necesario no confundir todo lo comentado hasta ahora con el fenómeno de la *estetización*. El fenómeno de la estetización, algo a lo que tantas veces se refiere el crítico para execrar

---

<sup>263</sup> DE LA CALLE, R.: “De la estética generalizada a la estética difusa”, en PUELLES, L. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (Eds): *Op. cit.*, p. 100.

<sup>264</sup> HEGEL, G. W. F.: *Estética*. Península, Barcelona, 1989, vol. II, pp. 10 y ss. y 166 y ss.

<sup>265</sup> AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>266</sup> Uno de los mejores estudios sobre este relato alternativo puede verse en SHINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 215- 405. También PERNIOLA, M.: *Op. cit.*, p. 83 y ss.



el artificio en las películas de Hollywood o la impureza “objetiva” de *Koyaanisqatsi* es otro tema que lamentablemente muchos confunden. Todos, absolutamente todos los objetos, incluso el documental supuestamente más “objetivo” se encuentra viciado de los dictados estéticos analizados hasta ahora. Tal y como se abdujo en el bloque de introducción a la hora de referirnos a la percepción, *no hay percepción sin interpretación humana*. Y dicha interpretación hoy se encuentra viciada, fiscalizada, unidimensionalizada y absorbida. Pero en un objeto artístico, el problema se encuentra antes, como bien ha subrayado Debray:

“No, no hay percepción sin interpretación. No hay grado 0 de la mirada ni de la imagen. No hay estado documental puro sobre el cual vendría a incorporarse en un segundo tiempo una lectura simbolizante”<sup>267</sup>.

De ahí que criticáramos en su momento los dictados bazinianos<sup>268</sup>. Estos se instalan en la posibilidad de que existe una estética objetiva, sin engaños, y otra que los tendría. Influenciados por las teorías fílmicas francesas hemos olvidado que éstas se encuentran parapetadas tanto tras la ideología estética superior como tras la concepción tecnocientífica de que lo que muestra un objeto técnico es por sí objetivo. Quizás esto quede más claro explicando brevemente el malentendido al respecto de la “estetización”, un fenómeno que sólo es un capítulo más de la estética moderna. La estetización se refiere a que el arte contemporáneo se vaporiza en estímulos, en apariencias a las que le falta consistencia o substancia<sup>269</sup>. El arte parece disolverse en el efectismo nihilista y en la belleza hipnótica, un tema muy del gusto de los autores postmodernos franceses<sup>270</sup>. En efecto, aquí, como en todo, hay ciertos peligros que entroncan con el manido concepto platónico de realidad versus apariencias. Pero hay mucha exageración al respecto, y el problema, nosotros (asándonos en los teóricos ya comentados) lo encontramos en la superestructura estética más que en el fenómeno de la estetización en sí. Cabot Ramis ha subrayado que la execración de la *estetización* tiene un componente ético anclado en los dictados de la estética moderna: lo efímero, lo

---

<sup>267</sup> DEBRAY, R.: *Op. cit.*, p. 52.

<sup>268</sup> Véase el punto 7 del último apartado del bloque introductorio: *Sobre la naturaleza objetiva del cine (común, por otro lado, a la técnica)*.

<sup>269</sup> Véase CABOT RAMIS, M.: *Art. cit.*, p. 30.

<sup>270</sup> Véase GARCÍA LEAL, J.: “La reducción estética del arte”, en PUELLES, L. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (Eds): *Op. cit.*, pp. 60-62.

etéreo, lo sensorial son considerados “negativos” en oposición a lo eterno, lo sólido y lo diáfano<sup>271</sup>. Lo que se escondería tras este concepto no es sino la dialéctica mente-cuerpo: aquello que vaya directamente al campo intelectual es positivo, mientras que si es mero fuego visual es sólo un engaño<sup>272</sup>. Pero el debate, además de antiguo, tiene mucho de absurdo. La trampa se encuentra en que, por los intereses políticos e ideológicos reseñados a propósito de la estética moderna, los fenómenos estéticos – siempre significantes- se convierten en mero despropósito. Es decir, los artificios estéticos de los que hace gala *Koyaanisqatsi* se podrían ver como mero mecanismo vacío para el baziniano, olvidando que la estética tiene siempre un significado que no tiene por qué ser el aparente ni directo. Si bien tantas veces las películas hacen gala inevitablemente de artificios meramente hipnóticos, en *Koyaanisqatsi* los mecanismos estéticos quieren decir. ¿Qué mejor manera que hacer una mimesis de nuestro mundo que recreando la estética en la que nos vemos inmersos? El documental supuestamente objetivo retrata la realidad desde una perspectiva atemporal y una mirada clásica que ya poco tiene que ver con nuestro mundo actual, cayendo inevitablemente en dictados kantianos e idealistas atemporales.

Esto no quiere decir que *Koyaanisqatsi* no caiga en un formato sumiso al credo estético desde el punto de vista del observador, ni que incida en la *estetización* propia de cualquier película. Pero ese no es el problema. A pesar de las numerosas advertencias -y no solo las que ya hemos referido, también las de sus propios ideólogos-, *Koyaanisqatsi*, que heroicamente se habría liberado de la cadena técnica, cae inevitablemente en el pozo estético. Ello significa su venta a un público pseudoindependiente como un producto estético (y para el independiente, además, como un producto estetizado), lo que haría que su fuerza se disolviera en lo que ahora sabemos que es la estética moderna en su uso genérico: *una ideología social y cultural que desgarrar la obra de arte al mismo tiempo que vacía al hombre*. Esto conlleva una serie de características “estetizantes” que arrastran un peligro no por sí mismas sino por ser observadas desde el prisma de la estética moderna:

---

<sup>271</sup> CABOT RAMIS, M.: *Art. cit.*, p. 34 y ss.

<sup>272</sup> Véase GARCÍA LEAL, J.: *Art. cit.*, p. 63 y ss.

- Una estética *de la desaparición*, sobre todo en el cine<sup>273</sup>. La cantidad y velocidad con la que nos llegan los estímulos en una sociedad fiscalizada por el estrés y la falta de tiempo anula el espacio necesario para la reflexión y el enriquecimiento<sup>274</sup>. *Koyaanisqatsi* se sirve de la hipérbole para expresar críticamente esta idea, pero, y he aquí el problema, eso no invalida el nivel superior en el que se mueve la ideología estética superestructural. Antiguamente, por el contrario, como bien afirma Marcuse: “El verso y la prosa de esta cultura pretecnológica está en el ritmo de aquellos que peregrinan o pasean en carruajes, que tienen el tiempo y el placer de pensar, de contemplar, de sentir y narrar”<sup>275</sup>. Tanto monta, monta tanto: la opresión tecnológica, magnificada por ese ídolum moderno que es el reloj, nos ofrece mil experiencias estéticas en un segundo. No es por tanto de extrañar que las enfermedades mentales sean el mal endémico de nuestra era. Pero si *Koyaanisqatsi* quería expresar este problema...¿No debía mimetizarlo tal cual?
- *Seducción* que lleva a la nada. Desde las investigaciones de Pilar Pedraza y Román Gubern al respecto es de sobra conocido que los mecanismos frenéticos y repetitivos, sobre todo cuando se relacionan con la máquina o con los estilemas platónicos, poseen una lectura sexual. Ya comentamos que el acompañamiento musical de *Koyaanisqatsi* se mueve en la misma dirección. ¿Qué efecto posee dicha seducción? En el espectador: polivalencia, potencialidad infinita del deseo, ramificaciones, distracciones... convergiendo todo ello hacia la indiferenciación de la estructura<sup>276</sup>. Baudrillard, en uno de sus mejores estudios, comprendió que nuestro mundo estaba copado por la seducción, y como ésta, *no reivindica la verdad, sólo seduce*. Y es que, en definitiva, continuando con la tesis de Eagleton: “La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real”<sup>277</sup>. Estética y técnica, otra vez juntas.

<sup>273</sup> Nos hemos basado en las teorías del intelectual francés Paul Virilio. Este autor distingue entre la estética de la aparición (pintura, escultura) y de la desaparición (cine, vídeo), sobre la que vierte sus más airadas críticas. Véase GIUNTA, A.: “Paul Virilio. Una introducción”, en VIRILIO, P.: *El procedimiento silencio*. Paidós, Barcelona, 2001, p. 27-33.

<sup>274</sup> Véase VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1998, p. 7 y ss. y 47 y ss. En ambos capítulos habla, sobre todo, del cine. También MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 259 y ss.

<sup>275</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 89.

<sup>276</sup> BAUDRILLARD, J.: *De la seducción*, p. 14.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 15.

- *Banalidad y simulacro artístico*. La estética ocasiona una ilusión que reduce el arte a un mecanismo sin pilas. Este nos irradia artificialidad e insignificancia, precisamente porque la técnica lo ha “despojado de todo secreto”. El arte, dominado por la estética, solo puede reivindicar el sinsentido<sup>278</sup>.

En conclusión, existe un escalón insalvable entre el efecto y fin de la *estética* -tal y como suele ser apreciada y estudiada- y la intención y propósito de nuestra película. Si se ha seguido la línea de nuestro discurso se entenderá que no se trata de un problema achacable al film en principio, sino a un sistema social y cultural que funciona, hoy en día, de ese modo. Sabiéndolo podemos plantear un procedimiento analítico diferente, más relacionable con medios humanísticos tradicionales y otro tipo de comprensión artística (y no meramente estética) en la vía que proponemos en este trabajo, donde sea el hombre y la sociedad el fin y no un mero ornato<sup>279</sup>. Valiosísimas obras de arte pueden haber naufragado en las arenas del siglo XX no sólo por las masas de *homines aestheticos* que pueblan nuestras calles, sino también por bienintencionados profesionales que no se han sustraído de este vacío estético. Quizás es el momento de que el investigador clame por otro tipo de estética, solicitando artistas menos *ensimismados* y más universalizados interiormente. Cierto es que no podemos corregir *demasiados* errores de nuestra sociedad tecno-estética, pero como bien sugiere Mumford en sus obras, cuando un mundo está en crisis, únicamente pueden salvarse individuos aislados. Para ello es necesario ofrecer al mayor número posible de personas las alternativas ya existentes, y en una sociedad de *mass media* en la que Illich clama por un nuevo sistema educativo, el artista, el investigador y el espectador interesado deben unir sus fuerzas. De lo que se trata es de no perder la *pasión* como forma de conocimiento, y nos referimos al concepto de pasión que el filósofo español Eugenio

<sup>278</sup> Inspirado por BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pp. 31 y 69, pero común a Agamben y demás autores. También resulta interesante echar un vistazo al frívolo cinismo de LIPOVETSKI, G.: *La felicidad paradójica*. Anagrama, Madrid, 2007, pp. 341-342. Haciendo gala de una mirada insultantemente postmoderna, nuestro autor plantea que, aunque es cierto que la sublimación estética se ha exagerado hasta el punto de que todos se queden hipnotizados por ella, gracias a eso se ha conseguido que todos estemos sensibilizados y sepamos apreciar la belleza. Ni que decir tiene que su papel de asesor de firmas de moda tiene mucho que ver con sus teorías.

<sup>279</sup> Véase un ejemplo precoz en el apoyo de la crítica humanista a la estética en Dewey. DE LA CALLE, R.: *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Debats, Valencia, 2001. En p. 60: “Si es cierta la importancia de la experiencia estética como aporte de materiales para el ejercicio de la crítica, no puede sin embargo instaurarse como eje único de la crítica, ya que ésta implica a su vez ineludiblemente el desarrollo de un juicio”.

Trías maneja: pasión racional y reflexiva, con la que no solo se debe disfrutar, sino también *padecer y sufrir*, pues únicamente así se accede a una superación de cada uno de nosotros<sup>280</sup>. Podría ser que así rompamos la neutralización a la que se someten reflexiones que buscan escapar del pegamento estético:

“El modelo de pensamiento y conducta unidimensional en el que ideas, aspiraciones y objetivos, que trascienden por su contenido el universo establecido del discurso y la acción, son rechazados o reducidos a los términos de este universo. La racionalidad del sistema dado y de su extensión cuantitativa da una nueva definición a estas ideas, aspiraciones y objetivos”<sup>281</sup>.

Así pues, ya no nos podemos llevar a engaños. Los *verdaderos* valores estéticos de *Koyaanisqatsi* pueden quedar seriamente perjudicados (y olvidados) al quedar fiscalizados a análisis inspirados y raptados por esa *madrastra estética* por la que nadie se pregunta. En el caso del espectador el tema es igualmente grave, pues aunque es cierto que siempre hay gente sensata buscando aspectos vitales más amplios, la estética de *la desaparición y la seducción* volverá inoperante a la media hora cualquier disposición humanística. Sin embargo, todavía nos falta pedir responsabilidades también a Reggio y su obra. ¿Qué actitud tomaron ante los comentarios estéticos de Mumford, Ellul y Debord que a continuación resumiremos? ¿Su efecto es únicamente achacable a la época y al espectador? Intentaremos responder en el apartado 3.9.4 a dichas cuestiones, pero antes conviene exponer un último comentario.

### 3.9.3.1. POR AMOR A LA ESTÉTICA

No nos gustaría ser malinterpretados en la limitada perspectiva que hemos adoptado. Ya se comentó en *El peligro estético* (2.10.2.2.) que el tono polémico que íbamos a adoptar a propósito de la estética no implica su censura. Al fin y al cabo, y como cualquier objeto humano, es necesario amarla y odiarla en su justa medida. La estética

---

<sup>280</sup> Véase TRÍAS, E.: *Op. cit.*

<sup>281</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 42.

que propusieran Addison, Baumgarten, Kant o Schiller pertenece al venerable campo de las ideas, resultando, por tanto, una honorable e indispensable pieza de nuestra memoria. La estética situada más allá de toda ética y discurso es fascinante por sí misma, carente de mensaje salvo el suyo propio, lo que constituye un gran misterio. La indefinición del ser, un velo horrible y sublime que rasga la realidad, se encuentra rezagada en su seno. En ella habitan las apariencias, como bien afirmara María Zambrano: un ingrediente extraño e irreductible que conecta el goce y la agonía, la carne y el espíritu. Es cierto que nosotros hemos querido poseer y definir un sector estético en las páginas anteriores (nuestra investigación así lo demanda), pero el poeta y el artista, sus verdaderos artífices, prefieren dejarse arrastrar y consumir por ella. Sin embargo, no siempre podemos vivir instalados en esa maravillosa y dolorosa sensación. De ahí que nosotros hayamos elegido esta vez, a pesar de lo difícil que resulta, criticar uno de sus aspectos. Y no es que la estética sea únicamente aquello que hemos expuesto, pues teorías y propuestas estéticas divergentes y complementarias hay tantas como filósofos. Pero no es menos cierto que aquella sobre la que hemos levantado el dedo acusador parece erigirse en falsa conciencia al respecto del ingrediente completo del arte, así como de la tecnoestética.

La estética genérica surgida en el siglo XVIII, aquella que mediatiza hoy la mirada social, se encuentra determinada por las escuelas que posibilitaron el imaginario técnico. Materialismos y utilitarismos eliminaron su imbricación social y sus simbolismos tradicionales, al tiempo que separaron el ingrediente artístico de los aspectos funcionales, objetivos y mecánicos de la tecnociencia moderna. Pero la escisión, un mal para ambos bandos si la juzgamos desde el punto de vista del equilibrio completo del ser humano, no se quedó ahí. La uniformidad del velo estético relegó al arte a un plano muy hermoso, sí, sentimental y hasta metafísico, mas siendo realistas, vacío para el individuo de a pie<sup>282</sup>. Confinado incluso a un papel secundario con respecto a la ciencia y a la tecnología, por mucho que el snob alabe con tanta presteza sus valores de innecesariedad y desinterés. Pasional o bonito en cualquier caso,

---

<sup>282</sup> Además de la bibliografía comentada en *El peligro estético* (2.10.2.2.) es útil acudir a HUXLEY, A.: *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Edhasa, Barcelona, 2009, pp. 11-83. La estética llevada a su grado ideal es maravillosamente metafísica, situada más allá del discurso y del contenido. Algo que ha sido experimentado desde tiempos muy remotos de las formas más diversas. Véase también JUNG, C. G.: *Op. cit.*, pp. 424-425. Jung advierte del peligro de un sentimiento estético “extravertido”, precisamente el que hoy más se daría por nuestros determinantes culturales: “Tal sentir exageradamente extravertido satisface ciertamente expectativas estética, pero ya no habla al corazón, sino meramente a los sentidos”.

sensaciones subjetivas e imperiosas, pero ¿dónde queda el ingrediente crítico social?, ¿dónde queda el interrogante de su idoneidad humana?, ¿se toma en serio la decodificación de su ingrediente mítico? La generalización progresiva del método estético dejó de lado las profundas imbricaciones semánticas de todo arte, segregándolo de la vida y volviéndolo opaco. Ernesto Sábato consideró acertadamente que el mal del arte objetivizado por magia estética tenía su génesis en la filosofía de la civilización moderna. Nada nuevo para nosotros. Opinando como Agamben y Perniola que el arte debe restituir al hombre su unidad perdida entre lo abstracto y lo sensible, lo objetivo y lo subjetivo, escribió:

“El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda, por lo tanto, no puede ser de ninguna clase de objetivismo sino un arte integralista que permita describir la totalidad objeto-sujeto, la profunda e inexplicable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia del universo de las cosas y los hombres”<sup>283</sup>.

Empero, no quisiéramos repetir lo que ya ha sido comentado, pero nos gustaría volver a subrayar las consecuencias de la mirada estética sobre el constructo tecnoestético. Y es que fijarnos simplemente en la apariencia física de dicho medio ambiente significa quedar sometidos a su merced. Si es cierto que se ve lo que se ama (y odia), no lo es menos que cualquier reflexión crítica pasará por *ver* lo que pasa desapercibido, aquello que no sabemos si realmente queremos. Ese y no otro es el interés de la trilogía *Qatsi*, señalando hasta el hastío la tecnoestética en todas sus variantes. No en vano Reggio ha comentado:

“Toda imagen se encuentra ya cercana a la ubicuidad. Se trata de la realidad, de la localización, de la idea. Y ahora, con la tecnología digital, la imagen es ya pura ilusión. No hay límites para las imágenes que podemos crear. Pero como las imágenes se convierten en iconos para la

---

<sup>283</sup> SÁBATO, E.: *Itinerario*. Sur, Buenos Aires, 1969, p. 155.



cultura, en elementos familiares y tan extendidos *no son observados*. Tienen un enorme control y poder sobre nuestras vidas. *Aquello que vemos, pero sobre lo que no nos interrogamos, en eso nos convertimos*”<sup>284</sup>.

Si el panorama parece poco alentador, la mirada estética arquetípica multiplica el problema. Es necesario, pues, *ver* con todas sus consecuencias. Esto no significa estrellarnos con una pantalla sensorial, sino trascender y profundizar en lo observado más allá de la estética. El ingrediente siniestro de la tecnoestética debe desocultarse para conocer la razón por la que filtramos y camuflamos dicha entidad, así como para comprender que parte de nuestro pensamiento se ve expresado en ella. Y aquí la historia, la filosofía, la religión o la tecnología deben introducirse en el método de reflexión estética, tal y como hemos intentado hacer. No debería considerarse, pues, un “ingrediente más allá de la estética” la crítica ideológica o fílmica de *Koyaanisqatsi*, ni tampoco valorar la tecnoestética como un capítulo más dentro del devenir estilístico. Pero como tantas veces así se considera en la autonomía estética, parece necesario criticar esa totalitarización propiamente dieciochesca. De ahí que, por amor a la estética, le ofrezcamos nuestra perspectiva de análisis como un modo de estudio estético integrado con el hombre.

### 3.9.4. ESTRATEGIAS ESTÉTICAS EN *KOYAANISQATSI*

#### **Estrategia I: ¿Burlar la divinidad estética?**

El lector habrá advertido que desde que comenzamos en apartado 3.9. hemos evitado argumentar las premisas anteriores a partir de las concepciones de nuestros tradicionales compañeros de viaje (Ellul, Illich...), pues, como ya señalamos en su momento, se trataba de viajar fuera de nuestro estrecho marco. Más allá de las reflexiones a las que nos han inducido los apartados anteriores, debemos tener en cuenta que para nada forman parte de un universo paralelo o alejado de los ideoestetas de

---

<sup>284</sup> Cit. en HOLSOPPLE, J. L.: *Toward a poetic of visual music* (Tesis doctoral). Servicio de publicaciones de la European Graduate School, Suiza, 2003, p. 120. La traducción y cursivas son nuestras.

*Koyaanisqatsi*, pues, aunque de forma intuitiva, puede afirmarse que éstos llegaron a arañar dichas ideas. Este dato resulta elocuente por sí mismo. Más allá de los situacionistas, que quizás fueron los primeros en advertir radicalmente la magnitud del problema estético, Ellul o Mumford se toparon con los problemas artísticos primordiales con sólo reflexionar sobre la técnica (cosa que ya no nos puede resultar extraña) y por pensar en el hombre como fin. La mayoría<sup>285</sup> reconocieron que nuestra cultura reunía armoniosamente el arte, la política, la filosofía y la religión, reduciéndolos a su común denominador: la forma de mercancía. De esta manera queda eliminada toda su riqueza reflexiva, su sabiduría y su interpretación humana. Importan en tanto se convierten en un mercado de formas que robotiza sin piedad al hombre. En este mundo, la estética unidimensionaliza las obras de arte hasta convertirlas en un absurdo canon<sup>286</sup>. “Un totalitarismo armonizador, donde las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia” y en la inocuidad<sup>287</sup>. He aquí la ironía: *Koyaanisqatsi* expresa esta idea en su aluvión de imágenes aleatorias sometidas a un mecanismo homogeneizador, pero ella también se encuentra homogeneizada en las guías y manuales como una película más, esto es, despersonalizada. ¿Paradoja que podría haberse evitado?

Ellul comenta con actitud derrotista cómo las formas contemporáneas del arte se convierten sólo en **un testimonio** de la imposibilidad de una estética humana y social a la antigua usanza<sup>288</sup>. Para el teólogo, como para Mumford, lo que **demuestra** el arte del siglo XX es una estética de la locura y del sadismo, mezcla de reacciones neuróticas y autodestructivas que regresan a simbolismos infantiles<sup>289</sup>. Además, a pesar de que las obras de arte de las vanguardias buscaban no sólo transgredir la vida, sino cambiarla, estas han quedado insólitamente conservadas en museos, galerías y colecciones, separados de la vida y disecadas como cadáveres<sup>290</sup>. Acaso estas concepciones ya se encontraban contenidas en la fórmula de Mallarmé: “La fea e intolerable verdad es la forma popular de la belleza”, que en manos de Mumford pasó a significar una mimesis

---

<sup>285</sup> Fuera de forma directa o indirecta.

<sup>286</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 87 y ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 417 y ss. Ellul explica, con el ejemplo del jazz, como las actividades creativas acaban por convertirse en “puro verbalismo, puro formalismo”.

<sup>287</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 91. y ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 419.

<sup>288</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, pp. 406-407.

<sup>289</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, 1968, pp. 32-37.

<sup>290</sup> Sobre este tema véase: DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, p. 180 y ss.

del ambiente técnico como forma de contemplación reflexiva<sup>291</sup>. Pensamientos, por otra parte, cercanos al de ciertas teorías videoartísticas. Muntadas defendía que el trabajo de los artistas fuera un **testimonio cultural y antropológico**, medio imprescindible para activar la participación social y política. Según este credo el artista que mantiene su centro en los asuntos humanos permanece despierto, consciente y reflexivo sobre un paisaje mass-mediático de “influencia subliminal y seductora pasividad”<sup>292</sup>. Algo, por otro lado, no demasiado alejado de la poesía ginsberiana, donde la fea realidad urbana se sublima por mecanismos estéticos donde el teórico y el lector interesado pueden encontrar belleza, pero, sobre todo, **mímesis** llena de extrañamiento. Baste comparar el mecanismo Ginsberiano y el dilatado plano que inicia la secuencia de *Vessels*: en el ya de por sí elocuente “Viernes trece”, el autor comenta: “El avión ruge sobre una nube, luz de Sol sobre niebla de algodón azul”<sup>293</sup>.

Sin embargo, estas concepciones artísticas claramente equiparables, ven quebrantado su consenso con el situacionismo. La vista es lo contrario al diálogo, sostiene Debord<sup>294</sup>:

“El espectáculo es heredero de toda la debilidad del proyecto filosófico occidental, que no consistió sino en una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del ver (...) cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”<sup>295</sup>.

Los intuitivos miembros del situacionismo habían comprendido sin necesidad de intrincadas argumentaciones teóricas todo lo que hemos comentado en los apartados precedentes. En efecto, los *homines aestheticos* podrían bien reconocerse en las sensaciones que les produciría nuestro film e instalarse en dicha autocomplacencia. El arte debía realizarse en vida, pues “toda obra que fracasa en la práctica está condenada a convertirse en espectáculo”, profecía que ha de pesar sobre todo aquel que contempla

---

<sup>291</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 83 y ss. y 136 y ss.

<sup>292</sup> BAIGORRI, L.: *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria, Madrid, 2007, p. 46.

<sup>293</sup> GINSBERG, A.: *La caída de américa*, p. 179.

<sup>294</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, p. 43 (tesis 18)

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 49 (tesis 30).

*Koyaanisqatsi* como si tal cosa. ¿Qué hacer, pues? Superar el arte, no hacer concesiones a los medios dominantes y que nada sea tolerable<sup>296</sup>. Dentro de estas premisas se encontraba, evidentemente, la propuesta fílmica debordiana (véase el primer capítulo del bloque).

¿Qué conclusión podemos extraer de estos conceptos? En primer lugar que Reggio, pese a su admiración por Debord, obvió o malentendió la propuesta situacionista, quedándose con algunas premisas insuficientes. Glass, Ginsberg o el propio director se encontraban demasiado inmersos en un clima cultural americano que bien poco podría relacionarse con el espíritu revolucionario irreplicable de aquel grupo europeo. De algún modo, Reggio se nos aparece como un inteligente pensador antitecnológico, pero como un ingenuo en estética. Y no es para menos, la virulencia situacionista era una botella perdida en un océano. Frente a ello, Reggio bien se pudo dejar embriagar por esa infusa teoría *testimonial del arte* que, de paso, le regalaba el logro estético de *Koyaanisqatsi*: mimesis del problema (tecnoestética) e imbricación ideológica directa (ideoestética). Nuestro film prescindió de una estética más radical que, si bien hubiera tenido éxito, habría llegado a menos gente o, peor todavía, su poder de transgresión hubiera estado por encima de su mensaje. En efecto, siendo optimistas, el producto llegó a más gente, si bien también se habrá convertido en un *espectáculo* más para otras tantas víctimas del peligro estético. Siendo realistas, la belleza y el brillo de las imágenes de *Koyaanisqatsi* fagocitan fácilmente la carga dramática de lo representado, característica fatal del cine comercial americano que se convierte en presa fácil para las fauces de la *madrastra estética*. Reggio tuvo un error fatal, pero se puede soliviantar mediante la responsabilidad del analista. ¿Acaso la fotografía no ayuda a subrayar el brillo y definición de los objetos tecnoestéticos?

Cierto es que burlar la estética no es tarea fácil, pero sí matizar su poder. Siendo innegable que los teóricos de *Koyaanisqatsi* sólo podían ser llevados al cine mediante un mecanismo que hemos dado en tildar repetidas veces de “ideoestético”, es evidente que la técnica tenía que aparecer en toda su seducción y peligro a partes iguales, pero no subrayando inconscientemente la primera. También debe reconocerse que Reggio pensó siempre en su trilogía como un soporte para inducir a la reflexión, única forma de llegar

---

<sup>296</sup> Para todas estas cuestiones, véase AA.VV.: *La revolución del arte moderno, y el moderno arte de la revolución*. Pepitas de calabaza, La Rioja, 2004, en especial pp. 7-59.

a alguna conclusión, lo que sugiere una confianza desmedida de nuestro cineasta en el papel activo del espectador.

## **Estrategia II: El artista**

Razón no le faltaba a Mumford al decir que “cuando una sociedad está enferma, los artistas tienden a reforzar esa enfermedad”. De ahí que Platón y Tolstoy, en momentos de crisis, se cebaran con ellos<sup>297</sup>. Tampoco erraba nuestro autor al comentar que el artista del siglo XX se había convertido en un *inútil crónico*<sup>298</sup>, víctima de sociedades que sucesivamente le habían hecho emparentarse con las clases privilegiadas siempre y cuando aceptara la sumisión a la metodología académica durante Luis XIV o a la económica y estética en el siglo XX. Así, convertido artificialmente en un ser desquiciado y extravagante –caso de Van Gogh-, incapacitado para tener más autoridad que la del brillo de sus colores, quedaba olvidado el papel popular, intelectual o revolucionario que siempre había ostentado. Ensimismado, elitizado o sentimentaloides, se convierte ahora en un nuevo arquetipo social cuyo valor se suele medir por su localización estratégica o por su fama mediática. Egoístamente evadido del lugar común que las diferentes sociedades habían previsto para él, se convierte en Rey de su propio reino<sup>299</sup>. Víctima de la estética, pero también su mayor beneficiario, este arquetipo de artista contemporáneo no parece resultar del agrado de Mumford o Ellul, quienes le piden otra disposición. En el caso de Debord, el odio es total: no puede ser artista quien goza de fama<sup>300</sup>. Algo, por otro lado, común tanto a la doctrina tradicional del arte que, a buen seguro, bien conocía Monongye, como a la tradición cristiana del anonimato que Illich defendía.

La dialéctica espectador/artista le sirvió a Nietzsche en pleno siglo XIX para comentar:

“Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del

---

<sup>297</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 19.

<sup>298</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*. Experiencia, Buenos Aires, 1960, p. 224 y ss.

<sup>299</sup> AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, p. 104. Téngase en cuenta que Agamben tiene un ramalazo situacionista, tal y como ha demostrado en varios de sus libros.

<sup>300</sup> Llegó a echar a un artista de sus filas, el célebre Asger Jorn.

artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del “espectador” y, al hacerlo, introdujo, sin darse cuenta al “espectador” mismo en el concepto *bello*”<sup>301</sup>.

Para Nietzsche, las experiencias del creador decimonónico eran positivamente interesadas, pasionales y muy comprometidas, y por ello tienen más valor que la noción estética del espectador, absorto en la frivolidad estética de *lo interesante*. El célebre filósofo invocaba, pues, en su *Gaya ciencia*, la necesidad de un arte *sólo* para artistas, entregados a su trabajo como si en ello les fuera la vida, enriqueciendo su corazón y alma con experiencias teóricas y prácticas, expresando su vida, sus problemas y su época y proponiendo ideales y respuestas *comunitarias*<sup>302</sup>. ¡Muy semejante, por otro lado, a las directrices básicas de la doctrina tradicional del arte! Si desde la perspectiva estética el arte quedaba reducido al papel de un malintencionado narcótico que nos conducía a la más absurda de las derivas, la propuesta nietzscheana nos conduce a una experiencia artística absolutamente necesaria para el hombre. No somos dissociables de nuestro cuadro natural<sup>303</sup>.

En definitiva, para corregir las faltas de la estrategia (o falta de estrategia) que Reggio tuvo a la hora de adoptar acriticamente esa difusa *teoría testimonial* del arte antes esclarecida, y aliñarla con dosis estéticas demasiado peligrosas, *es y ha sido* nuestra propuesta durante esta investigación centrarnos en el nivel experiencial, cognoscente e inconsciente de los autores de *Koyaanisqatsi* en la senda de lo celebrado por Nietzsche. De ahí que nos estemos centrado unitariamente en un amplio marco histórico, estético, mental e ideológico, cuyas cualidades son inseparables del hombre en cuanto ser íntegro. Llegando a la conclusión de que al menos Reggio y Winner se asemejan mucho al ideal de *artista* descrito por Fischer<sup>304</sup>, máxime si tenemos en cuenta todo lo que sobre Reggio hemos comentado (su papel de médium, relación con las líneas cristianas, desconocimiento de la elitización artística predominante, ingenuidad estética, humildad, etc.), se da la feliz coincidencia de que el perfil nos conduce al *alter*

<sup>301</sup> Expuesto en AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>303</sup> EMERSON, R. W.: *Naturaleza*. Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2007, p. 45.

<sup>304</sup> FISCHER, E.: *La necesidad del arte*. Península, Barcelona, 1975, p. 7: “La obra de un artista es un proceso altamente consciente y racional, al término del cual surge la obra de arte como una realidad dominada”.

*ego* del artista que despreciaban Mumford, Ellul y Debord. Nuestros ideólogos, aun tácitamente, parecían habernos dado una vez más la solución: *testimoniar* adecuadamente significa fundir *la propaganda* con la *experiencia total* del artista estructurado. Y casualmente tal circunstancia la encontramos en *Koyaanisqatsi*, lo que nos da la posibilidad de usar dicha arma como estrategia de choque frente a un Leviatán estético que, tal y como expresa un filosituacionista como Agamben, suele convertir al artista en un hombre vaciado:

“El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprendible estar a este lado de sí mismo (...), se ve sumido en la paradójica condición de tener que encontrar su esencia precisamente en lo que es inesencial, su contenido en lo que exclusivamente forma. Por ello, su condición es el desgarramiento radical, lejos de este desgarramiento todo es mentira para él”<sup>305</sup>.

Gracias a que parece que Reggio no se encuentra dentro de esa definición, gracias a que tantos ideólogos execran el perfil contrario y gracias a que la experiencia artística de un creador debe ser completa, este trabajo se convierte en una extensión lógica de las intenciones del equipo de *Koyaanisqatsi*. Y no por razones apologéticas, sino para lograr el desarme de esa *madrastra estética* que podría transformar nuestro film en un absurdo. En conclusión, nuestra película no representó nuestro mundo obviando los mecanismos estéticos propios de nuestra era (velocidad, repetición, etc.), ya que ambos están hoy fundidos en la interrelación entre tecnología y estética. Analizar nuestro mundo, como tantos documentales transparentes, sin recurrir a la realidad estética, dejan el objetivo a la mitad.

---

<sup>305</sup> AGAMBEN, G.: *Op. cit.*, p. 93.



### 3.9.4.1. EL CINE EN EL COSMOS TECNO-ESTÉTICO

Creemos evidente que, dado el interés sociológico que nos mueve, hubiera sido un absurdo centrarnos en la adecuación estética de la crítica tecnológica en nuestra película sin preguntarnos sobre la propia tecnología y la propia estética más allá de las barreras estrictamente cinematográficas. Del mismo modo, ejerciendo una labor autorreflexiva sobre este tipo de pliegues, nos debemos interrogar ahora sobre el cine por razones obvias: ¿Acaso hay un ejemplo más intenso y popular de fenómeno *estético*? ¿Acaso hay un género creativo más determinado por mecanismos *tecnológicos*? Por ironías del destino, una crítica tecnológica necesitada de codificación estética (*Koyaanisqatsi*) ha caído en manos de un medio tecnológico dotado de un venenosísimo aguijón estético. No en vano Ellul, Mumford y Debord arremeten contra el cine en ocasiones en términos estéticos semejantes a los que hemos descrito en este capítulo<sup>306</sup>. Para tantos autores – sobre todo de la tecnología y de la comunicación- *el efecto de un medio como el cine es independiente del fin ideológico al que vaya destinado, calidad definitoria tanto del proceder técnico como del estético*. Es decir, no importa que caiga en manos de una tendencia política, una ideología histórica o contenga un fin social, pues la *alianza tecno-estética* que en él se da cita ocasiona efectos independientes mucho más preocupantes por su aparente invisibilidad<sup>307</sup>. Ellul expone sus teorías tanto en su libro sobre la propaganda como en sus estudios sobre la técnica, las cuales pueden ser resumidas así:

- El cine, como la radio y la televisión, acaban por convertirse en meros medios de propaganda técnica, esto es, un apéndice del cosmos tecnológico. Ello conlleva las características que a continuación vamos a enumerar<sup>308</sup>.
- El cine suprime el espíritu crítico a favor de las pasiones colectivas.

---

<sup>306</sup> Véase MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 284 y ss. y 336 y ss. Mumford expone sus teorías en términos semejantes a los que posteriormente plantearían Marcuse y Virilio, quejándose de que la pasividad ociosa del cine impide la acción.

<sup>307</sup> Del mismo modo que a casi nadie se le ocurre plantear que *El acorazado Potemkin* u *Olimpia* tengan menos *valor estético* por encontrarse una en la Rusia comunista y la otra en la Alemania nazi.

<sup>308</sup> Véase al menos ELLUL, J.: *Propaganda: The formation of men's attitudes*. Vintage, New York, 1973, pp. 163-201.

- Ya que cada persona se encuentra integrada en un grupo sociológico arquetípico (característica definitoria del mundo técnico), intentan identificar en las películas su propia ideología. En caso contrario, se usará un mecanismo de denostación. De ahí que valorar meramente los vacíos rasgos formales sea una forma de defensa ante el peligro que entrañaría enfrentarse a toda teoría opuesta, dada la vulnerabilidad psicológica del individuo de a pie y el cuestionamiento de una creencia debido a un film<sup>309</sup>.
- Aunque el cine pueda estar expresando problemas sociales agudos, su efecto será de distracción<sup>310</sup>.
- Mientras que el teatro exigió *tradicionalmente* una colaboración intelectual, el cine integra y absorbe al espectador en la órbita del film.
- No es la formación del gusto y de la inteligencia lo que domina al espectador, sino el oscurecimiento de la conciencia; y el arte o la ciencia pueden contribuir a ello<sup>311</sup>.

Si bien el cuadro no podría ser más pesimista, es necesario subrayar que Ellul se refiere al cine de forma genérica, elusiva y sociológica, equiparable al modo en que hemos orientado nuestra reflexión *estética*, por lo que no constituye ni lo creemos asimilable a ninguna teoría fílmica fundamentada. Por su parte, Mumford o Debord tampoco callaron a la hora de vociferar contra el cine, pero sus reflexiones se vuelven muy difíciles de mensurar, en tanto en cuanto hablan de cuestiones sumamente diferentes. La crítica situacionista al cine podría ser equiparable en algunos aspectos a las hoy denostadas teorías fílmicas de corte althusseriano tan típicas de los años 70, donde se consideraba que la percepción de un texto clásico, debido a su verosimilitud, era *siempre* una propaganda de la ideología dominante<sup>312</sup>. Mumford seguramente fue el que mejor resumió –a pesar de su precocidad– la noción fílmica general de los críticos

<sup>309</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*, pp. 370 y ss. Debord compartía esta preocupación. En términos similares se expresa en DEBORD, G.: *El planeta enfermo*. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 85: “El electorado nunca cambia de opinión”.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 383.

<sup>312</sup> Véase STAM, R., BURGOYNE, S. y FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 214 y ss.

de la tecnología, reconociendo sus logros como medio y sus posibilidades siempre y cuando fueran manejadas con inteligencia<sup>313</sup>. Evidentemente, no pudo arriesgar ninguna teoría propia sobre las formas de hacer o estudiar el cine, pero sí que subrayó suficientemente el efecto mayúsculo del cine sobre nuestra psicología y/o subconsciente: la sensación de estar reviviendo continuamente escenas de una película y la impresión de estar actuando para una cámara<sup>314</sup>. ¿No descansan las esperanzas reflexivas de *Koyaanisqatsi* precisamente en esa identificación espectador-película capaz de inducir a más de uno a plantearse el lugar que ocupa en *tecnópolis*? ¿Tan difícil es que un espectador sienta estar reviviendo *Koyaanisqatsi* al observar las geometrificaciones urbanísticas o las anonimias deshumanizadoras de un centro comercial?

Y es que, aunque sólo sea una anécdota, conocemos a más de una persona que se sintió parte de la cosmovisión de *Koyaanisqatsi* y, lo que es más, interesada en conocer no tanto películas similares, como autores o libros que le formara en una comprensión de los peligros postindustriales. Algo que rara vez hemos observado en otro tipo de películas.

Razón tenía el crítico Didi-Huberman al comentar que “la admiración o la execración son, por definición, no críticas”. Consideramos que debe tenerse en cuenta que, en cuanto progreso tecnológico, el cine no es necesariamente un avance artístico o estético, sino sólo una nueva herramienta<sup>315</sup>. Y que en cuanto propuesta creativa humana, no es necesariamente culpable de los peligros técnicos y estéticos referidos, erróneamente reductibles a un capítulo menor - el cine- que, además, sirve tanto como documento social e histórico como para humanizar las experiencias y vivencias de los siglos XX y XXI. Sin embargo, consideramos que la especialización de los autores que analizan el medio cinematográfico en ocasiones les deja imposibilitados para observar los rasgos culturales que sobre el cine interfieren. Tratar el cine como mero objeto puede ser harto interesante, pero es posible que muchas veces filosofías, teorías o patrones sociales más generales den la clave para comprender el origen o fin humano de un medio puesto al servicio del hombre –como en el caso de nuestro film-. Y por ello,

---

<sup>313</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, pp. 360-366.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>315</sup> Opinión que ya hemos leído en numerosas ocasiones. La última vez que recordamos fue en IBAGORRI, L.: *Op. cit.*, p. 187, lo que consideramos oportuno referir dado que ella es especialista en cine y videoarte. “Si fuera así habría un avance de cada medio al posterior, y eso es mentira”, argumenta.

comprender tanto los posibles peligros de la tecnología en su conjunto -dada la temática del film-, como indicar los peligros de la megaestetización ideológica –dado su dominio sobre *el homo aestheticus*-, son más que necesarios para no dejar que la investigación sea inoperante o, peor aún, quede *inconscientemente* anulada.

Concluamos con un par de puntualizaciones metodológicas que creemos vienen al caso:

- Si se nos ha leído con atención se advertirá que para nada hemos hecho una crítica del cine a la manera en que lo hicieron ingenuamente (y hacen) algunos teóricos cinematográficos de corte ideológico realista-estructuralista. Tal fue el caso de Comolli y Narboni al comentar: “Lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante”. La crítica a la estética realizada en las últimas páginas jamás señala como culpable a la cámara, sino a una cultura y sistema que, por las razones ya suficientemente argumentadas, generan un tipo determinado de comportamiento y reflexión en el ser humano. De ahí que no hayamos usado bibliografía específica sobre cine.
- Si nuestra tesis lleva implícita un análisis intertextual no se debe tanto a que nos consideremos dentro de dicha corriente. Más bien nos hemos dejado inspirar por la intención de Reggio de que *Koyaanisqatsi* estuviera pensada para ser reflexionada en relación con la ideología y la técnica en sus posibles vertientes. Pero que sus propios mecanismos estéticos están en consonancia con dicho compromiso ya exige otro tipo de análisis complementarios. *Intertextualidad, reflexividad, sociología, musicología...* tales son las directrices que deben orientar el análisis de *Koyaanisqatsi* si queremos ser fieles a la ley del *decoro* y a la defensa íntegra de los aspectos del film frente a una intromisión estética que otro tipo de análisis habría potenciado. Ello ha de servirnos para reiterar la responsabilidad conjunta que artista, espectador e investigador deben asumir para reintegrar en el arte la fuerza creativa y la experimentación profunda que sólo las herramientas humanísticas tradicionales pueden volver a potenciar.

## Postdata y propuesta

Tal y como rezamos en el bloque introductorio, debemos dejarnos guiar por el verdadero significado del término *teoría*, tótem que ilumina cualquier investigación escrita, para actuar dentro de su finalidad y valor histórico, eludiendo la banalidad estética:

“No es el contenido informativo de las teorías, sino la formación de un hábito reflexivo e ilustrado en los teóricos mismos lo que produce en definitiva una cultura científica”<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> HABERMAS, J.: *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos, Madrid, 2002, p. 161.

## **CAPÍTULO IV**

# **PRAXIS TRIALÉCTICA EN *KOYAANISQATSI*: TECNOESTÉTICA, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD**

**Un caso de imbricación (*ideo-* y *tecno-*) estético**





## PRÓLOGO

Hoy en día a nadie le cabe la menor duda de que vivimos en la época que más se distancia en todos los aspectos de cualquier era pasada. Las investigaciones sociológicas de los últimos años son claras a la hora de señalar cuáles son para la población las razones de esta revolución histórica. Aun cuando términos tales como técnica y ciencia son a veces confundidos, dándosele un trato hermanado, su presencia eclipsa otras posibilidades factibles como es la economía de consumo o el ocaso de las sociedades íntegramente religiosas. Es más, cuando ante las encuestas el ciudadano común comenta con toda naturalidad que ahora puede viajar a otros sitios, que las supersticiones han desaparecido, que tenemos toda la información a un click, que podemos disfrutar de una buena película o que pueden curarse la mayor parte de las enfermedades, en realidad no está sino hablando del progreso tecnocientífico. El siglo XX fue el siglo de la técnica, ¡qué duda cabe!, sin embargo no fue el de la reflexión social sobre ella. Es curioso que a pesar de que las profundas transformaciones sociales de los últimos siglos nos han llevado a cuestionar y criticar abiertamente toda serie de verdades tradicionales, desde la existencia de Dios al concepto de amor, amistad o trabajo, la técnica no ha recibido sino pequeños ajustes de tuercas. Y es que los propios *mass media* bien se han encargado de que el nuevo logos divino no sea puesto en duda por nadie, a veces incluso con gran celo. Más allá de las reflexiones de unos cuantos pensadores de prestigio (Heidegger, Horkheimer, Ortega, Mumford, Merton, Marcuse, Ellul, Illich...) son poquísimos los nombres que se han dedicado en profundidad a analizar la verdadera esencia de la técnica, llegando a interesantes conclusiones sobre sus verdaderos logros, sus traiciones y sus efectos sociales. Es curioso, en este sentido, que prácticamente todos aquellos teóricos poseedores de la formación humanística más completa hayan terminando subrayando, sumamente horrorizados, que las consecuencias humanas del progreso técnico eran especialmente negativas.

La técnica moderna ha construído un paraíso, sí, pero todo paraíso funciona solo para sus creyentes más fanáticos ¿Hemos olvidado la existencia de otros tipos de paraísos? Bien se podría afirmar que poseemos estudios históricos suficientes como para comparar éste con otros, pero de nuevo exclusivamente nos remitimos a la técnica de los datos y de los hechos, no a la de la reflexión sobre las vivencias y las experiencias,

no al alma social de los habitantes de otras épocas donde el profundísimo concepto de felicidad de Séneca en su *De vida beata* era factible. Esclavos de los términos “progreso” y “evolución”, nos hacemos una pregunta con sonrisa cínica: ¿Por qué triunfó la megatécnica si había otras posibilidades? Incluso esta pregunta demuestra la pérdida de la sabiduría tradicional, que bien sabe que las victorias son para los ejércitos, la violencia y la masacre. ¿Por qué todos los pueblos míticos (de Sudamérica hasta Asia) presentan un miedo visceral a una inmemorial Atlántida<sup>1</sup>? ¿Por qué tantos condenan el uso excesivo del hierro? Reminiscencias en la memoria colectiva, recuerdos de pequeños imperios que, al usar la violencia, no sólo arrasaron con los pueblos cercanos sino que también, fruto de envidias y reyertas intestinas, cayeron en desgracia hasta no dejar ni rastro. Quizás sean historias demasiado moralistas para nosotros, pero es posible que tampoco seamos quién para lanzar la primera piedra cuando nuestra era se basa en la insípida lógica del “ya que tengo un martillo, todo es un clavo”.

Tal y como sugiere Mumford, parece ser que el hombre occidental llegó al origen de la técnica dado el fracaso de los intentos culturales precedentes. ¿A qué fracaso se refiere? Bien se cuida nuestro pensador en señalar con contundencia qué quiere decir: cuando un pueblo extranjero invadía una cultura, arrasaba con sus rasgos propios. Sin embargo, una cultura basada en técnicas materiales y prácticas más efectivas para consolidar un imperio tiene menos posibilidades de ser arrasada o denostada<sup>2</sup>. Triste forma de triunfo: colonizaciones, guerras y neoesclavismos han arrasado casi sin excepción, y durante siglos, Sudamérica, África y casi la totalidad de Asia. Gracias a ello, empero, el mundo técnico moderno ha sido posible. Justo cuando la célebre frase de Maquiavelo (“el fin justifica los medios”) había sido execrada, se nos demuestra hasta qué punto su ejecución ha tenido lugar. Lo peor es que la lógica de cada medio lleva en sí misma su veneno mortal.

La técnica moderna nos ha demostrado que los sueños de filósofos como Bacon, Descartes, Leibniz, Spinoza, La Mettrie, Holbach, Helvetius, etc. eran posibles. Ellos pusieron el fundamento teórico, político, social y económico, esperando que sus utopías se hicieran pacífica y humildemente. No fue así, pero sus pensamientos venían como anillo al dedo para dar sentido a un caos que no podría haberse sostenido sin los puntos

---

<sup>1</sup> Con características similares a aquella.

<sup>2</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Alianza, Madrid, 2002, p. 56 y ss.

más fríalmente racionalistas y antiorgánicos de ellos. Y así, tras el impulso definitivo de las dos Guerras Mundiales, la técnica, impulsada por su fluido vital (el dinero), alcanzó su madurez.

Lo que ocurre es que toda meta es una trampa: la meta humana es la muerte. Por ello, las sociedades tradicionales creen en un marco temporal estático y cíclico de refundación continua. La sentencia de advertencia de Aristóteles “El logro es limitación”, debe sumarse al ritmo de los tiempos, “el logro es material”. De aquí surge una nueva fórmula, clave para comprender *Koyaanisqatsi: la materia limita al hombre*. Schumacher resume con toda idoneidad: “Los nuevos problemas no son las consecuencias de fracasos accidentales sino de los éxitos de la tecnología”<sup>3</sup>. Esta es, sin duda alguna, la base y posicionamiento del film, si entendemos tecnología en su forma extensa, claro está.

Y *Koyaanisqatsi* se encuentra con la ardua labor de asumir un papel crítico que quiere estar fundamentado a la vez que estetizado. Toda obra de arte requiere de una ambigüedad y sus artífices se decantaron, consciente e inconscientemente, por ella. Ambigüedad por otro lado común a los filósofos de la tecnología del momento:

“¿Se puede realmente diferenciar entre medios de comunicación de masas como instrumentos de información y diversión, y como medios de manipulación y adoctrinamiento? ¿Entre el automóvil como molestia y como conveniencia? ¿Entre los horrores y las comodidades de la arquitectura funcional? ¿Entre el trabajo para la defensa nacional y el trabajo para la ganancia de las empresas?”<sup>4</sup>

Pero Reggio quiere dureza, que el film no sea agradable, sino que pueda incluso hartar al espectador. Por ello, en muchas ocasiones, el único el tono estético posible de la película parecerá tomado *literalmente de la ideología y discurso de sus inspiradores*: “A menos que un cambio radical ocurra, prevé la extinción o una especie de

<sup>3</sup> SCHUMACHER, E. F.: *Lo pequeño es hermoso*. Turisén, Madrid, 2001, p.27.

<sup>4</sup> MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*. Ariel, Barcelona, 1984, p. 39.

supervivencia compulsiva en un infierno planificado y mecanizado” (Illich)<sup>5</sup>. Infierno expresado con la propia música y sus gritos, la repetición rutinaria de acciones industriales, la racionalización de todos los aspectos de la vida, etc. No es sólo el caso de Illich, todos parecen contribuir con su (ideo y tecno) estética al universo de nuestra película. Los *beat* pueden hacer gala de tristes imágenes urbanas, enmarcadas en una sacralizada repetición cuyo mensaje rezuma la misma ironía que la música de la secuencia de *The Grid*:

“¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!  
¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!  
¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! (...) ¡Santas las  
soledades de rascacielos y aceras! ¡Santas las cafeterías  
atestadas por los millones! ¡Santos los misteriosos ríos  
de lágrimas que corren bajo las calles!”<sup>6</sup>

Fobias ginsberianas sumamente relacionables con el mundo técnico de *Koyaanisqatsi*: “En el pentágono gigantescas máquinas murmuran y pintan en galerías de Neón”<sup>7</sup>, sentencia incluida en el poema *En Violencia* que, aun sumamente poética, no llega al terror que rezuman las tesis (o la *ideoestética*) de Ellul, Debord o Monongye. Aderezados con la peculiar estética de la dilatación temporal audiovisual, las teorías de los ideólogos se congracian de este modo con el pánico al tamaño, característica definitoria de Kohr.

Hasta aquí todo lo tocante a la tecnología y a la estética tal y como la vamos a abordar en este bloque, pero todavía olvidamos lo más importante: el hombre y su sociedad. Si el fin de todo trabajo es el hombre, ¿por qué no íbamos a orientar continuamente este estudio hacia una reflexión humanística? Por ello, los temas técnicos elegidos para este bloque, siempre se encaminarán, de un modo u otro, hacia los efectos negativos que para el hombre tiene ese infierno conscientemente *cuasirreal* y *psicodélico* de *Koyaanisqatsi*. Los temas a tratar son: ***la megatécnica, los caracteres***

<sup>5</sup> AA.VV.: *La educación. Autocrítica de Paulo Freire- Iván Illich*. Galerna, Buenos Aires, 2001, p. 15.

<sup>6</sup> GINSBERG, A.: *Aullido y otros poemas*. Visor, Madrid, 2000, p. 41.

<sup>7</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*. Visor, Madrid, 1997, p. 122

*tecnoestéticos* y *el espectáculo*. Dentro de ellos, se analizarán casos más puntuales (**el ejército, la velocidad o el automóvil**).

### 3.10. TECNÓPOLIS

A continuación nos disponemos a abordar un estudio (ideo y tecno)estético a partir de un compendio de estilemas tecnoestéticos puestos en relación con las imágenes y los mecanismos fílmicos. Con los próximos apartados se podrá fundamentar suficientemente la idoneidad estética de *Koyaanisqatsi* en relación con su contexto histórico y sociológico, se observará el devenir de tantas cuestiones tratadas en *Metrópolis* y se comentarán algunos aspectos todavía no tratados.

#### 3.10.1. FORM FOLLOWS FIASCO

Partiendo del hecho de que Reggio muestra una mirada que pretende ser universal para todo aquel habitante del Primer Mundo, y resultando evidente que pese a que muestra múltiples escenarios diferentes (de Los Ángeles a Nueva York), un resultado idéntico se podría haber conseguido con un marco urbano cualquiera, no es difícil desentrañar cuál es el elemento que unifica el microcosmos de nuestra película: la *técnica* en su acepción más amplia. Si bien se podría objetar que el papel que cumplen el *urbanismo* y la *arquitectura* podría eclipsar la temática de la industrialización tecnocrática, debemos conocer que precisamente la arquitectura en la que *Koyaanisqatsi* ceba su fascinación estética y odio reflexivo es precisamente aquella que ejemplifica el Movimiento Moderno, aquel que para Mumford, Ellul y Schumacher era la mayor expresión y mimesis acrítica del dogmático ambiente técnico; aquel que para Debord y los situacionistas eran la máxima expresión del terror contemporáneo y ejemplo paradigmático del espectáculo capitalista; aquel que cualquier teórico de la arquitectura reconoce debido a que su pragmática y semántica surge y finaliza en el hechizo técnico.

Comenzando por la relación que se establece entre los límpidos y fríos rascacielos en contrapicado y la siempre presente –al menos en el subconsciente– Torre (Atlántida) de Babel<sup>8</sup>, es posible hacer una enumeración de características técnicas en la arquitectura procedente de las vanguardias que podríamos ver resumida en los edificios

---

<sup>8</sup> Baste el ejemplo de *Metrópolis* para comprender hasta qué punto la Torre de Babel se convirtió en bandera de las utopías (y distopías) de las corrientes vanguardistas arquitectónicas y urbanísticas. La importancia de la Torre de Babel puede verse, por ejemplo, en RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La arquitectura del siglo XX*. Historia 16, Madrid, 1989, p. 6.

sobre los que la cámara de Reggio centra su atención. Las historias canónicas de la arquitectura moderna, sean de Pevsner<sup>9</sup> o Giedion<sup>10</sup>, sean de Zevi<sup>11</sup> o Banham<sup>12</sup>, siempre acababan por llegar a conclusiones similares, siempre monolíticas, férreas y demasiado técnicas. Esta comprensión mental de las artes urbanísticas fue predominante hasta que las críticas y las nuevas propuestas comenzaron a emerger con inusitada virulencia de mano de personalidades tan influyentes como Argan, Rossi, Venturi o Tafuri<sup>13</sup>. Aún así, el influyente teórico Benévolo<sup>14</sup> -ya en 1960- seguiría agarrándose a un Movimiento cuya vulgarización e inhumanidad había desplazado el más mínimo simbolismo humano desde hacía un par de décadas. Mumford siempre advirtió que aunque la técnica acababa con el símbolo, todavía en Loos o Le Corbusier había valores a reconocer, pues sus formas dramatizaban los aspectos matemáticos e impersonales del nuevo ambiente, siendo ello un testimonio mimético de lo que estaba ocurriendo y, por lo tanto, era necesaria su proyección en el arte<sup>15</sup>. Podemos advertir que *Koyaanisqatsi* opera de forma análoga en su presentación de la arquitectura.

Mientras que incluso visiones “desapasionadas” y declaradamente objetivas subrayan hoy en día la *utopía tecnológica* en la que se respaldaban tantas corrientes de vanguardia<sup>16</sup>: mientras que catedráticos como Fernández Alba siguen clamando ante la imprevisión de los arquitectos frente a la técnica y la difícil síntesis entre el quehacer técnico y el proceder artístico<sup>17</sup>; y mientras que los nuevos arquitectos yerguen sus nuevas propuestas entre un bravío mar de bloques genéricos de viviendas, las arquitecturas de *Koyaanisqatsi* siguen desafiantes, viendo complacientes como su

---

<sup>9</sup> PEVSNER, N.: *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Si bien para este autor la base del Movimiento Moderno se encontraba en la original concepción estética de un gran crítico de la industrialización como fue William Morris y no en la aportación de los ingenieros de finales del siglo XIX, la línea que eternizó termina confluyendo en un Movimiento Moderno seducido por la técnica.

<sup>10</sup> GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1968. Abusando de la teoría de la vida de las formas, encuentra la máxima cota del Movimiento Moderno en Le Corbusier, aquel que dijera que la casa debía ser una *máquina de habitar*.

<sup>11</sup> ZEVI, B.: *Historia de la arquitectura moderna*. Poseidón, Barcelona, 1980.

<sup>12</sup> BANHAM, R.: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974. No hace falta comentar mucho, dado que el propio título define la tesis inconsciente de la obra de Banham: la arquitectura y el diseño moderno son un producto de la máquina.

<sup>13</sup> Para una reflexión sobre la importancia de estos autores, véase MONTANER, J. M.: *Después del movimiento moderno*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 110-111.

<sup>14</sup> BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*. Taurus, Madrid, 1963.

<sup>15</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 123.

<sup>16</sup> Véase COLQUHOUN, A.: *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 87 y ss.

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La metrópoli vacía*. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 30-31.



estirpe sigue poblando y repoblando la tierra. Este punto debe ser tenido en cuenta para defender nuestro film de las voces que podrían sugerir que la crítica de *Koyaanisqatsi* es demasiado tardía, en tanto en cuanto desde los tempranos artículos de Mumford en los 50 una renovación teórica estaba teniendo lugar<sup>18</sup>. Teórica sí, pero en una época donde las teorías se someten a una moda de la cantidad, siempre susceptible de ser superada y evolucionada sólo en *libros y mentes*, no hay espacio apenas para una asimilación y reconstrucción en la práctica. Así lo demuestra que Koolhaas todavía pueda ironizar a finales de los 90 sobre las ciudades genéricas que habitamos, ciudades que, tal y como las describe, parece que hubieran sido extraídas literalmente de la visión de *Koyaanisqatsi*:

“La Ciudad Genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple; es posible reconstruirla a partir de la pieza más pequeña como, por ejemplo, de un ordenador de sobremesa, tal vez incluso un disquete”<sup>19</sup>.

Nótese que más allá de que la cámara de Reggio se deleitara en cada uno de los cuadrados y rectángulos que definen los bloques de edificios, tras la secuencia de *The Grid* las ciudades se transformaban, como sugiere Koolhaas, en microchips y placas electrónicas. En conclusión, *Koyaanisqatsi* podrá ser un epígono de una serie de corrientes ofensivas contra el Movimiento Moderno, pero no un producto fuera de tiempo. De hecho, los hombres más sensibles de los años 70 y 80 bien pudieron observar con sumo temor cómo ciertas tendencias arquitectónicas radicales –sobre todo anglosajonas– sublimaban el matrimonio técnico hasta niveles más propios de una locura autodestructiva que de la imaginación humana. Las propuestas del grupo Archigram, la arquitectura megaestructural o los neoproductivistas fomentaban un brutalismo genérico y modular radical sumamente intolerante con el medio y, por lo general, desproporcionados en cuanto a tamaño<sup>20</sup>. Ni que decir tiene que estos son los estilemas esenciales que *Koyaanisqatsi* cantaba con dolor. Y es que, si bien Illich, Ellul

<sup>18</sup> Véase MUMFORD, L.: *Perspectivas urbanas*. Emecé, Buenos Aires, 1969.

<sup>19</sup> KOOLHAAS, R.: *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 16. La p. 24 contiene otra imagen metafórica en la que *Koyaanisqatsi* suele deleitarse: “La peatonalización –pensada para conservar– simplemente canaliza el flujo de los condenados a destruir con sus pies el objeto de su presunta veneración”.

<sup>20</sup> MONTANER, J.M.: *Op. cit.*, pp. 112-125.

o Kohr jamás hablaron de estas tendencias al no ser especialistas en arquitectura (a diferencia de varios situacionistas), Winner y Reggio, formados en la crítica tecnológica y social, habrían podido observar que las características odiadas por estos autores seguían viéndose incluso en los ejemplos arquitectónicos más modernos, por no hablar de su inercia en todo tipo de viviendas masificadas.

Si en *Metrópolis* se pudo observar la eclosión y el origen de la arquitectura tecnoestética, *Koyaanisqatsi* demuestra su vulgarización y estandarización más allá de la dramatización y codificación artísticas que aquella todavía poseía. Con el fin no de repetir lo ya comentado, aquí la aproximación será primero general y en segundo lugar particular (automóviles, carreteras, velocidad...). Nos centraremos, pues, en el papel simbólico de aquella, cuya semántica es técnica y cuya mirada cinematográfica bien podría relacionarse con aspectos creativos situacionistas, minimalistas y *beats*. Aunque manuales como los de Rodríguez Ruiz expliquen protocolariamente que el Movimiento Moderno resumaba obsesión técnica<sup>21</sup>, siguen siendo artículos históricos como los de Mumford los más elocuentes (y precoces) al respecto. En especial, su *Proceso contra la arquitectura moderna* no solo critica la vulgarización del Movimiento Moderno, sino que llega al esqueleto metálico de todos nuestros edificios de forma idéntica a la que lo hace *Koyaanisqatsi*. Para Mumford lo más nefasto radica en una serie de rasgos y creencias que todavía hoy siguen siendo revalidados por diversos autores<sup>22</sup>:

- El hombre mejorará automáticamente sólo con hacer edificios que se hagan eco acrítico de las invenciones tecnológicas y del conocimiento científico.
- Novedad progresiva de ideas cada vez más *cool*.
- Desechar las viejas ideas, los viejos simbolismos.
- Búsqueda de un *anonimato* que nuestro autor tilda, con toda intención, de *burocrático*.
- *Formas mecánicas* que hagan gala de una función mecánica en el hombre.
- Austeridad, economía, pureza geométrica...
- Uso del acero y del vidrio para crear “elegantes monumentos sin contenido alguno”

---

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Op. cit.*, véase al menos pp. 74-84.

<sup>22</sup> En particular nos referimos al ya citado Antonio Fernández Alba. Todas las características que Mumford resumió 50 años antes, son retomadas por él.

- Aspecto *estético insípido* que crea hombres insípidos.
- Uso de elocuentes procesos técnicos en la construcción cuya finalidad no sea nada más que demostrar la audacia del proyectista, ejemplo del proceder del típico artista egomaniaco del siglo XX<sup>23</sup>.

No cuesta mucho observar cómo *Koyaanisqatsi* en su totalidad, con todas las imágenes y consecuencias que hace girar en torno a los edificios, y con el apoyo de la música y el empleo de las cámaras, acaba por significar lo mismo. Y es que, no sólo Mumford se refiere a la arquitectura y al urbanismo de este modo. Uno de los artículos situacionistas más importantes del momento también refería la técnica como culpable de la maquinización de la arquitectura, la inanimación de sus formas y la anestesia vital del ciudadano, lo que ocasionó una incontestable influencia sobre el cine de Tati que coetáneamente se desarrollaba<sup>24</sup>. Los situacionistas incluso llegaron a comparar la ciudad moderna con un campo de concentración, pues a nivel estrictamente formal, justo es reconocer que no hay tanta diferencia<sup>25</sup>. Por su parte, Ellul, siempre gráfico, preludiaba su libro más relevante con un aluvión de imágenes típicamente tecnopolitas que, como en tantas ocasiones, parecería sacada de nuestra película si no fuera porque, en todo caso, el proceso ha sido al contrario:

“El hombre ha vivido en una atmósfera antihumana: concentración de las grandes ciudades, casas sucias, falta de espacio, falta de aire, falta de tiempo, aceras sombrías y luz mortecina que hace desaparecer el tiempo, fábricas deshumanizadas, insatisfacción de los sentidos, trabajo de las mujeres, alejamiento de la naturaleza. La vida ya no tiene sentido. Transportes en común donde el hombre es menos que un paquete, hospitales donde no es más que un número, los tres ochos, y esto aún se considera un progreso... Y el

<sup>23</sup> Véanse estas características en: MUMFORD, L.: “El proceso contra la arquitectura moderna” en *La Carretera y la Ciudad*. Emecé, Buenos Aires, 1966, pp. 217-233. En otros artículos y en la correspondencia que con Wright mantuvo, Mumford salva de sus acusaciones a este arquitecto.

<sup>24</sup> IVAIN, G.: “Formulario para un nuevo urbanismo” en *Urbanismo Situacionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 7-21.

<sup>25</sup> VANEIGEM, R.: “Comentarios contra el urbanismo”, en *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. La Piqueta, Madrid, 1977, p. 223.

ruido, el monstruo barrenando a cualquier hora de la noche, sin conceder el consuelo de una tregua. Proletarios y alienados, tal es la condición humana ante la máquina”<sup>26</sup>.

Esta *ideoestética* quedaba fuertemente respaldada por ideas creativas cuya presencia en el film ya hemos justificado sobradamente. La presencia *beat* resulta más que evidente, en tanto se trataba de una poesía urbana fuertemente relacionable con la expansión dramática que de la realidad les confería el LSD, la mimesis del desarraigo que en la mente humana producía la caótica vida urbana y el compromiso político. Así, como si de una profecía apocalíptica se tratara, Ginsberg convertía a los hombres en el escarabajo de *La Metamorfosis* de Kafka: “Los insectos saltarán de acá para allá entre ciudades metálicas”<sup>27</sup>.

Algo semejante ocurre con la estética **minimalista** en diversas vertientes. Por una parte, en la elección de las imágenes a filmar: orgía estética platónica en formas industriales, seriaciones formales, purismo, economía o standardización... Por otra parte, en un asesor artístico como Jeffrey Lew, lo que asegura el gusto por un simulacionismo irónico-crítico<sup>28</sup>. Por otra, el fenómeno perceptivo conseguido por el fenómeno de la sincronización audiovisual y de la banda sonora en general. Y, por si fuera poco, por la propia estética fílmica de la cámara rápida (lo que expresa un continuo bucle repetitivo en el comportamiento de los habitantes de las ciudades, justa mimesis de la impresión reticulada de estos edificios) y de la multiplicación de planos de misma duración como si de un mero módulo cuadrado se tratara. Justo es advertir que este paralelismo fílmico-arquitectónico colisiona con la peculiar visión de Graham Cairns, quien establece con libertad intuitiva, pero con el rigor del especialista, una conexión entre la arquitectura de Jean Nouvel y la cinematografía de Reggio, identificada en los cambios de escalas, las superposiciones y las imágenes conflictivas<sup>29</sup>. No vamos a dudar de estas similitudes meramente formales que, por otro lado, tienen su justificación en convivir bajo un mismo techo temporal, pero sí que diremos que, a nuestro parecer, este reduccionismo (olvida un verdadero análisis musical, temático, ideológico...) termina por parecernos una mera anécdota sin mayor repercusión.

<sup>26</sup> ELLUL, J.: *La edad de la técnica*. Octaedro, Barcelona, 2003, pp. 8-9.

<sup>27</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*, p. 137 en “De nuevo sobre Denver”.

<sup>28</sup> Véase el simulacio-minimalismo de Peter Halley en RIEMSCHNEIDER, B. y GROSENICK, U.: *Arte de hoy*. Taschen, Madrid, 2005, pp. 64-65.

<sup>29</sup> CAIRNS, G.: *El arquitecto detrás de la cámara*. Abada, Madrid, 2007, pp. 84-88.

También resulta sugerente establecer una relación entre el periplo de la cámara por las calles de la ciudad (muy influenciado por Vertov) y las *derivés situacionistas*. Estas consistían en deambular sin rumbo por la ciudad, a veces incluso en estado de embriaguez o drogadicción, en busca de signos de atracción y repulsión con el fin último de denostar la arquitectura y la ciudad moderna y proponer un nuevo tipo de ciudad. Durante las *derivés*, el mobiliario urbano podía ser objeto de pintadas muy poco respetuosas hacia el mundo actual. Además, unida a la *derivé* se encontraba la *détournement*, una consecuencia del *readymade* donde elementos visualizados durante la *derivé* se descontextualizaban para un uso creativo propio<sup>30</sup>. Traslademos estas características a *Koyaanisqatsi*: cámaras en un medio de locomoción moviéndose aleatoriamente por un laberinto de rascacielos en la secuencia de *The Grid* y extrañamiento filo-LSD debido a la cámara rápida. Denostación y agobio que deberá llevar a ver la ciudad desde una óptica distinta. Descontextualización continua de escenas urbanas gracias al propio mecanismo estructural del cine –el arte por excelencia para los situacionistas-, convertido en obra de arte *cuasidocumental* y propagandística.

Justo es advertir que una de las secuencias centrales de *Koyaanisqatsi*, *Pruitt Igoe*, está hecha en su mayor parte por material documental reciclado de uno de los hechos más importantes para la arquitectura del siglo XX<sup>31</sup>. El barrio residencial de Pruitt Igoe (1956-1972) fue el mayor fracaso urbanístico de la historia de los Estados Unidos. Realizado en San Luis por el arquitecto Minoru Yamasaki –el de las Torres Gemelas (j)-, intentó ser el ejemplo paradigmático de urbanización megalómana y tecnoestética en la vía de los proyectos de Le Corbusier, tipología de urbanismo basado en la domótica radical –no hacía falta salir del edificio, incluso los supermercados estaban dentro- y en la homogeneidad y asepsia típica de la mesa del cirujano. Esta teoría vivencial desvelaba el grado paradigmático de “domesticación” urbana, un capítulo más de la ciudad colmena:

“Domesticar a un animal es acostumbrarlo a vivir y a reproducirse en las viviendas de los hombres, o junto a

---

<sup>30</sup> Sobre las *derivés* y *détournements* es útil el resumen que de ellas hace MARCUS, G.: *Rastros de Carmín*. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 177 y ss.

<sup>31</sup> Véase MONTANER, J. P.: *Op. cit.* pp. 110-111

ellas” (Geoffroy Saint-Hilaire). El derecho al alojamiento no es, como se pretendió, el derecho a la ciudad”<sup>32</sup>.

En definitiva, en *Pruitt Igoe* no se tuvieron en cuenta los factores humanos, ni creativos, ni medioambientales...Es decir, no se tuvieron en cuenta los factores urbanísticos vitrubianos. Dados los índices de suicidios, violencia y marginación, se tomó la decisión de eliminar ese inmenso barrio, en una decisión sin precedentes. Historia de terror que Charles Jencks eternizaría en su obra *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* (1977) con una sentencia estremecedora: “La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de Julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde”<sup>33</sup>.

*Koyaanisqatsi* recrea este suceso mediante imágenes de archivo que nos acercan, por tomas aéreas, a una gran superficie de edificios que, como los de cualquier ciudad, han sido ideados en forma seriada. La afirmación de que “el *aislamiento* de la población por medio del urbanismo se ha revelado una forma de control mucho más eficaz” es el preludeo debordiano. Glass responde con una música contenida por las cuerdas, dramática, proyectada en las solitarias imágenes llenas de residuos urbanos. “La miseria formal, así como la gigantesca extensión de esta nueva experiencia del habitat, proceden ambas de su *carácter masivo* implícito (...) en las condiciones modernas de construcción”, añade Debord en su siguiente tesis. A ello responde Glass con la aparición repentina y frenética de un sintetizador reforzado en los bajos: una vasta masificación de chatarra. Ello se completará con el griterío de las muchedumbres solitarias, expresas en las voces desconsoladas del coro. La miseria queda retratada apocalípticamente por la imagen y el tono general de las notas. El volumen de los instrumentos se hace eco del gigantismo del proyecto de Pruit Igoe y del de su fracaso. Las escalas descendentes y consecutivas, mientras tanto, definen la caída de los gigantes bloques de edificios”<sup>34</sup>.

Reggio usa este hecho para expresar y fundamentar la tesis urbanística de nuestra película, esto es, que lo que el hombre moderno construye según una *forma*

<sup>32</sup> VIRILIO, P.: *Velocidad y política*. La Marca, Buenos Aires, 2006, pp. 17-18.

<sup>33</sup> Cit. en DUQUE, F.: *Terror tras la postmodernidad*. Abada, Madrid, 2004, p. 10.

<sup>34</sup> SERRANO GARCÍA, V.: “Aullidos de chatarra”, en *Boletín de Arte* N° 28, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, 2007, pp. 504-505. Las citas de Debord fueron tomadas de *La Sociedad del Espectáculo*.

inhumanamente tecnoestética, está abocado al *fiasco* más brutal. Las formas visuales en las que la cámara se detiene ya advierten una reducción semántica, un olvido del hombre, la desaparición de siglos de lectura humanística y expresiva en la arquitectura. Del mismo modo que Marx ya celebró el nihilismo activo del mundo capitalista en la fórmula “todo lo sólido se desvanece en el aire”, los edificios que presenta nuestro film se derriten (son demolidos) al son de las escalas descendentes de Philip Glass. *Form Follows Fiasco*, rezaba el título de la obra más crítica con la modernidad de los años 70. Su autor, Peter Blake, conocía, como todos los que comenzaban a denostar el movimiento moderno, a Mumford, Ellul o Schumacher<sup>35</sup>.

Todo esto nos conduce nuevamente al mito de la megamáquina. Los mitos, como bien pudieron intuir Malinowski, Eliade o Levi Strauss, son una realidad, solo que expresada de forma bien distinta a la que estamos acostumbrados a manejar. Si un estado actual puede ser codificado míticamente, significa que, como en el caso de la Atlántida, hay una sabiduría eterna allí contenida. Al fin y al cabo, el propio cine (como el arte) expresa en clave mítica verdades humanas y simbólicas, queriendo corregir el exceso de información científica residente en las investigaciones sobre la realidad tan propias de la filosofía, la historia o la física. El arte y el mito son códigos que, no por poseer un halo de misterio, son meras quimeras. Pues bien, Mumford nos dotó de un poderoso mito que, contenido en las raíces de nuestra civilización, conseguía esclarecer tanto nuestra realidad como ciertas tendencias creativas y culturales de nuestra cosmovisión: el mito de la máquina<sup>36</sup>. Ese mito, localizable en su forma embrionaria en Mesopotamia y en Egipto, fue enunciado precozmente por Spengler y Mumford casi al mismo tiempo que *Metrópolis* mostraba su realización artística tanto en la época moderna como en la Babilonia bíblica<sup>37</sup>. Este mito de factura moderna presenta unas características básicas que, como no podía ser de otro modo, alcanzan y definen el peculiar mundo de *Koyaanisqatsi*:

---

<sup>35</sup> Véase nuevamente MONTANER, J. M.: *Op. cit.*, p. 111.

<sup>36</sup> Tesis fruto de toda una vida dedicada al estudio de la técnica y la cultura, cuyas conclusiones y procesos se encuentra en dos libros clave: MUMFORD, L.: *El Mito de la Máquina I: Técnica y desarrollo humano*. Emecé, Buenos Aires, 1969 y MUMFORD, L.: *The Myth of Machine II: The Pentagon of Power*. Brace and Jovanovich, New York, 1970

<sup>37</sup> SPENGLER, O: *El hombre y la técnica*. Editorial Ver, Buenos Aires, 1963. Capítulo V, tesis 12. Al tratarse de una versión electrónica sin paginación, señalamos capítulo y tesis. Mumford de algún modo ya apuntaba hacia su tesis de la megamáquina en *Técnica y Civilización* (1934).



- 1) La Megamáquina se refiere, sobre todo, al conjunto de partes humanas y uniformes que desarrolladas, especializadas y regidas por una estructura social determinada, tienden a funcionar como los engranajes de una gran máquina<sup>38</sup>. ¡Precisamente ese es uno de los grandes logros visuales de Reggio! Mostrar la sociedad como si fuera la prolongación natural de las bielas, palancas y ruedas de una fábrica cualquiera de una manera tan determinante es posible que nunca hubiera sido hecho con tanta intencionalidad y claridad, si exceptuamos algunos ejemplos fílmicos de ficción, donde destacaría *Metrópolis*. La verdadera (mega)máquina está en la sociedad, que adopta la forma de trabajo de una máquina y, como ella, no se interroga sobre lo que hace. La construcción de las pirámides es, para Mumford, el primer gran ejemplo. El ejército, casualmente protagonista de la secuencia de *Vessels* es, para nuestro autor, el medio que ha popularizado y extendido la creencia de que ese sistema funciona, llevando su organización a todo campo humano, tal y como observaremos posteriormente.
  
- 2) Es necesaria la creación de una inmensa organización burocrática y empresarial que, al mismo tiempo que dirige y controla a una masa militarizada, necesita una defensa divina por parte de una jerarquía religiosa y de grupos específicos de especialistas. Nos referimos a los científicos y a los técnicos, cuyas opiniones y creaciones, al tomarse como objetivas y ser expresadas en un lenguaje únicamente accesible a los iniciados, sirven como justificación perfecta para determinadas imposiciones políticas y administrativas a las que el individuo se entregará sin discusión<sup>39</sup>. El teólogo Ellul lo expresa del siguiente modo: “El hombre se crea una religión de nuevo tipo (racional y técnico) para justificar su obra y justificarse en ella”<sup>40</sup>.
  
- 3) La metrópoli moderna toma el papel del mito de la construcción de la Torre de Babel –otro ejemplo de Megamáquina-, atrayendo a toda una población enfervorizada por el ritmo y crecimiento económico de aquélla a su matriz. La

---

<sup>38</sup> RUIZ ORDÓÑEZ, Y.: *Lewis Mumford: una interpretación antropológica de la técnica*. Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, dirigida por el Dr. Amador Antón, 1999, p. 207.

<sup>39</sup> ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N. (Coord.), *Para comprender ciencia, tecnología y sociedad*. Verbo Divino, Lizarra, 1996, p. 83.

<sup>40</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 326.

ciudad, con su urbanismo y su arquitectura se convierte en el ejemplo más preclaro de la Megamáquina. Mumford lo llama el Mito de Megalópolis<sup>41</sup>.

- 4) Siniestramente unido al propósito tiránico negativo de la Megamáquina se encuentra el soborno visual, el del engaño estético. Fabricar la aceptación y adaptación a la megamáquina es, valga la redundancia, uno de los fines principales de la misma, sobre todo gracias a un sistema educativo irreflexivo que Illich siempre execró<sup>42</sup>.
- 5) Huelga decir además que, más allá del mito, la ciudad-máquina ya había sido prefigurada de forma sobresaliente por el ejército de la era barroca en las ciudadelas militares. Generales como Cormontaigne y Fourcroy, o los ingenieros franceses posteriores al Marqués de Vauban, hacían abstracción de las tropas, tratando a la fortaleza como si funcionara por sí misma: la fortaleza, con sus controles en pasadizos y estancias, era comparada elogiosamente con una máquina<sup>43</sup>.

En cualquier caso, el mito nos habla de un sistema donde ya todo es técnico y tecnoesético, esto es, *standardizado*, repetitivo, seriado, masificado y racionalizado. Y, precisamente, de eso nos habla *Koyaanisqatsi*, medio de expresión visual de las teorías más contundentes de Ellul, Mumford e Illich, pasadas por el conveniente filtro de Winner. Al lector le puede sobrevenir en estos momentos el manoseado término de “globalización”, achacado generalmente a McLuhan. No obstante, éste acuñó utópicamente la fórmula “aldea global” imaginando colectivos que se comportarían con la convivencialidad y compañerismo propios de los pueblos primitivos<sup>44</sup>. Más cerca todavía del término de globalización, de origen económico y comercial, estaría tanto el concepto de sociedad espectacular debordiana, de la que hablaremos pronto, como la teoría de la técnica autónoma de Ellul: “las invenciones técnicas se producen idéntica y simultáneamente en muchos países”<sup>45</sup>. Por ahora contentémonos con observar hasta qué

---

<sup>41</sup> Véase MUMFORD, L.: *La ciudad en la historia*. Infinito, Buenos Aires, 1979, vol. II, pp. 693-743.

<sup>42</sup> ILLICH, I.: *La sociedad desescolarizada*, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*. F.C.E., México, 2006, pp. 189 y ss. También ILLICH, I.: *Némesis médica*, en *Obras reunidas*, pp. 535-750. Véanse especialmente las modificaciones en el concepto de dolor, muerte y enfermedad tradicionales.

<sup>43</sup> VIRILIO, P.: *Op. cit.*, p. 21 y ss.

<sup>44</sup> Véase McLUHAN, M.: *El medio es el mensaje*. Paidós, Barcelona, 1997.

<sup>45</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 93.

punto nuestros teóricos consideran que la tecnología ha penetrado hasta en los más ínfimos resquicios de nuestra vida, y hasta qué punto *Koyaanisqatsi* es fiel a estos dictados.

Corrigiendo las típicas orientaciones políticas de las que hacían y hacen gala la mayoría de panfletos, teorías o películas comerciales, el tándem Reggio-Winner bien tiene en cuenta que la técnica y su ideología intrínseca no es patrimonio exclusivo de un credo particular, sino que todas la sostienen, dando igual que se trate de conservadores, marxistas o liberales<sup>46</sup>. *La técnica es la política*, esa es la idea. Lo que significa que lo que hoy llamamos política no es sino un mero espectáculo de imágenes que contemplamos al mismo nivel que un largometraje pornográfico o un programa de animación, tal y como *Naqoyqatsi* sugerirá. En el libro de Illich que quizás más iluminó a Reggio, *La convivencialidad*, el teólogo hereje sintetizó unos seminarios donde se llegó a la conclusión de que existían características técnicas en los medios de producción que hacían imposible su control político<sup>47</sup>. ¿Acaso ha sido sometido a referéndum popular el uso del teléfono móvil? La técnica, afirma desolado Ellul, es imparable, no forma parte del campo de las elecciones humanas. Hannah Arendt, una de las filósofas que más tiempo han dedicado a reflexionar sobre la política, subrayó que el verdadero significado griego de dicho término es un ejercicio de diálogo, elección y transformación comunitaria de nuestro entorno<sup>48</sup>. De ahí que considerara que la ciencia y la técnica imposibilitaban la realización de la libertad humana al no dejar lugar al debate subjetivo comunitario, emplazándolo por un dogma material y teórico objetivo sostenido por el mito del progreso<sup>49</sup>. No sin temblor, transcribimos la sentencia que resume la conclusión de esta filósofa: “Las dictaduras no buscan imponer un sistema despótico sobre el hombre, sino volver a este hombre superfluo”. ¿Nos encontramos, pues, ante un sistema autoritario e imparable como también sostenía Mumford?<sup>50</sup> Son las estructuras industriales y técnicas las que se convierten en protagonistas del film,

---

<sup>46</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, en *Obras reunidas*, p. 106. Lo mismo ocurre con Ellul que, reiteradamente, sostiene esta tesis. Tampoco Schumacher o Mumford olvidan este hecho. Incluso Debord, autor que seguía las directrices izquierdistas de Cornelius Castoriadis, habla de un sistema espectacular integrado total en DEBORD, G.: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 21 y ss.

<sup>47</sup> Véase ILLICH, I.: *La convivencialidad*, en *Obras reunidas*., p. 369.

<sup>48</sup> Véase ARENDT, H.: *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1998, p. 13 y ss.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 14 y 16. También véase LARRAURI, M.: *La libertad según Hannah Arendt*. Tándem, Valencia, 2001, pp. 9-14.

<sup>50</sup> MUMFORD, L.: *Técnicas autoritarias y democráticas*. Prometeo y Proteo, Málaga, 1995.

son ellas las que invaden la naturaleza y las que marcan el ritmo de las masas. Incluso las tesis de Marcuse circulaban en la misma dirección al sostener que el poder político se perpetuaba por el poder técnico: “las formas predominantes de control social son tecnológicas en un nuevo sentido”<sup>51</sup>.

Por tanto, la técnica es la suprapolítica despótica que rige nuestro mundo, tesis clave de Winner: una *femme fatal* que termina por crear estructuras de acción social y política que modelan *artificialmente*<sup>52</sup> nuestro sentido del ser humano hasta niveles nunca antes conocidos. Cultura tecnopolita, sociedad cerrada que integra todas las dimensiones de la existencia privada o pública, y donde la democracia queda rendida<sup>53</sup>. Es el mundo, según Marcuse, de la “brutalidad metropolitana”<sup>54</sup>.

Hasta qué punto sigue la trilogía esta concepción teórica queda de manifiesto en los detalles más sutiles de nuestros pensadores. Illich, en su célebre obra, *La convivencialidad*, comenta que las dos terceras partes del mundo todavía pueden optar por otro sistema dotado de *proporcionalidad* humana<sup>55</sup>. Se refería, obviamente, al Tercer Mundo. ¿Qué es *Powaqatsi* sino un canto a la autenticidad que todavía subyace en dicho submundo? Illich defiende que sólo una educación alternativa podría romper con una globalización que produce consumidores dóciles y Reggio parece haberle respondido con sus institutos de Santa Fe (Nuevo México) y con la trilogía *Qatsi*, concebida como pedagógica para quién quiera aprender a observar la realidad con ojos renovados.

### 3.10.2. TÉCNICA, TÉCNICA, TÉCNICA...

Una vez más, no puede extrañarnos la estética de la repetición de *Koyaanisqatsi*. ¿Cómo quejarnos de la repetición en un film cuando no nos quejamos en voz alta de nuestra propia rutina? preguntaría Debord retóricamente. Reggio parece dejarse

---

<sup>51</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, pp. 33 y 39.

<sup>52</sup> Si bien se podría objetar que siempre el hombre vive en un sistema artificial fruto de las diversas convenciones culturales (arte, política, religión, costumbres...) nuestros teóricos bien se cuidan en señalar las extremas diferencias existentes entre la necesidad de unas convenciones, existentes en todas las culturas, y el exageradísimo *plus* que imponen unas técnicas fuera de todo control. Si bien trataremos a lo largo de este bloque esta circunstancia, que hace nuestra época tan sumamente especial, basta echar un vistazo a la teoría del imaginario de Gaston de Bachelard para comprender el caos actual y su diferencia extrema con los imaginarios ideales de cualquier cultura anterior.

<sup>53</sup> WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987, p. 19.

<sup>54</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.* p.7

<sup>55</sup> ILLICH, I.: *La convivencialidad*, en *Obras reunidas*, p. 371.

embriagar por la ideostética que rezuman sus lecturas y por la música minimalista: la reiteración, mecanismo religioso tan antiguo como el hombre, consigue que éste comprenda el mensaje clave. Y es que el término “técnica” jalona todo el recorrido literario en el que se sumergió Reggio, y de ahí el resultado visual. Basten algunos ejemplos para mensurarlo:

-“El hombre limitado a lo que sirva directa o indirectamente a la ciencia y a la *técnica*”<sup>56</sup> (Mumford).

-“La *técnica* asume la totalidad de las actividades del hombre, y no sólo la actividad productora”<sup>57</sup> (Ellul).

-La *técnica* “adapta al hombre”, es una organización que suma técnicas económicas o jurídicas<sup>58</sup> (Ellul).

-“La *técnica* se dirige hacia donde nunca antes había estado”<sup>59</sup> (Winner).

- “Todas las operaciones de la vida son enfocadas desde el ángulo *técnico*”<sup>60</sup> (Ellul).

-“La *técnica* no es la máquina, ésta es solo un capítulo mínimo, la técnica lo integra todo”<sup>61</sup> (Ellul)

- “En un mundo como el nuestro, *tecnología* y sociedad, *tecnología* y cultura, *tecnología* y política no están en algún modo separados entre sí (...)”<sup>62</sup> (Winner).

-“La civilización médica, sin embargo, tiende a convertir el dolor en un problema *técnico*, y priva así al sufrimiento de su significado personal intrínseco” (Illich)<sup>63</sup>.

Podemos asegurar tras la lectura de todos estos autores que, efectivamente, el mantra “técnico” resulta tan masivo e hipnótico como la música e imágenes de *Koyaanisqatsi*. Es más, aunque las argumentaciones teóricas no puedan resultar “tan” *ideostéticas* de cara a nuestra película, ciertamente su fuerza, determinación y, muy a menudo, su carga poética y literaria, refuerzan, sin lugar a dudas, el poder persuasivo y dramático del vocablo técnica. En efecto, el fenómeno total –social, literario y visual-

---

<sup>56</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 18.

<sup>57</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 8.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 10 y 49.

<sup>59</sup> WINNER, L.: *Op. cit.* p. 196.

<sup>60</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 122.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>62</sup> WINNER, L.: “La carrera tecnológica y la cultura política”, en AA.VV.: *Estudios sobre sociedad y tecnología*. Anthropos, Barcelona, 1992, p. 289.

<sup>63</sup> ILLICH, I.: *Némesis médica*, p. 642.

del impacto tecnológico resulta, tal y como comenta Schumacher, *convergente*: matemático y predecible como la moda moderna de los test psicológicos (pruebas físicas, espaciales y lingüísticas)<sup>64</sup>. Como si de una progresión matemática se tratara, el mecanismo de adición musical se ve aderezado por el mecanismo de convergencia visual: todo aboca al mismo punto, a la misma forma y a la misma semántica<sup>65</sup>. Como bien saben los teóricos de la tecnología, *el medio es el mensaje*, y Reggio y Glass parecen haberlo comprendido a la perfección. ¿Qué es lo que más puede echar en falta el esteta o el espectador? El efecto *divergente*, constitutivo del hombre en los más mínimos factores creativos y sentimentales, la organicidad, la aleatoriedad y la irracionalidad<sup>66</sup>. Precisamente ese sector de la inteligencia humana que los estudios en I. A. siempre olvidan, como bien demostró uno de los amigos más influyentes de Winner<sup>67</sup>. Precisamente, esos conceptos turbadores para cualquier sistema autoritario, que nuestra moderna cultura condena al ostracismo inofensivo del esteticismo y el sentimentalismo, cuando no lo elimina “al mostrar que no se pueden describir adecuadamente en términos operacionistas o behavioristas”<sup>68</sup>. Operación y behaviorismo, hermanos inseparables del *conductismo*<sup>69</sup> americano, nos definen la (ideo/tecno)estética de la mayor parte de *Koyaanisqatsi*.

Concepto, por otra parte, nada extraño a la ramificación de la teoría espectacular debordiana. En uno de los *best-sellers* filosóficos más influyentes del siglo XX, *Cultura y Simulacro* (1978), Jean Baudrillard, aun rizomático y postmoderno, podía hablar de la técnica con suma claridad a la vez que en términos semejantes a los aquí comentados:

“Nada puede ser dejado al azar. Trayectoria, energía, cálculo, fisiología, entorno –nada puede ser abandonado a la contingencia, se trata del universo total de la

---

<sup>64</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 82 y ss.

<sup>65</sup> Nótese que si *Koyaanisqatsi* mimetiza simbólicamente el mecanismo ideo y tecnoestético como forma de llegar a una semántica, *Naqoyqatsi* usará una metodología mixta: disociación entre la estética (persuasiva visualmente) y el contenido, así como diversificación temática. En *Naqoyqatsi*, pues, se genera un efecto polidireccional a analizar por separado.

<sup>66</sup> Véase HORN, R.: *La inteligencia*. Acento, Madrid, 1997, p. 13.

<sup>67</sup> MARTÍNEZ FREIRE, P.: “Historia y filosofía de la inteligencia artificial”, en ATENCIA, J. M. y DIÉGUEZ, A. (Coords): *Tecnociencia y cultura a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Málaga, 2003, pp. 207-210. Nos referimos a Joseph Weizenbaum. Precisamente sus críticas más llamativas fueron enunciadas entre 1976 y 1980, mientras se gestaba *Koyaanisqatsi*.

<sup>68</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 43. Idea de Marcuse bien conocida por todos los movimientos antisistema del momento.

<sup>69</sup> Escuela americana basada en los reflejos condicionados que cree en el determinismo de las actitudes humanas.

norma- (...) Universo expurgado de toda amenaza de sentido, en estado de asepsia y de ingravidez (...) Fascinación por la norma llevada al máximo y por el control de la probabilidad”<sup>70</sup>.

A pesar de todo lo comentado, es posible que todavía no estemos sino rodeando la problemática de un mundo técnico total y unitario que rodea al hombre, pues es necesario desembarcar en el concepto común de nuestros autores que, como siempre, tiene como Grial una preocupación humana. Nuestra era técnica, advierte Ellul, pretende aspirar a la unidad en un sentido humano: que todos los aspectos vitales queden aunados en su perfección macroscópica. Y he aquí el problema. Schumacher, bien conocedor de la economía, o Kohr, defensor de sociedades autárquicas, responden firmemente: “No es realista tratar al mundo como si fuera una unidad”<sup>71</sup>. Claro que no, es interesante: ¿Qué hay de las múltiples culturas y de las diferentes personalidades? Ya profetizó Hegel que el sujeto podía convertirse en objeto, esto es, en masa<sup>72</sup>. Toda unificación total, homogénea y uniforme, lleva pareja la fragmentación y tensión del hombre hasta reducirlo al papel de una hormiga, justo el papel que cumple en nuestro film. Disociación entre la acción laboral –técnica sin realización- y la reflexión –que brilla por su ausencia-. Pérdida de la unidad del hombre de a pie, ser inaprensible que puede hacer un trabajo X mientras piensa en Y y ve, oye o siente Z en la televisión, ipod o carteles publicitarios<sup>73</sup>. Conclusión: la unidad técnica determina una deconstrucción cognitiva humana, un puzzle de sensaciones, ideas, imágenes y reflexiones que producen a un hombre sin firme conciencia de sí mismo, abocado a lo inmediato y a lo poco significativo, a la ambigüedad, al cinismo o al relativismo y, evidentemente, a la desconfianza<sup>74</sup>. Por ello deviene en un ser inercial fácilmente manejable por el Leviatán megatécnico de *Koyaanisqatsi* (con su política, ideología y mecánica behaviorista), al mismo tiempo que, como subrayaban los situacionistas, acaba tan aburrido como los personajes que, en plano americano, jalonan la última media hora de nuestra película<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2005, p. 68.

<sup>71</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>72</sup> SLOTERDIJK, P.: *El desprecio de las masas*. Pre-textos, Valencia, 2006, p. 9.

<sup>73</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 401 y ss.

<sup>74</sup> Véase la magistral síntesis de SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006, pp. 11-12, 40 y ss.

<sup>75</sup> El tema del aburrimiento y de la inacción política es clave dentro de los debates y eslóganes situacionistas. Quizás el que más buscó revertirlo fue VANEIGEM, R.: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Anagrama, Barcelona, 1977. En su prólogo se encuentra una de las



Véase ahora *Koyaanisqatsi* con ojos renovados. Justo por encima de la megamáquina de convergencia, repetición y reiteración (cuya mecánica y mensaje es siempre análoga) se extiende un puzzle de planos muy diversos que saltan del interior de un coche a un edificio, de una fábrica de coches a peatones, siempre modificando los tamaños, los ángulos y la velocidad. Así pues, en *Koyaanisqatsi* tenemos:

- Unidad temática: la *técnica*, desde la arquitectura al behaviorismo.
- Unidad estética: mecánica reiterativa imantada de la musical minimalista.
- Fragmentación visual: Puzzle de planos e imágenes en las que el espectador debe hallar las unidades temática y estética. El mecanismo cinematográfico de *fragmentación* –de tinte formal postmoderno– actúa como una realidad mimética más, pues así advierte la realidad el hombre de a pie. Dentro de ese caos de deconstrucción hay una lógica que lo controla, aquella contra la que debemos enfrentarnos si queremos salvarnos del cinismo y de la locura.

Para advertir la dramatización que de todos estos contenidos hace *Koyaanisqatsi* recuérdese que en la Antigua Grecia *techné* fue un tributo de la medida a la necesidad, y no el camino que escogió la humanidad para la acción. La técnica moderna ha obligado a que todo lo que se había tomado previamente como de un orden superior (metafísica, naturaleza, religión, arte), ahora sea tomado como manifestaciones subjetivas sin valor, más allá del económico o el inercial. La técnica destruye la jerarquía de niveles, volviendo todo lo que no sea práctico, técnico o científico, unidimensional, como bien demuestra *Koyaanisqatsi*: tabula rasa de imágenes con idéntico protagonismo y, a veces, sin una lógica de elección suficientemente aprehensible<sup>76</sup>. Sin embargo, nada hay de pobreza cinematográfica en ello: la semántica ideoestética certifica su calidad.

Concluamos con una advertencia común a Ellul, Winner y Mumford, punto fuerte de la propuesta de Reggio sobre la técnica. Sobre ésta se han impuesto una especie de modismos políticamente correctos: nunca se dicen frases que esclarecerían el impacto que el hombre recibe. Nunca se oirá decir: “Nos tecnifican” o “Nos someten a la

---

sentencias más célebres del movimiento situacionista: “No queremos un mundo en el que la garantía de no morir de hambre equivalga al riesgo de morir de aburrimiento” (p. 8). Su proyección visual se observa fácilmente en la concatenación de imágenes de comida acompañados de gestos opulentos, artificiosos o aburridos.

<sup>76</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, pp. 76- 81

técnica”, pues, ¿quiénes son ellos? Resulta maniqueo plantearlo así, ¿Cómo hacerlo, pues?<sup>77</sup>. El hombre siempre quiere echar culpas a sus semejantes, como bien supo ver Nietzsche. Quizás es la hora de que nos demos cuenta de que nos enfrentamos a un nuevo problema y que este no puede ser expresado por medio del lenguaje corriente, sino con una nueva forma de educación. Y el arte de la imagen, *bien orientado*, quizás podría acabar con el maleficio que sobre la potencialidad anestesiante de los *mass media* llevan advirtiendo nuestros sociólogos.

---

<sup>77</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 391.

### 3.11. FORMAS TECNOESTÉTICAS Y SIGNIFICADOS

#### 3.11.1. ESTANDARIZACIÓN, MECANIZACIÓN Y GEOMETRÍA

“Estandarizar es resolver de antemano todos los problemas que pueda plantear el funcionamiento de una organización. Además, es no confiar en la propia inspiración, en la propia inventiva, ni siquiera en la propia inteligencia, para encontrar la solución en el momento en que la dificultad se presente, pero es de alguna manera evocar la dificultad, resolverla con anticipación. De esta suerte se crea la impersonalidad, en el sentido de que la organización se apoya más en métodos y en consignas que en individuos”<sup>78</sup>.

Ideoestética elluliana y mumfordiana de la que se desprende la siguiente tesis: la organización excesiva es tanto una técnica como una tecnoestética. Esa estandarización recensiona hasta las más mínimas características del ser humano, penetrando sobremanera en su forma de proceder, de crear y de gesticular: he aquí *Pruitt Igoe*, he aquí el aluvión de coches ordenados en fila india, he aquí la impersonal reticularización de los edificios, he aquí la conversión del hombre en hormiga. La estandarización, tal y como la comprenden nuestros autores, no debe confundirse con la geometrización y racionalización propias del taylorismo o de la rutina de la fábrica decimonónica. Aunque ésta se vea sublimada en el film por la geometrización, la racionalización y la seriación, atañe a mucho más que a eso. La estandarización penetra sobre todo en las conductas en el mecánico funcionamiento de una *metrópolis*, lo que significa que las evasivas estrategias estéticas de la moda, el maquillaje o el propio *tunning* no la invalidan<sup>79</sup>. Si bien debemos aceptar que *Koyaanisqatsi* tiene mucho de epigónica al subrayar en exceso una suerte de mecanización militar que se estaba viendo ya

<sup>78</sup> Cita de Más en ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 16.

<sup>79</sup> CERTEAU, M.: *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Gallimard, Paris, 1990. Aunque sometidos a una estandarización de los gestos, las actitudes y la vida diaria –según el grupo social-, intentamos autoengañarnos con pequeños detalles para poder considerarnos libres e individualistas. Como ejemplo concreto puede verse el maravilloso estudio de RIVIÉRE, M.: *Lo cursi y el poder de la moda*. Espasa, Madrid, 1998, p. 23 y ss. La autora expresa que la moda es una tecnología de estandarización de las actitudes y los comportamientos, y que la estética, más que enfrentarse a ello, lo subraya.

modificada en los años 80 por las falacias postmodernas<sup>80</sup>, no puede negarse ni la execración que nuestros ideólogos hacen de ella –idoneidad ideoestética- ni tampoco su enquistamiento en la sociedad actual. Una obra clásica sobre el tema, *La mecanización toma el mando* de Siegfried Giedion<sup>81</sup>, bien subrayaba suficientemente algunas de las consecuencias más evidentes de la mecanización en la vida diaria con un punto de proyección en *Koyaanisqatsi* nada desdeñable, sobre todo teniendo en cuenta la fama que entre Mumford y Ellul tuvo dicho opúsculo. Uno de esos peligros era la producción incesante de comida rápida, lo que tiende, según Gideion, a generar seres opulentos y obesos. En *Koyaanisqatsi*, esta concatenación de causa-efecto (a saber, mecanización-comida rápida-opulencia) no sólo aparece descrito por obra del montaje con suma literalidad en *The Grid*, sino que, además, le regala una carga poética insospechada al exponer un resultado humano de lentitud y desesperanza.

Es justo señalar que la estandarización y la mecanización, fieles compañeras de viaje, no son tratadas en *Koyaanisqatsi* a la ligera, pues a pesar de su reiteración semántica, la polidireccionalidad e intensidad de los mecanismos empleados para lograr la *sinestesia* y el *entrelazado argumental* resulta envidiable. Veamos el porqué.

- Sinestesia unívoca: la música, un ejercicio de mera seriación, se convierte en el hilo conductor; el montaje, convertido en una pura mecánica aparentemente despojada de intencionalidad creativa, esto es, de humanidad; los planos, captando imágenes reiterativas y cíclicas, y la cámara rápida, haciendo más evidente y espectacular la estandarización industrial en la que todos estamos inmersos. El arte ha descendido conscientemente en *Koyaanisqatsi* a los infiernos de la técnica para conseguir circunscribirse de la forma más fidedigna posible al predominio de la estructura y el ritmo monótono de la técnica<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> SENNET, R.: *Op. cit.* El autor explica las importantes modificaciones que a partir de los años 70 sufrió el individuo de a pie, tendiendo de una doctrina vital militar -férreamente estructurada- a un caos sin solución. De hecho, recuérdese que la clásica y elocuente obra de GIDEION, S.: *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, fue publicada en 1948. El tema de la mecanización y sus peligros ya eran de sobra conocidos por aquél entonces.

<sup>81</sup> Véase *Supra*. Obra bien conocida por Mumford y Ellul, porque haciendo gala de una metodología en ocasiones similar a la de ellos, se afana por explicar el devenir histórico y los porqués.

<sup>82</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 134.

- Paralelismos y conexiones argumentales: la estandarización, por su presencia total, se une a la geometrización, a la cantidad, al tamaño, a la impersonalidad, al vacío, al número... Las arquitecturas o las personas embutidas en el metro terminan proyectándose unas sobre las otras, se trata de módulos cosificados sometidos a la inercia de un motor inmóvil y omnipresente: la técnica. Cualquier característica metafísica o crítica de *Koyaanisqatsi* es susceptible de verse siempre reducida a los efectos de la estandarización.
- Idoneidad teórica: Mumford era muy crítico con la mecanización, relacionándola con la producción de tiempo estandarizada y antiorgánica del reloj (la música actúa en *Koyaanisqatsi* de irritante metrónomo). Sin embargo, defendía ciertos de sus valores, por considerar que la uniformidad y cierta rutina siempre son buenos para objetivizar las situaciones humanas<sup>83</sup>. Marcuse, por su parte, aunque preocupado por los efectos de la maquinización, orientaba sus planteamientos hacia la utopía marxista: la mecanización podría acabar con el trabajo<sup>84</sup>. Reggio/Winner, empero, hacen caso omiso de los matices de estos autores, que no aparecen en los créditos.

Por el contrario, se basaron en tesis que pudieran ser *claras y contundentes*, adjetivos necesarios para la imagen documental. Así, Reggio describió a la perfección la totalidad de las radicales teorías tecnológicas ellulianas, según las cuales la unidad, la autonomía, el automatismo y el autotrecimiento son las características definitorias del ambiente técnico. *Estandarizar* era, evidentemente, el verbo que les daba vida. También encajaba a la perfección la cosmovisión debordiana, para la que lo cualitativo ya no era sino un incierto decorado subjetivo o artístico, mientras que lo cuantitativo, lo medible y lo efectivo se habían hecho con el control de la tradicional realidad humana<sup>85</sup>.

- Proyección: Difícil es valorar suficientemente películas cuyos personajes, argumento, montaje o empleo del *atrezzo* no intuyan o presten algún valor al futuro. *Koyaanisqatsi*, considerado por nosotros un film que incita a la reflexión

<sup>83</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 289 y ss.

<sup>84</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 55 y ss.

<sup>85</sup> DEBORD, G.: *El planeta enfermo*, p. 79.

y a la intertextualidad, debería ser valorado por su proyección ideológica o teórica. Al respecto, huelga decir que la excesiva obsesión mecanicista de nuestra película –que podría parecer demasiado pasada de moda dadas las estrategias estéticas postmodernas- ha sido retomada recientemente por autores como Ritzer. En su obra *La Mcdonalización de la sociedad*, explica cómo los procedimientos de la comida rápida han conformado nuestra sociedad hasta en sus más mínimos detalles (incluidos deporte y medicina, temas que también trataron Ellul e Illich). Según Ritzer, nos hemos convertido en personas de asistencia rápida y reiteración al ritmo de un estresante consumo de productos de mala calidad de los que nos hemos vuelto dependientes y de cuya presencia no nos podemos librar en ningún lugar del Globo<sup>86</sup>. Si se recuerdan los paralelismos que entre la comida rápida, las estructuras técnicas y los movimientos humanos plantea nuestra película por primera vez con tanta nitidez, se observará que este tipo de libros no serían necesarios con sólo dedicar unas horas de reflexión a *Koyaanisqatsi*.

A pesar de todo, es necesario apostillar que un concepto de estandarización sumamente idóneo florecería en la tercera película de la trilogía. *Naqoyqatsi*, al emplear en su secuencia *Primacy of Numbers* el número como guía estética e ideológica, conseguía mimetizar todavía mejor el infierno informático de ceros y unos que *Matrix* popularizara (Véase galería de imágenes). Pero mientras que *Naqoyqatsi* es una película llena de expresionismo simbólico y visual –lo que sugiere *demasiadas* lecturas para un film antitecnológico-, *Koyaanisqatsi* tiene mucho más de documental, lo que imposibilitaba tanto manipulaciones digitales como la lógica consecuencia de postdatas filosóficas más gráficas.

Con todo, detrás de la estandarización hay algo más: la razón geométrica, una forma ideal de tecnoestética clavada en nuestro pensamiento y mirada<sup>87</sup>. Desde que el hombre se echara en manos del logocentrismo radical y que éste engendrara, al menos en parte, el dominio técnico sobre la tierra, nada han podido hacer los irracionalismos y

---

<sup>86</sup> RITZER, G.: *La Mcdonalización de la sociedad*. Ariel, Barcelona, 2007.

<sup>87</sup> Algunos aspectos generales de este apartado se encuentran inspirados por MERLEAU PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción*. Península, Madrid, 1980. Para dicho autor, fuertemente inspirado por Husserl, la percepción no es un asunto pasivo, tal y como el empirismo pudo creer siglos atrás, sino un asunto activo. Con la geometría, al contrario de un espacio antropológico, la fuerza activa se inhibe.

deconstrucciones del siglo XX por pararlo. Incluso la estética, como tantas veces llevamos repitiendo, no es tan liberadora como había podido parecerlo. El orden extremo, en su acepción técnica, suele llevar a la geometría como aliada y, con ella, una peculiar forma de dominio ideológico y estético. Así, el quietismo acrítico de nuestra sociedad lo ve reflejado Marcuse en la racionalidad moderna: “Lo racional y el mal son inseparables”, sentencia que va de la mano del dramatismo musical de la partitura<sup>88</sup>. Empero, Winner, haciendo gala de una fórmula más moderada a la par que profundamente *ideoestética* para *Koyaanisqatsi*, señalaba:

“Los rasgos de diseño aparentemente inocuos en los sistemas de tránsito masivo, los proyectos hidráulicos, la maquinaria industrial y otras tecnologías en realidad enmascaran opciones sociales de profunda importancia (...) Los objetos que denominamos tecnologías constituyen maneras de construir orden en nuestro mundo”<sup>89</sup>. (Piénsese en las presas de *Resources*, motores y demás maquinaria del film)

¿Qué tipo de orden? ¿Y con qué significados? Preguntas demasiado amplias, pero a las que los elementos fílmicos disponibles intentan dar algunas respuestas nada desdeñables. Si bien será la lectura completa de las páginas siguientes la que nos ofrendará la comprensión global, es fácil advertir que la llave que activa la caja de Pandora tiene que ver con la geometría. Geometrización en los engranajes de la máquina, geometrización en los objetos de diseño, geometrización en la arquitectura y geometrización del espacio: ¡tecnoestética! Son los años 70, cuando la inercia del Movimiento Moderno, el minimalismo y la asepsia pop se apoderan de un universo urbano que todavía hoy no se ha emancipado de tales invasores. No es de extrañar que algunos autores hayan hablado de “racionalidad ambiental”, refiriéndose a una arquitectura cada vez más neutra y geométrica que ha ido dando lugar en nuestros días a la “reivindicación de las geometrías grandiosas”<sup>90</sup>. Eso es *Koyaanisqatsi* en música e imágenes, sí, pero sobre todo estos estilemas son perceptibles en la arquitectura, siendo

---

<sup>88</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, pp. 45, 53 y 95.

<sup>89</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>90</sup> FERNÁNDEZ ALBA, S.: *Op. cit.*, pp. 40-41 y ss.



sus efectos visuales fáciles de comprender: la geometría se convierte en una fachada que genera espacios vacíos<sup>91</sup>, sin nada que ofrecer nada más que para los pseudomisticismos elitistas que confundieron el “less is more” con un paupérrimo “cuanto menos, mejor”. Robert Hughes, por su parte, comprendió otro de los efectos perceptivos de las arquitecturas racionalistas americanas: coaccionar la imaginación<sup>92</sup>. Pero todavía más gráfico es el dramatismo que usa Alba Rico para explicar y describir la geometrización arquitectónica:

“La arquitectura moderna, al sustituir la piedra por el acero, induce a la ilusión de una geometría sin raíces, pero la imprecisión y la irregularidad sólo desaparecen de la mirada: instaladas en la tierra sin decirlo, el peligro de su caída no ha sido conjurado; sencillamente hemos olvidado esa fragilidad original cuyo recuerdo material llamamos belleza (que ya sólo permanece en las chozas y chabolas, proyectos trágicos de una catedral mutilada)”<sup>93</sup>.

No en vano, la geometría ha obnubilado desde antaño las mentes del ser occidental a un nivel *ideoestético*. Euclides, uno de sus padres, abrió con ella la fisura hacia un orden técnico y maquinístico, Plutarco la consideró principio y metrópolis de todas las ciencias, Descartes soñó con autómatas ideales donde únicamente el pensamiento geométrico humano merecería salvarse<sup>94</sup>, Mondrian creyó poder conjurarla con dosis teosofistas y, todavía cuando las matemáticas atisbaban el derrumbe de su supuesta *verificabilidad absoluta y objetiva*, un fenomenólogo llamado Edmund Husserl apreciaba que el único sistema objetivo era la geometría<sup>95</sup>. Y es que en la geometría se puede hallar la impronta de la divinidad, precisamente porque es imperativa e irreal: ¿qué hacer ante ella? Un cuadrado o un rectángulo son formas que no se pueden ver en

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 23-26.

<sup>92</sup> HUGHES, R.: *El impacto de lo nuevo*. Gutemberg, Barcelona, 2000, p. 108: “Es, en esencia, una arquitectura coercitiva. Lo que nuestro siglo no nos da, en la esfera de la arquitectura de Estado, es una imagen de libre albedrío”.

<sup>93</sup> ALBA RICO, S.: “La tierra reprimida y la cuadratura del círculo”, en LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*. Bajo Cero, Madrid, 2006, p. 18

<sup>94</sup> También el matemático.

<sup>95</sup> Sobre el tema de la objetividad o no de la geometría, en relación con Husserl, es interesante leer STRATHERN, P.: *Derrida en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 17 y ss.

la naturaleza. ¿De dónde vienen? ¿Cómo modificarlas? Mientras culturas como la islámica las colorearon, las llenaron de ritmos vegetales, las volvieron simbólicas y, por si acaso, se postraron devocionalmente ante ellas, el misterio y poder que las envolvía quedaba dominado. La sensación geométrica, apoyada por los mismos mecanismos ya señalados en el apartado anterior, expresa una “tierra reprimida” que, no en vano, fue advertida por el indio Black Elk a principios del siglo XX como razón de la cruenta masacre que el ser occidental infligió a su pueblo<sup>96</sup>. En efecto, los artificiosos efectos de un universo de series de líneas rectas –de consecuencias militares que detallaremos a continuación- resultan ser más trastos para nuestro ya vulnerable subconsciente:

“La idea de línea recta está intuitivamente enraizada en las imaginaciones cinestésicas y visuales. Sentimos en nuestros músculos lo que es ir derechos al objetivo, vemos con nuestros ojos si alguien va recto. La interacción de estas dos intuiciones sensoriales da a la noción de línea recta una solidez tal que nos capacita para manejarla lentamente como si fuera un objeto físico real que manejamos con la mano. Cuando un niño ha crecido hasta hacerse filósofo, el concepto de línea recta se ha hecho una parte tan intrínseca y fundamental de su pensamiento que puede creerlo una Forma Eterna, un elemento del Divino Mundo de las Ideas que recuerda de antes de nacer”<sup>97</sup>.

Peligrosa divinidad inconsciente en un mundo que se considera ateo. Valoración del **uno** frente a lo múltiple, de lo **estático** frente a lo móvil, de lo **impar** frente a lo par, de lo **limitado** frente a lo ilimitado, de lo **imperativamente universal** frente a la libertad local y de lo **recto** frente a lo curvo, tal es la ética que se desprende de un mundo geométrico<sup>98</sup>. Que nuestra era necesite de esta racionalidad tiene una explicación evidente para Ellul: la racionalización psicológica, con su anestesia manifiesta, hace posible que el hombre se adapte a un medio sorprendentemente hostil<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> LIZCANO, E.: *Op. cit.*, p. 205 y ss.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 208.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 209 y ss.

<sup>99</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 326.

Ahora bien, ¿cómo subrayar fílmicamente todas estas teorías fenomenológicas que tanto gustaban a Illich? Como siempre. Mediante un mecanismo de extrañamiento hiperbólico fundido a los consabidos mecanismos *tecnoestéticos*, las imbricaciones con la estandarización y la cámara rápida y la elección del material oportuno en todo su esplendor visual y su hastiante repetición en el medio ambiente tecnopolita. Pero aún hay más: Winner, siempre atento, tuvo en cuenta que a pesar de la gran racionalización de los procesos vitales del ser humano y el sentimiento *estético* y *ético* de seguridad, embriaguez o anestesia que ello ocasionaba, el desorden cada vez mandaba más en el Tercer Mundo, en las más de cuarenta guerras en activo y en las mentes deconstruídas del ser humano<sup>100</sup>, contraste del que bien tomó nota Reggio para *Naqoyqatsi*. Tal y como imaginó Debord, todo era un espectáculo que hacía creer a la gente justo lo contrario de lo que era: artificio y destrucción de la esencia original del ser humano.

### 3.11.2. METAFÍSICA DEL OBJETO Y DEL DISEÑO INDUSTRIAL<sup>101</sup>

Abordaremos a continuación cómo el *significado antropológico y cultural* de las siguientes tomas fílmicas se encuentra contenido en sus propios estilemas tecnoestéticos: las presas que contienen el agua, los bidones circulares de petróleo que reprimen la naturaleza, las torres de alta tensión que deslumbran con su artificioso brillo, los coches que *domotizan*<sup>102</sup> a los seres humanos, las arquitecturas que imponen sus series modulares o las salchichas, reproducen cilindros en masa. *Koyaanisqatsi* simplemente busca hacerlo evidente reduciendo todos esos productos a su común denominador, hoy por hoy observable en casi cualquiera de nuestros artefactos

---

<sup>100</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 191.

<sup>101</sup> La primera parte del apartado se encuentra fuertemente iluminada por la síntesis que sobre la mercancía y sus efectos sociológicos hace: ALBA RICO, S.: *Las reglas del caos. Una antropología del mercado*. Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 27-79. Original ensayo “antropológico” en la era de la sociedad del mercado, que ocasionalmente se desborda sorpresivamente de los fines que se propone y otras veces parece presentar carencias. En cualquier caso, la parte que más nos ha interesado es la primera, en la que intuye, mediante el debate abierto con filósofos, sociólogos y antropólogos (Marx, Veblen, Polanyi, Arendt, Laín Entralgo, Cipolla o Bordieau), las claves tanto de la divinización metafísica de los objetos de consumo como de los comportamientos morales actuales. Mediante el análisis de las necesidades profanas y sagradas humanas tradicionales, el autor –que se llegó a autodefinir como “postmarxista, pero no postmoderno”- plantea que los trasvases y modificaciones de los simbolismos tradicionalmente humanos (recuérdese la Teoría de los sistemas de Taylor) al sistema moderno ha dado lugar a un peligroso engendro. Mismo perro con distinto collar, pero más efectivo en sus mordeduras. En definitiva un libro valioso, estimulante y hasta creativo en ocasiones. Véase también SENNET, R.: *Op. cit.*, pp. 92 y ss.

<sup>102</sup> De *domótica*

tecnológicos: impecable pureza, limpieza y brillo de aquéllos, sincronía con la música minimalista (imantada de las mismas características) y masificación y reiteración en el diseño. A partir de la seriación, la geometría, el brillo y una belleza marcadamente *tecnoestética* ¿Cuáles son esos significados?

Aunque Althusser recomendó en cierta ocasión despreciar el capítulo de “el fetichismo de la mercancía” de *El capital* de Marx<sup>103</sup>, su contenido tiene a bien guiarnos por los derroteros por los que ahora nos disponemos a transitar. El célebre pensador tuvo la feliz idea de suponer que aunque una mercancía aparece como algo trivial y extremadamente obvio, un análisis más concienzudo demostraría que era un objeto rebosante de sutilezas metafísicas y detalles teológicos. Mientras que un hierro es evidente, un objeto a partir del hierro se transforma en algo más y ello, ineludiblemente, tendría sus efectos en el hombre<sup>104</sup>. Utilizando términos heideggerianos, podríamos resumir que el diseño y los efectos sociales de un objeto industrial *desoculta* algo oscuro. Debord retomó este dogma marxista convirtiéndolo en un *continuum* en *La Sociedad del Espectáculo*, a la vez que uniéndola a la vieja teoría marxista de la *reificación*, que más que un sinónimo de cosificación (humana), podría definirse como: “Una relación entre hombres que aparece como una relación entre cosas, cosas que compran hombres y no hombres que compran cosas”<sup>105</sup>. Obsérvese que de nuevo pareciera que nos están cantando con palabras el argumento visual de nuestro film.

Debord buscaba llamar la atención mediante la palabra de los peligros de las *mercancías* que nos rodean, contando entre ellos la pérdida de lo cualitativo a favor de lo cuantitativo, uno de los mayores aportes *ideoestéticos* de este autor al film<sup>106</sup>. Illich, por su parte, solía alertar sobre la manera en que los productos enlatados contienen nuestra visión del mundo<sup>107</sup>, mientras que Marcuse definitivamente subrayaba la creencia común a Ellul y a Winner: “No puede sostenerse la noción tradicional de la neutralidad de la tecnología”<sup>108</sup>. Reggio, a partir de esta inspiración, buscaba con imágenes que el espectador pudiera darse cuenta de que tras el brillo, la repetición y la geometría se escondía toda una concepción del hombre o, mejor dicho, contra el

<sup>103</sup> AGAMBEN, G.: *Medios sin fin*. Pretextos, Valencia, 1991, p. 65.

<sup>104</sup> MARX, K.: *El capital*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2002. Vol. 1, Capítulo 1. “El fetichismo de la mercancía capitalista y su secreto”.

<sup>105</sup> ALBA RICO, S.: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>106</sup> Véase DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, p. 50 (tesis 35) y p. 52 (tesis 38).

<sup>107</sup> ROBERT, J. y BORREMANS, V.: “Prefacio”, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*, p. 36

<sup>108</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 26.

hombre. Lo único que no tuvieron en cuenta fueron las numerosas relaciones que Debord observó entre economía y mercancía<sup>109</sup>, algo que hubiera complicado la sencilla estructura de *Koyaanisqatsi* y que, por otra parte, fue señalado en *Naqoyqatsi* por medios bien distintos

Vayamos por partes. Ese *objeto* tecnoestético (ya sea arquitectónico, mercantil o de diseño) posee una serie de características especialmente elocuentes y *suficientemente subrayadas* por los mecanismos ya conocidos de nuestro film<sup>110</sup>:

**-Inmaculado:** brillante, geométrico, limpio, pulido...

**-Deshumanizado:** sin marca humana artesanal, antiorgánico.

**-Universal:** Globalizado, sin posibilidad de detalles o expresiones locales.

**-Aurático:** ensalzado por su estética, por su divinidad tecnológica (ordenador, arquitectura...) y por los valores del imaginario técnico moderno. Dice Debord: “Puesto que el uso de la mercancía abundante no puede proporcionar satisfacción, ésta se busca en el reconocimiento de su valor como mercancía: tal es la utilidad de la mercancía que se basta a sí misma; tal es, para el consumidor, la efusión religiosa hacia la libertad soberana de la mercancía”<sup>111</sup>.

**-Abstracto y objetivo:** Dice Mumford: “El llamado arte decorativo producido por la máquina es tan despersonalizado como el objeto funcional al cual decora”<sup>112</sup>

**-Masificado y repetitivo. Estandarizado y seriado. Estático y delimitado:** Pero, y esto es importante, obligado a un movimiento inercial, de máquina en máquina, como el hombre que va de empresa a empresa o de ciudad en ciudad.

Características de rabiosa modernidad que ya de por sí rezuman un aire de perfección religiosa que nada tiene que ver con el hombre y, aunque se pueda aceptar que siempre el hombre se ha sublimado, aquí más bien habría que hablar de negación. He aquí de nuevo la tecnoestética genérica que vela el todo. Dado que no es nuestro interés repetir las características esenciales del medioambiente tecnoestético, ya presentadas en el bloque anterior, nos dedicaremos ahora a completarlas con cuatro disertaciones.

<sup>109</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, p. 54 (tesis 41)

<sup>110</sup> Véase al menos MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 60 y ss. y ALBA RICO, S.: *Op. cit.*, p. 41 y ss. Cualquier libro de diseño o arquitectura del siglo XX, empero, puede servir para llegar a conclusiones similares.

<sup>111</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, p. 69 (Tesis 67).

<sup>112</sup> MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 65.

*En primer lugar*, debe comentarse que el fenómeno “tecnoestético” reseñado en el cuadro superior no es nuevo desde un punto de vista absoluto. Su origen y formulación se halla (y al lector le sonará ya el discurso) en la religión, el ejército o el reloj, y, aparte, en ciertos estilemas ensayados en el helenismo y en el barroco. Con respecto al **ejército**, basta con pensar en el armamento tradicional (lanzas, puñales, espadas y flechas) y trasladar los estilemas y valores arriba descritos a dichos objetos. ¿Es posible pensar en un sector humano donde se hayan dado dichas características de forma más ideal, masiva y estandarizada? Asimismo, ¿es posible pensar en un origen menos halagueño? Con respecto a la **religión**, basta con pensar en las dos herejías artísticas que parten del cristianismo. De una, el *Nestorianismo*, que maximiza al hombre en Jesús, y a la materia en las formas: arte encarnado, plástico, táctil, gestual, sensual... De otra, el *Monofisismo*, tradicionalmente protestante, que maximiza a Dios en Jesús y al espíritu en las formas: geometrización, funcionalismo, pureza, desornamentación... Si bien las dos encuentran su formulación más apropiada en la fusión del dogma cristiano, no es menos cierto que cada una ha conocido épocas de predominio absoluto. El *Monofisismo* se dió en diversos momentos y lugares en el seno de los radicalismos religiosos del barroco: paredes blancas, iconoclastia, eliminación del olor corporal, carne hervida...<sup>113</sup> ¿Será casualidad que esto ocurriera en su mayor grado en países adalides de la revolución económica y tecnológica moderna como Inglaterra, Holanda, Alemania o Estados Unidos?

*En segundo lugar*, es necesario tener en cuenta que la tecnoestética de los años 70, al contrario que la que pudimos observar sobremano a través del filtro de *Metrópolis*, presenta una novedad: el **regreso del color**. Mientras que tantos arquitectos del M. M. (Le Corbusier, Gropius) aconsejaban el uso del blanco, o tantas arquitecturas presentaban el gris del cemento y del hierro, los edificios comenzaron a presentar las diversas tipologías cromáticas de color apagado que hoy pueblan nuestras ciudades. Sin embargo, la irrupción del color resulta, escrutando *Koyaanisqatsi*, más interesante en objetos, coches, paramentos y pavimentos urbanos. Ahora bien, no se crea que este

---

<sup>113</sup> Sobre el tema monofisita en oposición con el nestorianismo, véase DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1994, p. 73 y ss. Véase también JUNG, C. G.: *Tipos psicológicos*. Edhasa, Barcelona, 2009, pp. 31-49. Se puede hacer una lectura psicológica de dicha oposición a lo largo de la historia occidental. Jung concluye en la obra citada que ambas tendencias deben existir, pero que el extremismo de una u otra es fatal para una civilización.

color está fuera de los dictados tecnoestéticos, pues no es un color cualquiera. Recuérdense que los valores cromáticos de las culturas tradicionales, así como los de raíz popular (aztecas, árabes, hindúes, chinos), mezclan las más de las veces diversos colores en un mismo objeto, paramento o fachada. Por el contrario, la tradición clásica occidental, interpretando errónea o falazmente la tradición helena, se invistió de la monocromía grisácea de lo clásico. A partir de ahí, y con las excepciones pictóricas de rigor, el color comenzó a adquirir un tinte monócromo, homogéneo y velado. Contención del sentimiento frente a la razón, cualidad clásica que, como otras de mismo origen, prepararon el advenimiento de la enculturación tecnoestética.

Claro que este hermanamiento clásico-técnico sirve para comprender los paramentos y las fachadas, pero no explica suficientemente el **fulgente color plano** de los objetos de diseño. Puede explicar la aplicación monocroma e indiferente en los automóviles por trasvase de la monocromía homogénea de lo clásico, pero no ese brillo aurático propio del color industrial. Es aquí donde el objeto de diseño vuelve a mostrarnos su raíz teológica y aurática, expresión irreductible de la tecnoestética y que debe darse en su mayor grado en éste, por ser el camuflaje sagrado del tótem fetichista del capitalismo: la mercancía. Veamos. ¿Para qué ha sido usado, tradicionalmente, el color brillante e irreal? Pues, como en el caso griego, azteca, maya, hindú, árabe o medieval, para intentar expresar la metafísica de lo divino, que en cada cultura adquiere significados diferentes. Piénsese en nuestro caso en la pintura al temple medieval: *color plano que desprende luz*, abolida precisamente en el marco de la observación natural del renacimiento. La relación con la tecnoestética está servida, pues en un mundo ateo como el nuestro, ¿qué sentido tiene el uso de un único color plano y potente ausente en referentes orgánicos y naturales? Como la tecnoestética genérica, extranjera que proviene de la abstracción inorgánica del cosmos-máquina, la llegada del color debía moverse por supuestos similares, potenciando el ultrahigienismo, la uniformidad o la oposición al referente humano. Además, dicho efecto cromático se alía con el determinismo técnico de la electricidad, omnipresente en carteles luminosos: ¿acaso no se inviste la pantalla de ordenador y televisión de la capacidad del temple de irradiar luz y de homogeneizar luminosamente toda la superficie de la pantalla? Un observador externo, Tanizaki, pudo entender la trascendencia de este hecho a principios del siglo XX y compararlo con la práctica popular japonesa:



“Los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso diario son estratificaciones de sombra: los colores que ellos (los occidentales) prefieren condensan en sí todos los rayos del sol. Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brilla a fuerza de frotarlo (...)”<sup>114</sup>.

El tecnocromatismo no pasó desapercibido para el arte, siendo precisamente las poéticas *pop* y *minimal* (que se dan fusionadas, según los críticos, en la música de Philip Glass<sup>115</sup>) las que mejor la codificaron. No es de extrañar que tendencias que jugaron con las cartas tecnoestéticas de la seriación, la repetición y la cantidad, alimentadas por el medio ambiente moderno, la televisión o el cómic, le ofrecieran descontextualización y, más importante, frivolidad. Ahora bien, frivolidad que derivaba en tristeza, melancolía e incluso tragedia. ¿Qué son, finalmente, las calaveras warholianas, teñidas de colores industriales y planos? Tras la impecable vestimenta feliz y banal del pop, confeccionadas por el sastre técnico, se llegaba a la sonrisa frívola del nihilismo: faz del dios mecánico que maneja nuestro imaginario y tecnoestética que ya comenzaba a convertirse en un *kitsch*.

*En tercer lugar*, debe abordarse un tema que todavía no ha sido tratado individualmente: **el ultrahigienismo tecnoestético**. Una característica quizás no tan radicalizada en países que todavía portan una carga tradicional (España), pero evidentísima en otros. Lo limpio y lo sucio son conceptos relativos y simbólicos que acompañan la vida perceptiva del hombre de forma subconsciente, cultural y ambiental desde su amanecer social y, por lo tanto, no pueden ser reducidos a meros aspectos médicos<sup>116</sup>. De hecho, Tanizaki observaba:

“Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual,

---

<sup>114</sup> TANIZAKI, J.: *Elogio de la sombra*. Siruela, Madrid, 2005, p. 71.

<sup>115</sup> Véase ROSS, A.: *El ruido eterno*. Akal, Madrid, 2009, p. 619. El valor industrial, comentado a propósito de la música de Philip Glass ha sido comparado a menudo con el fulgor de las luces de neón.

<sup>116</sup> Véase sobre todo VIGARELLO, G.: *Lo limpio y lo sucio*. Alianza, Madrid, 1991, p. 252 y ss.

para convertirla en un ingrediente de lo bello (...) vivir en un edificio o entre utensilios que posean esa cualidad, curiosamente nos apacigua el corazón y nos tranquiliza los nervios. (...) Cuando el paciente es japonés, las paredes de una habitación de hospital, las ropas médicas, los instrumentos quirúrgicos no deberían tener ese brillo metálico o esa blancura uniforme, sino unos tonos más oscuros y suaves”<sup>117</sup>.

La paranoica y maniática obcecación con la higiene y el brillo de nuestros objetos se ha transferido a nosotros sobrepasando, en muchísimo, la lógica de la salud, por extraño que esto pudiera parecer<sup>118</sup>. Precisamente fue Henry Miller, uno de los autores de cabecera de Reggio, quién expresó reiteradamente en sus obras el temor oculto tras esta doctrina suprahigiénica. Transcribamos un ejemplo:

“Mi familia estaba formada por nórdicos puros, es decir, idiotas. Suyas eran todas las ideas equivocadas que se hayan podido exponer en este mundo. Una de ellas era la doctrina de la limpieza, por no hablar de la de la probidad. Eran penosamente limpios. Pero por dentro apestaban. Ni una sola vez habían abierto la puerta que conduce hasta el alma; ni una sola vez se les ocurrió dar un salto a ciegas en la oscuridad”<sup>119</sup>.

Todo ello es metafísicamente revelador<sup>120</sup>, pues significa que el hombre, al igual que sus objetos y diseños, no puede desprender olor, no puede ir mínimamente manchado y debe ocultar todo aquello que huele a suciedad: *la muerte, la vejez y la*

---

<sup>117</sup> TANIZAKI, J.: *Op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>118</sup> Véase ILLICH, I.: *Némesis médica*, en *Obras reunidas*. Según Illich, hemos convertido todo nuestro sistema médico en un *constructo* aséptico y mecánico que niega la verdadera necesidad y salud humana. El ultrahigienismo sería su contrapartida estética.

<sup>119</sup> MILLER, H.: *Trópico de Capricornio*. Alfaguara, Madrid, 1978, p. 17.

<sup>120</sup> Véase las imbricaciones vitales mucho más resumidas, además de en VIGARELLO, G.: *Op. cit.* en LÓPEZ TOBAJAS, A.: *Manifiesto contra el progreso*. El barquero, Palma de Mallorca, 2005, p. 112 y ss. MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 63: “Se siente a sí mismo como una cosa bonita, limpia, móvil”.

*pobreza quedan así vedadas, camufladas*<sup>121</sup>. Tabúes del siglo XXI que nos conectan con el estadio más primitivo del hombre, a pesar de que este pronto comprendió que la impureza también era sagrada, interesante mecanismo de sublimación de lo humano y fruto de la sabiduría del hombre tradicional<sup>122</sup>. En consecuencia, en esta característica la tecnoestética vuelve a conectar con la sistematización formal, simbólica y metafísica retratada en el bloque anterior: una forma de pensar, de ver y de actuar; un desiderátum intersubjetivo que desoculta un pensamiento sesgado que niega los ingredientes humanos; un camuflaje que vela los temores sociales hasta un extremo no conocido anteriormente; una abstracción alejada de lo orgánico, etc.

*En cuarto lugar* se hace indispensable considerar que el fenómeno tecnoestético (en su vertiente genérica) se arrimara pronto a la categoría de lo *kitsch*, dada su prolongación vital y su aparición sistemática no sólo en el medio ambiente urbano, sino también en tantos objetos de diseño. El hastío tecnoestético es un hecho en *Koyaanisqatsi* y los situacionistas bien pudieron intuirlo:

“En efecto, el arte moderno de este período está dominado y compuesto casi exclusivamente, por repeticiones camufladas, por un estancamiento que demuestra el agotamiento de todo el antiguo teatro de operaciones de la cultura, y la impotencia para buscar uno nuevo”<sup>123</sup>.

Si el *kitsch* es una potencia estética fundamentada en una belleza relativa que tiende a la disfunción y la facilidad intelectual, la masificación y el agotamiento de las reducidas posibilidades tecnoestéticas en el diseño deberían tender poderosamente a ello. Veamos si es cierta dicha conjetura. Juan Antonio Ramírez comentó que el *kitsch* se encontraba en objetos “revestidos con un baño *artístico* y destinados a un consumo

---

<sup>121</sup> Tesis aceptada por historiadores como ARIÉS, P.: *Historia de la muerte en Occidente*. El acantilado, Barcelona, 2000, p. 83 y ss. Nuestro autor tilda el concepto de muerte actual de “muerte vedada”. También ILLICH, I.: *Némesis médica*, en *Obras reunidas*, pp. 676-704. Illich se basa en los primeros estudios de Philippe Ariés llegando a conclusiones análogas.

<sup>122</sup> Véase ALBA RICO, S.: *Op. cit.*, pp. 44-45 a partir de la antropóloga estructuralista Mary Douglas.

<sup>123</sup> ANÓNIMO: “El urbanismo unitario al final de los años cincuenta”, en *La creación abierta y sus enemigos*. *Op. cit.*, p. 91.

masivo e indiscriminado”<sup>124</sup>. ¿No se alimenta la tecnoestética de un ligero ingrediente artístico (harto antiguo) que, pese a su elevación de la mano de Loos o Glass, ostenta en sus cualidades de tipificación y estandarización, su propia teleología kitsch? Si esta categoría es sólo posible en el contexto tecnológico inaugurado por el siglo XX y da la casualidad que la tecnoestética es su vástago más reconocible, a la par que la más útil para los productos de consumo, pocas dudas pueden haber<sup>125</sup>. Ahora bien, Calinescu plantea que el *kitsch* es la expresión de un estilo de vida burgués hecho a la medida de nuestra sociedad, pero también que era heteróclito, ya que podía adoptar muchas formas<sup>126</sup>. Esto vuelve a ponerse a nuestro favor, pues la tecnoestética no adopta demasiadas formas diversas: es fácil de localizar. ***La tecnoestética genérica es, pues, un kitsch y cliché inherente e insoslayable de nuestro sistema tecnológico, ya sea en sus diseños cool o en sus colores chillones.***

Pero si todavía albergamos dudas al respecto, quizás sea valiosa la opinión de un artista como Milán Kundera con su peculiar acercamiento al *kitsch*. Suma atención, porque nuestro autor va a describir el núcleo tecnoestético de manera envidiable. Desde su punto de vista, el *kitsch* elimina todo lo que es esencialmente inaceptable para el hombre, un biombo que oculta drásticamente la muerte y la suciedad, y que por ello se convierte en un acuerdo categorico e intersubjetivo con el ser convencional y oficial. La primera vez que existe un efecto sentimentaloides con un objeto o circunstancia *kitsch* no es tal, sino cuando se convierte en algo obvio que se repite. Pero allí donde se convierte en la manifestación de un único poder político, lo tilda de “kitsch totalitario”<sup>127</sup>. Relacionado con la mirada estética dieciochesca, qué duda cabe además de que este *kitsch* tecnoestético convierte en hermanos a todos los hombres, sonrientes al observar que el ultrahigienismo (por ejemplo) es doctrina formal compartida.

Dada la circunstancia cabe preguntarse, además, si la tecnoestética *per se* (nunca bajo la reinterpretación y codificación del artista) no se encuentra, en realidad, más allá del *kitsch*, cercana a la máxima expresión de la nada. Algo sorprendente, en tanto que la nadería tecnoestética parece, más bien, un *big bang*: llave que abre las puertas a un imaginario, un comportamiento y un pensamiento humanos. Y cuando algo se encuentra tan integrado con todos los aspectos de la realidad, tiende, más que al *kitsch*, a lo invisible y a lo inefable. ***Todo y nada a la vez. Ser que expresa un no ser vaciado.***

<sup>124</sup> RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 265.

<sup>125</sup> CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 1991, p. 222 y ss.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 238 y ss.

<sup>127</sup> Véase KUNDERA, M.: *La insostenible levedad del ser*. Tusquets, Barcelona, 2009, pp. 259-260.

Pasaremos ahora a escrutar tres efectos sociales de las características reseñadas hasta el momento a la luz del guión conjunto de *Koyaanisqatsi* y de la antropología:

**-Alienación:** El hombre se reconoce en su cultura material. La sociedad medieval se reunía en torno a su iglesia y la veía bella por dicha razón. El siglo XX se reconoce y adora los objetos de su propiedad, aun cuando no repare en los semantizados valores formales que los acompañan. Reconocerse ilusoria y subconscientemente en aquello que niega sus virtudes y cualidades convierte al hombre dentro del film en un extraño a sí mismo y, por lo tanto, lo arroja a ocupar un lugar no demasiado diferente al de sus muebles o sus edificios, por no decir que menor. Es más, “mi casa”, “la salchicha que me como”, “el coche que conduzco” parece provenir de un *no-lugar*, ya que no hay marca humana individual: parece haber sido producido sólo por máquinas y, por tanto, “mi camiseta” es igual a todas las camisetas. Es como si los objetos tecnoestéticos provinieran de un orden divino, inmaculado, abstracto y alejado de la órbita terrestre. Pero si dichos objetos (por ejemplo, la camiseta) de repente toman rasgos humanos (una mancha, un rasguño), entonces ya es inservible y hay que lavarla o eliminarla. Tal y como se comentó en su momento, la visión de la tecnoestética mancillada resulta siniestra, pues es el momento en el que el velo se retira y sus promesas de eternidad y orden se quiebran. Quizás por esa razón el barrio de *Pruitt Igoe* y demás estructuras edilicias son demolidas en el film con tanta indiferencia.

**-Identificación:** Por magia de contacto, el hombre se cosifica, se convierte en un objeto más. El hombre ideal debe tener las características del cuadro superior, lo que le obliga a que se proteja del exterior asumiendo dichos morfemas. Valga un ejemplo que Illich comenta hasta el hartazgo: si una persona tiene cualquier defecto de marca para la cultura oficial, allí estará la medicina para arreglarlo (menopausia, pubertad o ciclo menstrual se convierten también en enfermedades)<sup>128</sup>. De todos esos morfemas, el más peligroso es de inhumanidad, rasgo característico de los seres sombríos que deambulan por las megalópolis de *Koyaanisqatsi*. En definitiva, un juego de identificaciones y proyecciones en las que no sólo entran en juego las imágenes susceptibles de ser relacionadas dentro de campo (seres humanos y objetos), sino también la frialdad

---

<sup>128</sup> ILLICH, I.: *Némesis Médica*, en *Obras reunidas*, p. 562 y ss.

impasible de la cámara y de la música: masificación, reiteración, estandarización...Así parecen haber sido producidas las masas que se aglomeran en el metro.

**-Asepsia higiénica:** Característica mayúscula que caracteriza cada una de las impecables y pulcrísimas tomas de la cámara de Ron Fricke. Si ya de por sí el universo de mercancías y diseños de *Koyaanisqatsi* rezuma dicha asepsia de geometría fractal, brillante y metálica, que la imagen fílmica no haya sido manipulada resulta el contrapunto ideal para un mecanismo mimético. La posibilidad de que la imagen hubiera sido distorsionada no podía caber dentro de la coherencia *testimonial* que del arte tenían en común Ellul, Mumford o Reggio. Desentrañado el efecto humano del ultrahigienismo, podemos considerar que la *ópera prima* de Reggio capta este fenómeno con bastante acierto, aun liviana e infusamente, pues difícilmente puede una película igualar la calidad con que esta cualidad tecnoestética fue descrita (a través de la cámara, comportamiento y rutina de los personajes) en *El Séptimo Continente (Der Siebente Kontinent, M. Haneke, 1989)*.

Con todo, a la belleza, geometría, pulcritud e impacto que provocan las imágenes de casi todo el film se opone, en la última secuencia *-Prophecies-*, una concatenación de imágenes bien diferentes a modo de conclusión. Barrios deprimidos, suciedad, desahuciados y, finalmente, la breve toma en primer plano de un viejo y solitario brazo de un enfermo en el hospital. A la peligrosa belleza tecnoestética le había tocado el momento de rendirse ante una fea realidad. A la fusilante velocidad de estímulos le había tocado observar la realidad con detenimiento. El final del film es, pues, una conclusión en toda regla.

Finalicemos este apartado con unas palabras de Marcuse que conectan la imantación social de los objetos técnicos-tecnoestéticos con el peligroso y banal efecto estético dieciochesco:

“Los medios de transporte y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y de la información lleva consigo hábitos y actitudes prescritas, ciertas reacciones emocionales e

intelectuales que vinculan de forma más o menos agradable a los consumidores”<sup>129</sup>.

### 3.11.2.1. SUBRAYANDO EL INGREDIENTE PLATÓNICO

Se ha demostrado que el fenómeno perceptivo y sociológico de estos omnipresentes diseños y objetos –en el film un protagonismo explicable se lo lleva el automóvil- es mucho más trascendente de lo que podría haber parecido a simple vista. El film subraya dicha percepción incluso en un aspecto clave. La estética por la que habría que juzgar nuestro film es de filiación platónica<sup>130</sup>. Sus imágenes son *platónicas* porque la tecnoestética hace posible la belleza y perfección de la idea abstracta. Pero también su propia medida, su montaje, su hilo sonoro y la armonía de los planos, esto es, la codificación tecnoestética. Más allá de las cámaras rápidas, cuyo significado desvelaremos con posterioridad, la semántica estética, en su acepción platónica, puede considerarse la protagonista del *inconsciente* fenómeno neurofisiológico provocado en el espectador.

¿Qué expresa la belleza platónica? Aunque tantos teóricos creyeran que había muerto en el siglo XVIII, presa de la autonomía del arte, acabamos de ver que nuestra realidad tecnopolita sigue siendo fiel al valor estético y ético que unen *geometría con verdad y bondad*<sup>131</sup>. De Pitágoras a San Agustín, la realidad codificada por una artificiosa estética matemática que tanto embelesó a las dictaduras del siglo XX gana triunfalmente la batalla: un mundo idealista donde los nihilistas valores de la geometría –a encontrar en grado sumo en el minimalismo- aparecen como adjetivos del *progreso y de la felicidad*. Sin negar los valores superficiales de la ya conocida *madrastra estética* (aquellos en los que erróneamente Reggio halló *excesivo* goce para sus verdaderos fines), debemos subrayar que la propia *forma* cultural lleva en sí su propia semántica inconsciente, y como ella se apodera estéticamente de un inerme espectador al que *Koyaanisqatsi* no le otorga una coraza lo suficientemente gruesa. Por ello, las personas

---

<sup>129</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 42.

<sup>130</sup> Idoneidad tecnoestética. MUMFORD, L.: *Arte y técnica*, p. 86: “La producción mecánica es la de una perfección estática, un mundo de inmóviles formas platónicas, mundo de fijeza cristalina”.

<sup>131</sup> Era la geometría y no las matemáticas tal y como las concebimos hoy en día el gran tótem sagrado para los grandes filósofos griegos.



que vivimos en la esfera norte del Globo somos *consumidores* y no *usuarios* capaces de *humanizar* y *reutilizar* nuestros “sagrados” objetos. Lo viejo (desde una prenda a un coche) debe perecer para que vuelva a pasar por el no-lugar-paraíso técnico y se nos devuelva, previo pago, igual a como lo pudimos disfrutar la primera vez<sup>132</sup>. El usuario, papel que siempre el hombre ha ostentado ante sus objetos, es el protagonista feliz (y demasiado utópico) de una *Powaqqatsi* que, en más de un aspecto, no resistiría la confrontación con el mensaje que subyace tras *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito coast*, Peter Weir, 1986).

A pesar del triunfo del ingrediente distópico del platonismo, podemos afirmar que *Koyaanisqatsi* vira en los últimos momentos de metraje hacia un cierto contraste sinestésico, gracias a la lentitud de la música, el uso de planos más cercanos y la elección de imágenes sentidamente humanas: rostros envejecidos poblados de arrugas, caras infelices y la siempre dramática pobreza. Este infuso aristotelismo estético consigue así infundir en el espectador el sentimiento de *verosimilitud* que le define y con éste, demostrar la *falaz belleza visual* de todo lo contemplado anteriormente. Las cortinas del espectáculo debordiano caen y el argumento logra un desenlace cuyo visión del dolor humano se sitúa en las antípodas de las promesas tecnoestéticas.

### 3.11.3. CUATRO EJEMPLOS IDEOESTÉTICOS

He aquí una breve propuesta de acercamiento a los códigos audiovisuales del film y la filmación del medio ambiente tecnoestético desde el pensamiento de los ideólogos.

#### 1.- El tamaño importa

En los años 80 ya eran de sobra conocidos los movimientos feministas radicales que propugnaban el valor de lo pequeño. Incluso campos como el armamento militar fueron puestos a debate: la forma y tamaño de los misiles parecía llevar parejo un sentimiento de inferioridad por parte de los hombres que los fabricaban<sup>133</sup>. Más allá de

---

<sup>132</sup> Sobre las diferencias entre consumidor y usuario, véase ALBA RICO, S.: *Op. cit.*, p. 17 y ss.

<sup>133</sup> Incluso el amigo de Langdom Winner, David Noble, incluye en su citado libro un epílogo tecnológico de corte feminista. NOBLE, D.: *La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000.

esta corriente ideológica que acaso con el tiempo parezca haberse convertido para sus creadoras en la única que reivindica el valor de lo humanamente medible, Kohr, Schumacher, Ellul, Winner o Illich argumentaron suficientemente cómo el peligro del tamaño no tiene nada que ver ni con las izquierdas ni con las derechas, el sexo o las dictaduras, sino con una tácita suprapolítica en la que el hombre pierde su autonomía y capacidad de elección. Las estructuras dejan de ser el medio para un fin para convertirse en el único fin: todo parece *solidificar* en ellas ¿Acaso no se yerguen las estructuras arquitectónicas de *Koyaanisqatsi* como si fueran las únicas habitantes de la Tierra? Las masas, por el contrario, se convierten en el fluído vital necesario para que estas funcionen. Las carreteras, los pasillos del centro comercial y el metro parecen largas arterias por las que el hombre está condenado a transitar cíclicamente con la mayor presteza posible, no para hablar o escuchar, sino para entrar en un gigantesco edificio donde prima el anonimato, la soledad, la geometría y la metafísica del ultrahigienismo<sup>134</sup>.

Así, la consecuencia es que el hombre está condenado a un proceso por el proceso dentro de los laberintos burocráticos, técnicos o automovilísticos de nuestra era. Proceso sin aprendizaje alguno, al contrario que la vieja fórmula de “la vida como proceso”. Proceso que, como en el caso de la música o de la sucesión de planos, no lleva a ninguna resolución, sino a una recta final que conduce a la decadencia y a la muerte. Este mal endémico, ocasionado por nuestras instituciones, lo resume Illich en una palabra: *contraproductividad*. Maldición industrial causada por un tamaño que insulta los umbrales crítico-naturales del hombre. Póngase como ejemplo uno de los temas favoritos de Illich: el transporte. Más allá de una cantidad de uso, los transportes paralizan los pies, obligan a un consumo desmesurado de combustible, nos ocupan el tiempo, etc.<sup>135</sup>. Qué duda cabe, pues, que el tamaño desmesurado, tal y como lo vimos a la hora de hablar del mito de la Atlántida, es un tema axial de *Koyaanisqatsi*. Ello se demuestra fílmicamente en el uso fílmico de planos generales –excepto en la última secuencia del film, centrada en el hombre–, algo que no se ve continuado en el resto de películas de la trilogía. El plano general favorece que las megaestructuras, comprendidas unitariamente, usurpen todo protagonismo.

---

<sup>134</sup> Hemos saltado a otro tema del que *Koyaanisqatsi* daría mucho para hablar. Intentaremos comentar algo en próximos capítulos al respecto de los espacios por los que el hombre transita.

<sup>135</sup> ROBERT, J. y BORREMANS, V.: *Art. cit.*, pp. 13 y 21, e ILLICH, I.: *Alternativas*, p. 157 y ss.

Como hemos señalado en tantas ocasiones, este campo temático es relacionable con otros elementos (*tecno e ideo*) *estéticos*, así como filmicos: cantidad, seriación, estandarización, repetición de módulos y geometrías, reiteración musical, valor de lo cuantitativo frente a lo cualitativo, etc. Una de las sentencias de Illich parece ilustrar, al respecto, varios de los pasajes de la película: “Se trata de ganar guerras con una inmensa cantidad de bombas y de mover millones de personas con un sinnúmero de cochecitos”. Sin embargo, la estrella ideológica que brilla con más fuerza a este respecto es la de Leopoldo Kohr, padre de la *ideoestética* del tamaño y de sus aplicaciones en *Koyaanisqatsi*. Resume su más fiel seguidor:

“El mayor peligro invariablemente surge de la aplicación despiadada, a gran escala, del conocimiento parcial, tal como lo estamos presenciando en la aplicación de la energía nuclear, de la nueva química en la agricultura, de la tecnología de transporte y en un sinnúmero de otras cosas”<sup>136</sup>.

Idolatría del gigantismo que es estudiada por estos autores especialmente en el transporte<sup>137</sup>, razón de peso para que sea uno de los grandes protagonistas de nuestra película. *Ideoestética* del tamaño que puede ser ilustrada con una gran gama de sentencias y argumentos, como las páginas que Mumford dedica a criticar una realidad que es ahistórica e impersonal, basada en la materia y movimiento, sin valores salvo en el valor de las cantidades, un mundo de sucesiones casuales y no de finalidades humanas<sup>138</sup>. Por otra parte, también es una suerte de *tecnoestética*: el tamaño ha ido unido a los artefactos tecnológicos durante mucho tiempo, a pesar de que ahora se esté invirtiendo el proceso, lo que lo une a la tradición burguesa de lo sublime. Cuanto más grande, más sorprendente. En definitiva, *Koyaanisqatsi* nos tiene acostumbrados a usar tópicos con un fin tolerable: el *testimonio mimético* gracias a una mirada codificada bajo los parámetros tecnoestéticos.

---

<sup>136</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, pp. 31 y 32.

<sup>137</sup> Schumacher ve el mayor problema del tamaño precisamente ahí. Lo mismo ocurre con Illich y, en parte, con Ellul y Mumford. Véase *Ibidem*, p. 55 y ss.

<sup>138</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 50 y ss.

## 2.- Automático y autónomo

La seriación y la estandarización podemos imaginarlas gráficamente como una hilera de fichas idénticas en un tablero de ajedrez. Ese tablero es la *automatización*: característica crítica de las sociedades industriales para Noble<sup>139</sup>, proceso definitorio de la siempre oportuna música minimalista y culmen de la peculiar propuesta teórica de Ellul. La tesis elluliana, llamada de la “tecnología autónoma”, es cierto que ha sido muy discutida<sup>140</sup>. Con pocas concesiones a la esperanza, define la técnica –y la técnica es “todo” en *Koyaanisqatsi*– como automática y autónoma. Nada puede detenerla: ni la moral ni las cuestiones religiosas habrían conseguido hoy apenas ni matizarla a una escala mínimamente interesante. El hombre no sabe ni puede combatirla, y por ello queda convertido en un apéndice automático y autónomo más<sup>141</sup>. La técnica, en definitiva, evoluciona de manera puramente casual y sin buscar una meta o finalidad<sup>142</sup>. Apreciéese nuevamente, aun a riesgo de ser pesados, la idoneidad *ideoestética* de *Koyaanisqatsi* casi a un nivel de mimesis literaria, y no sólo en el teólogo francés. Las imbricaciones entre caracteres, formas, elementos y guión de *Koyaanisqatsi* pueden a veces quedar contenidas en una frase que se suma a todas las ya transcritas: “...la mecanización técnica que suprime objetivamente el trabajo debe a la vez conservar el trabajo como mercancía y como único lugar de origen de la mercancía...”<sup>143</sup>. Pesadilla rizomática donde las haya de mil eslabones de causas y efectos que terminan remitiendo siempre a ideas genéricas mucho más simples –filosóficamente hablando-, pero a una gran riqueza reflexiva si tan solo tenemos en cuenta cómo se nos ofrecen las imágenes de Reggio. ¿Cuál es la idea genérica? Que “el espectáculo”, como reza Debord, “es el movimiento autónomo de lo no vivo”<sup>144</sup>. Y, en efecto, ahí se encuentra contenida la conclusión epigónica de los objetos industriales, la música, el funcionamiento de la cámara, las arquitecturas, los automóviles, la seriación, etc. Y las imágenes, mientras tanto, no dejan de fluir: salchichas y empanadillas que, bajo el ritmo de las máquinas, prestan sus peculiares cadencias al movimiento de las masas.

---

<sup>139</sup> NOBLE, D.: *La locura de la automatización*. Alikornio, Barcelona, 2002.

<sup>140</sup> Véase la introducción a Ellul en el capítulo sobre los ideólogos.

<sup>141</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 86 y ss.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 103 y ss.

<sup>143</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 45, p. 57.

<sup>144</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 2, p. 38.

Este automatismo autónomo, que bien engloba tantas características reseñadas con anterioridad, fue considerado durante décadas una cualidad intrínseca de las máquinas. Sin embargo, bien se cuidó Mumford en explicar a lo largo de numerosas páginas que primero sobrevino la mecanización del hombre y que, por ello, las máquinas fueron hechas a escala y semejanza de lo que ya se había comenzado a considerar una virtud *inhumana* para los despóticos jefes industriales del siglo XIX<sup>145</sup>. Oportuna advertencia que no pasó desapercibida, al menos tácitamente, para Ellul, siempre obsesionado con subrayar la magna dimensionalidad de lo que llama “técnica”. En todo caso, ambos sabían que el problema no estaba únicamente en la máquina. Sin embargo, el pensamiento popular al respecto seguía siendo más ingenuo. Marcuse consideraba que las *máquinas automatizadas* podrían hacer que dejáramos de trabajar, a pesar de reconocer que “reducían la libertad del trabajador”<sup>146</sup>. En gran medida, las advertencias decimonónicas citadas por Winner en su libro ilustraban mucho mejor lo que todavía seguía siendo un dogma de fe para las masas que depositaban sus esperanzas en las energías renovables: “La *máquina automática* de una gran fábrica es mucho más despótica de lo que han sido nunca los pequeños capitalistas que emplean obreros”<sup>147</sup>.

¿Por qué es importante tener en cuenta lo que pueden parecer meras sutilezas? Porque sirven para matizar y comparar el empleo y comprensión de ciertos detalles teóricos con la práctica de nuestra película. No se nos malinterprete: el nivel de calidad de un film no está en consonancia con la literalidad de un pensamiento histórico o filosófico. Sin embargo, en las diferencias o similitudes, cuando las haya, hay una falla sobre la que reflexionar. En *Koyaanisqatsi* la comprensión tecnológica no es para nada popular ni *New Age*. Consideramos que no ha existido otra película capaz de plantear con tanta rotundidad, asesoría y bibliografía los problemas de la era industrial, siendo el ejemplo de la máquina un caso claro. La maquinaria, en definitiva, tiene un papel muy secundario en el film. Arquitecturas, automóviles, frivolidad, anestesia, velocidad o repetición, todos términos repetidos hasta la saciedad en esta investigación, rara vez se encuentran en el film dentro del mismo campo de visión que las máquinas. Eso no quita que no existan, pero no se convierten en generatrices esenciales del problema. Las maquinarias, cuando aparecen, tienden a convertirse en metáforas polivalentes del proceso universal de la era moderna de la técnica. ¿Qué son las ruedas girando?

---

<sup>145</sup> MUMFORD, L.: *La condición humana*, p. 200 y ss. y MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 150-164.

<sup>146</sup> Véase MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 33 y 58.

<sup>147</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 47. Cita de Friederich Engels.

Geometría, higiene, brillo, movimiento, proceso sin fin, automatización... La máquina no juega en los planes de Reggio y Winner un papel más importante que el del propio hombre. Es más, la trilogía puede considerarse, a nivel fílmico, una superación del miedo a la máquina para convertirse en el pánico a algo difícilmente expresable con palabras. ¿Quizás a que la tecnoestética está instalada en nuestra forma de vida?

### 3.- Centralización

Al igual que ocurre con las secuencias de la naturaleza, por medio de los mecanismos expresivos básicos de la película (estatismo de los valles/dinamismo de las nubes), hay puntos de quietismo y apoyo que dan un carácter de unidad y centralización al frenesí de reiteración y velocidad que emplea el equipo de *Koyaanisqatsi*. Ya sean panorámicas de ciudades, edificios o estaciones, o ya sean planos dilatados de aviones, microchips o seres deshumanizados, estos recursos tienden muchas veces a dar un punto de reposo al proceso de automatización sin fin. No es lo mismo que la cámara esté quieta –aun cuando se sirva del *time lapse photography*- y haga evidente el bucle de masas fluyendo alrededor de cualquier insignia definitoria del progreso, que cuando la cámara se mueve, poniéndose en lugar del hombre de a pie. En el primer caso (panorámicas y/o planos estáticos), Winner puede sentirse comprendido al observar cómo la era técnica tiende a gigantescos organismos de centralización, hecho que tiene mayor trascendencia *ideoestética* de la que podría parecer. Como ya sugerimos a la hora de hablar de las coordenadas culturales de los años 70-80, hay que tener en cuenta que la forma en que la política tranquilizó a todos los agentes subversivos del peligro tecnológico fue prometiéndoles energías alternativas a la vez que *descentralización*. Sin embargo, la tesis de Winner es muy firme en ese aspecto: las técnicas tienden siempre a una centralización política, ideológica, sociológica y simbólica muy a pesar de las utopías informáticas –al finalizar *The Grid* los planos de las ciudades se transforman, por analogía, en microchips-<sup>148</sup>. *Koyaanisqatsi* desecha el sueño en el que se habían quedado dormidos tantos sectores *underground* y *hippies*, del mismo modo que

---

<sup>148</sup> Véase WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 110 y ss. También véase SENNET, R.: *Op. cit.*, pp. 19-37, para apreciar cómo fue la era dorada de una centralización casi militar. Sobre el tema de la informática, menor en *Koyaanisqatsi* dada la época, pero cuya sombra planea más de lo que parece (seguramente por el interés que Winner puso en ella), véase WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 115 y ss. Incluso a comienzos del nuevo milenio, una vez que la informática ha transformado todo mucho más de lo que podríamos habernos imaginado, y donde la capacidad de cada individuo de operar a sus anchas por la red en su propia casa es innegable, existe el peligro de un nuevo feudalismo. ECHEVARRIA, J.: *Telópolis*. Destino, Barcelona, 1999.

*Naqoyqatsi*, dentro de la lógica cultural del capitalismo líquido<sup>149</sup>, matizará y transformará las conclusiones de los años 80 al modificar la estética. La centralización se adecua en nuestro film al resto de teorías tecnológicas, fundiéndose indiferenciadamente al concepto de *unicidad*: todas las técnicas se dan con unas mismas características en cualquier lugar del globo. La forma social de la máquina y la técnica es una *megacentralización* por sí misma, una suerte de cúpula de cristal en la que todos somos meros actores<sup>150</sup>. Repitémoslo: todo es técnica para Mumford o Ellul y, por tanto, todo es técnica para *Koyaanisqatsi*. También la propia película en sí misma: más que dirigida por un hombre parece funcionar automáticamente por un código de 0 o 1: velocidad o lentitud, plano general o plano detalle, quietismo o dinamismo, y planos dilatados o planos amontonados como si se tratara de comida rápida. Es una estética de espejo. Y, llevado a la tecnoestética, nos encontramos con más de lo mismo, pues todo queda centralizado a nivel simbólico en la irreductible abstracción geométrica, en una suerte de *uno neoplotínico*.

#### 4.- Autocrecimiento

Aunque ya se ha hablado suficientemente de la característica de la *reiteración* cuando realizamos el breve estudio de imbricación musicológica, es justo acentuar que esa retórica de la repetición, definitoria de *Koyaanisqatsi*, y con la que el crítico puede juzgar rápidamente la opera prima de Reggio de insípida, es uno de los paradigmas (*ideo* y *tecno*) estéticos por antonomasia. Más allá de todo lo que se habló al respecto en su momento, debe comprenderse que la solución artística de Reggio, dada la multiplicidad de teorías y argumentos de nuestros ideólogos, debía tener una solución simple que, al mismo tiempo, tuviera una semántica casi infinita. Todas estas investigaciones tecnológicas parecen siempre ir abocadas, en gran medida, a devenir en la solución fílmica. ¿Cómo expresar la seriación? ¿Y la estandarización, la mecanización, la geometrización excesiva, la anestesia y la uniformidad de arquitecturas y carreteras? Y esto no sólo ocurre a un nivel de mimesis *tecnoestética*, también *ideoestética*. Ellul, al trazar su propio esquema de características técnicas, da diferentes explicaciones y argumentos a las que, desde un punto de vista visual, pueden ser tratadas de modo semejante, lo que revalida la tesis de que una imagen puede decir mil palabras.

---

<sup>149</sup> BAUMAN, Z.: *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>150</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 100 y ss.



Así pues, hemos de reconocer que los valores de la repetición radican en su simpleza y en su polivalencia semántica, aunque dada la temática y argumento de *Koyaanisqatsi* la línea queda clara. Lo triste es que la repetición por la repetición, más allá de ser un testimonio crítico y nefasto, es hoy una tecnoestética omnipresente (del tecno musical al estilo minimalista de los muebles de los *lobbys* americanos), lo que quizás signifique que nos hemos adaptado a lo inadaptable.

Démonos cuenta que bien poco nos ha durado la calma que parecía ofrendarnos hablar de centralización en este trabajo. La megacentralización, con su estatismo solo enmascara un mar de procesos cíclicos y bucles. De hecho, cuando aparecen los pocos puntos de reposo del film (destaca el plano de más de 2 minutos de duración mostrando dos aviones), la *ideoestética* del *autocrecimiento*, otra de las sorpresas de Ellul, nos lleva a que los siguientes planos se aceleren apareciendo más y más medios de transporte que conectaran, sin mediar descanso alguno, con largas filas de tanques a cámara y música cada vez más rápida. En efecto, el lector podrá pensar que estamos diciendo más de lo mismo: de nuevo la nerviosa lista de la estandarización, el automatismo, etc. Aunque de nuevo el *autocrecimiento* se relacione sobremanera con tantos de los caracteres unívocamente *ideoestéticos*, esta característica tiene sus propias cualidades y, como tantas veces, pueden observarse en el film. Según esta teoría, las técnicas se transforman y progresan –eso ya lo sabemos sobradamente- *¡sin intervención del hombre!*<sup>151</sup> Atención: film sin actores, automatismo en los planos, mecanización en los movimientos, seres inerciales, música que podría hacerla una máquina... *Repetición ideoestética* a la hora de trasvasarla a una realidad formal y *tecnoestética* en la que se intuye otra de las estrellas de *Koyaanisqatsi*, la velocidad (de autocrecimiento).

---

<sup>151</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 91 y ss.

## 3.12. “EL AUTOMÓVIL ES LA GUERRA”

### 3.12.1. INTRODUCCIÓN

La secuencia de *Vessels* tiene ciertas características que la hacen, desde nuestra perspectiva reflexiva e intertextual, sumamente interesante. Que de súbito el aluvión de coches que infestaban las autopistas se conviertan en hileras de cientos de tanques<sup>152</sup>, paso previo para toda una orgía militar de aviones, portaaviones, misiles y bombardeos indiscriminados, podría parecer una conexión maniquea o absurda si no fuera porque tiene demasiadas justificaciones ideológicas (y, por lo tanto, *ideoestéticas*) desde la óptica de *Koyaanisqatsi*. Comencemos por el principio.

Es curioso que frente a cierta creencia moderna –cada vez más sujeta al escepticismo- que considera la prosperidad y el progreso técnico como el fundamento más seguro de la paz, la rotundidad de los hechos haya podido ser obviada durante tanto tiempo<sup>153</sup>. Basta ver *Johny cogió su fusil* (*Johny Got his Gun*, Dalton Thumbo, 1971) hasta el final para aterrorizar a cualquiera: desde el 1918 somos capaces de contabilizar cientos de millones de muertos, mutilados y desaparecidos por causa de las guerras. Estos datos, sin parangón en cualquier otra época de la humanidad, son bien conocidos, sí, pero paradójicamente, tal y como señala Winner, “mientras millones de personas en todo el mundo no tienen ni comida, ni trabajo, ni vida, se invierten cientos de miles de millones cada año en armamentos sofisticados”<sup>154</sup>. Más allá de visiones catastrofistas o de meras lamentaciones, los ideólogos del film quedaron sumamente afectados ante esta realidad, y quizás a más de uno le inspiró esta herida contemporánea la mayor parte de sus estudios. La conclusión a la que llegaron no ha podido, que sepamos, ser rebatida: “la guerra no tiene que ver con catástrofes azarosas, sino con formas erróneas de pensar y de vivir” arriesga Schumacher<sup>155</sup>. ¿Cuáles son sus razones hoy en día? ¿Por qué ocurren? Conocemos decenas de respuestas para estas preguntas, y muy probablemente todas sean ciertas, pero de lo que se trata ahora es de acentuar sobremanera qué

---

<sup>152</sup> Los tanques son soviéticos, si bien poca importancia tiene este dato a no ser que quedara evidente en el film.

<sup>153</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 21

<sup>154</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 103.

<sup>155</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 32

relaciones existen entre la técnica (un automóvil mismo, como en el caso de *Koyaanisqatsi*) y la guerra.

El título de este apartado no podría ser más idóneo para la ocasión. Un célebre *dictum* de Marinetti, el poeta fascista italiano que soñaba con un mundo estéticamente militarizado sometido a la celeridad más alta posible –esta última utopía, muy elocuente para *Koyaanisqatsi*-. Futuristas, expresionistas, constructivistas<sup>156</sup>... todos ellos favorecieron, con su complacencia, la entrada de una estética bélica de la que el influyente Ernst Jünger sería uno de sus máximos valedores, llegando a equiparar los arquetipos del trabajador y del soldado<sup>157</sup>. Viene al caso recordar que todavía no había entrado la *madrstra estética* en el cuento y que, por lo tanto, estos artistas e intelectuales no hablaban por hablar: Marinetti se fue al frente ruso a “vivir profundamente un espectáculo de hierro y sangre” con todo optimismo, muriendo, al poco, de tuberculosis. En *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) pudimos explayarnos sobre la presencia de este tipo de estética y su trascendencia en la primera mitad del siglo XX, pero ahora es nuestro interés continuarla especialmente en la tecnoestética de la velocidad. Mumford, cuyo hijo murió en la Segunda Guerra Mundial, investigó el tema con bastante profundidad desde los años 30 hasta los 70, pudiéndose convertir, con cierta seguridad, en una fuente de confianza para diversos autores coetáneos.

El ejército fue el primer sistema técnico en grado extremo, al ser la primera estructura social que “reduce los hombres a máquinas”<sup>158</sup>, teniendo el dudoso honor de haber sido el origen y el transmisor del *mito de la megamáquina*. El apasionante viaje que autores como Mumford o Virilio<sup>159</sup> hacen a lo largo de la historia militar, deteniéndose para detallar la trascendencia de los ejércitos nacionales y profesionales y su influencia en nuestra organización social, empresarial y laboral –sobre todo entre los años 20 y 80- ha sido aprobada por sociólogos como Weber, que veía en los países centroeuropeos el ejemplo paradigmático<sup>160</sup> ¿Es casualidad que fuera precisamente en Alemania, germen del protestantismo y garante de la Segunda Revolución Industrial,

---

<sup>156</sup> GIUNTA, A.: *Art. cit.*, p. 34.

<sup>157</sup> JÜNGER, E.: *El trabajador*, Tusquets, Barcelona, 1993. Recomendable acceder a él a partir de: DE BENOIST, A.: *Ernst Junger y el Trabajador*. Barbarroja, Madrid, 1995.

<sup>158</sup> Mumford lo presenta como una de sus tesis axiales en MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 56. En general toda la obra (400 páginas) vuelve una y otra vez sobre el mismo tema.

<sup>159</sup> Casi todos sus libros se encuentran dedicados a este tema.

<sup>160</sup> Véase HABERMAS, J.: *Op. cit.*, p. 53 y ss, y la síntesis de SENNET, R.: *Op. cit.*, pp. 19-37

donde apareciera el sistema social más militarizado del siglo XX? Vuélvase ahora a leer la génesis ideológica del bloque anterior y se verá cómo el devenir de los últimos siglos parece exhalar un nauseabundo olor *expresamente* belicista.

*Técnica y ejército no pueden dissociarse*, tal es la conclusión. Y así lo expresa *Koyaanisqatsi*. Cualquier avance técnico en una civilización X va seguido o, las más de las veces, precedido de un injusto ejército sumamente destructivo, como bien advirtiera Cervantes. Los instrumentos de cuerda frotada, invención del siglo VIII, sólo fueron posibles cuando los arcos de los pueblos asiáticos ampliaron su tensión y segaron las vidas incluso de los guerreros mejor protegidos por gruesas corazas. Aceptémoslo: la *tecnoestética* es, por sí misma, una *beliestética*. Tal monstruosidad es la que desvela las características críticas de esta rutinaria tecnópolis. Con leer los capítulos que Ellul dedica a la historia de la técnica ya es más que suficiente como para comprender el porqué *Koyaanisqatsi* o *Naqoyqatsi* pasan de los coches o los números a la guerra: la técnica es antes hija del ejército que su devastadora madurez un casual mal menor del avance técnico. Algo que puede ser llevado incluso al campo científico, ya que la guerra ha sido, desde antaño, un gran campo de experimentación para éste. ¿Será por ello que el portaaviones militar que muestra *Koyaanisqatsi* lleva tatuado ostentosa y absurdamente en su superficie  $E=Mc^2$ ?. Ellul, además de comprender que el ejército es el lugar donde se encuentran los mayores ensayos, itinerarios y perfeccionamientos técnicos –lo que dice nada más comenzar-, observa el dramatismo que entraña que el unidimensional sistema marxi-capitalista necesite de una política de destrucción para poder mantener el sistema<sup>161</sup>. Construcción desmesurada y destrucción incomprensible, tal es el significado que entraña no sólo *Vessels* en su acepción militar, sino también *Pruitt Igoe* en su acepción civil. Y eso que Reggio quizás no supiera leer todavía la razón original de la existencia de las carreteras: estrategia militar para llegar con la mayor rapidez posible al lugar levantisco, tradición hoy en día perpetuada por otro gran ingenio militar de control tan indirecto como directo: internet, estrella ineludible de *Naqoyqatsi*<sup>162</sup>. El uso civil de algo que fue ideado con unos fines precisos jamás puede limpiar su razón original. La propuesta tiránica de Maquiavelo, resumida en su triste sentencia, “el fin justifica los medios”, sigue gobernando (y destruyendo) las naciones.

<sup>161</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 20 y ss. Cita a Fourastié.

<sup>162</sup> Véase VIRILIO, P.: *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 16 y ss.

Es posible que al lector le haya venido a la mente lo largo de este apartado la bomba atómica. Su presencia en el film (también en *La sociedad del Espectáculo* o en *Naqoyqatsi*) sirve para explicar el porqué una energía atómica que puede ser relacionada con el bien entraña un grave peligro a la luz de la ideoestética por la que nos guiamos. Ciertamente es que la bomba atómica se ha banalizado. Cualquier persona puede execrarla con toda ingenuidad al tiempo que celebra la energía que brota de su mismo principio bélico. Pero su presencia en *Koyaanisqatsi* no es banal. Winner o Ellul sacan a colación este ingenio demoníaco para advertir su inevitable carga política y militar:

“La bomba atómica es un artefacto inherentemente político, pues mientras exista, sus mortíferas cualidades obligan a una política centralizada y cerrada que evite que su funcionamiento sea impredecible: el sistema social interno de la bomba debe ser autoritario”<sup>163</sup>.

Adviértase el uso de ciertos términos para calibrar su relación con el guión de la opera prima de Reggio. Ellul lo resume con una simpleza más adecuada: si existe la energía atómica, se usará la bomba atómica<sup>164</sup>.

Para concluir, es elocuente sacar a colación la relación entre los bombardeos masivos al final de *Vessels* y el poema *Hum BOM* de Ginsberg, donde la repetición minimalista (codificación tecnoestética) del término “bombardeamos” parece una inspiración *ideoestética* más a las ya existentes<sup>165</sup>. Asimismo merece la pena destacar la idoneidad política de Reggio a la hora de presentar el ejército de una forma tan curiosa y rica, dado que en 1980, con la llegada de Reagan al gobierno, las tecnologías militares pasaron *de nuevo* al sector privado, a manos de corporaciones y lejos del escrutinio público<sup>166</sup>.

### 3.12.1.1. EL RELOJ IMPLÍCITO

En pleno siglo XIX, el siempre inteligente Samuel Butler pudo decir: “Las máquinas evolucionan y se reproducen a *velocidad* prodigiosa. Si no les declaramos la guerra a

---

<sup>163</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 51.

<sup>164</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 104.

<sup>165</sup> GINSBERG, A.: *La caída de américa.*, p. 229.

<sup>166</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 100.

muerte será demasiado tarde para resistirse a su dominio”. En su extravagante y pseudoutópica *Erewhon*<sup>167</sup>, libro que siempre fascinó a Mumford, no se podía usar ningún tipo de máquina, incluidos, muy especialmente, los relojes. Lo que Butler intuyó, amén de cuatro siglos de obsesión relojera protestante, es que *la técnica y el reloj* eran fieles aliados<sup>168</sup>. Algo que ya ha sido tratado suficientemente en el bloque anterior.

Ahora bien, la trilogía poco caso hace a un ingenio cuya trascendencia técnica es fácilmente intuible. Demasiado extraño resulta que una película tan obsesionada con el factor *tiempo* como es *Koyaanisqatsi* (recuérdese la panorámica parcial de una ciudad a cámara rápida durante 24 horas, donde se puede observar el sol y la luna en su viaje cíclico) no tenga ni una sola imagen de un reloj. ¿Por qué? Lo cierto es que no le hacía falta, puesto que el reloj se encuentra *siempre* tras las imágenes, solo que en espíritu, en la codificación tecnoestética del *film*. La concepción temporal de *Koyaanisqatsi*, en sus valores reticulares, modulares y cíclicos quiere expresar un proceso sin fin comandado por factores como la aceleración y la velocidad y, de hecho, lo hace durante todo el metraje. El tiempo, además, es continuamente *subjetivo* en el film, sobre todo gracias a la música, el ritmo de los planos, los efectos de sincronización audiovisual y las abundantes cámaras rápidas (y lentas). En conclusión, los efectos inhumanos que hemos achacado al reloj con anterioridad son sublimados en la experiencia *tecnoestética* del film por medio de la acción, cuya inspiración *ideoestética* general parecería haber sido sacada, por ejemplo, de Debord:

- La repetición de gestos genera un tiempo repetitivo<sup>169</sup>.
- “El tiempo es la abstracción de un cronómetro”<sup>170</sup>.
- “Creación de instantes falsamente individualizados”<sup>171</sup>.
- “Tiempo pseudocíclico que se apoya en las huellas naturales del tiempo cíclico, y a la vez compone con él nuevas combinaciones análogas”<sup>172</sup>.
- La causa es la sociedad industrial<sup>173</sup>.

---

<sup>167</sup> BUTLER, S.: *Erewhon*. Minotauro, Madrid, 1999.

<sup>168</sup> Véase MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, pp. 207 y ss.

<sup>169</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, pp. 118, 120, 127 y 129.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 133 (tesis 147)

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 134 (tesis 149)

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 134 (tesis 150)

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 134, (tesis 151)

-“El capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de tiempo “totalmente equipados”, cada uno de los cuales constituye una sola mercancía unificada que integra cierto número de mercancías diversas”<sup>174</sup>.

- Debord dejará libre de toda duda su orientación crítica al parafrasear a Marx: “El hombre lo es todo, el hombre no es nada; es, todo lo más, la cáscara del tiempo”.

Basten estos ejemplos para observar con facilidad que los estilemas inherentes al tiempo espectacular pueden identificarse rápidamente en *Koyaanisqatsi* y que se imbrican nuevamente con todas los caracteres y características de los últimos capítulos. Así, el *tiempo* que marca el transcurso de la película queda atrapado en la retícula en tic-tac entretejida por el minimalismo. La música divide, por medio de instantes objetivos, el tiempo y el espacio visual a su antojo de una manera parecida al funcionamiento de un reloj, a la vez que mimetiza sus cualidades *cíclicas, frenéticas y reificantes*. Produce sin pausa un espacio y tiempo isomorfo susceptible de predecir que tal vez por ello nos produce una incómoda sensación de artificialidad<sup>175</sup>: en el hombre y la naturaleza el tiempo es aleatorio e impredecible hasta cierto punto. En definitiva, la sentencia de Tartovski, “el cine es el arte de esculpir el tiempo”<sup>176</sup>, podría ahora convertirse en un dictum tecnoestético: *el tiempo moderno es el arte de reproducir la geometría y estandarización de nuestro cosmos visual*. Dictum que funciona, también, a la inversa. Dejaremos al lector la oportunidad de que siga estableciendo por sí mismo los múltiples paralelismos entre los elementos expresivos de *Koyaanisqatsi*, el tiempo reticular moderno y la rutina humana. Sin embargo, aunque la integración formal y semántica de música, imagen y tiempo sea, como siempre, una suerte de mimesis (perfilada, como siempre, por nuestros ideólogos), justo es advertir que el montaje y la cámara centran sus esfuerzos más bien en el *factor velocidad*. Por ello, fijaremos nuestra atención en este con el fin de averiguar su razón de ser y demostrar que su hastiante empleo no es fruto de un mero efectismo estético.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 135 (tesis 152)

<sup>175</sup> En CHION, M.: *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 35; el autor dice, asimismo, que este tipo de música “evoca una temporalidad arcaica”, puesto que relaciona –adentrándose en fenómenos perceptivos– los ciclos pendulares de las palpaciones cardíacas que todos nosotros, siendo fetos, hemos escuchado, con la música minimalista de repetición.

<sup>176</sup> De hecho, es el título de su libro. TARTOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 1999.



### 3.12.2. LA TECNOESTÉTICA DE LA VELOCIDAD

Para los cinco ideólogos principales de *Koyaanisqatsi* (Kohr, Monongye, Illich, Ellul y Debord), temas tales como la *aceleración temporal*, el *estrés*, la *velocidad* de las telecomunicaciones o el tema de la *hipermovilidad* de la vida moderna, no cobran especial relevancia más allá de algunos breves comentarios indirectos en el caso de Ellul. Quien sí las tuvo en cuenta fue Illich, por medio de la ideología que subyace tras el incremento desmesurado de la velocidad potencial de los medios de transporte. Siendo innegable el protagonismo del automóvil dentro del film, sobre todo cuando Reggio nos lo presenta a cámara rápida, nos será fácil establecer una explicación *ideoestética* que conecte el exceso de planos a cámara rápida (cuyo principal y unívoco motivo son las escenas nocturnas de automóviles ) con el transporte y la velocidad. En este sentido, no puede pasarse por alto que desde las manías futuristas por el movimiento, éste se ha convertido en una enseña imantada claramente por la *tecnoestética* del siglo XX, lejos, por lo general, de aquellas nociones de la fugacidad barroca propias de las pinceladas pintoresquistas de Velázquez. Su irrupción más evidente tendría lugar con las posibilidades de la máquina de vapor de Watts, siendo “el nuevo creador” del siglo XVIII (el ingeniero) y sus compañeros de viaje (empresarios) quienes primero se percatarían de sus valores, hasta el punto de asociar su estremecedor sonido con la potencia del nuevo invento. No mucho después, la observación de la naturaleza a través de una locomotora hizo florecer ante la visión humana un guirigay de formas nada nítidas que eran susceptibles de perder toda su individualidad y calidad a favor de un mareante amasijo de colores que, lógicamente, maravilló a hombres deseosos de novedad en sus vidas. El siguiente paso sería dado a continuación: los juegos de palancas, ruelas y bielas, sometidos a un movimiento presumiblemente eterno, resultaron ser mucho más hipnóticos que los profundos mantras hindúes, adormeciendo a toda una sociedad en la *Metropolis* de Von Harbou. Claro que, en este caso, la velocidad y su aceleramiento inherente se hallaban todavía en objetos estáticos. Sería el automóvil en particular el que lograría la síntesis: ofrecía en su interior los movimientos predecibles de las máquinas, regalaba un viaje frenético superando la velocidad de las antiguas locomotoras y ofrecía, con su sonido, una muestra de su poder. De hecho, a principios del siglo XX ya se había observado incluso la modificación que en la percepción su celeridad operaba. Según Peter Behrens:

“Cuando recorremos a toda velocidad las calles de una metrópolis a bordo de un automóvil, ya no podemos captar las particularidades de los edificios; así como desde un tren en carrera la imagen de las ciudades que atravesamos al ritmo veloz del pasaje, no puede actuar sobre nosotros más que con sus perfiles de conjunto”<sup>177</sup>.

De esta historia se deducía toda una *tecnoestética* que *Koyaanisqatsi* toma prestada en su acepción más veloz con el fin de demostrar que aquella nos puede llevar a que toda la realidad se derrita para siempre, al tiempo que nos hace caer en un hipnótico sueño. Pero obsérvese que, desde sus orígenes, dicha estética se daba en diversas velocidades. Por una parte, en el movimiento de los objetos físicos; por otra, en ciertos efectos acústicos. Algo que no tiene por qué darse unido en un mismo elemento, al resultar el efecto sinestésico más elocuente. Así, un situacionista observó que ambos eran parte de un mismo atrezzo urbano:

“Será de acceso complicado, horrorosamente decorado (silbidos estridentes, timbres de alarma, sirenas periódicas de cadencia irregular, esculturas monstruosas, móviles mecánicos a motor, llamados Automóviles)”<sup>178</sup>.

Aquí tenemos la trascendencia de la música de Philip Glass que, como ya se comentó en su momento, poseía el estilema tecnoestético de la hipervelocidad, y cuya presencia y efecto sinestésico no puede aislarse de los fenómenos retratados. De hecho, no es casualidad que cuando los mecanismos de celeridad sonora alcancen su paroxismo, sea precisamente cuando la cámara rápida llegue a la abstracción.

Pero la tecnoestética posee más marchas. Una cosa es el movimiento a gran velocidad y otra es la percepción de dicho movimiento. Dejaremos este tema aparcado aquí para centrarnos primeramente en la praxis y relación entre la velocidad, la ideología y *Koyaanisqatsi*, dejando para después una breve formulación del último fenómeno tecnoestético que analizaremos en nuestra investigación.

---

<sup>177</sup> BEHRENS, P.: “Arte y técnica”, en MALDONADO, T.: *Técnica y cultura*. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 110.

<sup>178</sup> Véase IVAIN, G.: “Formulario para un nuevo urbanismo”, en *La creación abierta y sus enemigos*, p. 33.

Visto el panorama, nos encontramos con un caso en el que deberemos modificar ligeramente nuestra aproximación al problema. Si bien ya se puede intuir una conexión *ideoestética* con Illich (que analizaremos más tarde) y su evidente filiación con la *tecnostética*, no es menos cierto que la aceleración continua del film se encuentra más bien en la intuición creativa que brota de la codificación tecnostética: cámara rápida, abundancia de planos breves y música minimalista abusan del factor *aceleración* mucho más que de cualquier otro carácter citado con anterior. Es más, resulta el más *evidente*, el que quizás mejor se recuerda: “Koyaanisqatsi es el film de las cámaras rápidas” podría decirse vulgarmente. Gracias a ello, la *opera prima* de Reggio consigue hablar de muchas cosas en poco tiempo –como para escribir cientos de páginas–, pero el *mecanismo de la velocidad* es el que se termina convirtiendo en **el mensaje**<sup>179</sup>. Gracias a que aquella se lleva bien con la cuantificación, los módulos, la estandarización y la seriación, el film no queda fiscalizado completamente por la infusa raíz psicodélica que lo inspira.

Ahora bien, ¿Qué llevó a Reggio, Fricke, Walpole, Harris y Glass a plantear en un largometraje un récord de efectos filmicos, imágenes y sensaciones musicales sometidas a la aceleración obsesiva? ¿Qué semántica, intuitivamente encontrada, puede encubrir unos excesos que sobrepasan, a nuestro parecer, el ánimo *ideoestético*? Numerosos estudios han abordado el hecho crucial de la edad contemporánea que supone la modificación caótica del espacio-tiempo social. Los antropólogos, no en vano, han llamado a la presente época la “sobremodernidad”, cuya característica fundamental es el exceso temporal: el tiempo se ha vuelto hoy en día en algo completamente ininteligible<sup>180</sup>. Diversos teóricos que caminan por la misma dirección han enunciado una *teoría de la hipermovilidad*: el hombre ha vuelto a un estado salvaje de nomadismo. Estas violentas modificaciones desembocan, como no podía ser de otro modo, en la vida social y humana: relaciones a corto plazo, paso de un empleo a otro, improvisación de la vida, entrega a la inercia tecnocrática y desaparición de una firme conciencia de sí

---

<sup>179</sup> Que el medio tecnológico se haya convertido tanto en el verdadero *mensaje* como en aquella fuerza que moldea la mente humana a su antojo es algo que no hemos sacado directamente de las teorías de McLuhan, sino de las teorías tecnológicas (de Mumford, Ellul o Illich) que apuntaron en la misma dirección incluso antes que el famoso teórico de la información las hiciera pasar ante el mundo intelectual como novedosas. Véase MUMFORD, L.: *The Pentagon of power*, p. 456. Tampoco viene mal, evidentemente, echar un vistazo a MCLUHAN, M.: *Comprender los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>180</sup> AUGÉ, M.: *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 2005, pp. 31-36.

mismo<sup>181</sup>, nada que no se pueda advertir en *Koyaanisqatsi*. Al son de la secuencia en la que personas posan en primer plano mientras la velocidad del metro oscurece su mente y entristece sus semblantes, Ellul confirma que el hombre no es capaz de asimilar una realidad que se mueve a mil por hora, cuando éste está pensado para ir a tres por hora<sup>182</sup>. Winner también abordó dicho tema a la hora de desenmascarar la veloz política de los medios informáticos y cómo dicha cualidad incapacita al hombre para asimilar o estructurar la información<sup>183</sup>. Así pues, causada por la técnica o no, la *hipervelocidad* es una característica intrínseca del siglo XX, acelerada a partir de los años 70 y radicalizadas sus consecuencias humanas a pasos agigantados. Justo es que el arte se ocupe de *testimoniar hiperbólicamente* un hecho cuyas complejidades bien puede ser ilustradas en *Koyaanisqatsi* con una sentencia de Lucio Anneo Séneca: “A los que corren en un laberinto, su propia velocidad les confunde”. Tecnópolis resulta ser un laberinto más eficaz que aquel que ideó Dédalo.

Ahora bien, cierto que es todo ello ya fue expresado magistralmente por las vanguardias. *El hombre de la cámara* de Vertov, sobre la que ya hicimos una introducción, es un clarísimo ejemplo. Sin embargo, ese tipo de ejemplos parecieron olvidarse rápidamente a gran escala, quizás porque el mecanismo podría ser tachado de banal (o popular, ya que la mayor apropiación ha venido de manos del videoclip) o quizás porque las tendencias vanguardistas de las últimas décadas han tendido a un uso del plano cada vez más estático a la vez que carente de artificios, lo que puede enmascarar un tipo de frivolidad muy semejante al que se le suele achacar al anterior. Sin embargo, nosotros creemos que de todo tiene que haber en la villa del señor, siempre y cuando se cumplan una serie de premisas creativas, sociales y culturales que expliquen la idoneidad y adecuación de ambas propuestas artísticas: es necesario tanto aceptar una mimesis estética que represente el medio ambiente actual, como la defensa de los valores humanos tradicionales, necesitados de un colirio visual.

Volviendo a nuestro caso, el videoarte abusó de los mecanismos de la *velocidad estética* por alguna razón, del mismo modo que es innegable que el cine convencional se “ha ido acostumbrando a provocar un efecto de vértigo en el vidente”<sup>184</sup>. El cine y la

---

<sup>181</sup> SENNET, R.: *Op. cit.*, p. 11 y 37 y ss.

<sup>182</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 327.

<sup>183</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 117 y ss.

<sup>184</sup> VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*, p. 64. Véase lo que dice de Castelli ELLUL, J.: *Op. cit.*, en p. 331.

televisión (otra homenajeada en *Koyaanisqatsi*) han fomentado, por su parte, una *estética de la desaparición*: miles de estímulos, impresiones y artificios que son imposibles de pensar con tranquilidad y que, por tanto, imponen su tiranía a la mente<sup>185</sup>. Charlie Gere, autor de uno de los libros que más tarde hemos conocido, analiza cómo el resto de tecnologías de las últimas décadas, incluidos el videoarte o los videojuegos (sobre los que *Koyaanisqatsi* cierne su escéptica mirada), han roto las barreras del tiempo y, por lo tanto, han aniquilado nuestros sistemas reflexivos de percepción. Es más, el autor viene a confirmar y sintetizar las sospechas con la que estamos intentando jugar: los mecanismos esenciales de estos medios tecnológicos de expresión artística son formas de modificar el tiempo relacionables, en primera y última instancia, con el *factor velocidad* inherente a la técnica<sup>186</sup>. De hecho, piénsese que más allá de las ingenuas pretensiones de la pintura o de la literatura, es difícil encontrar un medio diferente del cine capaz de resumir en dos horas historias que, generalmente, multiplican en más de mil su tiempo imaginario. La *elipsis* espacio-temporal, padre-nuestro de cualquier película, actúa con una impune celeridad capaz de dejar en pañales a los fotones más avispados. En definitiva, ya que una época aceleradamente técnica también necesitaba de un medio que pudiera satisfacer la necesidad popular de escuchar grandes gestas, relatos, historias y cuentos, y dada la estocada mortal propiciada al rapsoda a finales del siglo XIX, ¿por qué no contentar a las masas no ya con comida rápida, sino con relatos rápidos y diversiones express a digerir en el momento? Cuanto menos dure, mejor. ¿Cabe alguna duda de la deuda que el cine tiene con la velocidad?

A la luz de lo comentado, la *estética de la velocidad* se convierte en uno de los hallazgos estéticos más abstractos del film, ya que su idoneidad y semántica no se encuentran explicadas fácilmente por el concepto *ideoestético* que tanto hemos manejando en este bloque. Su significado es puramente libre, subrepticamente polidireccional, inaprehensible como el arte. Su presencia, real como la vida misma: factor *tecnoestético* de consecuencias difíciles de analizar.

Resumiendo lo dicho, la estética fílmica de la velocidad es idónea porque:

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, pp. 45-85.

<sup>186</sup> Véase GERE, R.: *Art, time and technology*. Berg, Oxford, 2006.

- 1) Es un buen medio para expresar *didácticamente*, y en su totalidad, los conceptos temporales del “reloj implícito”.
- 2) La celeridad *mediatiza* todos los procesos vitales y artísticos del mundo técnico. Por ello, termina por convertirse en el hilo conductor del film.
- 3) Los mecanismos estéticos propios de los géneros artísticos del siglo XX se encuentran *relacionados*, directa o indirectamente, con la velocidad incluso en las razones distributivas, económicas, etc.
- 4) La mente y percepción humanas se ven alteradas caóticamente por dichas causas. El resultado es la deshumanización y la inercia de las masas, *consecuencia* que *Koyaanisqatsi* hace aparecer al final del film e, importante, a cámara lenta.
- 5) Recuérdese que es una característica de madurez de la *madrstra estética* dieciochesca, lo que aquí no significa una crítica, sino su paroxismo.
- 6) Muestra sin pudor las *influencias* del cine de vanguardia y del videoarte, popularizando y renovando su semántica.
- 7) Evidente préstamo *tecnoestético*, mire por donde se mire.
- 8) Idoneidad *ideoestética*, dado que el mecanismo de aceleración se aplica en el film sobre todo a los automóviles. Precisamente quien más habla de la velocidad es Illich y lo hace relacionándola con el automóvil, como posteriormente veremos.

A estas razones deben sumárseles:

- 1) Relación con la poesía beat, cuyo empleo de los signos de puntuación, espacios y sangrías continuas, favorecen una lectura salpicada de aceleraciones y deceleraciones similares a las de nuestro film.

- 2) Relación con el *ejército*: la velocidad es una forma de dominio bien conocida por los estrategas y milicias de todas las épocas. La velocidad de ejecución destruye la capacidad de crítica de los eslabones más bajos de la pirámide militar. A mayor capacidad de movilidad y de respuesta, más difícil es que haya una sublevación: razón del nacimiento de los caminos y de las vías romanas<sup>187</sup>.
  
- 3) Consigue lograr un efecto de *extrañamiento* psicodélico (expansión de la conciencia) en el espectador, de forma que la teatralización de las acciones humanas y el espectáculo debordiano resultan más evidentes. Respecto a este último, es interesante recordar que Baudrillard considera que el tiempo real se ha perdido ante la codificación tecnológica<sup>188</sup>.

Y todavía podemos seguir caminando por las posibilidades de este masivo mecanismo puramente *estético* conectándolo con el metraje de Reggio con respecto a la cultura del movimiento de masas a nivel del peatón y el no-lugar. *Koyaanisqatsi* certifica que el urbanismo de nuestras ciudades se encuentra diseñado de tal forma que no podamos parar para charlar o conversar en casi ningún sitio: las plazas han ido desapareciendo poco a poco, los parques se han convertido en meros simulacros y las calles invitan a una direccionalidad continua. Lo mismo ocurre con las carreteras, todas iguales y anónimas, e incluso con los centros comerciales, que además de poseer las características tecnoestéticas del no-lugar, obligan a una dirección determinada. Sólo la entrada en un comercio puede otorgar reposo, aunque en sus propias entrañas la comida rápida o los talleres mecánicos de fabricación trabajen a todo gas<sup>189</sup>. Y es que las personas se han convertido en viajeras infatigables, lo que suele ser fuente de esquizofrenias muy rentables para cualquier tipo de negocios. El hombre termina por moverse tanto como sus billetes o sus monedas, y, como éstos, termina por carecer del sentido de la comunicación: “Queremos comunicación, no telecomunicación”, jaleaban los situacionistas. Pero no sólo las personas sufren la velocidad, sino también cualquier tipo de estructura moral, social o arquitectónica. *A mayor velocidad, menos tiempo permanecen las propuestas y las formas sólidas*<sup>190</sup>. ¿Quizás por ello hay tanta

<sup>187</sup> Véase VIRILIO, P.: *El ciber mundo. La política de lo peor*, p. 16 y ss.

<sup>188</sup> BAUDRILLARD, J.: *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 43.

<sup>189</sup> Véase AUGÉ, M.: *Op. cit.*, p. 90 y ss. y, sobre todo, MANUEL, D.: *Sociedades inmovilizadas*. Anagrama, Barcelona, 2007.

<sup>190</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 57 y 58.



demolición y destrucción en *Koyaanisqatsi*? En definitiva, como dice Bauman, ante una situación de peligro, el hombre se echa en manos de la velocidad, del mismo modo que cuando la calidad no nos da sostén nos echamos en brazos de la cantidad<sup>191</sup>. La velocidad es un parche, una estrategia fatal pensada para hacernos olvidar qué ocurre a nuestro alrededor<sup>192</sup>.

Debe subrayarse que, aunque la velocidad conecta fácilmente tanto con los intereses críticos de *Koyaanisqatsi* como con algunos de sus caracteres más sobresalientes, su poder estético lo convierte en un mecanismo peligroso. Abusar de un efecto siempre trae consecuencias negativas, tanto para la propia experiencia estética como para un uso incisivo de su semántica. Rossellini, por poner un ejemplo, abusó del zoom de un modo que hoy nos puede parecer cómicamente exagerado, pero podemos disfrutar de su empleo al tiempo que comprender aquella fascinación a la luz de su momento. Consideramos que es necesario que haya ejemplos filmicos que abusen de la cámara rápida con el fin de recordarnos en que época estamos viviendo, máxime si se hace con la adecuación cultural de *Koyaanisqatsi*, ahora bien, no debemos suprimir responsabilidades: al no haber tenido en cuenta la superfluidad de la estética *per se*, la velocidad se traga, de cara al espectador, el resto de aspectos filmicos. ¿Qué consecuencias tiene ésto? Que la tecnoestética de la velocidad se haya convertido en demasiadas ocasiones en un vulgar recurso efectista donde difícilmente puede haber una justificación argumental al estilo de este film. Esto también supone una advertencia a la hora de ver *Koyaanisqatsi*: no execrarla por su fiscalización a la dictadura de la velocidad, porque su inspiración ideológica y tecnológica demuestra que tiene mucho sentido.

### 3.12.2.1. HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LA VELOCIDAD

A pesar de que la tecnoestética genérica se acercara pronto al territorio del *kitsch* y de la nadería, no es menos cierto que ha evolucionado hacia nuevos valores. El mundo

---

<sup>191</sup> BAUMAN, Z.: *Amor líquido*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 13.

<sup>192</sup> La idea es axial a Zygmunt Bauman, inserta en su teoría de la liquidez. Esta comprensión “líquida” de la nueva sociedad tecnocientífica (entre otras cosas) como una humanidad escurridiza, púber y carente de solidez mental puede ser puesta en relación directa con la estética de la velocidad, del consumo, y del proceso sin fin, parámetros que hemos tratado en nuestro trabajo como patrimonio de la técnica. Interesante, por tanto, por la certificación de varias de las modificaciones que algunos tecnólogos de los años 60 y 70 supieron ya profetizar en su momento.

cibernético plantea un nuevo fenómeno tecnoestético que, por nuestra limitación temporal, será dejado para investigaciones futuras. Ahora bien, la cualidad de la velocidad liberada en parte del movimiento predecible pitagórico-platónico que observábamos en las máquinas de *Metrópolis* constituye, en *Koyaanisqatsi*, una novedad. Dicha novedad es fruto de la codificación artística, pero no es falsa aplicada al constructo tecnoestético. Si bien hemos podido referirnos a la locomotora como un primer ensayo y al automóvil particular como su digno heredero, la velocidad tecnoestética parece huir de dichos objetos para invadir nuestra mente, nuestra percepción espacio-temporal y nuestro actuar. También fortalece la dimensión de los no-lugares, atravesados velozmente sin ser habitados. Hasta aquí nada que no forme parte de las características tecnoestéticas escrutadas en el apartado 3.8. Sin embargo, sus efectos de disipación perceptiva y de vertiginosidad no casan ya con aquella máquina cósmica del imaginario técnico primitivo. Parece, si se nos permite la analogía, como si la teoría de la relatividad espacio-temporal einsteiana hubiera penetrado, con la vulgaridad con la que descienden las teorías científicas, en la ecuación técnica. La rapidez con la que se construyen, rompen y reciclan los objetos y la celeridad con que se realizan obras urbanas que reconfiguran el espacio constituye ya, junto con la faz eterna y precisa de la tecnoestética, una misma moneda. En cualquier caso, para escrutar la estética de la velocidad de la forma más adecuada, será necesario disociarla. Y ello nos lo permite el propio acercamiento de *Koyaanisqatsi* al fenómeno:

1.- A) Mediante **la cámara rápida**: mecanismo que nos permite observar la velocidad como metáfora del estrés y de la mecánica repetitiva de la sociedad contemporánea por un lado. Y, por otro, el análisis de la velocidad urbana en los automóviles desde el distanciamiento de la cámara estática.

B) Mediante **travelling veloz de la cámara** (sumado generalmente al anterior), que amplía las repercusiones del anterior. Este mecanismo es la prolongación del movimiento de la locomotora o del coche. Llegados a su máxima aceleración, es la antesala de la velocidad del coche de carreras, del flujo económico o de la luz. En dicho caso su resultado es definitivamente inexpressable por medios artísticos tradicionales, e incluso llega a su límite cinematográfico tan pronto se convierte en nuestro film en mera abstracción de luces y colores.

Ambos (A y B) podrían, pues, tildarse, de *tecnoestética del movimiento*, pero para distanciarla del movimiento armónico, mensurable y equilibrado de la megamáquina arquetípica teorizada por Mumford o de la máquina-cósmica, la llamaremos tecnoestética de la hipermovilidad. En caso A el espectador puede observarla a un nivel externo, en el caso B, un paso más allá, la experimenta desde dentro, que es como tiende a percibirla en su vida diaria.

2.- Mediante la *multiplicación acelerada de planos*, que a veces se confunde semánticamente con el grado extremo de los dos anteriores y que, de hecho, se apoya tantas veces en la cámara rápida. Este mecanismo indaga en el fenómeno perceptivo humano ante un aluvión de estímulos, imágenes e información cada vez mayores. Y donde es importante la mayoría de motivos elegidos por *Koyaanisqatsi* para dicho caso: videojuego, discoteca, televisión... A falta de un término idóneo, la llamaremos tecnoestética del instante.

La primera es resultante de la radicalización de una tecnoestética genérica y tradicional y, por lo tanto, podrá estudiarse de manera similar a como hemos hecho con otros elementos tecnoestéticos. El grado paradigmático de la primera, así como la segunda en todos los casos (aun siendo una consecuencia) constituye un nuevo valor, un nuevo grado que se vuelve autónomo y que se imanta de la nueva sociedad. Ambas han sido, en gran parte, un ámbito vedado al artista: él no las comenzó, él no fue el primero en advertir su valor estético y, finalmente, difícilmente se ve ya capaz de expresar un sistema tan veloz e inaprensible como la velocidad de la información<sup>193</sup>.

Ha sido Paul Virilio uno de los pocos que se ha aproximado a este fenómeno desde una perspectiva histórica y social. Aun así, es necesario subrayar que Virilio se mueve mucho por intuición y siempre dentro de una retórica literaria poco precisa, por lo que hemos intentado ordenar y simplificar en la medida de lo posible sus teorías. A falta de un referente mejor esbozaremos a continuación una breve síntesis de las dos acepciones de la velocidad a partir de su obra, pero siempre dentro del marco que nos ocupa la tesis, ya que este tema da hoy para mucho más.

---

<sup>193</sup> GERE, C.: *Op. cit.*, p. 10.

1.- Tecnoestética de la hipermovilidad: Su origen lo hemos prefigurado en algunos aspectos de la tesis:

- La velocidad con que se debía construir una *pirámide* (en oposición a la lentitud de la catedral gótica) posibilitó un espectáculo social rico en dinamismo, especialmente si tenemos en cuenta el gran número de obreros que fueron necesarios. He aquí la megamáquina.
- El urbanismo de Roma durante el Imperio, todo un arte de hipermovilidad de masas (recuérdense los vomitorios en arquitectura). He aquí el fenómeno del dinamismo urbano helenístico.
- El mejoramiento de los carruajes durante el *barroco* y la creación de avenidas dónde el peatón debía situarse en los laterales. He aquí la prefiguración de las vías únicamente para coches.

Virilio los completa relacionándolos con tres viejos compañeros de viaje: el monacato, el ejército y la fábrica. Según nuestro autor, el ejército romano y, especialmente, el ejército de la Edad Moderna, hicieron de la velocidad la base de todo éxito, principio irreductible de cualquier efecto invasor o destructor. El origen ideal, no obstante, se habría dado en el *monje soldado*, que hace del asalto de vanguardia un arte y de la guerra una forma de vida asimilable a un sistema mecánico y desindividualizado<sup>194</sup>. La velocidad en el actuar, desarmando la posible respuesta del contrincante, conlleva, desde antaño, fines precisos: “destruir el honor, la identidad, el alma misma del adversario” (almirante Friedrich Ruge)<sup>195</sup>. O, dicho de otro modo: “La guerra es un acto de violencia destinado a obligar al adversario a ejecutar nuestra voluntad” (Clausewitz)<sup>196</sup>. La fábrica, y no nos puede sorprender, habría sido el primer ensayo de dicho sistema a la población:

---

<sup>194</sup> VIRILIO, P.: *Velocidad y política*, p. 85.

<sup>195</sup> Cit. en *Ibidem*, p. 73.

<sup>196</sup> Cit., en *Ibidem*, p. 73.

“El trabajo de la fábrica no debe escapar a la dictadura del movimiento; lo que hace es repetir sobre el terreno el encierro en un ciclo cinético obligado y absurdo, la muerte lenta del excluído”<sup>197</sup>.

Pero todavía faltaba el traspaso a la gran ciudad. Hasta el siglo XIX aproximadamente, cualquier revolución histórica o política dentro de la urbe se había basado en el movimiento popular (migraciones masivas, asaltos violentos). El poder político siempre estuvo interesado, en efecto, en el estatismo del ciudadano, pero del mismo modo que no se puede dejar a un ejército parado y que no se amotina, las revoluciones del siglo XIX (1820, 1830, 1848, 1868, etc.) demostraron el fracaso de tal concepción<sup>198</sup>. Las reformas urbanas emprendidas por el Barón Haussmann en París, abriendo amplias avenidas para evitar motines, sólo fueron el primer paso. Hacía falta dotar de movimiento al individuo similar al del soldado en una fortaleza<sup>199</sup>. Primero, mediante una estructura de hipermovilidad que derivaba del ejército y los avances técnicos: avenidas para el flujo continuo (siempre llamadas, en la tratadística moderna, *viae militares*), vías férreas, carreteras, líneas eléctricas y de teléfono<sup>200</sup>. Segundo, mediante una estrategia económica total, mediatizada por el mundo técnico. Consumismo rápido, efímero y constante; economía móvil transnacional, o la aceleración temporal (“la guerra del Tiempo”, según Virilio)<sup>201</sup>. Su práctica más radical se observaría en las grandes dictaduras del siglo XX, por ejemplo en la manía nazi por dotar de movimiento a sus súbditos y por emprender la guerra relámpago<sup>202</sup>. La codificación más clara vino de la mano de Marinetti, quien no por casualidad, metaforizó alrededor del tanque considerándolo un superhombre ideal capaz de aniquilar el tiempo y el espacio por sus rendimientos dinámicos. No en vano Virilio asevera que Marinetti debe ser clasificado dentro de la estética de la guerra, especialmente por haber sido capaz de remitir continuamente a su esencia: la velocidad<sup>203</sup>. ¿Cuál es uno de los rasgos definitorios de la guerra moderna sino el

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>198</sup> *Ibidem*, pp. 15-26.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 21 y ss.

<sup>200</sup> *Ibidem*, pp. 17 y 63.

<sup>201</sup> *Ibidem*, pp. 50-64

<sup>202</sup> *Ibidem*, pp. 14, 30 y 31. VIRILIO, P.: *El cibermundo. La política de lo peor*, p. 101.

<sup>203</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

bombardeo sistemático con misiles de alta velocidad? La guerra ideal es el actuar sin que el enemigo se entere, al fin y al cabo. Destruir sin ser visto<sup>204</sup>.

En consecuencia, la tecnoestética de la hipermovilidad tiene también una larga historia y reside, antes que en la poesía de Marinetti, en las estructuras y estrategias de la sociedad técnica, la cual parece haber contraído una deuda demasiado alta con el ejército. Para Virilio el avance técnico es, pues, un avance dromológico<sup>205</sup>. La sociedad occidental habría sido superior al ser más rápida, al controlar a sus miembros mediante un movimiento laboral y ocioso continuo, sin detención ni tranquilidad (a no ser que sea en la casa-celda), y también al trocar la fórmula “saber es poder” por “poder es mover”<sup>206</sup>. Varias de sus consecuencias parecen, pues, nefastas, imbuídas del proceso cíclico y del vértigo infinitesimal ya presentes en la propia estandarización y tipificación tecnoestética. Estas últimas características sumergen la tecnoestética de la hipermovilidad en la siguiente.

2.- Tecnoestética del instante: Es consecuencia de la primera, y su semántica y efectos son una mera prolongación de la destrucción de la identidad y de la imposibilidad de reflexión que ya en el ejército planteaba la anterior. La máxima parece simple: “No razonen” (Federico II a sus soldados)<sup>207</sup>. Ésta existe instantáneamente en la relación entre objeto y sujeto, y en esa corta existencia es donde radica su mensaje<sup>208</sup>. Paul Virilio no la ha tratado directamente, sino a partir de su acuñación de la *estética de la desaparición*<sup>209</sup>. Ésta se convierte en una aliada idónea de la irreflexión y congratulación que reside en tantos dictados de la estética dieciochesca, ya que ante un aluvión de estímulos e imágenes el hombre se queda con lo aparente, con la experiencia sensorial (lo que no es malo por sí mismo) e imposibilitado para cualquier reflexión:

“(…) las apariencias que se desvanecen ante nuestros ojos, y que crean artificialmente esa inexplicable

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 43 y ss.

<sup>205</sup> Referente al movimiento. El dromómano es, en la jerga psiquiátrica, el loco que no para de deambular nerviosamente.

<sup>206</sup> Véase *Ibidem*, pp. 51-63.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>208</sup> VIRILIO, P.: *El ciber mundo, la política de lo peor*, p. 16.

<sup>209</sup> Fue considerada en el apartado 3.9.3.

exaltación en la que cada uno cree encontrar su verdadera naturaleza en una verdad que solo él conoce”<sup>210</sup>.

Por ello la verdad se convierte en un *a priori* precedente e idéntico para la sociedad, que se deriva de los efectos de dicha instaneidad. “El cine es la verdad 24 veces por segundo” aventuraría Godard. Ahora bien, el tema pudo ser ya advertido por un sagaz observador, Walter Benjamin, al sorprenderse de que una instantánea fotográfica transfigurara y convirtiera en objeto de placer lo más abyecto<sup>211</sup>. El antecedente más antiguo, no obstante, fue el periódico (surgido justamente en el barroco), pues preparó al hombre para estar atento a lo anecdótico, a lo banal, a lo ordinario, pero sin mayor trascendencia. Claro que la tecnoestética del instante es un vástago posterior, ya que elimina el objeto sólido por el estímulo efímero o por la imagen virtual, convirtiendo la velocidad en *la idea anterior a la propia idea*. **Lo real es, como en el caso de la abstracción imaginaria de la que surge la tecnoestética, invisible: consiste en la percepción de la duración independiente, abstracta del mundo y de la vida**<sup>212</sup>. Y, en ella, no hay posibilidad de interacción, ni de pensamiento, ni de cuestionamiento, ni de acción. Esto nos convierte, según Virilio, en pura velocidad<sup>213</sup>:

“La tiranía del tiempo real no anda muy alejada de la tiranía clásica porque tiende a eliminar la reflexión del ciudadano a favor de una actividad refleja”<sup>214</sup>.

A pesar del rudo pesimismo que la sentencia exhala, no debe olvidarse que sentencias semejantes ya nos advirtieron en términos parecidos del núcleo duro que presentaba el estado ideal de la estética dieciochesca. Y si en ocasiones puede no convencer el tono apocalíptico de Virilio, bien es cierto que hoy nuestra forma de pensamiento parece estar mediatizada en grado sumo por este tipo de velocidad incluso en lo que parece alejado de sus supuestos. No sólo porque siempre estemos ocupados, sino porque queremos leer libros que acepten una lectura rápida, favoreciendo así discursos simples y analíticos. Claro que dicha celeridad imposibilita de un ejercicio de

---

<sup>210</sup> VIRILIO, P.: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 21-22.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>212</sup> Véase *Ibidem*, p. 40- 46. También GERE, C.: *Op. cit.*, p. 23.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>214</sup> VIRILIO, P.: *El ciber mundo. La política de lo peor*, p. 85.



meditación y, además, conlleva un hastío vital fácilmente observable en el estrés. La velocidad es, como concluye Virilio, una suprapolítica. Conclusión implícita en *Koyaanisqatsi* que, rozando incluso el nivel metafísico de la locura de la celeridad, también plantea otro efecto en su mecanismo de multiplicación de planos efímeros: la constitución de un alma colectiva de imágenes televisivas.

En definitiva, la tecnoestética de la velocidad en su integridad puede ser reducida a su ingrediente básico: la velocidad como objeto estético, estrategia de pensamiento y de actuación. **El rastro de la velocidad es, pues, una huella tan invisible como la percepción tecnoestética: inercial, obvia, incuestionable, no vista.** Y, como aquella, porta una semántica y camufla temores (al tiempo, a la duda, a la espera) a la vez que desoculta una forma de pensamiento.

### 3.12.3. EL AUTOMÓVIL. UN ESTUDIO DE CASO

De entre todos los aspectos y temas que *Koyaanisqatsi* trata, siempre nos inquietó la aparición obsesiva del coche. Aunque comprendimos pronto su conexión *ideoestética* y *tecnoestética*, nos parecía abrumador su empleo, al tiempo que pobre su semántica. Conforme fuimos avanzando en nuestras lecturas encontrábamos puntos de reflexión al respecto, pero siempre insuficientes como para plantear una *ideoestética* suficientemente sugerente. Mumford, ya en su momento, había señalado los inconvenientes del automóvil tanto a nivel personal como ciudadano<sup>215</sup>. Las posiciones situacionistas, muy críticas con el urbanismo moderno, se quejaron de los atascos circulatorios en repetidas ocasiones, pero el más claro fue Debord. Él hablaba de “la dictadura del automóvil”, concibiéndolo como un producto esencial de la abundancia mercantil y cuya tiranía llegaba a su apogeo con el dominio de la autopista<sup>216</sup> (recuérdense las vistas aéreas de autopistas ahogando el terreno a la vez que el dramatismo de las voces de la partitura nos ocasionan un sentimiento de temor). Ellul manifestaba ciertas preocupaciones con respecto al automóvil, pero se movían en un plano muy secundario, a pesar de que relataba el curioso hecho de cómo en tribus indias

---

<sup>215</sup> MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*, p. 256 y ss. y MUMFORD, L.: *La carretera y la ciudad*. Son numerosas las ocasiones en las que se refiere al coche críticamente en los diversos artículos, si bien nunca establece una teoría mínimamente sólida sobre aquél.

<sup>216</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 174, p. 147.

soñar hoy con un accidente de automóvil tenía la lectura psicoanalítica de un trastorno sexual<sup>217</sup>. Ginsberg sólo nos regalaba alguna imagen poética al respecto, tal como “Martillos neumáticos machacando escombros”, sentencia de belleza mimética –pero feamente ética- tan propia de *Koyaanisqatsi*<sup>218</sup>. Kohr o Monongye simplemente denostaban el uso masivo del coche y Schumacher no planteaba una teoría fundamentada al respecto más allá de algunos comentarios.

Todo esto, en definitiva, no era suficiente. Quizás sí para ciertas imágenes con automóviles, pero no para una presencia masiva de éstos en el film que podría parecer injustificada –incluso hay una secuencia rodada en una fábrica de coches-. Era aquí cuando Illich tenía que demostrar toda su carga crítica, pues si bien dicho autor nos ha servido toda la investigación para apoyar y analizar diversas características, jamás había sido tan útil como en este caso. A partir de Illich, el apoyo de los autores anteriores refuerza una moda anti-coche<sup>219</sup> que se estandarizó en los años 70, cuando la defensa del paseo y de la bicicleta por parte de jóvenes, *hippies*, *new ages* y *undergrounds* pareció ser capaz de revertir el ritmo de los tiempos. Schumacher, inspirado por la moda de las tecnologías alternativas, resumía así el espíritu de una generación: “esos logros –refiriéndose al coche o al autobús- también tienden a destruir la libertad, convirtiendo todas las cosas en algo extremadamente vulnerable e inseguro”<sup>220</sup>.

La tesis fuerte de Illich resulta de lo más interesante. Del mismo modo que el coche secuestra a *Koyaanisqatsi*, la vida se nos roba por su causa. Cuando el automóvil, tal y como hace nuestro teólogo, se analiza en todas sus vertientes, se demuestra que, pese a las apariencias, no hace sino quitarnos *tiempo* y *dinero*. Nos enajena, hace que perdamos nuestra vida en un 25% -estadísticas de la época-. Algunas de las razones que Illich argumenta a lo largo de sus libros para defender esta tesis son las siguientes –escrútense sus relaciones con la velocidad-:

- 1) Perdemos un tiempo (y dinero) valiosísimo trabajando para poder *pagar*, *mantener*, *recargar* y *arreglar* el coche.

---

<sup>217</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 406.

<sup>218</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*, p. 65. Poesía “Oro de Otoño: otoño en Nueva Inglaterra”.

<sup>219</sup> En realidad, el propio Illich reconoce que el coche es una excusa: su crítica es extensiva a todos los medios de transporte. Véase ILLICH, I.: *Alternativas*, p. 161.

<sup>220</sup> SCHUMACHER, F.: *Op. cit.*, p. 59.

- 2) Perdemos más tiempo gratuito todavía topándonos con carteles publicitarios y propaganda televisiva sobre él, por no hablar de que entre ciertos sectores hablar de coches se convierte en un síntoma de distinción social o tópico escapista al estilo del fútbol. No se puede escapar del coche, sus ofertas y su embrujo estético. El coche se convierte en necesidad: ¿Dónde hace el amor una pareja joven?
- 3) Perdemos tiempo recorriendo grandes distancias. ¿Por qué existen las grandes distancias? Porque el coche ha estructurado el mundo de forma que sea así, de forma que podamos recorrerlas y que tengamos la necesidad de hacerlo para visitar a familiares y amigos como causa más noble. Al haber coches, las ciudades se agrandan.
- 4) Millones de personas tienen que madrugar hasta una hora más de la cuenta para ir a su puesto de trabajo (resta tiempo de sueño, contribuyendo a un cansancio que resta actividad inteligente en las masas). Tal y como Illich subrayó, aunque sea prácticamente necesario el coche para ir a cientos de trabajos, la empresa jamás paga ni el coche, ni la gasolina, ni el tiempo gastado en llegar al empleo (dos horas de media según las estadísticas de la época)<sup>221</sup>.
- 5) El *viaje* se banaliza. Antiguamente se trataba de una experiencia, ahora un largo trayecto se convierte en un inconveniente.

Téngase en cuenta las estadísticas que maneja Illich:

“Se ha calculado que un norteamericano pasa un cuarto de su vida, directa o indirectamente, movilizándose. Al año invierte unas 1.700 horas en ganar el dinero para comprar su coche y mantenerlo, recorriendo con él unos 12.000 Km: una hora de su vida le alcanza para no avanzar mucho más de seis kilómetros. Ello significa

---

<sup>221</sup> Al ser este un tema especialmente importante, véase ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 328 y ss.

que el 42% de la energía total de Estados Unidos se usa para construir y mantener coches y carreteras”<sup>222</sup>.

Otras tesis de Illich resultan igualmente jugosas: “En toda sociedad que hace pagar, el tiempo, la equidad y la velocidad en la locomoción tienden a variar en proporción inversa una de la otra”<sup>223</sup>. La aceleración termina por quitarnos el tiempo, el espacio y la energía, pues demanda estos tres ingredientes a marchas forzadas. La aceleración en los medios de locomoción, sostiene Illich, roba el tiempo de las mayorías, dado que fomenta distancias enajenantes y otorga sólo a una pequeña élite el divino don de la ubicuidad –expresado en los atascos de *Vessels* o en la omnipresencia de vehículos deambulando por las calles como si fueran jaulas de metal-<sup>224</sup>. Otro peligro radica para nuestro autor en que para aumentar la velocidad, e incluso para mantenerla, los medios de transporte están sedientos de un uso discriminado de fuentes de energía que *producen* una estructura social del espacio y del tiempo<sup>225</sup>. ¿Qué produce el combustible y la tecnología? “Pues en su movilización social hace que aumente el apresuramiento, la programación, la parálisis y la injusticia”<sup>226</sup>. Compréndase ahora el guión de *Koyaanisqatsi* con ojos renovados, teniéndose en cuenta hasta qué punto debió influirle el prolífico Illich:

- Fábricas y estanques de gasolina invadiendo la naturaleza en la secuencia de *Resources*, geometrizando el espacio.
- Apresuramiento ciudadano, programación racionalizada de tecnópolis y parálisis (tanto de la mente como de los atascos).
- Injusticia, porque hay una diferencia abismal entre aquellos que disponen del dinero para costear su movimiento y entre los habitantes de los barrios deprimidos de *Prophecies*.
- Etc.

Siempre según Illich, la velocidad en los transportes racionaliza en proporción geométrica la panburocratización de la sociedad –fenómeno claramente observable

---

<sup>222</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, p. 157

<sup>223</sup> ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 340

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>225</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, p. 159.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 169.

desde las primeras secuencias ciudadanas de nuestro film-, potencia las redes industriales – ¡la tecnocratización ligada al coche es uno de los mensajes simbólicos de *Koyaanisqatsi!*-, inspira los ingenios militares – otra vez el ejército-, y nos quita el tiempo -¿cuánto tiempo pasamos en un coche solo por necesidad?-. Idóneo resulta que el autor que más esfuerzo ha dedicado al estudio del coche desde un punto de vista antropológico, económico y social, sea el inspirador de un film que tanto abusa de cientos de automóviles a cámara rápida. Digámoslo una vez más, aun a riesgo de parecer pesados: imbricación *ideoestética*. Aun así, y como en el caso de cualquier característica previamente descrita, Reggio no sigue siempre a pies juntillas las teorías de ningún autor, incluido Illich. A este último en ocasiones le mueve un punto político al que *Koyaanisqatsi* poco caso hace: “Dime a qué velocidad te mueves y te diré quién eres”<sup>227</sup>, sugiere Illich. Pero Reggio no parece estar interesado en mostrar la opulencia del rico que es llevado en limusina frente al pobre que va andando, sino los problemas causados por coordenadas megaestructurales y siempre a nivel genérico.

Razón tiene, pues, Ellul, cuando dice que el hombre actual está siempre ocupado en la comida, el transporte y la televisión<sup>228</sup>, temas prioritarios de *Koyaanisqatsi* que se deducen en parte de la inspiración videoartística. No es de extrañar que a la luz de lo comentado Reggio quiera ahondar en el automóvil a cualquier precio, exhibiendo a hombres que cada vez se tienen que desplazar con más y más rapidez (cámara rápida) por los mismos trayectos monótonos (carreteras) consagrando más y más tiempo. En efecto, algunas de las mayores bazas de la película, la modificación de las coordenadas espaciales y temporales en base a una aceleración y velocidad constantes, vienen a hablarnos de un problema que se resume en el automóvil: vehículos sincronizados musicalmente en paralelo a los módulos de los edificios, haciendo de nuestro film un producto de impecable unidad tecnoestética. Algo que, por otra parte, también hace Ginsberg, fusionando en algunos de sus poemas edificios, vehículos y tecnología:

“Los bloques de los suburbios de Chicago extienden su  
recién desnuda piel de tierra bajo el ojo del sol, los

---

<sup>227</sup> ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 343.

<sup>228</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 404.

automóviles corren a millares a través del aire gris hacia el puerto de reactores”<sup>229</sup>.

En unas líneas, Ginsberg, como si hubiera cambiado varias veces de plano, yuxtapone literariamente de forma parecida a como obra el fenómeno audiovisual de nuestro film.

Pero todavía hay más características a relacionar con el cosmos *ideoestético* y *tecnoestético* de la *opera prima* de Reggio. El automóvil, como cualquier objeto capitalista, tiene efectos metafísicos al estilo de los comentados a propósito del fetichismo industrial. Tal y como nos advierte Marcuse:

“La gente se reconoce en sus mercancías: encuentran su alma en el automóvil, en su apartado de alta fidelidad, en su casa y su equipo de cocina”<sup>230</sup>.

El hombre tradicional tenía flexibilidad de movimiento, podía pararse a contemplar y a charlar: era libre de usar toda su potencia psíquica y física. Con el coche, el hombre se encuentra aislado, no puede elegir itinerarios más allá del “camino más rápido” y siempre dentro del sentido unívoco de una carretera, analiza Winner<sup>231</sup>. Característica no sólo reductible al automóvil sino también a la presencia del avión y del piloto en el film, tal y como indica Ellul de forma aplastante: “Como el piloto de avión supersónico, inmovilizado por conexiones a los distintos aparatos. Es ciego, sordo e impotente”<sup>232</sup>. Esa misma esclavitud se le transfiere a él mismo cuando vuelve a ser peatón, deambulando como un zombie por la ciudad siguiendo el ritmo inercial de las muchedumbres y sin mediar palabra amistosa con nadie –de nuevo el universo de Reggio-. “Contradicción entre justicia social y energía motorizada, libertad de la persona y mecanización repetitiva de la ruta”<sup>233</sup> sentencia Illich al ritmo de *Koyaanisqatsi*. El coche, además, vive para Winner de la centralización, la estandarización, la masificación y el diseño geométrico –véase la toma aérea de coches amontonados, donde únicamente una falaz pincelada estética (el color) rompe con la

---

<sup>229</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*, p. 183. Poema “Viernes trece”

<sup>230</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 39.

<sup>231</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 24.

<sup>232</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 327.

<sup>233</sup> ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 335.

dura realidad<sup>234</sup>. El resultado final es de una polidireccionalidad fílmica abrumadora que conecta, además, con la adecuada asesoría de Winner.

En definitiva, *el automóvil y la carretera son los motores de casi la mitad de Koyaanisqatsi*. El punto de inflexión fílmica lo marca el paso del plano de los dos aviones al momento en que, coincidiendo con una música más frenética, las autopistas vomitan chatarra motorizada sin parar. A partir de ahí, el guión se resuelve al son de la *ideoestética* elluliana:

“Los gastos en carreteras, estacionamientos y toda esa otra clase de beneficios para los que poseen automóvil propio, han aumentado cuantiosamente (...) *Predeterminan además, la orientación de presupuestos futuros*”<sup>235</sup>.

Las secuencias posteriores (parafernalia militar en *Vessels*, construcciones megalómanas de *Pruitt Igoe*, estrés de la ciudad en *The Grid*) vienen a confirmar una lógica argumental que solo puede ser fruto de una intuición creativa alimentada por la lectura y la meditación, pero para cuyo significado debe haber un ejercicio por parte del espectador más allá de la mera estética. Las enseñanzas son, además, muchas. Un ingenio tan corriente como el automóvil, que de por sí no nos dice nada (ataque frontal a la especialización), cuando se pone en relación con el resto de elementos humanos que pueblan nuestro cosmos vital, resulta que desvela el centro de una intensísima tela de araña sobre la que merece la pena preguntarse. El problema es que estamos tan acostumbrados a especular sobre uno solo de los cuadrantes, que las visiones más amplias tienden a deslumbrarnos en demasía.

¿Podemos pensar en el transporte más allá de las apariencias? Las autopistas han hecho retroceder el sentido de cercanía vecinal: ahora los amigos pueden estar desperdigados por medio globo. “Los aeropuertos cortan el acceso del barrio del otro”, sentencia literal de Illich que obtiene su retrato idéntico en un plano de *Vessels*<sup>236</sup>. ¿Y la naturaleza? La naturaleza retrocede ante los coches, la gasolina y el asfalto. Y no sólo

---

<sup>234</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 112.

<sup>235</sup> ILLICH, I.: *Alternativas*, p. 105

<sup>236</sup> ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 338.



eso: el valor de aquélla, tal y como es presentada en *Koyaanisqatsi* –según las orientaciones ideológicas- tiende a convertirse en una parcelación de intereses económicos o tecnológicos. La naturaleza como fuente de energía, como despensa a ser expoliada impunemente<sup>237</sup>, algo inaceptable para el fundador del *flower power* que, lleno de ira, no duda en dedicar maldiciones poéticas a los coches. “Choque de automóviles”, llama a uno de sus poemas<sup>238</sup>. En otro, escupe: “Inclinándome sobre el asiento de un taxi para reprender a un irritado y maledicente conductor con la mano alzada para calmar a su indignado vehículo”<sup>239</sup>. De nuevo, como en el caso de Reggio, poesía y belleza estética como base, sí, pero nunca un canto elitista a la autopista y al anonimato como forma forzada de adaptación *snob* a una época en la que primero hay que criticar y después disfrutar. Según Debord:

“Los imbéciles y pasadistas siguen disertando todavía sobre (y contra) una crítica estética de todo eso, creyéndose lúcidos y modernos porque fingen adaptarse a su siglo, declarando que Sarcelles o las autopistas poseen una belleza peculiar preferible a la incomodidad de los pintorescos barrios antiguos”<sup>240</sup>.

En conclusión, y como suele ser norma en el film, las consecuencias más sentidas desembocan siempre en el hombre. Y, de nuevo, a un ritmo que siempre parece ser *ideoestético*:

“Hemos perdido la relación con el espacio y el tiempo humano, perdiendo la conciencia de los poderes físicos, sociales y psíquicos de los que dispone el hombre gracias a sus pies, de poder hablar tranquilamente dando un paseo mientras las cosas se movían a una velocidad que el hombre podía asimilar (...) El hombre ya no sabe marcar el ámbito de sus dominios con la huella de sus pasos, ni encontrarse con los vecinos,

---

<sup>237</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, pp. 143-148.

<sup>238</sup> GINSBERG, A.: *La caída de América*, p. 130.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>240</sup> DEBORD, G.: *El planeta enfermo*, p. 76.

caminando en la plaza. Ya no encuentran al otro sin chocar, ni llega sin que un motor lo arrastre, su órbita puntual y diaria lo enajena de todo territorio libre”<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> ILLICH, I.: *Energía y equidad*, p. 339-340.

### 3.13. ABAJO EL TELÓN: LA TEORÍA ESPECTACULAR

La verdad se ha convertido en una representación....sí, lo sabemos, siempre lo fue, pero el problema actual es que ahora somos *demasiado conscientes* de ello, lo que genera un sentimiento de relativismo y cinismo personal que se lleva muy bien con el imperativo autoritario de la inercia automática de la técnica y la estética. Pues bien, son estas últimas, y no otras, las más peligrosas de las “representaciones”, pues nos han convertido en actores directos -no en meros observadores, como fue el caso del Barroco- justo en una época en la que creemos ser conscientes de todo<sup>242</sup>. Que íbamos abocados a ello ya lo supieron los padres de la concepción moderna, todos ellos no por casualidad, hombres ilustres del barroco y abuelos de la técnica y la estética. Al morir Dios, *constructo* al que Berkeley se agarró como un clavo ardiendo antes de tener que aceptar que la filosofía del siglo XVII se veía incapaz de comprender la realidad, el solipsismo de Hume –a la sazón empirista- triunfó<sup>243</sup>. Hedonismo y pragmatismo técnico, tal fue la lógica que olvidaba lo que Illich llamó *convivencialidad*: la posibilidad de encontrar la armonía, la alegría y el equilibrio con herramientas que no impongan una metamorfosis humana caótica, que no obliguen a claudicar ante muchos de los valores tradicionales, que, en definitiva, no impongan un espectáculo que nos haga abdicar de la realidad humana más esencial y cotidiana<sup>244</sup>. Eso buscaba Mumford: detener un gigante de hierro que tenía las cosas demasiado claras, pero poco humanas. Ahí entra el sentido cristianismo original de Ellul en escena: volvamos atrás. Ahí entra el sentido común de Winner y Reggio: “Tenéis que saber esto para obrar en consecuencia”. La sociedad ya no sabe ni como interpretar sus experiencias: el artificio ideológico que subyace tras la técnica y la tecnoestética parece más real<sup>245</sup>. Miles de prejuicios, producidos en serie no ya por un hombre, ni un sabio, ni una comunidad, sino por transformaciones y consecuencias tecnológicas que *nadie* pudo preveer han conquistado nuestros cerebros. En definitiva, las teorías críticas apuntaban hacia *el*

---

<sup>242</sup> Sobre el mundo como representación véase: RORTY, R.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1990. Téngase en cuenta que el saber popular, aquel contra el que ilustrados, tecnócratas y teóricos de la estética se enfrentaron, siempre repudió las representaciones institucionales, buscando en la sensación interior –a veces religiosa- un tipo alternativo de verdad en la que confiar, véase: LIZCANO, E.: *Op. cit.*, p. 100.

<sup>243</sup> Puede verse STRATHERN, P.: *Hume en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2006, p. 7-35 aprox.

<sup>244</sup> ILLICH, I.: *La convivencialidad*, p. 374 y ss.

<sup>245</sup> WINNER, L.: *Op. cit.*, p. 19.

*espectáculo*, tópico de la filosofía crítica de los años 70 y 80 que misteriosamente quiso ser *malentendido* por decenas de autores. Pronto sería convertido en un término vago y carente de ideas: “Los filósofos utilizaban el cliché, no para pensar o imaginar, sino para quejarse: para quejarse de que la gente creyera que mediante las películas de Rambo los Estados Unidos podrían ganar la guerra de Vietnam”<sup>246</sup>.

Sin embargo, el espectáculo debordiano (retomado por Baudrillard a finales de los 70) no significaba eso en absoluto. Su significado era muchísimo más complejo. Mumford, por ejemplo, solo rozó dicho concepto. En *La condición del hombre* se vislumbra una metáfora que engloba su aproximación espectacular. Allí señalaba cómo para Jesús los fariseos eran actores, pues negaban la vida al considerarla una pieza fija en un decorado prefijado<sup>247</sup>. Grato resumen del estado sólido de la tecnología durante los años que vivió Mumford. Illich, buen conocedor de las teorías de Bachelard sobre las representaciones imaginarias, también supo señalar tenuemente el fenómeno. Siempre tuvo claro que las fábricas, los medios de comunicación, los hospitales, los gobiernos y las escuelas producen bienes y servicios que enlatan y mediatizan sobremanera nuestra visión del mundo. También Ellul comprendió que había un atrapamoscas metálico contra el que nada se podía hacer: la más visible de las escenografías, la tecnoestética (en edificios, carreteras, televisiones, organización laboral...) que, lamentablemente, parece invisible para los actores.

Ahora bien, la teoría espectacular de Debord no va contra la técnica, sino, en general, contra la sociedad postindustrial. Sin embargo, Kohr, Ellul e Illich sí que dirigen su mirada a ese primer factor crítico, al que consideran definitorio, lo que ocasiona cierto conflicto de intereses. Por otro lado, no sabemos si Reggio comprendió (o mejor dicho, si le interesó) la teoría espectacular de Debord en su conjunto. Lo que podríamos constatar es que la adecuó a las orientaciones del resto de ideólogos –lo que para los puristas del situacionismo sería razón suficiente para condenar a *Koyaanisqatsi*-. De este modo, la imbricación espectáculo-*Koyaanisqatsi*, aunque a veces demostrable a un nivel *ideoestético* de valor indispensable para el film, debe no ser escrutada al 100%. Su interés radica más bien en las reflexiones y cualidades unitarias que otorga al film

---

<sup>246</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>247</sup> MUMFORD, L.: *La condición del hombre*, p. 63.

*Koyaanisqatsi* es, de por sí, un espectáculo en toda su carga visual. Como el espectáculo debordiano, es “una obra de arte”, ya que ha sido construída a lo largo de siglos por el trabajo humano y su resultado principal es anestesiar nuestra mirada con fulgurantes brillos y gigantismos. También es “una economía de falsas necesidades”, pues todo parece estar de más: un reino de cantidades. Es un “retablo de deseos congelados”, tanto como la imposibilidad de observar actitudes tradicionalmente humanas. Al contrario, creaciones y actitudes propias de un marco tecnoestético: frígido estatismo de las arquitecturas, lentitud en las personas, enajenación con los videojuegos, soledad individual, etc.<sup>248</sup>

Hay muchas formas, empero, de describir el espectáculo. Dejar que chispeen varias de las máximas de Debord al respecto parece dotar de fiables subtítulos al film. Sentencias tales como “El espectáculo es el desvanecimiento de la distinción entre yo y el mundo”<sup>249</sup>, se pueden relacionar casi instantáneamente con los mecanismos generales del film. En *Koyaanisqatsi*, sobre todo gracias a la cámara rápida, el desplazamiento y actitud de objetos, módulos geométricos y personas es altamente indiferenciado. ¿Qué distingue la manera de obrar de los coches frente a las personas? Frenéticos, estresados, unívocos, acelerados, inexpresivos.... ¿Qué tiene mayor protagonismo? ¿Una salchicha o una persona? Las escaleras mecánicas y las máquinas de producción los tratan con igual desaire. ¿Cambia la cámara o la música su actitud? Planos, movimientos, melodía o ritmo actúan del mismo modo sea persona o cosa. Esto nos conduce a una unidad fílmica sumamente homogénea, que puede parecer aburrida sí, ¿pero acaso no achacan los situacionistas a nuestro mundo ser especialmente aburrido? Dice Debord: El espectáculo “es un instrumento de unificación (...) el lenguaje oficial de la separación generalizada”<sup>250</sup>. Tan unidimensional como el de Marcuse y tan repetitivo como el de nuestros objetos de diseño, *Koyaanisqatsi* es conscientemente una obra de arte testimonial, mimesis de la unificación espectacular que como principal efecto “separa” a las personas, esto es, las vuelve inhumanas, antisociales, individualistas, infelices, culpabilizadas, superficialmente hedonistas y arrogantes. En conclusión, un espectáculo en su acepción visual como crítica tecnológica y tecnoestética.

---

<sup>248</sup> MARCUS, G.: *Op. cit.*, p. 193.

<sup>249</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 219, p. 174.

<sup>250</sup> *Ibidem*, tesis 3, p. 38.

Dice Debord en su primera tesis: “Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación”<sup>251</sup>. ¿Cómo no iba a ser para nuestro *enfant terrible* el cine la mayor de las artes? Éste possibilitaba, de por sí, subrayar la representación con altas dosis de verosimilitud. Si el decorado estaba ahí fuera, sólo había que rodarlo entrelazándolo con el comportamiento del hombre ante él. Recuérdese, además, que Baudrillard ya había enunciado en los años 70 su teoría de la *hiperrealidad*, término más que adecuado para expresar lo que *parecen* conseguir mecanismos tales como la repetición o la velocidad en el film, en colisión con el *simulacro* evasivo de films más objetivistas. Baudrillard, hijo bastardo de las teorías debordianas, hablaba de la desaparición de la realidad en términos de “un inmenso decorado” que, como puede entenderse, describe a rasgos generales nuestra película<sup>252</sup>. Para él la realidad ya no es sino una sucesión de hipótesis e hipótesis sobre ella que en nada transforman su espectáculo. Y todo esto siempre tiene relación en nuestro autor con el devenir de los últimos siglos, la técnica y la racionalidad:

“La realidad es una perra, ¿Qué tiene de asombroso, por otra parte, ya que ha nacido de la fornicación de la estupidez con el espíritu de cálculo –desecho de la ilusión sagrada entregada a los chacales de la ciencia?”<sup>253</sup>

Es más, el célebre teórico sugiere que la técnica quizás es la única alternativa que nos ha quedado, y gracias a la cual, “el mundo se ríe de nosotros”<sup>254</sup>, punto tragicómico

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, tesis 1, p. 37.

<sup>252</sup> Véase BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*. No puede negarse que Baudrillard es un autor poco original y tramposo en cuanto a su uso del discurso juguetón, pero tampoco que, en libros como *Cultura y simulacro* pudo reciclar y divulgar muchos pensamientos de época y devolverlos con la fuerza necesaria como para que nos impactaran y nos hicieran sentir que algo no funcionaba bien. Si bien el campo de batalla de esta obra es el eterno debate platónico entre el engaño y la realidad (por tanto, nunca quedará claro cuál es la “realidad perdida” para Debord o Baudrillard, o si en algún momento histórico no ha habido “un simulacro cultural”), es innegable que el autor quiso expresar que la masificación y la creación de una violenta megaestructura *artificial* ha generado un sentimiento de pérdida que, a priori, parece que está fuera de los parámetros irreductibles que debieran ser la *realidad* humana. Tampoco puede minusvalorarse la capacidad que este famoso ensayo tuvo para que el lector medio intuyera la noción de ahistoricidad, la crisis de las ideologías modernas, y lo indecible del nuevo fenómeno de masas. Tampoco que su lectura influyera a los artífices de *Matrix*, hasta el punto de homenajearlo en la primera entrega y de ofrecerle el cargo de codirector en la segunda. Y es que, más allá de que su contenido sea efímero, la metáfora que envuelve o las anotaciones críticas sobre la tecnología (aunque escasas) obligan a tenerlo en cuenta.

<sup>253</sup> BAUDRILLARD, J.: *El crimen perfecto*, p. 13.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 16.

y semántico que define el tono de *The Grid*. Si bien el pensamiento baudrillesco, paroxismo del concepto espectacular debordiano, mantiene ambigüedades con respecto a la técnica acaso más excelentes que las ético/estéticas de *Koyaanisqatsi*, no quita que, como estamos viendo, ciertas ramificaciones de su espectro postmoderno sean aplicables al film. Para él el crimen asestado a la realidad se explica gracias a la “transfiguración técnica del mundo”<sup>255</sup> y, muy especialmente, a la estrategia fatalista de la estética, ardid con la que se abdica de conocer y formar el gusto e inteligencia, velo ilusorio que nos evade de nuestra responsabilidad de observación crítica<sup>256</sup>. *Koyaanisqatsi* pareciera haber empleado estas teorías de forma práctica e incluso vulgar, pues si una comprensión literal de Debord conduce a una simplificación excesiva, en el caso baudrillesco aboca a un “guirigay” de hipótesis a interpretar personalmente. La estética testimonial de Reggio, en este aspecto, es sumamente ingenua: huir del *simulacro* es imposible, pues nuestra inseparable compañera de viaje, la estética, siempre está ahí presente. *Koyaanisqatsi* había optado por tratar la realidad como un espectáculo, pero ello no la redimía de convertirse en un acto más. De ahí que sus conexiones con las teorías debordianas sean interesadas o, mejor aún, adaptadas –maniqueamente incluso- al resto de teóricos del film. ¿Logro o sinrazón? Depende del punto de vista, pues ya sabemos sobradamente que la adaptación fílmica de una novela no significa su literalidad ni comprensión absoluta: puede ser únicamente la inspiración lo que valga. En general, puede afirmarse que Debord sirvió para aderezar las líneas argumentales e *ideoestéticas* generales sin más. Inspiración abstracta donde sería un error pedirle la puesta en escena del intrincado concepto espectacular. Además, Winner era un tecnólogo, no un sociólogo especulativo. Quizás se pueda calibrar mejor este fenómeno tomando como ejemplo tres tesis complementarias de *La sociedad del espectáculo*:

- 1) “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”<sup>257</sup>.
- 2) “El mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia”<sup>258</sup>.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 112 y ss. Véase también BAUDRILLARD, J.: *El complot del arte*.

<sup>257</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 4, p. 38.



- 3) “Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico”<sup>259</sup>

En primer lugar, debe señalarse que podríamos reciclar estas tesis para ilustrar nuevamente la tecnoestética. En segundo, no debe ser difícil ver la inspiración *ideoestética* que recorren en sus líneas, su puesta en funcionamiento en el film a nivel semántico y formal y su relación con la situación psico-social de los individuos de hoy en día:

- La película no tiene actores, los objetos son los protagonistas, sean edificios o sea una pantalla de televisión.

-A nivel argumental, el hombre se autoimpone una huída continua, dejando embriagarse tanto por lo que Ellul llamaba “la ilusión de la acción”<sup>260</sup> –escenas con videojuegos o con el baile frenético en la discoteca- como por un inconsciente ciertamente hipnotizado con la técnica –escena de la mujer con el hijo viendo la televisión o el niño reflejado en la pantalla del videojuego-.

-A nivel formal, los hombres actúan tanto de forma similar a esa “selección de imágenes”, como al modo fílmico de ser seleccionadas. Fragmentaria, como el propio cine, la realidad sólo se ve unificada por la *tecnoestética*, término *hiperreal* que se superpone a cualquier otro aspecto. También estética del hipnotismo expresada por la música y la reiteración, la geometrización, la masificación y el movimiento bucle.

-Recuérdense ejemplarmente las panorámicas en las que, al mismo tiempo que la cámara muestra tristes y severos rostros a cámara lenta, irónicas pantallas eléctricas dotadas de una artificiosa aura pop imponen sus artificiosos letreros: “Have a barrell of fun!” o “The grand illusion”.

De este modo, el film puede ser comprendido a la luz de la lectura de varias de las tesis debordianas, pero desde una situación *ideoestética* diferente a la de la mayoría de los caracteres anteriores: no se trata, como en el caso de la velocidad y el automóvil, de

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, tesis 36, p. 52.

<sup>259</sup> *Ibidem*, tesis 18, p. 43.

<sup>260</sup> ELLUL, J.: *Op. cit.*, p. 405.

trasvases apreciablemente literales, sino de inspiraciones abstractas de las que es imposible sustraerse. Tómense un par de ejemplos más:

1) “El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social”<sup>261</sup>. Lo cual no es sino una reiteración más de lo hemos ido diciendo no sólo a tenor del espectáculo, sino también de diversas características precedentes. Las ideoestéticas se solapan y se refuerzan: como ya sabemos, el universo fílmico queda fagocitado por la contundencia de los objetos, en particular de los automótiviles por la importancia que poseen en sí. Los planos juegan a lo mismo, a repetirse, en su forma pulcra y limpia platónica, como si fueran una mercancía más. Más allá de la mercancía, toda realidad se ve reducida a convertirse en objeto de consumo, sea la política, la religión, la filosofía o los anuncios comerciales<sup>262</sup>. Lo mismo ocurre la multiplicación de planos de *Koyaanisqatsi* que, aun presentando realidades muy diferentes, se les confiere mismo protagonismo, tiempo y formato. Así se presenta la banalidad unidimensional de todos los elementos constituyentes que conforman nuestra realidad.

2) “El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha disipado las tinieblas religiosas en las cuales los hombres depositaron sus propios poderes separados de sí mismos: se ha limitado a proporcionar a esas tinieblas una base terrestre”<sup>263</sup> Illich, conocedor de la teología, bien pudo afirmar en cierta ocasión que nos encontrábamos en la era “del avasallamiento del hombre por sus dioses que, por supuesto, son sus instrumentos”. Vuélvase a leer el subapartado dedicado a la metafísica del objeto capitalista y calíbrese si la confianza en la geometría y la limpieza no emanan un aroma potentemente sacro. Vuélvase a contemplar los contrapicados de los rascacielos y estímesese si no son tratados como dioses. Contémplese la belleza de nuestra realidad y acéptese que la pantalla de un ordenador posee más poder de persuasión que un Cristo crucificado en Semana Santa.

---

<sup>261</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 42, p. 55.

<sup>262</sup> MARCUSE, H.: *Op. cit.*, p. 87.

<sup>263</sup> DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, tesis 20, p. 44.

En definitiva, *La sociedad del espectáculo* ofreció a Reggio tanto continuas descargas *ideoestéticas* como una perspectiva general, un guión ideal y una despena de la que tomar prestado sólo lo que tuviera sentido dentro del film.



## GALERÍA DE IMÁGENES (II)



### 3.14. APOYO VISUAL / MONOGRÁFICOS

En este apartado acometeremos en primer lugar una breve comparación didáctica entre *The City* y *Koyaanisqatsi* (comentado en 3.2.1.2.). En segundo lugar, monográficos sobre nuestra película a base de imágenes comentadas cuyo fin será ilustrar sintéticamente parte de lo analizado en el bloque. En tercer lugar, algunos elocuentes planos de *Naqoiqatsi* útiles por su síntesis didáctica de ciertos aspectos tecnoestéticos.

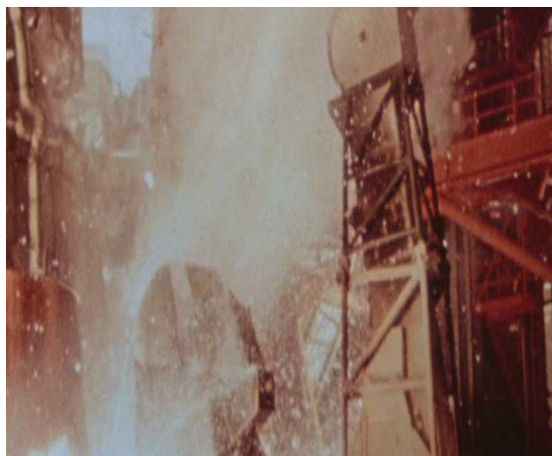
#### 3.14.1. *THE CITY* (1939) –rodada en blanco y negro (40’)- VERSUS *KOYAANISQATSI* (1982) –rodada a color- (84’):

**1.- NATURALEZA:** Planos íntimos en *The City*, casi siempre en compañía de pequeñas granjas, casas de campo, labradores o ganaderos: defensa de las poblaciones tradicionales y propuesta de ciudad jardín. En *Koyaanisqatsi*, por el contrario, panorámicas inmensas sin presencia de la civilización: valor panteísta y oposición absoluta a la civilización.





**2.- ESTRUCTURAS DE METAL:** Captación del fenómeno tecnoestético monumental, acompañado de la insana atmósfera de fuego y gas.



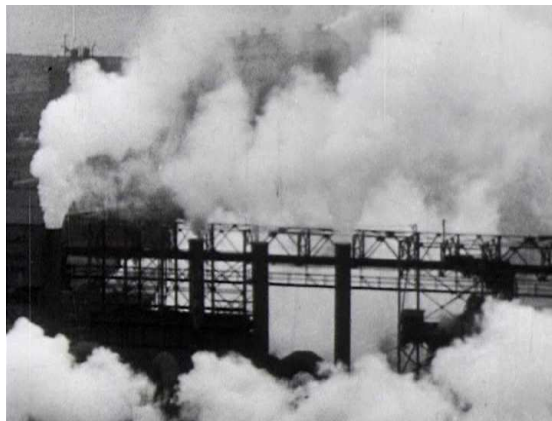
**3.- GASES TÓXICOS:** En *The City* se parte siempre de grandes estructuras fabriles para mostrar la expulsión de gases tóxicos (generalmente desde chimeneas). En este caso, la nube tóxica blanca irá aumentando hasta llenar casi todo el plano. *Koyaanisqatsi*, sin embargo, no se centra apenas en el tema de la polución de las grandes fábricas. Aquí se servirá de la metáfora: un tractor y un hombre son oscurecidos por una nube tóxica negra.



**4.- VIOLACIÓN DE LA NATURALEZA:** Dadas sus influencias mumfordianas y su propuesta (en aquel tiempo todavía viable) de ciudad jardín, *The City* se preocupa por los ingredientes tóxicos que envenenan la tierra. Reggio revela un valor metafórico: la violación de la tierra mediante violentas detonaciones.



**5.- FÁBRICAS:** En este ámbito, *The City* capta débilmente la tecnoestética de dichos edificios. Nuevamente, su mayor preocupación reside en subrayar el impacto medioambiental a partir de las chimeneas de las fábricas: la expulsión de gases se sitúa en primer lugar en importancia. Sin embargo, *Koyaanisqatsi* no considera prioritario ese aspecto. La tecnoestética se convierte, dentro de la narración, en la protagonista indiscutible: la geometrización espacial, la monocromía grisácea, el sentimiento de artificialidad o el colosalismo contienen en su semántica aspectos críticos más amplios.

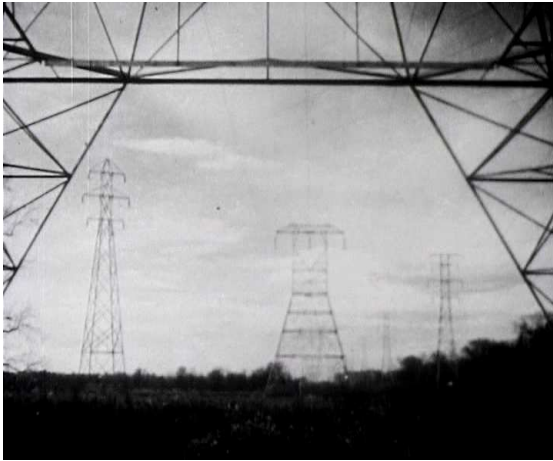


**6.- PLANOS ANÁLOGOS:** *The City*: gases tóxicos emanan de una población industrial pareciendo que la tierra está hirviendo. *Koyaanisqatsi*: gases naturales emanan de la tierra al ritmo de cámara lenta. Mientras que en el primer caso las nubes resultan asfixiantes y opacas, en el segundo se perciben con serenidad.



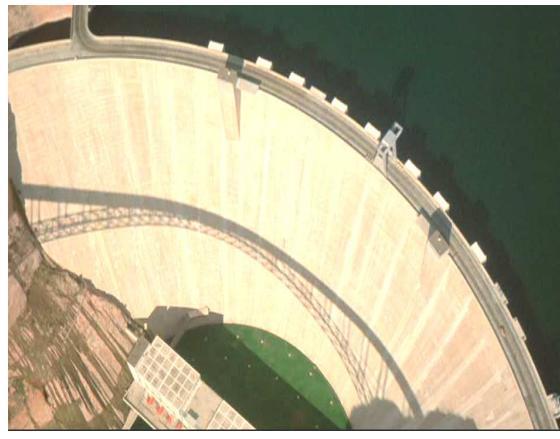


**7.- TORRES DE ALTA TENSIÓN:** Estructura que aparece en ambos documentales. Su original forma final a base de volúmenes geométricos delimitados por el esqueleto metálico atesora la mayor parte de las características genéricas de la tecnoestética. Además, en su estandarización arquetípica en y su situación espacial, geometrizan el espacio.

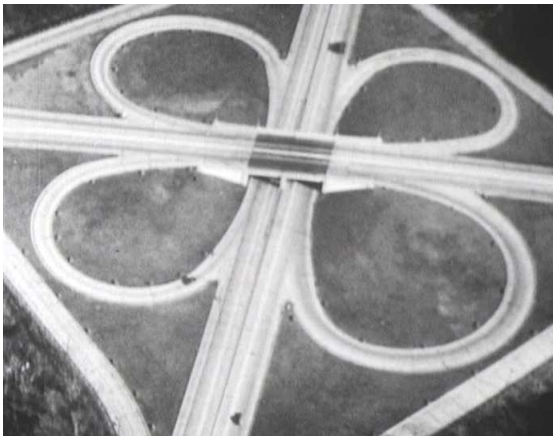


**8.- PRESA:** La fotografía de *The City* y el breve espacio de tiempo en que se presenta la presa no permiten una mayor apreciación de dicha obra ingenieril. En el primer documental se trata, simplemente, de mostrar un nuevo elemento constructivo. En *Koyaanisqatsi*, aun cuando el lapso temporal sea también breve, la valoración de la presa es bien diferente. Inserta dentro de una secuencia en la que se dan cita diversas estructuras tecnológicas, el contraste que permiten la precisa fotografía a color y la toma aérea, subraya sus características tecnoestéticas. La narración señala, imagen tras imagen, la oposición a la naturaleza, la severidad, la anonimidad o la homogeneidad geométrica de todos los elementos filmados.

En *Koyaanisqatsi* el mínimo común denominador es, casi siempre, el valor tecnoestético. La narración, la fotografía, la concatenación argumental y la tecnoacústica minimalista inciden en su semántica y la trascendencia. Mientras que en *The City* el argumento es claro y preciso, siendo las imágenes una demostración de lo que se está comentando, en la obra de *Reggio* la metáfora y los estilemas reiterativos se convierten en la clave y eje axial del film.



**9.- AUTOPISTAS Y CARRETERAS:** Mumford y *The City* pudieron intuir el caos que se avecinaba en el diseño de las carreteras, así como el fuerte impacto visual que estas tenían en sus entrelazados. Dos breves planos en ambos documentales presentan la misma temática con un significado similar.



**10.- EL AUTOMÓVIL:** Dicho ingenio aparece profusamente tratado en sendos filmes. En ocasiones la música de Aaron Copland hace gala de una estructura minimalista que resalta la estandarización en el diseño y el encapsulamiento unidireccional del itinerario al trabajo. La pervivencia del tema en *Koyaanisqatsi* 40 años después de *The City* demuestra, una vez más, que los problemas primigenios siguen sin ser solucionados. El efecto tecnoestético que celebran las imágenes es, además, semejante. En todo caso, es el paso de la monocromía a la policromía la única diferencia destacable entre los planos.

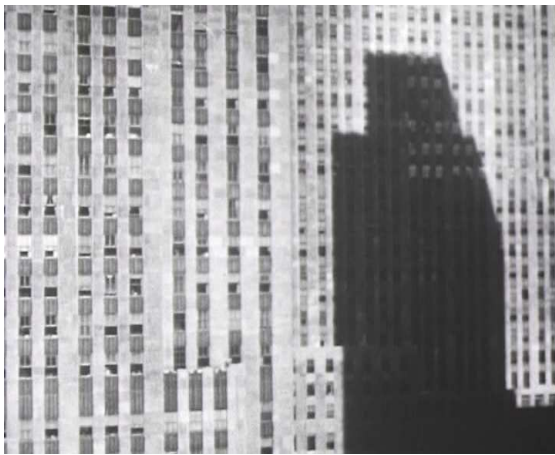




**11.- MASIFICACIÓN-NO LUGAR- ESTRÉS:** El anonimato y la reducción del hombre a hormiga en las grandes ciudades era un tema muy en boga en la época que se gestó *The City*. Reggio presenta el tema de forma similar, volviéndose a observar la matizada aparición del color. Ahora bien, *Koyaanisqatsi* revalidará el tema de la masificación estresante (más allá de los paralelos con el documental) precedente mediante la interacción entre personas y no-lugares tecnoestetizados, tal y como veremos posteriormente.



**12.- ARQUITECTURA-COLMENA:** Mumford fue uno de los autores más precoces a la hora de censurar la arquitectura tipificada y el rascacielos en especial. Si *The City* ya podía en 1939 expresar el anonimato, la producción y el espíritu cuantitativo con dichos edificios, *Koyaanisqatsi* en 1982 se veía obligada. Obsérvese que los edificios que *Metrópolis* situaba en su distópica urbe los encontramos ahora, a mayor o menor altura, por doquier. Es difícil establecer diferencias tanto a nivel de forma tecnoestética como de contenido metafísico entre los dos documentales. Esto demuestra que, efectivamente, la arquitectura es una de las artes más útiles para aproximarnos al impacto mental, behaviorista y estético de la tecnología, especialmente por su papel vanguardista en la codificación tecnoestética y porque, tras su camuflaje racionalista, habita el individuo.





**13.- DESAYUNO RÁPIDO:** *The City* plantea el tema con suma concisión pero con la efectividad satírica que luego repetirá Reggio. Mientras que en el primer documental el estrés se expresa mediante planos acelerados y música proto-minimalista, en el segundo se usará al mismo tiempo la cámara rápida, los planos acelerados y música minimalista. Lógico, ya que la “Mcdonalización” de la sociedad había aumentado en progresión geométrica. En ambos documentales, además, la cámara se deleita en la alienación y voracidad de personajes individuales.

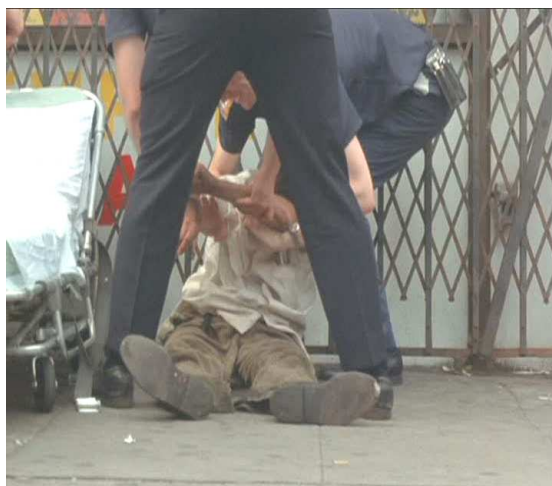
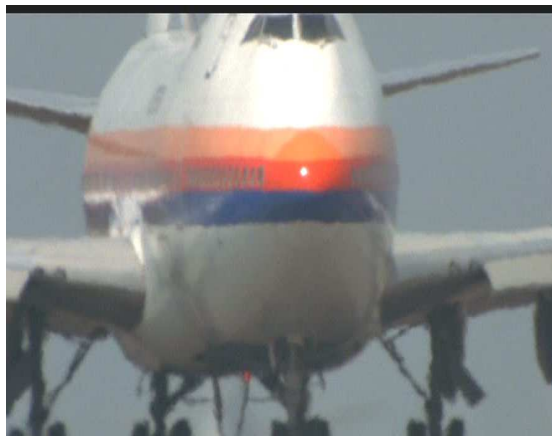


**14.- COMIDA TECNOESTETIZADA:** Sendos documentales harán gala de una metáfora similar. La producción de víveres a rito frenético y mediatizado por las máquinas se reproduce en el comportamiento y estrés de los habitantes. Sin embargo, en *The City* se trata de una breve intuición: el fenómeno tecnoestético será realmente expresado a la perfección en la obra de Reggio. Éste se deleitará en diversos ejemplos de producción de alimento estableciendo paralelismos no sólo con el comportamiento de la sociedad, sino especialmente con la estética de los no-lugares. ¿Acaso no son las industrias cárnicas una suerte de no lugar también? El dicho “eres lo que comes” se ve aumentado en *Koyaanisqatsi* con creces: “Habitas un lugar similar al que produce lo que comes, actúas como tu comida, y piensas y comes como las máquinas de producción alimentaria”. En definitiva, es en los años 70 cuando un film documental pudo sistematizar visualmente la tecnoestética genérica en la línea de nuestra tesis.

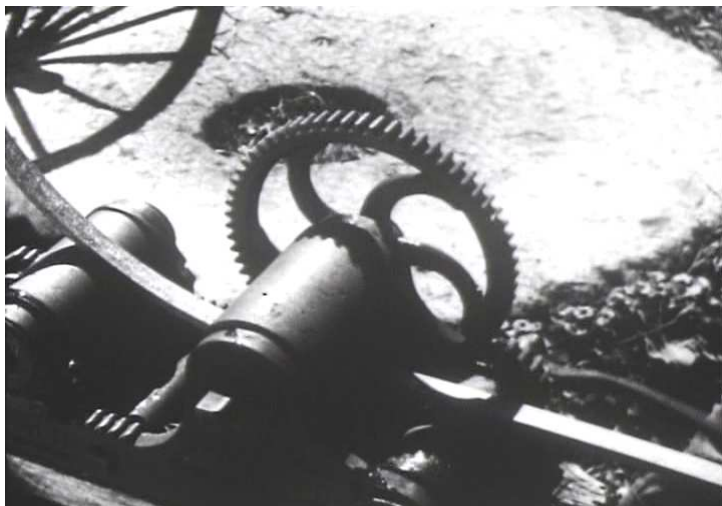




**15.- OTRAS SEMEJANZAS PARTICULARES:** 1) Avión: Tema similar pero con significado diferente. 2) Mendigo recogido del suelo: misma idea y trato formal, aunque en *Koyaanisqatsi* se presenta con mayor dramatismo, ya que al mendigo se lo lleva una ambulancia. 3) Mismo tema, aunque el segundo se trata a cámara rápida.



**16.- ALGUNAS DIFERENCIAS PARTICULARES:** Aparte de lo comentado es esencial subrayar el factor tiempo. *The City* dura sólo 40 minutos, y aproximadamente 20 están dedicados a la vida tradicional y a la propuesta de ciudad jardín. Eso ya significa, de por sí, un distanciamiento a nivel narrativo y de contenido. Además: 1) En *The City* los niños cobran mucha relevancia. 2) Se llega a tratar el tema de la burocracia, algo olvidado en *Koyaanisqatsi*. 3) Apenas se da importancia a la máquina, exceptuando la presencia de algunas de corte decimonónico que son aceptadas por su capacidad de adaptación humana sin eliminar violentamente tradiciones artesanales.



### 3.14.2. MONOGRÁFICOS *KOYAANISQATSI*

#### 1.- Naturaleza

Las dos primeras secuencias de *Koyaanisqatsi* se centran tanto en paisajes solitarios y soporíferos como en el mar y las nubes, definiendo infusamente los mecanismos fílmicos más polivalentes y reiterativos del film: el estatismo y el dinamismo. Aunque el espectador pueda considerar que el significado de estas secuencias es básicamente *hippie* y *new age*, la *ideoestética* cristiana de Illich, Ellul o Reggio –sensiblemente influida por los románticos americanos (Whitman, Emerson)- y las concepciones de naturaleza de Winner demuestran que las lecturas son más amplias de las que podrían parecer a simple vista. Y esto es válido más allá del contraste que estas primeras secuencias tienen con las del resto del film.





## 2.- Geometrización

Bien supieron ver los indios americanos que la geometría significaba una invasión de las tradiciones animistas y populares, a la par que la posesión egoísta de una “tierra reprimida”. Divinidad logocéntrica occidental, la geometrización se expande por todo el cosmos de *Koyaanisqatsi*. Sea cual sea el encuadre y el motivo seleccionado, la forma genérica de las estructuras se convierte en el mensaje tecnoestético predominante, casando muy bien con la metafísica de este tipo de objetos y, por tanto, con las repercusiones miméticas que tendrán lugar en las muchedumbres solitarias que pueblan la secuencia de *The Grid*. La música, por su parte, hace gala de un fenómeno de proyección, describiendo la impresión visual metálica y aristada que producen las torres de alta tensión o, como norma general, el irritante paisaje industrial de la segunda imagen, tan homogéneo y repetitivo como el minimalismo de Glass.



Es útil adoptar la fórmula “racionalidad ambiental” para designar la geometrización del espacio, ya sea agreste, urbano o doméstico. Si bien ésta ha tenido siempre innegables efectos positivos para todo proceso civilizador, dadas sus características funcionales, lo que ahora se pone en tela de juicio es su intromisión en todos los ámbitos. Nuestro pensamiento, mirada y, especialmente, las creaciones formales y espaciales llevan hoy dicho sello tecnoestético. *Camuflamos la riqueza de posibilidades por miedo y, en consecuencia, desocultamos radicalmente el temor a lo que nos hace humanos trasladándolo a unos niveles jamás antes superados.* El valor del uno frente a lo múltiple, de lo estático frente a lo móvil, de lo impar frente a lo par, de lo limitado frente a lo ilimitado o incluso de lo recto frente a lo curvo van de la mano del pensamiento geométrico tecnocientífico, generando una visión sesgada.





### 3.-Contraste y paradoja

Los contrapicados de edificios expresan tanto la apología y esclavismo a la técnica del arquitecto del siglo XX como la inhumanidad del Movimiento Moderno. Atrapadas en el estatismo y regularidad de la estandarización modular hallamos nubes dinámicas y aleatorias. Convertidas en un simulacro visual, su inmensidad choca contra gigantescos muros de la higiene y asepsia más elitista. El tamaño comienza a ser intuido como una grave rémora para la libertad. Mientras, en la segunda imagen, las formas geométricas perfectas de Luna, rascacielos y ventanas quedan atrapados en la red reticularizada de la música. Finalmente, el edificio fagocitará la Luna.



#### 4.-Ocaso de la arquitectura y urbanismo modernos

Similares a naves extraterrestres o microchips de información, las arquitecturas, unas de las grandes homenajeadas en *Koyaanisqatsi*, se muestran tanto en toda su radiante belleza visual como en su coacción a la imaginación y a las necesidades humanas. Por fenómeno de magia simpática, el hombre ocupará en el film un papel muy semejante a la de las ventanas de dichos edificios. El mecanismo estético seguirá, por su parte, un código binario continuo: las luces de cada módulo se apagarán o encenderán, al estatismo se le opondrá dinamismo y a las líneas rectas, las curvas de la carretera. En la segunda imagen, una toma aérea del malogrado barrio de *Pruitt Igoe* antes de su demolición. Paradigma de urbanización megalómana y tecnoestética en la senda de los proyectos de Le Corbusier (aquellos que acabaría repudiando), su fama ha trascendido a la historia al considerarse que su demolición significó el fracaso de todo el proyecto moderno y el inicio de la postmodernidad.





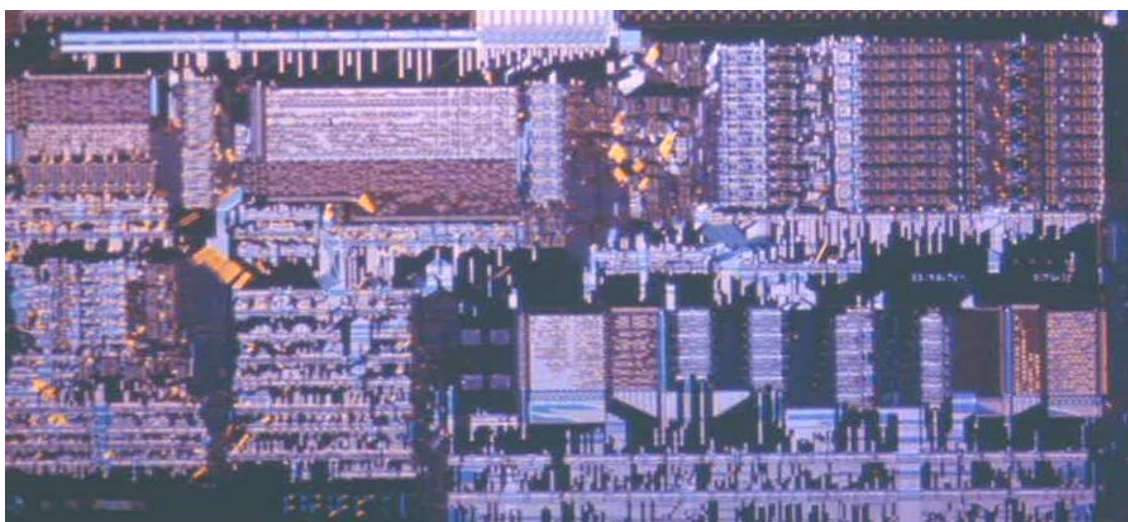
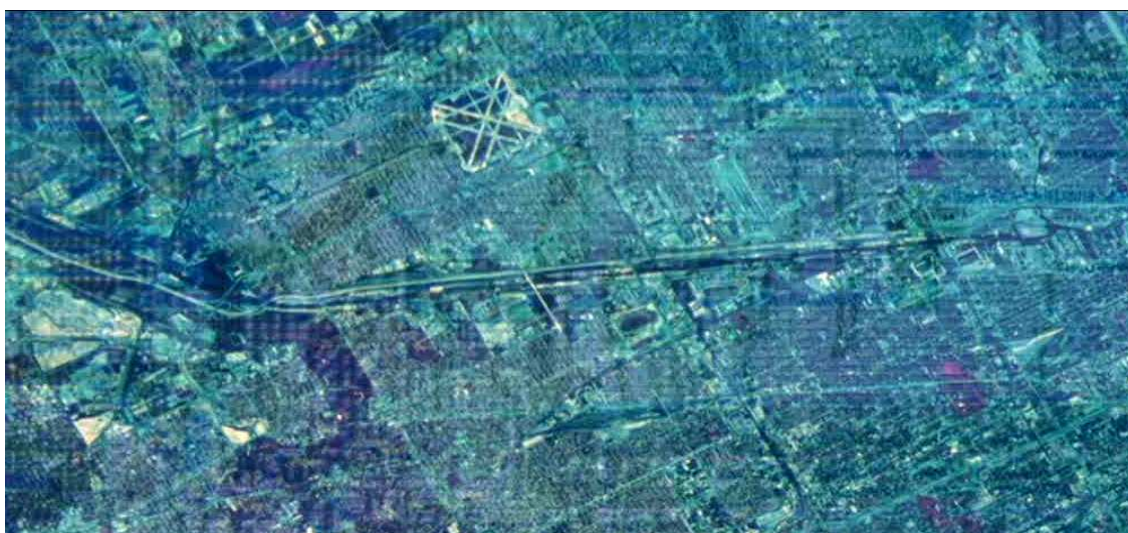
“Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Sentencia prestada de Marx que fue tomada por el teórico Marshall Berman como definitoria del nihilismo tecnocrático. El plano metafórico de la demolición de *Pruitt Igoe* expresa, dentro de la lógica del film, cómo los valores y los esfuerzos materiales acaban en nada. Todo lo que la tecnoestética quiere abjurar (lo finito, lo orgánico, lo desordenado, lo aleatorio...) resulta en vano. La valoración de lo efímero, sin embargo, tiene una razón de ser más allá del mercado: restaurar el aura monofisita, inmaculada y eternamente joven del objeto industrial. Tan pronto un edificio u objeto ha quedado mancillado, ensuciado o arañado *se desvaloriza precisamente por la semántica humana que desvela*: justo lo que el camuflaje tecnoestético necesita ocultar para sobrevivir.

Pero además, la destrucción y reparación sistemática de nuestros objetos, pavimentos, red de carreteras y demás infraestructuras exhibe en grado sumo lo que Illich llamó *contraproductividad*. Nuestro sistema tecnológico nos podría haber ofrecido desde hace décadas un paraíso de ocio y de estructuras perdurables y cómodas. Sin embargo, acaso por influencia de uno de los grandes padres de la técnica, el *ejército*, su ideal cíclico de construcción-destrucción parece haber calado en demasía. De hecho, la tercera imagen, repetida de forma similar en diversos momentos del film, es usada tanto para bombardeos militares como para demoliciones.





“La ciudad genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple; es posible reconstruirla a partir de la pieza más pequeña como, por ejemplo, de un ordenador de sobremesa, tal vez incluso de un disquete” (R. Koolhaas). O, tal vez, en su totalidad, se parezca y confunda con un microprocesador...





## 5.-Caos urbano

“Las lenguas de asfalto que vomitan chatarra” que el amigo de Reggio, el poeta Allen Ginsberg, quiso ver en las autopistas modernas, estrangulan la tierra al tiempo que vuelven unidireccionales los trayectos de los automóviles. Las ciudades del Globo se vuelven genéricas y anónimas, presas de carreteras que los antropólogos modernos llevan tiempo denominando *no-lugar*. El hombre deja de poseer el protagonismo en este nuevo espectáculo, para ostentarlo todo aquello que sea susceptible de mantenerse en movimiento continuo. Las voces apocalípticas de la partitura hacen su aparición justo con la primera imagen, volviéndose tragicómicas, media hora después, en la segunda. Las críticas que contra las megalópolis lanza *Koyaanisqatsi* superan en dramatismo los marcos teóricos que la inspiran, siendo todo ello conseguido entrelazando los caracteres técnicos con los estilemas formales y las pautas sociales de unas ciudades que se entregan a una peligrosa ambigüedad: la de la fascinación visual y la de la execración humana.



## 6.- No lugares

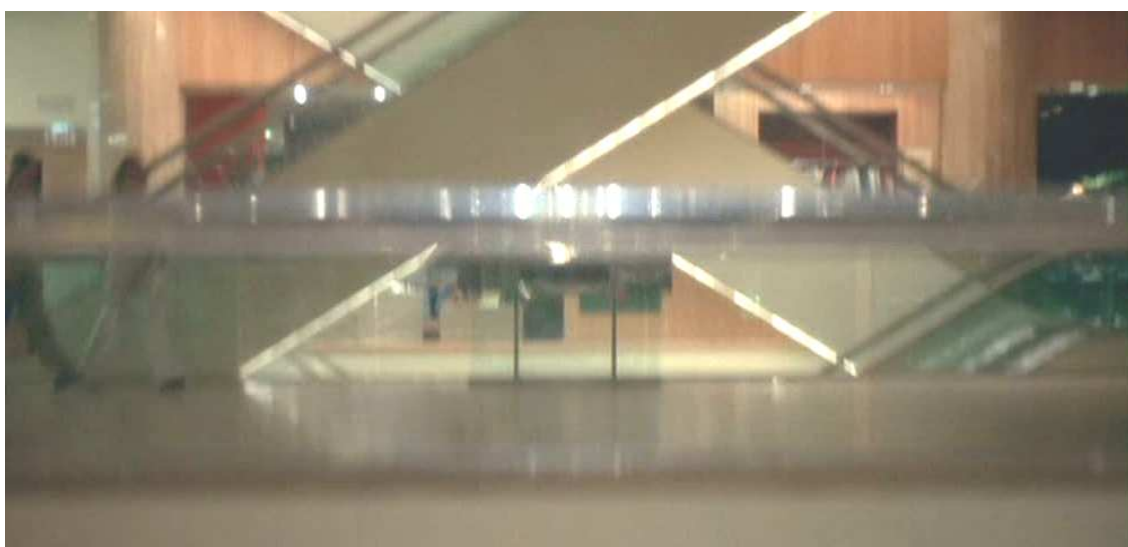
El universo convertido en un texto homogéneo e isotrópico por Galileo, Descartes o Locke encuentra aquí su puesta en escena: el espacio abstracto, anónimo, uniforme y globalizado que viste nuestros centros comerciales, aeropuertos, oficinas, etc. El enlosado geométrico, la reticularización espacial, el ultrahigienismo o el tono grisáceo del hierro en diálogo con el tecnocromatismo de turno se oponen a cualquier modelo orgánico, natural o simbólico próximo al hombre. Tránsito del mínimo común denominador de la representación matemática de la naturaleza, el método científico e incluso del movimiento predecible de la máquina arquetípica cósmica en las escaleras mecánicas. Sin embargo, el modelo resulta ya obsoleto. *¿No se debería haber deducido de Einstein, Bohr, Primas o Prigogine una tecnoestética diferente? ¿O al menos de la biología, tan rica en formas aleatorias?* El mundo técnico todavía sigue camuflándose tras el credo que le dio fortaleza, pero ello demuestra que la sociedad se ha querido instalar en la seguridad que aquél ofrece: omisión del dolor, de lo sentimental, de lo biológico y de las formas finitas individuales abocadas al olvido. Pero el resultado final bien se parece a la *faz de la muerte*: eterna, universal, anónima, frígida...





Los no lugares están dotados siempre de una luz eléctrica cegadora: la semántica religiosa del templo y de la vidriera parecen haber regresado al mundo occidental. Ahora bien, convertidos en *kitsch*: formalismo efectista, pretenciosidad, facilidad intelectual e incluso disfunción. Revestidos de un baño pop y minimalista, el cliché se mantiene a unos niveles totalitarios. La tecnoestética se convierte en *un símbolo político harto interesante*, en tanto suprapolítico y aceptado sin reservas: tan obvio y evidente para nuestra vista que, aun omnipresente, es invisible. Grado paradigmático del camuflaje. Ello no impide, empero, que desvele más sobre nosotros y nuestra sociedad que cualquier otra configuración formal y espacial, máxime cuando es trasvasada a la oficina, la escuela, el ático neoyorkino o, más recientemente, al hogar “joven” y “cool”.

Revelador especialmente en su ultrahigienismo metafísico, un tabú contemporáneo que ha hecho oscilar la dialéctica entre lo limpio y lo sucio a uno de sus extremos. *Muerte al color natural, muerte al olor corporal, muerte a la pátina natural, muerte a lo oscuro*. Como decía Henry Miller, autor predilecto de Reggio: “lo limpio apesta por dentro”. Instalado en nuestra mente y acción, su resultado se opone a la salud psicológica: trastornos obsesivos relativos al orden y a la limpieza.



## 7.-Tecnocromatismo

Automóviles y suelo iluminado de una discoteca ochentera. Si los pensamos en blanco y negro ¿qué tenemos? Masificación, repetición, estandarización, seriación, geometría, homogeneidad... Claro que, la irrupción del color parece anular las célebres características arquetípicas de la tecnoestética. En conjunto, los coches ofrecen ahora una percepción diferente, manteniendo los valores tecnoestéticos genéricos pero bañados en color. Sin embargo, no es un color cualquiera. Imantado de la monocromía grisácea clásica el resultado es de *homogeneidad cromática* en cada objeto individual. Imantado del tinte *brillante, plano y antinatural* que tradicionalmente ha expresado la metafísica de lo divino (aztecas, árabes, templo, dorado barroco), el resultado reactualiza el valor aurático de la luz de la vidriera. En definitiva, color con pocas variantes (rojo chillón, azul marino, gris metalizado, etc.) que entronca con el origen abstracto e inorgánico del imaginario tecnocientífico moderno. La codificación artística es, por otra parte, elocuente en su interpretación: melancolía, frialdad y frivolidad pop-minimal.

Plano inferior: campo cultivado por sectores





## 8.-Tecnoestética “pura”

La separación entre “arte” y “técnica” en el siglo XVIII favoreció que dos ingredientes tradicionalmente unidos se separaran. El tipo de formas y valores que generaron los nuevos creadores técnicos, ahora situados a la vanguardia, fue el resultado de una triple encrucijada: *el buen ingrediente “racionalista” y “funcionalista” del artesano y arquitecto tradicional, la antiquísima veta ordenada, simétrica y reglada del militar, el monje, el ingeniero y el déspota urbanístico, y el imaginario de la Edad Moderna que hizo eclosionar el proceso técnico y maquinístico.* De ahí habría surgido la tecnoestética “bruta” o “pura”, que llamaremos así para diferenciarla de la tecnoestética codificada por el arte, aun cuando en muchos casos puedan tildarse de análogas (pero no homólogas) desde un punto de vista formal.

-Primera imagen: *Koyaanisqatsi* no se centra especialmente en la máquina, al comprender que ésta es motor y metáfora de todo un medio ambiente tecnificado. Aún así, podemos apreciar que la estética de las de la imagen no es diferente a la de la fábrica, por mucho que hoy sólo esté a la vista de aquellos que trabajen próximos a ella.

-Segunda imagen: se advierte un típico cascarón tecnoestético, generado por adición de volúmenes geométricos y poligonales que le confieren una mayor plasticidad. Sin embargo, la seriación o el pulido brillante neoclásico bastan para conectarlo con sus antecedentes genéricos. Los valores principales (aurática, divina, inorgánica, homogénea) no se ven modificados a pesar de su mayor complejidad.





-Tercera imagen: instalaciones en industria alimentaria dotadas de las típicas características tecnoestéticas, aun ajustadas a la funcionalidad más estricta. Si bien es cierto que el diseño industrial ofrece algunas propuestas creativas, no lo es menos que el totalitarismo tecnoestético (hermanado con el económico) no permite apenas libertades. Por ello, los objetos de diseño originales son, las más de las veces, *premiados*, es decir, *segregados*. Formarán parte del ámbito de *lo innecesario*, del arte estético.

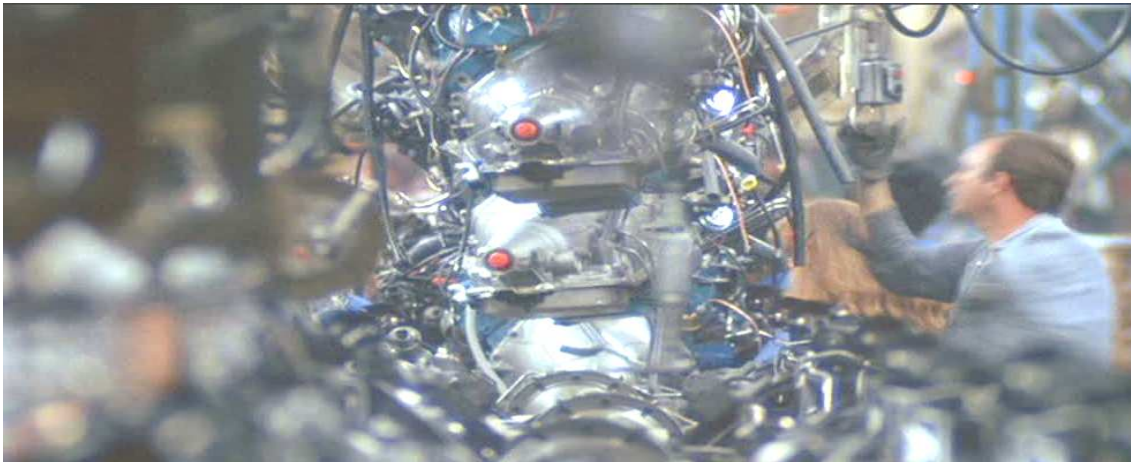
-Cuarta imagen: las carreteras, siempre idénticas, pasando por debajo de un túnel prototípico. El ingeniero ya había prefigurado dichos valores desde el helenismo, pero en aquél momento era un ingrediente que compensaba una sociedad todavía integrada en la naturaleza, en lo artesanal y en lo orgánico. Ahora las obras ingenieriles se han visto elevadas a la enésima potencia, *favoreciendo la propagación tecnoestética con características mucho más severas que las de sus precedentes históricos*.

-Quinta imagen: La precisión tecnoestética, sobresaliente en el armamento militar. El uso destructivo de la bomba puede tomarse tanto como contrapartida de su perfección formal, como *siniestra* metáfora del irracionalismo que reprime su impecable exterior.



## 9.- Lo “siniestro” en la tecnoestética

La máquina era para Descartes el modelo ideal de *res extensa* abstracta, homogénea y predecible. Hecha a imagen y semejanza del *deus machina*, su impecable vestimenta matemática, geométrica y estandarizada se hizo obligada tan pronto como sus vísceras dejaron de representar el *perpetuum mobile* de sus bielas, tornos y ruedas. La semejanza de sus cables con las venas, de sus partes individuales con el cíclope (1ª imagen), sus hemorragias de aceite o sus abrasantes salpicaduras sanguinolentas (2ª imagen) revelaban aspectos inquietantes que debían permanecer ocultos. Pero, más allá de la industria, el velo se rasga momentáneamente. Obsérvese en la 3ª imagen el contraste que produce el no-lugar ultrahigiénico, homogéneo y brillante con el desorden visceral de la máquina averiada.





¿Se puede rastrear cierto grado de lo *siniestro* en formas inanimadas y tectónicas? Veamos. Ya se comentó en su momento que “la tecnoestética genérica desoculta la faz de un dios muerto, de un anhelo imposible” (3.8.2.). La omisión del dolor, de lo sentimental, de lo biológico o de las formas finitas individuales abocadas al olvido terminan asemejándose a la **muerte** (y por tanto, a Dios): eterna, universal, abstracta, y anónima. He aquí un grado de lo siniestro en la obsesión tecnoestética. Dicho camuflaje tecnoestético (*desideratum* intersubjetivo, además) desoculta el anhelo de eternidad y de orden inaugurado por el imaginario técnico. El hombre del siglo XX se aferró a dicha ilusión a cualquier precio, provocando, como la bomba del monográfico anterior, explosiones de locura y de irracionalidad como contrapartida.

Vayamos ahora a los tres planos seleccionados (de *Pruit Igoe*). La contemplación de quiebras y desgarros en aquello que debería ser impecablemente higiénico, simétrico y geométrico provoca inquietud, temor y censura. ¿Acaso expresa ese miedo la fragilidad de nuestra coraza psico-técnica? El acto instintivo del vandalismo juvenil, que rompe tantas veces cristales o farolas muestra que el desgarrar es secretamente *ansiado* por lo que revela. Como el sacrificio primitivo, es temido y deseado: genera una sensación extraña y siniestra, pero necesaria. El velo de la belleza tecnoestética es un abismo sin fondo, que al rasgarse exhibe la realidad humana. “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, de hace, de forma súbita, realidad” (E. Trías)



## 10.- La contrapartida humana

*Koyaanisqatsi* presenta la innegable belleza estética de nuestro mundo tecnoestético, pero queriendo subrayar el monstruo que se oculta tras ella, abjurando así el sonambulismo estético de la sociedad. Ese monstruo se revela cuando se rasga la tecnoestética y surge lo siniestro, aquello que quiere ser ocultado. Pero también se revela en el efecto que el “mundo feliz”, limpio, ordenado, geométrico, universal y eterno ejerce sobre la sociedad. En las tres imágenes siguientes Reggio logra ocasionar de súbito un contraste entre la tecnoestética anterior y los rostros de diversos personajes, generando un sentimiento inquietante que enlaza con el monográfico anterior.





## 11.-“El automóvil es la guerra”

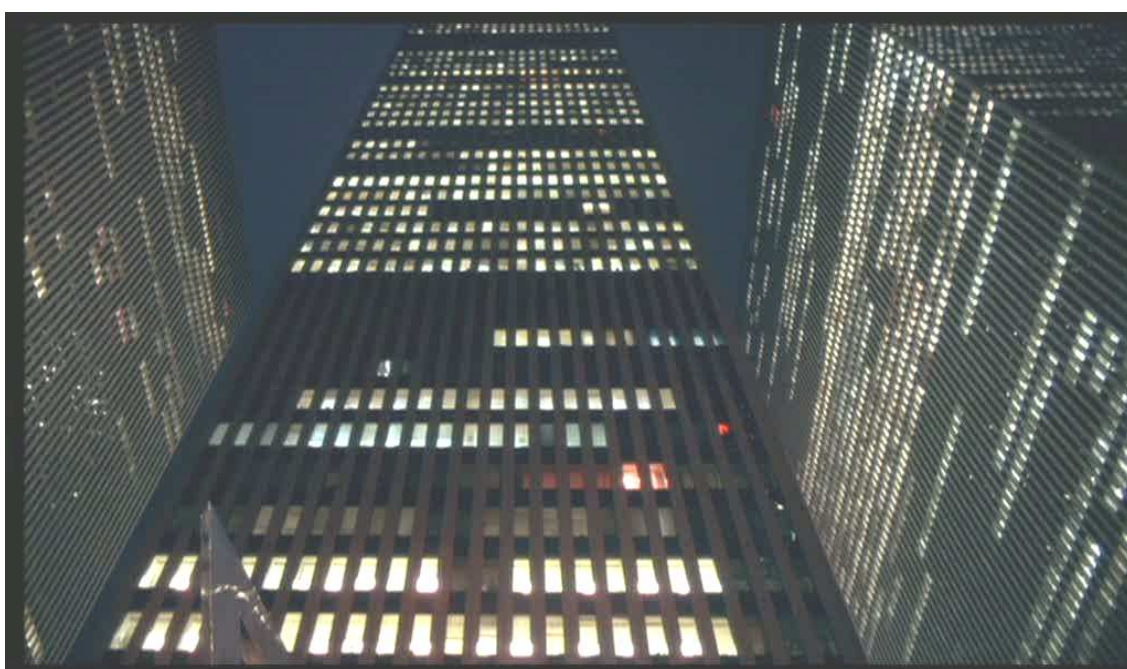
*Dictum* futurista que viene al caso para explicar la importancia del automóvil en la película. Protagonismo que puede ser malentendido con facilidad, pero cuya idoneidad *tecnoestética* y, sobre todo, *ideoestética* -a la luz de las teorías de Illich- merece más de una disertación. El tiempo que nos roban los medios de transporte, los caos circulatorios que tanto criticaron los situacionistas, la relación con la poesía *beat*, la semántica estética de su diseño o la imbricación con los caracteres técnicos y con los mecanismos fílmicos, son algunas de las causas por las que su masiva presencia tiene justificación argumental a la luz de las epigónicas preocupaciones teóricas y urbanísticas de las que bebe Reggio. El coche sintetiza, además, la modificación espacial: se tarda hoy más tiempo en llegar al trabajo que en cualquier otra época. El coche es una necesidad laboral, pero debe ser costead a cuenta propia.



Tan pronto como la música se acelera vertiginosamente, el film pasa de un plano de automóviles (3ª imagen-derecha) a planos de tanques. No debe olvidarse que la estandarización de vehículos motorizados se daría antes en el ejército, pues éste ya conocía de sobra los valores *tecnoestéticos* desde antaño. En consecuencia, el impulso dado a las fábricas militares durante la Primera y Segunda Guerra Mundial favorecería la eclosión del coche privado. Cabe recordar también que Marinetti intuyó el efecto del automóvil a partir de su oda al tanque, al comentar que era un superhombre ideal capaz de aniquilar el tiempo y el espacio.

## 12.-Sincronizaciones e imbricaciones polidireccionales

Baste un mero ejemplo visual como metonimia de la interrelación abrumadora, tanto a nivel estético como semántico, de todos los caracteres y formas que definen el film. Haciendo gala del término que popularizara Marcuse por estos años, la *unidimensionalidad* define el cosmos de nuestra película: módulos, seriación, geometría, brillo, higiene... características que florecen en casi todas las imágenes. El mecanismo de la repetición formal y musical, hastiante para el espectador, era completamente necesario si Reggio quería hacer el ejercicio artístico testimonial-mimético que infusamente defendían Mumford o Ellul. Repetición y velocidad hilan un mundo simbólico que busca expandir en el espectador la conciencia crítica y visual de un ambiente hostilmente tecnoestético.





### 13.- Ciencia, ejército y responsabilidad humanística

He aquí uno de los planos más sorprendentes a nivel estético, pero tristes a nivel ético. Plano que llega a humillar injustamente al excepcional Albert Einstein, quien mostró su repulsión por el empleo de la bomba atómica en *Hiroshima* y *Nagasaki*. Sin embargo, no debe causarnos excesiva extrañeza: el ejército ha convertido desde antaño aspectos tecnológicos y científicos en símbolos totémicos de orden despótico y destrucción total. Siendo esto válido incluso para una genial fórmula que ahora se ve imantada irresponsablemente de un sentido destructivo.

Es justo señalar que León Tolstoi ya pudo expresar en su momento lo terrible que le parecía que los grandes militares sintieran tanta devoción por las matemáticas y las ciencias, pues ello demostraba el mal empleo que nuestra cultura les ha dado tantas veces. He aquí, pues, dos peligros de un mundo excesivamente científico:

-Primero: los grandes avances son primero aprovechados por el ejército, si es que no son descubiertos por dicha institución.

-Segundo: *si las teorías científicas no se ven responsablemente simbolizadas o traducidas a nivel representacional por el arte o la cultura, se verán irresponsablemente convertidas en algo terrible e inhumano.*

Para bien o para mal, el hombre necesita llevar la abstracción científica a la realidad, y depende de cómo se trasvase, tendrá efectos positivos o negativos. Es aquí donde hay que preguntarse por el efecto humano que tiene el que la Tierra ni sea el centro del universo ni el Sol una estrella única, o sobre los efectos que ha tenido la práctica técnica del imaginario moderno. ¿Somos meros seres a la deriva, perdidos entre millones de planetas? ¿Somos lo opuesto a la perfección mecánica y matemática del Cosmos? ¿La verdad humana y las necesidades sociales se encuentran en los electrones? ***La falta de asimilación e interpretación responsable de las teorías tecnocientíficas, campo de trabajo de filósofos o artistas, puede ser ciertamente nefasto.*** En definitiva, la división entre tecnociencia y humanidades o el encumbramiento de uno de los dos polos, no parece hacer ningún bien al hombre. Ni tampoco los celos entre ambas disciplinas, cuando deben comprenderse con perspectiva, y evitando el endiosamiento incuestionable de una de ellas.





#### 14.-Tecnoestética de la velocidad

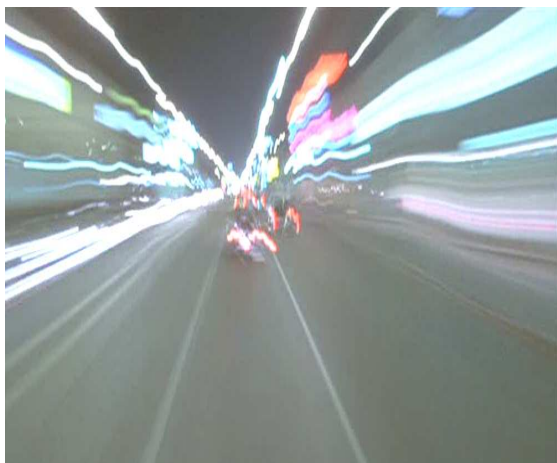
Utilizada como mecanismo de extrañamiento de raigambre psicodélica y videoartística, su empleo excesivo no sólo se explica a la luz de un análisis *ideoestético* o reducidamente *tecnoestético*. La velocidad, medio de contemplación audio (aceleraciones musicales) visual (cámara rápida) de *Koyaanisqatsi*, se convierte en uno de los mensajes más ricos del film. Sus paralelismos con la poesía *beat* y el cine de Vertov no resultan tan elocuentes por sí mismos como la intuición creativa que subyace tras la contemplación crítica del siglo XX a nivel técnico, social, estético e informático. A pesar de ello, a veces su uso puede resultar banal y gratuito. Nótese que la velocidad se relaciona en el film poderosamente tanto con el automóvil como con el hombre, al ser imantado este último automáticamente por sus mercancías.

Tres tipos de estética de la velocidad pueden ser medidos en el *film*: A) La cámara rápida: observación distanciada, desde el ojo rectangular y estático de la cámara, de la metáfora del estrés, la mecánica repetitiva de la sociedad o la modificación espacial. B) El travelling veloz (sumado a la cámara rápida), que introduce al espectador dentro de la experiencia contemplada en la anterior y que termina sumergiéndolo en un mar de estímulos. C) El aceleramiento de planos, que a veces se confunde, por sus efectos, con el anterior, y donde se indaga en el efecto psicológico humano ante el aluvión de imágenes e información.

He aquí el primer tipo que, junto con el segundo, generan una *estética de la hipermovilidad*. Su radicalidad enlaza con el grado paradigmático del B) y con el C).

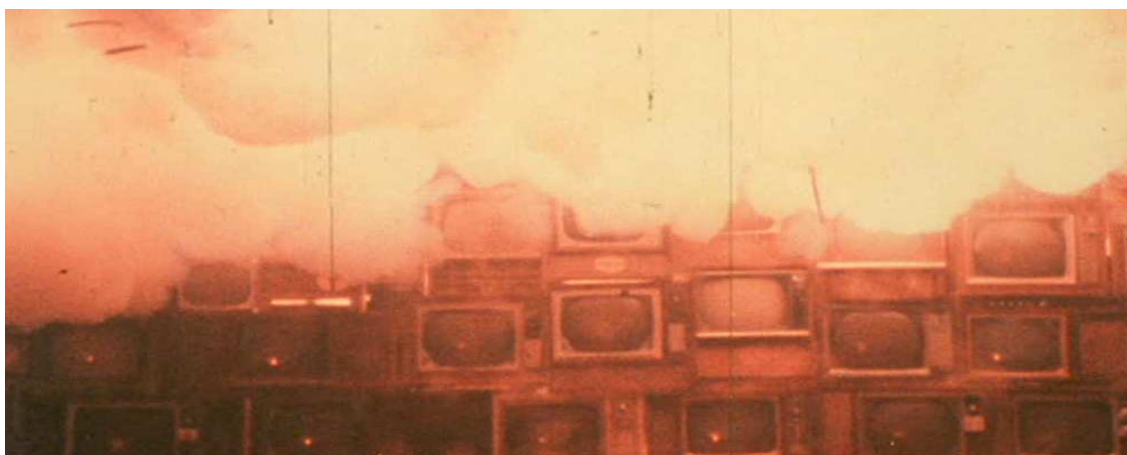
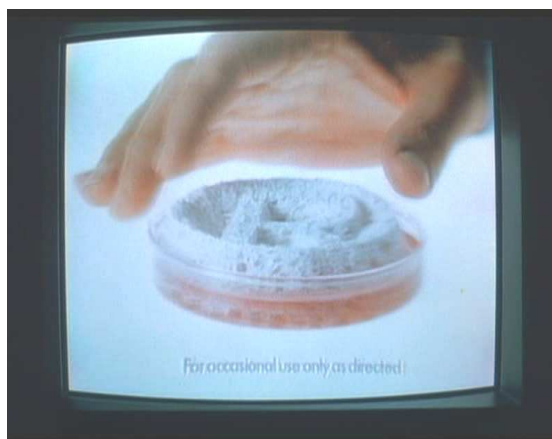


Tipo B) Travelling veloz aderezado con el mecanismo de la cámara rápida. Un nuevo valor tecnoestético que puede ser representado desde la codificación creativa gracias a que un medio tecnológico como la máquina cinematográfica lo permite. Ahora bien, la doctrina de la hipermovilidad a nivel formal y social había sido prefigurada por el ejército como estrategia de superioridad y como manera de evitar respuesta a tiempo por parte del adversario. De hecho, el ejército siempre posee la custodia de los medios más veloces hasta que otros los superen, momento en que se regalan a la sociedad. ¿Se encuentra ahora la sociedad psicológicamente inerte ante la celeridad (sumada a la cuantificación) en todos los ámbitos de la vida? La “guerra del Tiempo” es posible si el medio ambiente tecnoestético erosiona el nivel espacio-temporal humano catapultándolo a un nivel difícil de asimilar. En palabras de Paul Virilio, “somos velocidad”. Como puede observarse en los planos abstractos resultantes, el arte sólo puede interpretar cierto grado de velocidad, puesto que, incluso por medios cinematográficos, pronto se convierte en pura abstracción expresionista de significados demasiado amplios. He aquí la imposibilidad del cosmos einsteiano de forma similar a como lo plasmó Kubrick en *2001*.



## 15.-Televisión: tecnoestética del instante / estética de la desaparición

He aquí el tipo C) de estética de la velocidad. Diversos planos con imágenes televisivas se suceden a gran velocidad, apoyados por la cámara rápida en ocasiones. Aunque la velocidad sea invisible, se impone a la propia imagen en el efecto ejercido, anulando la necesidad de reflexión humana y originando, en cualquier caso, una memoria colectiva de imágenes. He aquí también una huella visible del videoarte, y no sólo porque varios emplearon imágenes de televisión a gran velocidad, sino porque el ataque al medio televisivo, incluyendo destrucciones, se dio en abundancia (véase 3.2.2.). Calíbrese, además, la influencia minimalista a la hora de repetir planos ajustados al formato cuadrado de la televisión, así como el propio filtro tecnoestético en el que se enmarca la comunicación televisiva, reduciendo todas las imágenes a un mismo concepto: estimulación, homogeneidad, distanciamiento, artificialidad, no-lugar...





## 16.-Espectáculo

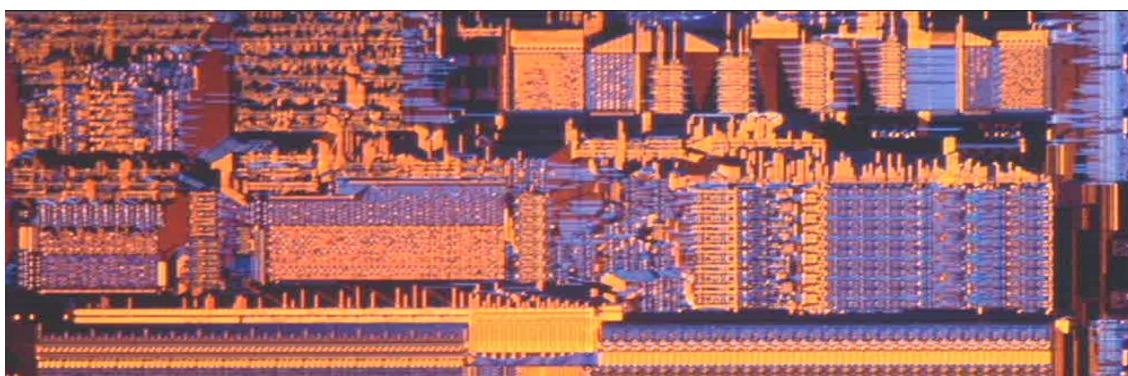
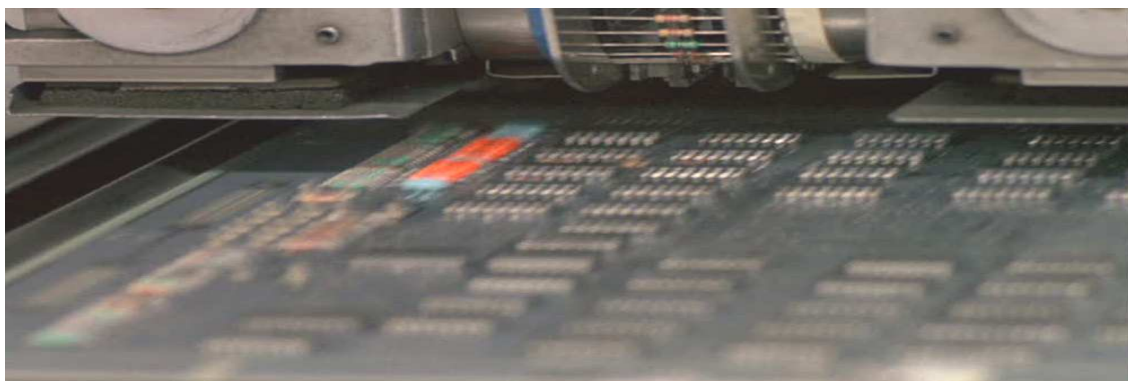
El gigantesco *decorado* de la ciudad, sometido al despotismo *techoestético* de la cámara rápida, nos desvela tanto el comportamiento rutinario del hombre-hormiga como una nueva percepción temporal pseudocíclica y reticularizada que conecta con *El show de Truman* (Peter Weir, 1998). Siguiendo tanto en este caso, como en otros, los dictados de *La sociedad del espectáculo* de Debord, Reggio adecua sus teorías a la del resto de ideólogos, realizando una labor de exégesis que obvia las advertencias (anti)estéticas de aquél. La censura debordiana a las imágenes televisivas encuentra un claro ejemplo en el monográfico anterior, mientras que la crítica situacionista a la estética urbana es reinterpretada a lo largo de gran parte del film. Pero hay más. El plano inferior es prolongado en *Koyaanisqatsi* más de la cuenta con el fin de tensar la pose artificial de las empleadas de Las Vegas. El maquillaje, las pelucas, la sonrisa forzada o los rótulos luminosos subrayan la *hiperrealidad* de la escena. Esto conecta también con Baudrillard y su teoría del simulacro, que si bien surge de la eterna problemática platónica de la realidad versus apariencias y bebe de ciertas nociones barrocas, no debe ser subestimada. La acertada intuición que subyace en Debord y Baudrillard es que el nivel de engaño, ilusión y oposición a la naturaleza ha alcanzado hoy cotas extremas. Características que “el espectáculo” parece compartir infusamente con la *techoestética*.



## 17.- ¿Nuevos horizontes tecnoestéticos?

Pongamos por caso que la tecnoestética espacial, sonora, maquinística y fabril del siglo XIX fuera una suerte de *tecnoestética bruta* (o pura). El trasvase a la megalópolis y su codificación artística, muchas veces poderosamente determinada por aquélla, habría hecho eclosionar una *tecnoestética clásica*. En esta dirección, el ingrediente de la velocidad, del tecnocromatismo y las mayores complejidades poligonales y geométricas en ciertas “carcasas” podrían haber generado una *tecnoestética manierista*. Desde nuestra perspectiva de estudio, el mundo de la televisión y el cine no sería en sí un valor tecnoestético, sino un desarrollo de la tradición de la imagen. Ello no evita, empero, que la cámara, el colorido, el filtro de la pantalla o la irradiación luminosa no porten determinantes características tecnoestéticas. Lo que podría plantearse es si la conexión que tantos autores han observado entre el barroco y nuestra época no podría ser extendido a la tecnoestética. En este sentido, es mejor acudir a la noción espectacular, donde la tecnoestética tiene cierto papel por su carácter artificial e ilusorio. Pero esto no parece suficiente como para hablar de una tendencia barroca.

Ahora bien, *Koyaanisqatsi* también presenta brevemente el futuro cibernético, donde puede escrutarse una continuidad tecnoestética sometida a un nivel manierista sumamente complejo y llevado a una miniaturización “ornamental” (microchips, placas de ordenador...) que parece prefigurar una *tecnoestética barroca*. Sin embargo, estas formas, como la de las vísceras de las máquinas, son camufladas, evitándose así su trasvase al exterior. *La tecnoestética genérica difícilmente admite valores “barrocos”, pues estos significarían la negación de lo que significa.* Y que conste que el cibernético, aun cuando en diseño y configuración espacial todavía beba de la tecnoestética, debe considerarse un fenómeno y un espacio fuera de los parámetros de aquella. Lo que ocurre en la pantalla no sabemos todavía si modificará todo el medio ambiente urbano, ingenieril y geométrico. Quizás un futuro diálogo entre realidad virtual y realidad tecnoestética sí que lo consiga, generando una *tecnoestética barroca*.





## 18.-Muchedumbres solitarias

La fulgurante belleza de nuestra sociedad se revela monstruosa en el fenómeno de la masa. *Koyaanisqatsi* es pródiga a la hora de exhibir cómo la racionalidad ambiental de los no lugares aboca a espacios unívocos y geométricos a las masas. Uno de los ejemplos más notables es el de las escaleras mecánicas: la muchedumbre se amontona caóticamente para acceder a ellas. Algo que cada vez ha resultado más molesto para nuestra mirada tecnoestética, generando en la masa una prolongación de la direccionalidad lineal, por ejemplo en las colas de los supermercados. Pese a ello, países de corte más tradicional todavía son menos propensos a un comportamiento humano mimetizado con el nuevo ambiente técnico. Compárese Holanda con España.

En el segundo plano la indiferencia y el anonimato se hacen palpables en los establecimientos de consumo. Algunos individuos beben y comen en soledad. La incomunicación es evidente en las mesas donde la gente consume sin apenas hablar entre sí. De nuevo, un fenómeno más visible en países que han asimilado el orden técnico con anterioridad.



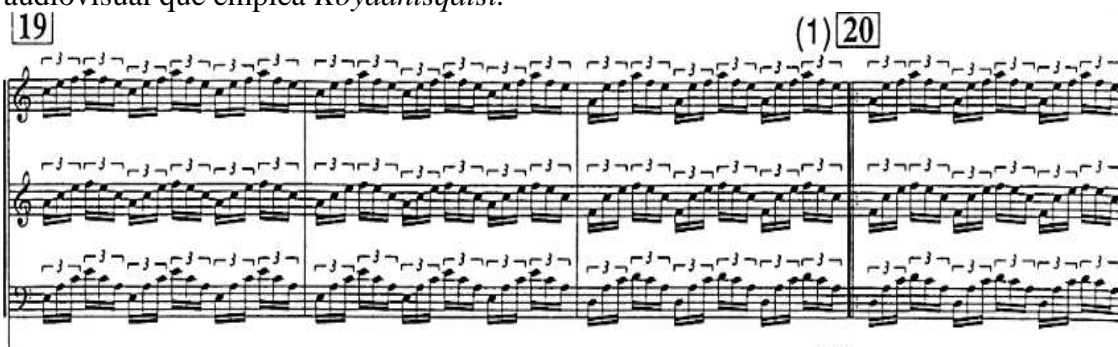
## 19.- Música minimalista (Únicas imágenes que no aparecen en el film)

He aquí dos fragmentos (uno es continuación del otro) de la partitura de la gran secuencia de *Vessels*. Aquí hemos reproducido la parte instrumental, y no la del coro. Los tres instrumentos empleados son flauta, saxofón soprano y saxofón tenor. Instrumentos elegidos por ser de viento metal, y, por lo tanto, por su capacidad de producir sonidos precisos. No en vano, todos ellos se forjan en el siglo XIX con sus características actuales. La aleatoriedad de los instrumentos de cuerda de siglos precedentes, imbuídos de una cultura bien diferente, habrían hecho imposible el resultado sonoro. Pero hace falta algo más.

Como en ciertas tradiciones religiosas y militares, es necesaria una maquinización del intérprete musical para que el resultado sea el deseado. Nuestra sociedad tecnificada da abrigo a dicha posibilidad. La partitura, además, no deja lugar a dudas, pudiendo vislumbrarse en su grafía sonora algunas características definitorias: la repetición, la fría estructuración, el ritmo metronómico y homogéneo, la tendencia al infinito, etc. He aquí el sencillo basamento tecnoestético sobre el que se estructura la música minimalista. Mímesis contemporánea del fenómeno tecnoestético visual que se proyecta en la codificación artística de la cámara de *Koyaanisqatsi*: cámara y música nos introducen en la percepción del medio ambiente moderno no desde el distanciamiento aséptico, sino desde la nueva mirada humana, que no es estática, ni sutil, ni silenciosa. Reciclando el término que da nombre a la poética de Jeffrey Lew, indispensable colaborador del film, además de filo-minimalista, podríamos tildar de *realismo contemporáneo* el mecanismo audiovisual que emplea *Koyaanisqatsi*.

19

(1) 20



Sin embargo, no puede olvidarse que las poéticas artísticas que presenten tanto una codificación como una determinación tecnoestética no pueden confundirse con la tecnoestética pura. Más allá de la imantación mística del minimalismo, aquel que sepa leer la partitura observará que el primer y el segundo fragmentos presentan sutiles diferencias en la altura melódica. La repetición y la homogeneidad no son absolutas, al contrario que en el ritmo de una máquina ideal: sutiles modificaciones posteriores de ritmo (representando aceleraciones) y de juegos instrumentales demuestran la capacidad del arte para originar tesoros humanos, míticos y simbólicos a partir de la tecnoestética.





## 20.-Tópicos

He aquí dos imágenes repetidas hasta la saciedad en el cine. En el primer caso, la belleza del hongo atómico actúa de antídoto para el sentido crítico del espectador. Además, su presencia como colofón de una sucesión de imágenes de maltrato a la naturaleza no admite demasiadas lecturas. Resultado: *plano incidental y tópico*. En el segundo caso, el plano bien podría haber sido robado de una película de las vanguardias. Sin embargo, su semántica se ve caóticamente modificada (y redimida) al ocupar un lugar estratégico dentro de un montaje sometido a un guión argumental maravillosamente asesorado y nada desdeñable: la rueda girando se relaciona con la geometría, la higiene, el brillo, el movimiento, el proceso sin fin, la automatización, el hipnotismo musical, etc... Resultado: *plano metafórico polivalente*. Obsérvese, además, la belleza propia de la técnica: paraíso platónico de formas cristalinas e inmutables.

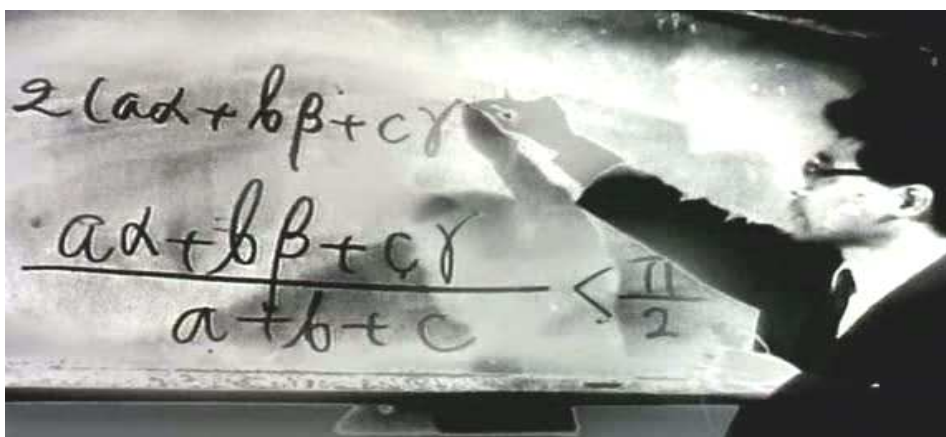


### 3.14.3. BREVE “OJEADA” A LA MIRADA DE NAQOYQATSI (2002)

#### 1.- La tecnoestética y la abstracción lógico-matemática

En el punto 3.8. pudimos decir: “La tecnoestética estaba condenada a ser el gozne y el límite entre la representación matemática, geométrica y lógica y la divina abstracción y maquinización del Cosmos”. La idea partía, entre otras, de que la tecnoestética genérica partía del mínimo común denominador que representaba la verdad científica: la matemática, el dibujo técnico o la lógica. En especial, las matemáticas se convertían, ya desde Descartes, en una forma de representar la verdad de la naturaleza. Como trasvasar ésto al arte y la humanidad era una tarea difícil, máxime cuando se habían situado en un escalón inferior con respecto a aquélla. En definitiva, la tecnoestética presenta la huella más simple de la concepción abstracta-matemática, algo que puede ser peligroso por la limitación que entraña para nuestra forma de pensar e incluso de actuar. Veamos qué plantea *Naqoyqatsi*:

A) El hombre saturado de números, ya sea por la economía, la matemática, la ingeniería o la informática. Velo que se instala en el pensamiento generando una forma de pensar que limita las posibilidades simbólicas y metafóricas. **Planteamiento unívoco, analítico, abstracto, pero que se arroga a nivel social el ser “concreto” y “objetivo”**. En su exceso, **hiperrealidad** difícil de conjugar felizmente con el arte o con el hombre.

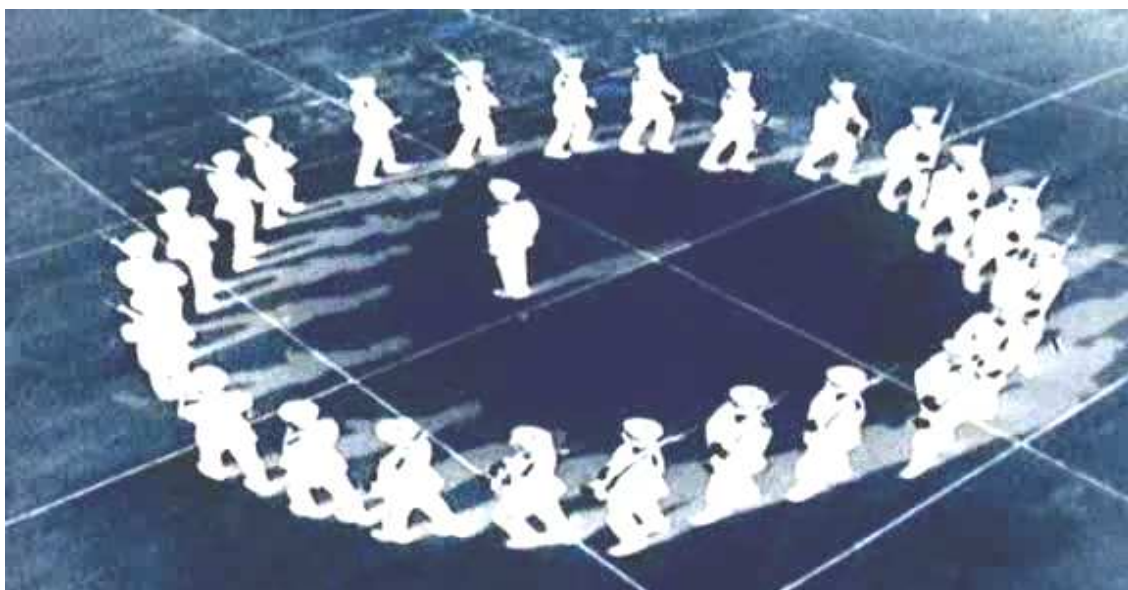




**B)** El código binario fue intuido por Leibniz a partir del *I Ching*, el libro sagrado chino por antonomasia. El 0 y el 1 se ha convertido hoy en una prolongación de los binomios que presiden nuestra filosofía (bueno-malo, luz-oscuridad), algo que, para *Naqoyqatsi*, ya se habría dado en el ejército. El acatamiento de las órdenes (avanzar-retroceder, firmes-descansen, marcha rápida-lenta) no admite, para ser funcionales y letales, nada más que un código binario. Éste no sólo se ha dado en el ejército, sino también en las instituciones religiosas más severas. Hoy, según *Naqoyqatsi*, se da en el trabajo, en el deporte de competición, en la burocracia, etc.

La irrupción del 0 y el 1 dentro de nuestro imaginario no debe subestimarse, puesto que las interpretaciones artísticas al respecto han sido más bien pesimistas. La tecnoestética genérica, más que reducir el cosmos abstracto a su mínima expresión, bien puede reducirse a dicho lenguaje.

Obsérvese cómo en ambos planos el 0 y el 1 se sitúan dentro de un espacio particular. En el primero es dentro de un agujero negro posiblemente infinito. En el segundo, en una res extensa anónima, pulida y tecnoestética. En ambos casos, *la representación se ha hecho siguiendo un criterio minimalista-tecnoestético*: repetición de números, homogeneidad, tecnocromatismo, univocidad, abstracción...



C) El mundo unidimensionalizado. Por mucho que el espacio-tiempo se haya ampliado con la globalización, el mundo atómico, la velocidad o las nociones astronómicas y matemáticas, no se ha complejizado la representación formal. Al contrario, paradójicamente, como la tecnoestética demuestra, se ha reducido. Todo es número, pero especialmente, el económico. Triunfo de la abstracción inorgánica, de lo eterno, lo abstracto...



D) El hombre irradiado, imantado y sometido a los valores tecnoestéticos, pues éstos, como tantas veces hemos repetido, no son sólo forma, sino una forma de percibir, de pensar y de actuar. ***Geometría y números se revelan como aliados en un universo oscuro, monocromo e infinito.*** He aquí la decodificación tecnoestética como límite y gozne entre el cosmos isotrópico de la Edad Moderna y su inherente representación abstracta.



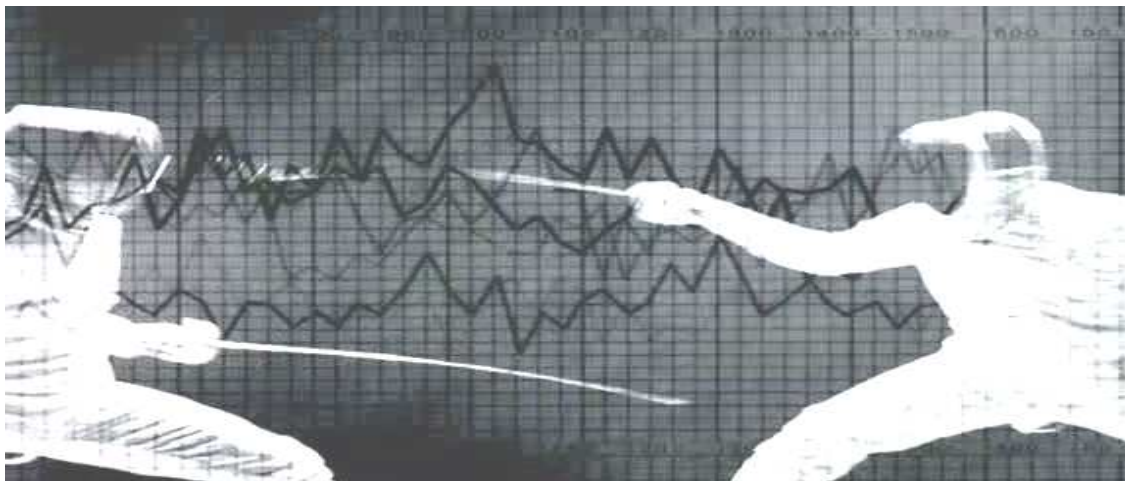


## 2.- El hombre reducido a la abstracción

He aquí otro ejemplo más de que la tecnoestética desoculta una forma de pensamiento que, si no es interpretado o completado responsablemente, se desvela ciertamente inhumano. Si bien del primer ejemplo se puede deducir un apoyo didáctico para la medicina, la abstracción del ser humano, hoy instalada en nuestro pensamiento, es muy limitada y sesgada. Todo hombre es individual y único, incluso a efectos médicos. Sin embargo, este tipo de representaciones se convierten en típicas gracias a los medios tecnológicos, prolongando el campo de actuación de la tecnoestética (geometrización, reticularización). La biología parece ser, a tal efecto, una de las pocas disciplinas que actúa de contrapeso (pese a que podría serlo más), dado que la propia mirada del microscopio revela un universo orgánico densamente rico y complejo.



Los tests psicológicos, a menudo obcecados con que la inteligencia es un asunto de capacidades físicas, lógicas y espaciales (inteligencia convergente), perpetúan *una mirada tecnoestética sobre la mente humana*. La medición gráfica es también muy limitada y no puede tomarse, en su reduccionismo, como objetiva. El deporte de competición, por ejemplo, cada vez se encuentra más maquinizado y obsesionado en alcanzar más altura, más velocidad o más fuerza. La calidad se barema por la cantidad, más que por la utilidad del desarrollo físico íntegro del ser humano.



### 3.- Comportamiento tecnoestetizado

En el mundo filosófico es conocida la anécdota de la máquina de escribir y Heidegger. El pensador se negaba a utilizarla por considerar que era inhumana, y que era mejor mantener el arte de la pluma, pues permitía una mayor reflexión y un trato más orgánico. Sin embargo, dejaba que una secretaria le transcribiera todos los documentos. Más allá de Heidegger, y a pesar de su radicalismo, valga este ejemplo, tenido en cuenta por *Naqoyqatsi*, para observar cómo el medio técnico en efecto impone, incluso en algo ya tan evidente como el teclado, un procedimiento y resultado tecnoestético. ***Predecible, homogéneo, repetitivo, estandarizado, anónimo e incluso matematizado tanto en el proceso como en el producto final impreso.*** Si bien muchos todavía escriben antes el texto, en nuestra generación ésto ya se ha perdido. Ya no se escribe, procedimiento más complejo, rico, aleatorio y personal: se tecldea.



El comportamiento de las masas se ha vuelto repetitivo y homogéneo. Las acciones y el ocio se convierten en más de lo mismo. Para ello es fundamental el normativismo casi globalizado de todas las actividades. El deporte, el juego, el yoga, el tai-chi (ver imagen) o las artes marciales son sólo “correctos” si se hacen tal y como han sido homogeneizados. Atrás queda la libertad del juego popular o las diferentes formas que hubo de practicar las artes marciales: la creatividad sólo se permite a la personalidad excepcional. La forma se impone hoy, como en la estética, al contenido. Pero es una forma mecánica y limitada, que sería humana en connivencia, mas no en solitario.





#### 4.- Los no-lugares (II)

En primer lugar, un espacio de almacenaje de información virtual y un supermercado son comparados. La impronta del no-lugar se encuentra en ambos. Uno dotado de un tecnocromatismo más intenso, pero en cualquier caso, caracterizado con las mismas características del ultrahigienismo. La tercera imagen, por su parte, nos propone un mini no-lugar: el interior de un ordenador. *Tecnoestética barroca*, pero tecnoestética al fin y al cabo.





## 5.- Pérdida de la naturaleza

*Koyaanisqatsi* filmaba la realidad desde un punto de vista subjetivo. Gran parte del pseudodocumental se observaba desde una mirada tecnoestetizada, imantada del minimalismo musical, de la velocidad de nuestra sociedad y de la percepción estética e irreflexiva. *Naqoyqatsi*, por el contrario, filma desde la mirada virtual, a partir de imágenes recicladas de la televisión e internet filtradas por virajes. De este modo, subraya la pérdida de la contemplación directa de la naturaleza o la trata excesiva con números y abstracciones. La intención primordial es subrayar el concepto de espectáculo y de hiperrealidad, indicando que el hombre ya no se estudia a sí mismo (su potencia), sino que analiza, recensionista y describe una realidad transfigurada.

*Naqoyqatsi* irrumpe en el campo de la imagen y del ciber mundo, alejándose del análisis tecnoestético del medioambiente físico tratado por *Koyaanisqatsi*. Sin embargo, toca en ocasiones el mismo tema, pero desde otro punto de vista. En este caso, la naturaleza parece ya algo artificioso, pues al haber perdido el contacto con ella sabemos cómo hacer un logaritmo neperiano, pero no cómo se llama el árbol de al lado de nuestra casa. La naturaleza es, pues, contemplada, como fenómeno estético, por la televisión, el cine o el ordenador. Esto es, observada a partir de un *filtro tecnoestético*



## 6.- El arte según *Naqoyqatsi*

El cine ha podido representar sobresalientemente la realidad tecnoestética, a la vez que ofrecerle una reflexión humanística gracias al relato fílmico. Es más, ha podido codificarla e incluso sistematizarla míticamente, enunciando con música e imágenes la mayoría de lo que nosotros hemos planteado y traducido teóricamente. En ese sentido, la mayor parte de nuestro trabajo está en deuda tanto con aquéllas como con *Metrópolis*, pese a que nuestro método pueda haberlas reinterpretado y haberles hecho perder parte de su valor.

Si bien *Koyaanisqatsi* y *Naqoyqatsi* son dos obras de arte en el sentido pleno y “tradicional” de la palabra, su mirada al arte ocupa menos de 15 segundos, y casi al final de la tercera entrega de la trilogía. A una velocidad vertiginosa, lienzos de Tiziano, Caravaggio o Van Gogh se derriten a un ritmo dramático, entremezclándose y emborronándose: convertidos en mero estímulo visual, en espectáculo, en cenizas. En un breve lapso temporal, la crítica a la “estética de la desaparición” y al escaso papel que hoy tiene la creación encuentra su sitio.





## 7.- Algunos ejemplos de pervivencia temática en *Naqoyqatsi*

A) El mito de la torre de Babel como metáfora de la arrogancia tecnocrática, pero también de la arquitectura contemporánea, y cuya importancia ya se calibró a propósito de *Metrópolis*, es la primera imagen de nuestra película.



B) Olvido de las formas constructivas y ornamentales del pasado. El orden tecnológico ha hecho tabula rasa.



C) Tecnoestética de la ingeniería. Primera imagen: presa gigantesca. Segunda imagen: complejo industrial.



D) Racionalidad ambiental en extensiones de cultivo infinitas.





E) El espectáculo de la imagen: artificialidad de la pose, del color. ¿Por qué se nos vende felicidad?



F) Reformulación del grito de Munch. *Naqoyqatsi* nos muestra esta imagen después de habernos presentado un mundo virtual y tecnoestético generoso en aluviones de información a toda velocidad. La tiranía del tiempo real, con información en todo momento, ayuda al desasosiego contemporáneo. La represión del ambiente tecnoestético explota, finalmente, en un grito de socorro.



## ANEXO II: Razones y funciones tradicionales del “arte”

Síntesis didáctica de la trascendencia del ingrediente artístico desde antaño. El primer nivel sería la necesidad fundamental del arte, también presente en cierta manera en la tecnoestética. En segundo lugar, las funciones tradicionales. En tercer lugar, a modo de crítica, algunos “usos” que reducen y limitan su papel.

### 1er Nivel.- Clave y necesidad del arte tradicional: razón de ser

- Sublimación del *inconsciente*.
- Alivio y catarsis de los *dolores e inseguridades* humanas (angustia, soledad).
- Dar sentido, forma y valor a la vida y al mundo: *simbolización* y ritualización de lo que se hace, se piensa, se ve y se quiere hacer.
- Control y abjuración de la *agonía y la muerte*.
- Otorgar vida, plenitud y control al *vacío, la nada o lo inorgánico*.
- Control y transgresión *sexual*: radicalización o moderación.
- Construcción y definición del *amor*.
- Medicina* de la conciencia y el espíritu: orientar la energía vital y el equilibrio.
- Potenciación y liberación de los *sentimientos* necesarios como la tristeza o la risa.
- Protección* social e individual.
- Sociabilización y sentimiento de *unión* en una comunidad.
- Construcción de un homo *ludens* y un homo *symbolicus* que equilibren al homo *sapiens* y al homo *faber*. Construcción, pues, del hombre completo y orgánico.
- Construcción de *personalidades* ideales
- Comunicación* no-lingüística, codificada o expresión de lo inexpressable por el lenguaje medio.

### 2º Nivel.- Funciones más evidentes y tópicas del arte

- Transmisión de las fórmulas esenciales necesarias para el ser humano (véase el nivel anterior)
- Idealización positiva o negativa de la muerte, el amor, el sexo y las vivencias humanas.
- Volver física y emocionalmente gratificantes las actividades, herramientas y objetos que son importantes para la sociedad en su conjunto.
- Prestigio político.
- Propaganda ideológica (religión, partidos políticos, superioridad cultural...)
- Moneda de cambio.
- Símbolo de status social, código de estratificación social
- Creación de belleza
- Deleite visual
- Ornato cultural
- Simulacro espectacular

### 3er Nivel.- Algunos usos progresivos del arte en la Edad Contemporánea

- Descripción formal, análisis *sígnico*: rastreo aséptico de antecedentes, influencias y autores...
- Ilustración o sonido de la historia (sea de la religión, la filosofía, las artesanías, la literatura...)
- Objeto de museo, objeto comercial de *revival*, objeto de restauración...
- Ver (no contemplar) desinteresadamente por parte del espectador.
- Uso estético: velo que reprime y dulcifica varias de las razones primigenias del “arte”.



### ANEXO III: Las edades del arte y de la mirada estética a partir de Regis Debray.

Divisiones centradas únicamente en Occidente. La edad del ídolo subsiste en gran medida en las siguientes, como la edad del arte en la visual.

Edad del “ídolo”	Edad del “arte”	Edad de lo “visual”
S. C a.C.- S.XVI/XVIII	S.XVI/XVIII-XX	S.XX-XXI
Música, arquitectura...	Pintura, escultura...	Cine, moda, diseño...
<b>Presencia</b>	<b>Representación</b>	<b>Simulación</b>
La imagen es... un “ser” Favorecida por... “dios” La mirada... “transita”	... una “cosa” ... la “naturaleza” ... “contempla”	... una “percepción” ... las “máquinas” Nos “observan”
Temporalidad cíclica Busca la eternidad	Temporalidad lineal Busca la inmortalidad	Temporalidad puntual Busca la actualidad
Autor: colectivo/anónimo	Individual/colaboración	Espectacular: director comercial, logo, marca, director, espectador...
Luz: Viene de dentro	...viene de fuera	...viene de dentro
Gobierno: Tribal, imperial, eclesial...	Monárquico-burguesa	Museo y capitalismo
Origen: Mundial	Floencia, Inglaterra, Alemania, Holanda...	América—Japón, Europa
Acumulación pública	Acumulación privada	Privada la original y pública la reproducción
Paranoia	Obsesión egocéntrica	Esquizofrenia
<b>Razón</b>	<b>Función</b>	<b>Uso</b>
Protección mental Sociabilización Muerte y amor El “inconsciente”	Deleite Prestigio Propaganda Dominación ideológica de la naturaleza	Belleza estética Pseudo-información Juego Dinero Política

## ANEXO IV: La revolución de la comprensión textual, según Iván Illich.

**Hasta el siglo XII** ----- **El antes y el después** ----- **S. XIII/ S. XVIII**

Palabra clave: *Sabiduría*  
Trabajada, lenta: **simbólica**  
La sabiduría no depende de la lectura  
El arte de la conversación tiene mayor rango.

Lectura en voz alta y gesticulada  
Todos pueden participar

Libros sin capítulos/apartados  
Sólo se asimila si se lee entero  
El orden, división y jerarquía de los contenidos debe plantearlos en su cabeza el lector. Predomina la **interrelación**.  
Memorización tridimensional<sup>2</sup>

El libro se “**ilumina**” con imágenes  
Función *memorística y simbólica*  
*Potenciar* el mensaje del texto  
Enriquecer el texto con colores

Los comentarios del lector se añaden al libro, formando unidad.

Se valora la **asimilación personal** de unos libros imprescindibles.

El libro es un “**viñedo**”  
Hay que extraer y saborear el jugo.  
En grado ideal, depende del gusto subjetivo del lector y sirve para su propio placer o formación.  
Ej: Modificar la forma de vida.  
Ej: Medios para ser más feliz.

Registro de un **discurso intelectual**  
El libro posee las herramientas para *vislumbrar* un conocimiento.

La **lectura es un arte**: proceso, reglas, dedicación, habilidad, codificación...

Palabra clave: *Información*  
Rápida, estructurada: **literal**  
La cultura depende de ella  
La lectura supera la importancia de la conversación.

Lectura en silencio  
Sólo el clero (o iniciado) puede acceder

Libros por capítulos/apartados  
Se pueden leer partes parciales  
Uso de **numeraciones** (1, 2, 3) o por letras (a, b, c) para índices, capítulos enumeraciones...<sup>1</sup>  
Memorización bidimensional<sup>3</sup>

El libro se “**ilustra**” con imágenes  
Función *decorativa y “turística”*  
Hacer más *atractivo* el libro  
Esquematizar las ideas principales

Los comentarios separados por notas a pie de página.

Se valora la **mayor recopilación** de libros, no su asimilación.

El libro es una “**mina**”  
Hay que buscar el material en bruto  
En grado ideal, es el mismo metal para todos y sirve para propósitos externos.  
Ej: Conocimiento de las leyes.  
Ej: Fórmulas matemáticas.

Registro del **pensamiento de un autor**  
El libro da a conocer lo que piensa un autor, pero como si fuera objetivo.

La **lectura es evidente**: es obvia, simple, no se aprende a leer...

<sup>1</sup> Lo que supone una **revolución absoluta** de la era medieval: *la aparición de un pensamiento abstracto que jerarquiza los conocimientos y la naturaleza de forma artificiosa*. Ej: a) Depredadores b) Hervívoros c) Plantas = una novedad, pues supone conferirles una jerarquía dogmática que hemos creado nosotros. No es de extrañar que a partir de ahora, en las universidades, se harán las primeras clasificaciones de ciencias naturales y las matemáticas empezarán a tomar el cariz que hoy en día les atribuimos. Es una revolución del pensamiento escolástico.

<sup>2</sup> La memorización es “casi” obligada mediante un sistema mental complejo de interrelaciones conceptuales, visuales y sonoras que permite una memoria **inmensa, versátil, visual y no meramente “repetitiva”** -como hoy en día es-. Los autores relacionan esa forma de memorización tan interrelacionada con una catedral.

<sup>3</sup> Es la actual: memorización plana, de enumeraciones y repeticiones literales que no implican asimilación o aprendizaje.

### 3.15. EPÍLOGO: *KOYAANISQATSI*

Antes de abordar una exposición de las conclusiones generales de la tesis al completo, ofrecemos un sintético listado de las ideas básicas exclusivamente referidas a *Koyaanisqatsi*:

- 1) *Koyaanisqatsi* se resiste a ser analizada desde una perspectiva unívoca y autónoma de corte cinematográfico o estético. El fin de la trilogía, del director y de ciertos asesores, es la de obtener una reflexión íntegra mediante la adecuación entre semántica estética y crítica implícita. Si bien los dictados estéticos sociales parecen promover una separación entre forma y fondo, dejando el último para los criterios subjetivos del espectador, parece necesario volver a una fusión interdisciplinar en el análisis de todo objeto. Medir cualitativamente una obra de arte es tarea compleja, pero el caso de *Koyaanisqatsi* se mueve en la dirección de nuestra propuesta de estudio: establecer más parámetros, llegar al problema humano, valorar la adecuación entre forma y fondo... En definitiva, completar la mirada, siendo ésta no sólo una percepción del ojo, sino una labor propia del *homo sapiens*: pensante, reflexivo, crítico y lúdico al mismo tiempo.
- 2) Es necesario reconsiderar nuestros parámetros de modernidad y postmodernidad también a la luz de la opera prima de Reggio. Los rasgos formales ciertamente pueden indicar que *Koyaanisqatsi* presenta valores propios de la postmodernidad, pero este tipo de etiqueta actúa las más de las veces de falsa conciencia para el teórico. Los términos adquieren un valor positivo y negativo que puede hacer mucho daño a la obra analizada. Ya vimos en *Metrópolis* que hay demasiadas “modernidades”, y si prescindimos del contexto histórico como un absoluto, algunas no son tan fácilmente separables de ciertas tendencias “postmodernas”. A veces parece, más bien, un problema de mirada. Jameson pudo afirmar que la obra de arte se convertía en “una máscara de mistificaciones formales debido a la cultura postmoderna que la acoge”. ¿Acaso no es la mirada prejuiciosa del crítico la que tildaría de objeto postmoderno a *Koyaanisqatsi*, precisamente por valorarla estéticamente? La crítica radical de nuestra película bebe en demasía de la modernidad: el paralelismo con *The City* o los ideólogos que la inspiran así lo

indican. Recuperar nuestra película como epígono de las preocupaciones modernas puede evitar que la etiqueta “postmoderna” la invalide o la haga parecer un mero ataque indiscriminado a la modernidad. Aunque ciertas coordenadas históricas pueden hacerla derivar hacia los dominios postmodernos, si ésta presenta valores míticos (aquellos que nosotros buscamos defender), la obra será siempre “moderna”.

- 3) Todos los ingredientes que confluyen en *Koyaanisqatsi* son importantes para una correcta evaluación crítica y comprensión humanística, si bien los avatares históricos (*hippies, new ages, etc.*) presentan un valor contingente y circunstancial no esencial. Así, el elemento *ideológico-filosófico* es indispensable e indisoluble para que el análisis no sea un sinsentido y para que la estética cobre todo su valor. El estudio *musicológico*, aun aproximativo, también ha desvelado su trascendencia, su semántica y su valor mítico-histórico. La *contextualización* canónica y alternativa, por su parte, enseña a valorar el film desde unos supuestos particulares. Y, por último, el *qué* ha sido filmado y el *cómo* desvela, por su parte, una suerte de “realismo contemporáneo”: filmar la realidad desde una mirada imantada de ciertos códigos perceptivos de la era tecnológica. Oposición a la mirada *kitsch*-elitista del documental independiente tradicional, cuya estética *también* tiene un contenido: acuerdo categórico con la transparencia tecnoestética, supuestamente objetiva, a partir del filtro cuadrado. Al respecto Ellul ya comentó que la presunción del artista “objetivista” determinado por el mundo tecnológico es mera falacia. Esto no quiere significar que no sea válida: lo es tanto como la que plantea nuestra película siempre y cuando tenga significado. Ahora bien, el empleo abusivo del mismo trato formal se cierne como una trampa que se presupone verdadera en los “objetivistas” y mero artificio en los continuadores de *Koyaanisqatsi*.
- 4) *Koyaanisqatsi* es capaz de exhibir inconscientemente y sin fundamento teórico lo que nosotros hemos dado en llamar tecnoestética. Desde una perspectiva estética y narrada, amplia y reflexiva, Reggio la expresa en una gran parte de su esplendor. Dicha tecnoestética, gracias a la codificación *realista contemporánea* (música y cámara especialmente), consigue desvelar la semántica y metafísica implícita en su propio trato formal. Da igual que sean edificios, centros comerciales, industrias cárnicas, automóviles, carreteras, puentes o ciertos comportamientos humanos: las

características tecnoestéticas “clásicas” quedan al descubierto generando un discurso mítico y humanístico.

- 5) *Koyaanisqatsi* puede ser reducida a una tendencia de pensamiento y de concepción social bien antigua. Nosotros hemos abogado por *la Atlántida*, comprendiéndola como la oposición a la sociedad sostenible cercana a lo orgánico y la naturaleza. También puede corresponderse nuevamente a Babel. En cualquier caso, nuestra película plantea una suerte de mini-imaginario (como ocurría con *Metrópolis*) que hace visible parte del nuestro, señalando sus peligros. Esta posibilidad queda apuntalada con un análisis que trasciende de la propia película, adentrándose en algunos pormenores ideológicos (“herejías” religiosas, críticas científicas, inicio de la postmodernidad).

Esta reducción resulta útil para limitar el impacto de los accidentes históricos y ampliar los ingredientes esenciales y humanos. No es que no sea interesante la contribución de los *hippies*, *undergrounds* o *descentralistas*, así como la perspectiva que le ofrecen al film. Sin embargo, pese a que defendemos en lo posible el análisis íntegro de una obra de arte, no es menos cierto que es necesario limitar el peso de los aspectos más anecdóticos. Las profecías hopis, por ejemplo, son propias de la época (el *flower power*, concienciación de la situación indígena...), pero lo que *Koyaanisqatsi* plantea para el ser humano trasciende de ese ingrediente histórico y limitado.

- 6) El mayor problema para una comprensión humanística de la *opera prima* de Reggio es la mirada estética imperante. Nuestra propuesta de estudio sólo puede hacerse desde una mirada estética individual y responsable, lo que significa que es la mirada social la que hace que *Koyaanisqatsi* funcione mal. En este sentido nuestra película puede parecer, para el teórico cinematográfico, mero artificio. Pero no debe censurarse por ello nuestro objeto de estudio, sino reajustarse la mirada desde un posicionamiento crítico total y no meramente estético. *Koyaanisqatsi* es idónea: existe una adecuación forma-fondo fundamentada en la mimesis.

La tecnoestética es bella, ¿por qué debería presentarse mediante la abyección y la fealdad *punk*? Nuestra percepción no funciona ya desde el distanciamiento, sino desde un caótico maremagnum sensorial. Las ambigüedades psicodélicas, que pueden abrir las puertas a una expansión de la conciencia tanto como a una

experiencia mística, deben ser completadas con el juicio crítico, responsabilidad humana por antonomasia. La estetización no es mala “per se”, pues en ella reside un prejuicio elitista que plantea que lo mental está por encima de lo sensible, cuando ambas deben integrarse. En definitiva, *Koyaanisqatsi* sin su estética inherente sería un ente renqueante, y que pueda afectar sensorialmente a la masa dejándola desarmada dice mucho de nuestra incapacidad para poder analizar los fenómenos actuales en su completitud. Si Reggio hubiera mostrado nuestro medio ambiente sin la codificación tecnoestética no habría hecho por ello un ejercicio objetivo, sino más bien apologético e inane, despojado del problema fundamental.





## **4.- CONCLUSIONES FINALES**



## 4. CONCLUSIONES FINALES

Dado el *fin introductorio* de nuestra propuesta metodológica y de sus desenlaces no se puede decir que sea posible cerrar sus posibilidades completamente, algo que no lo consideramos un problema sino una vía abierta al debate, a la revisión, a la duda y a nuevas investigaciones. No obstante, el largo trayecto ha posibilitado el desarrollo de ciertas cuestiones que son las que nos gustaría reseñar ahora con la mayor concisión posible. No es el momento, pues, de volver a establecer disertaciones que nos conduzcan a nuevos propósitos y reflexiones, ya que para nosotros la tesis es, en gran parte, el propio camino recorrido. Por otra parte, algunos apartados como el 3.8 o el 3.9. sistematizan de por sí algunos de los temas más candentes. Asimismo, tantos breves apartados, incluidas las galerías de imágenes, también han tenido como fin concretar soluciones y posicionamientos mediante la repetición y el doble subrayado de las ideas que hemos considerado más estimulantes.

Recuérdese que el punto de partida de la investigación comenzaba con un *posicionamiento interdisciplinar y mediológico*, una reinterpretación del *ingrediente histórico y artístico* y la ofrenda de *un basamento filosófico-técnico*. Confiábamos en que de la unión de estos alicientes podríamos sacar cierto partido. Y, en efecto, la interrelación y la perspectiva holística a partir de dos objetos fílmicos, con su narración y sus avatares, fueron desvelándonos, más allá de las diversas reflexiones que el proceso metodológico nos regalaba, una serie de temas de especial interés. Tardamos algún tiempo en darnos cuenta de ello, razón por la que fueron apareciendo progresivamente, fusionados con otros ejes axiales sin que todavía nos diéramos cuenta de que desembocaban en una tesis particular: *la tecnoestética*, con sus precedentes, semántica, fundamentación y efectos sociales. Ésta se convirtió en un hallazgo ocasionado por el método de análisis que tanto hemos defendido y donde los aspectos filosóficos ya esbozados en *Metrópolis* comenzaron a prefigurarla. La irrupción de la tecnoestética obligó a un cambio de rumbo quizás demasiado tarde, pero se trataba de un tema demasiado valioso y útil como para dejarlo de lado. Con el tiempo, otras líneas de investigación debieron ser sacrificadas y cercenadas, aun sin tocar los pilares de nuestra tesis. De este modo, muchos senderos quedaron anulados, en interrogante o sólo

esbozados. El resultado final presenta, pues, una parte sesgada de la meta que nos propusimos, así como de la información acumulada.

De ahí que las relaciones entre arte y técnica, la cuestión tecnoestética, el cine como arte integrador o el diálogo entre filosofía técnica y creación no hayan sido concretadas en entidades separadas y monolíticas, pese a que cada una haya ostentado protagonismo en diversos lugares de la tesis. Ello podría plantearse a partir de ahora, cosechando dichos temas por separado a partir del bosque que los vió nacer y que ha podido hacer ciertamente difícil su contemplación y mensurabilidad, pero sin cuyo *humus* no hubieran existido.

En cualquier caso debe subrayarse que nuestra tesis debe ser juzgada por su estricto valor introductorio en las relaciones entre arte y técnica, desde una metodología que quiere ser integradora y crítica. Tres años parciales de trabajo no pueden pretender más, dado el número de agentes involucrados. Introducción, pues, porque hace falta más conocimiento por nuestra parte del campo científico y tecnológico, algo que no sólo se puede conseguir desde el autodidactismo, sino que debería ser promovido desde la Universidad. Introducción, porque la estética y el arte son caballos difíciles de domar y más cuando campean a sus anchas por los vastos espacios religiosos y filosóficos del pasado y del presente. Introducción, porque aun cuando el cine nos haya posibilitado una inmejorable pista de despegue desde dentro y fuera de la cámara, son necesarios análisis más específicos. Por ello, las cuestiones que hemos tratado son como piedras miliare que marcan y jalonan el camino a la vez que pueden abrir puertas. En este sentido debe comprenderse nuestro intento de reinterpretar, integrar y completar los planteamientos de Lewis Mumford o Régis Debray.

Con ánimo lacónico y considerando que las ideas principales y secundarias ya han sido suficientemente expuestas por repetición y desarrollo, mostramos a continuación los ejes fundamentales con la mayor sencillez posible:

### **1) Sobre la propuesta metodológica:**

No es el momento de revalidar lo que ya quedó expuesto en el bloque introductorio, por ello exponemos brevemente una reflexión complementaria. Aunque sólo hayamos podido presentar las herramientas necesarias para hacer posible un estudio integrador

abocado al ser humano y su bienestar, consideramos que ha quedado puesto de relieve que la interrelación del todo consigue abrir horizontes que la especialización ha vedado. Los discursos paralelos, aun breves en nuestro caso, que ofrecen la religión, el mito, la leyenda, la filosofía, la sociología, la tecnología o la ciencia al mundo creativo, estético y artístico, parecen converger en ciertas cuestiones que la sociedad deberá siempre revisar. Lo concreto y lo abstracto, el materialismo y el idealismo, lo objetivo y lo subjetivo o lo mental y lo sensorial deben integrarse para una correcta valoración de los fenómenos culturales. Tarea difícil que debería abocar a una superación de la división entre ciencia y humanidades y entre técnica y arte, ingredientes indispensables para el hombre, pero hoy desgajados y autónomos. Como rezaban los situacionistas ingleses, “no se trata de subordinar el arte a la política o la política al arte, sino de superar ambos en tanto que formas separadas”. La estética tiene en sí dicha potencia, pero para ello es necesaria hoy más que nunca la reflexión, la poesía y la crítica. Por ello también hemos juzgado necesario polemizar sobre los parámetros que la dirigen desde el terremoto dieciochesco. La educación del hombre no depende, al fin y al cabo, de las especializaciones ni de las escuelas, sino del medio ambiente todo. *Cuanto menos sea capaz este de reflejar y asumir la riqueza y potencia de las posibilidades humanas al completo, tanto más fracasos cosechará, siendo nuestra responsabilidad demandar tanto a la tecnociencia como al arte o a las humanidades.*

Sin embargo, justo es aceptar que nuestra propuesta de análisis paralelos, preguntándonos sobre los orígenes y la ideología de nuestro medio ambiente, no es para nada novedosa. Nuestros breves análisis religiosos, por ejemplo, seguramente serán bien conocidos para los expertos en el tema, de igual manera que lo serán los tecnológicos, los artísticos y los estéticos. Por separado, nuestras incursiones en la arquitectura, el diseño industrial, el teatro, la literatura o la música no serán relevantes *per se*. Las más de las veces incluso podrían resultar simplistas. Pero nuestra intención no es sino la recuperación de las perspectivas completas y de los grandes relatos, pues son éstos los que, con sus fallos particulares, se acercan más al modelo de hombre completo. Nuestro intento de recuperación de modernidades olvidadas y de autores geniales que parecieron ostentar visiones más amplias hace que todos los ingredientes y disciplinas empleadas converjan en puntos críticos y estimulantes. Son aquéllos, junto con la metodología utilizada, lo que queremos considerar interesante. *Al fin y al cabo, el arte trata de*



*ampliar y enriquecer nuestra visión mientras que el método de conocimiento es, por su capacidad formativa, posiblemente mucho más importante que el objeto conocido.*

En consecuencia, la concepción social de que la técnica y la ciencia son objetivas y necesarias, mientras que el arte y las humanidades son subjetivas e innecesarias (un bello ornato), no hemos sido capaces de respetarla. El método que queremos recuperar no puede (ni debe) mantener esa visión. Pero para ello, los límites entre ellas deberían ser transgredidos, algo complejo que a pesar de nuestro intento no hemos podido plantearlo todavía con toda la responsabilidad y rigor que merece. Y es que no basta con promoverlo desde una de las dos orillas, sino que debe efectuarse asumiendo que la una sin la otra se condenan al sinsentido, al empobrecimiento y al naufragio. Que una época con tantas posibilidades como la nuestra no haya podido resolver este problema es una de las grandes asignaturas pendientes. Las carreras tecnológicas universitarias, obviando cualquier ingrediente humanístico en su seno, y las carreras humanísticas, ensimismándose en su autocomplaciente especialización, deberían ser cuestionadas.

## **2) Arte y técnica:**

Comenzaremos subrayando una vez más que nuestro tono polémico y crítico a propósito de un mundo excesivamente técnico debe interpretarse como un modo de exposición ensayística que no quiere caer en el supuesto estudio “científico”. Término que insulta a la propia ciencia, pues se dice “científico” cuando se quiere decir *técnico*, *aséptico* e *inane*, cuando las humanidades no son eso y deberían defender su propia naturaleza: el debate, la propuesta, el diálogo, la especulación y la preocupación por la sociedad. Es más, esperamos que haya quedado de manifiesto que no existe una vituperación de la técnica por sí misma en tanto en cuanto la hemos convertido en protagonista de nuestro estudio. Nuestras críticas más bien deben ser entendidas como un lamento a que un ingrediente fundamental del ser humano se haya radicalizado. Y, especialmente, a que el hombre, único dios y demonio de la humanidad, no fuera capaz de potenciarla en su momento sin desterrar y olvidar el resto de capacidades propiamente humanas. En definitiva, *no existe una “técnica” culpable, sin un “arte”, una “filosofía”, una “ciencia” e incluso una “religión” cómplices.*

Es más, las entidades y sistemas sociales que se crean con la religión, la filosofía, la ciencia o la técnica son buenas si amplían nuestra visión, no si la reducen, la limitan, o se imponen a otras siguiendo un imaginario sesgado. Encontrar la verdad en cosas ocultas, más allá de la experiencia cotidiana debe siempre unirse con lo más cercano. La diversidad desaparece siempre que se academiza, dogmatiza y diviniza una rama de conocimiento, siendo esto lo que ocurre hoy con la especialización en las humanidades.

En las conclusiones que expusimos al final del bloque II pudimos observar que el arte no es sólo el cuadro y que la técnica no es sólo el instrumento. El imaginario, la ideología, la interpretación o el efecto social, conceptos comunes a ambas, son las que nos conducen al ser humano y a los problemas de base. En este sentido, el trayecto del arte y la técnica se encuentran hermanados en una historia común y pareciera que en los momentos más convulsos y dañinos para la sociedad es cuando se separan. Sin embargo, la división es las más de las veces un asunto de irresponsabilidad teórica más que de un determinismo infuso. Existen aproximaciones que pueden demostrar que, en tanto creaciones humanas, ambas se siguen relacionando. Así, la ciencia y la técnica generan un modo de representación del mundo que puede ser estudiado, con los convenientes correctivos, en conjunción con las representaciones filosóficas y creativas. Ciertamente no es lo mismo la representación científica y la técnica, por mucho que en ocasiones se asemejen (las semejanzas aludidas en el imaginario tecnocientífico de la Edad Moderna). Pero incluso en la “representación” científica, la necesidad humana de llevar dichas complejas estructuras a la vida diaria hace que sea necesario un ejercicio de interpretación responsable para no convertirlo en un sinsentido o en un peligro. Como bien anotara Bertrand Russell, que la ciencia haya censurado el modelo geocéntrico o heliocéntrico, explicado que la tierra es como una mota de polvo en el espacio perdida entre millones de planetas infunde un pesimismo social, un temor humano y una desvalorización de nuestra naturaleza. En este sentido, las sentencias de algunos científicos desprenden a menudo un ingenuo aroma religioso y metafísico. No olvidemos que la sentencia “busco la *verdad* del universo, pues en ella está el *bien* y la *belleza*” la dijo Albert Einstein 2.500 años después de Platón.

Aun así consideramos que es la tecnología, por su poder transformador a nivel material, la que ha generado y determinado la representación ideal y estética más potente, por mucho que las nociones científicas, humanísticas y religiosas del pasado

hayan jugado un papel incuestionable. La técnica es, por tanto, la que mejor se presta a ser estudiada desde criterios artísticos.

Si resultara difícil medir este punto en común entre las humanidades y la técnica, tantas veces influenciadas mutuamente (e inconscientemente), se puede recurrir a comprender el juego de proyecciones entre ambas. Tal y como ocurría con la codificación tecnoestética por parte de la arquitectura moderna o de la música minimalista, el arte buscaría expresar, por medios diferentes, lo que la ciencia y la técnica, aun sin querer, dicen sobre el mundo. Esta es la hipótesis de autores como Francastel y, si bien puede ser acertada, tampoco debe ser considerada definitiva. Esto quizás era muy válido en otros momentos, pero hay que preguntarse hasta que punto lo que parecen proyecciones no es la usurpación de una sobre la otra, ya que por mucho que el arte semejante a la técnica se imantara de valores simbólicos, éstos quedaban anulados a la larga (por la técnica y por la estética). Muchas veces pareciera que las estrategias del siglo XX han ofrecido un campo de actuación a la técnica diferente a la del arte, y que sus acercamientos son más bien un velo estético y no una síntesis real, fenómeno ocasionado por una comprensión meramente visual del asunto. Aunque nos cueste aceptarlo, las modificaciones del siglo XVIII dieron toda preferencia y trascendencia real a unas herramientas humanas sobre otras, por lo que el arte tuvo que refugiarse en terrenos vedados a la tecnociencia. *El artista pudo o rebelarse o dejarse guiar por el nuevo sistema, pero siempre con escasa capacidad para transformarlo, máxime con las prerrogativas que le entrega la disciplina estética.*

Todo esto entronca con ciertas nociones antropológicas. ¿Cuál es el ingrediente propiamente humano? Desde la configuración del Cosmos como una gran *machina-faber*, y desde la irrupción del orbe técnico, no debe extrañarnos que tantos autores consideren la técnica como el factor de humanización primordial (Hans Jonas, Bernard Stiegler). En esta línea se movió Ortega y Gasset con gracia, pero con el tiempo el dogmatismo ha imperado y hoy en día la sociedad se mueve al dictado del *homo faber*. Hacer, construir o memorizar datos para ello, desde el trabajo a los planes de Bolonia, todo se encuentra hoy en el mismo supuesto, enfocado a la lógica técnica. ¿Acaso no tiene más valor un *curriculum* lleno de títulos, justificación de que se “ha hecho” más? El *homo faber* es práctico, es útil, y nos habría ofrecido todo nuestro bienestar y progreso desde la creación de la primera herramienta y desde la construcción de la primera choza. Como Bernard Stiegler ha subrayado, la filosofía griega se refirió al

mundo interior, considerando que la técnica era un derivado y que, por lo tanto, no era nada. Esto trae consigo que Stiegler considere imposible una verdadera filosofía de la técnica, a la vez que esa “nada” demuestra que la técnica es objetiva y carente de imantación simbólica. Sin embargo, esta noción, casualmente muy política, olvida tantas veces que ha sido el *homo sapiens* con su inteligencia el que ha hecho capaz la herramienta o la técnica de la construcción. Y también olvida que el *homo symbolicus* es el que ha regalado una explicación subjetiva para que la caza, la técnica agraria o el paso de la caverna a la choza tengan sentido humano.

Permítasenos un ejemplo: el cuchillo y el tenedor. Se origina con ellos una técnica para comer, pero parten de un universo simbólico que los precede. No comer con las manos no es mejor que hacerlo con ellas. Es un imaginario y una simbolización previa los que consideran necesarios no mancharse las manos por medio de una disección quirúrgica de la comida que nos protege de ella. Curiosamente, el propio trato formal brillante y pulido de aquellos utensilios casa muy bien con los valores tecnoestéticos, a la vez que coinciden en semántica. Ahora bien, si nos quedamos en la teoría del *homo faber* sólo miraremos obsesivamente el cuchillo y el tenedor, y no sondearemos, como aconsejaba Heidegger, la causa primigenia de dicha creación. Este ejemplo resulta útil además, porque demuestra que la técnica tiene un peligro: una vez que existe, al transmitir un aura de “objetividad” dificulta la posibilidad de transformación o interacción. Se erige como obvia y evidente, cuando es también subjetiva en su proceso y en lo que se quiere conseguir con ella: desoculta un modo de pensar.

En definitiva, el arte y la técnica pueden ser estudiados en completitud, ya que el parámetro técnico (*faber*) y el parámetro creativo y representativo (*symbolicus*) son dos caras de una misma moneda, que parten del hombre orgánico: *el homo sapiens sapiens*. La forma de hacerlo es complicada, ya que la técnica se encuentra hoy emancipada, pero ello no evita que parta, y perdón por la reiteración, de un sistema simbólico y subjetivo, por más que pueda ser más neutro y con menores posibilidades semánticas que el arte. Del mismo modo, el arte ha buscado hoy una emancipación de la tiranía técnica con el todo vale, pero eso no quita que se oculte siempre una técnica tras él. Por ello, *todo estudio integrador deberá tener en cuenta que la noción antropológica puede actuar como falsa conciencia a la hora de analizar en su integridad las relaciones entre arte y técnica durante el siglo XX*.

En conclusión, el arte y la técnica hoy se encuentran lamentablemente segregadas, por más que existan puntos en común. Las estrategias estéticas del camuflaje de los objetos de diseño industrial no son suficientes, pues la balanza sigue descompensada a efectos sociales y culturales, más allá de lienzo y del invento. Debemos comenzar por estudios integradores, que renieguen de nociones genéricas y tópicas y que no tengan problema a la hora de criticar la noción estetizante del arte y la noción objetivista e instrumental de la técnica. Hasta que no se respete la naturaleza de ambas al mismo nivel y con su misma trascendencia, todo resultará en vano. Del mismo modo que es necesario comprender que la eclosión indiscriminada de una de ellas modificará la naturaleza de la secundaria y descompensará al hombre. Y es aquí donde también la *ciencia* deberá tomar cartas en el asunto, pues ésta no es la técnica ni tampoco el arte, aun cuando participe, desde nuestro punto de vista, de ambas. Para ello, el científico deberá asumir el bagaje humanístico al completo, comprendiendo la técnica como una herramienta para sus fines, pero sin defender el orbe técnico como una constatación de sus teorías. Es posible, incluso, que como en el caso del arte, la técnica haya esterilizado la potencia científica y que cuando se habla hoy de “conocimiento científico” no se esté hablando sino de “conocimiento técnico”. *Es necesario revocar, pues, la incomprensión actual entre el modo de obrar literal y concreto de la filosofía analítica y de la ciencia, el modo metafórico y poético del arte y los mitos, y el especulativo y subjetivo de tantas teorías humanísticas.*

### **3) La tecnoestética (breve síntesis):**

Quizás esta sea la propuesta de mayor utilidad de nuestra tesis, si es que no es, en realidad, la tesis. Los dos puntos anteriores, de algún modo, pueden debatirse y discutirse dentro de este campo, aunque consideremos que todavía deberá ser perfeccionada y que, posiblemente, haya mucho que modificar. ¿Qué es la tecnoestética? Una perspectiva de estudio, una herramienta que nos parece válida para la comprensión integrada del fenómeno técnico fusionado con la tradición religiosa occidental, las artes, la filosofía, la sociedad y la psicología.

Sus valores no son mera forma, sino también fondo, semántica y pensamiento. Como tantas veces hemos subrayado, *la tecnoestética no son estilemas, sino también una forma de ver, de pensar-educar* (conductismo, memorización de datos, descripción,

análisis, literalidad) y *hasta de actuar* (deporte, limpieza, tecleo, burocracia...). Algo que no debe ser considerado extravagante, ya que nuestra educación íntegra hoy se encuentra potentemente mediatizada por un mundo técnico que, forzosamente, mostrará sus características visuales, auditivas y behavioristas. ¿Cómo y dónde surge? Rastreando su historia, hemos podido afirmar que su eclosión surge de tres vetas:

- El ingrediente técnico del artesano y del constructor tradicional, integrado generalmente en la obra al completo. Punto de partida que se mixtifica con el resto de ingredientes simbólicos. Aquí se desvela su capacidad de objetivización de todo proceso y su innegable necesidad.
- Los valores formales y semánticos de ciertas tradiciones religiosas, pero muy especialmente del ejército. Aquí se desvela su efecto social y psicológico cuando se da por separado, correspondiéndose muy bien con la teoría de la megamáquina mumfordiana.
- Lo que podría llamarse “el imaginario técnico de la Edad Moderna”, donde se le habría dado una justificación absoluta gracias a la astronomía, la física clásica y ciertas tendencias filosóficas. Aquí se desvela su derivación formal, a partir de la representación matemática y abstracta del *kosmos-machina*, así como una fuerte oposición a la naturaleza humana.

Su prefiguración se habría dado, lamentablemente, en las épocas más despóticas, megalómanas e ingenieriles, siempre de la mano de justificaciones “científicas” que tantas veces no son sino teológicas. *El Helenismo, la Baja Edad Media y el Barroco*, aun pecando de una visión excesivamente cíclica, parecerían haberle otorgado un lugar en su seno. También es necesario observar aquellos elementos que han participado en la enculturación tecnoestética, siendo entonces cuando hay que tener en cuenta ciertas características *platónicas, clásicas, protestantes y monofisitas* que casan bastante bien con el resto de ingredientes. Por su parte, *ciertos mitos y leyendas* habrían planteado, además, la dualidad entre un orden tecnocrático y urbano y otro sostenible y tradicional. Todo esto viene a significar que el tema candente forma parte de una oposición que el hombre conoce desde hace mucho tiempo y que, como en todo binomio, resultará un fracaso cuando prevalezca uno de sus factores. No obstante, y pese a sus precedentes, la



tecnostética, hablando en puridad, sólo se da en relieve en el momento en que aparece en cierto grado. De ahí que haya que esperar al siglo XIX para poder contemplarla con detenimiento y con rigor, teniendo en cuenta que no fue el artesano tradicional, aquel que fusionaba arte y técnica, quién la creó. Su inconsciente artífice es el **nuevo creador mundial**, emancipado de lo que a partir del siglo XVIII se llamará “arte”. La tecnostética “invisible” consecuente es la contrapartida de los fines tecnológicos, al tiempo que huella y espejo de los valores que entrañan.

Con fines didácticos puede proponerse la siguiente división, siempre y cuando se tenga en cuenta que no puede confundirse con una etiquetación rígida ni excesivamente cronológica. Todas coexisten y tienen como mínimo común denominador una serie de características fundamentales. Además, las retrospectivas demuestran que sus prefiguraciones formales y semánticas se dan desde tiempos muy antiguos (los avatares de construcción de las pirámides, el armamento militar, los autómatas, el reloj, la imprenta...):

- *Tecnostética bruta:* El mecanismo interno del reloj, la máquina de vapor, la locomotora o los instrumentos mecánicos de la fábrica son buenos ejemplos. Recuérdese que en estos casos, la suciedad, los aceites y el vapor rápidamente ensucian y dificultan su mensuración correcta. Vallas, carreteras o pavimentos urbanos también se encuentran muchas veces aquí.
- *Tecnostética clásica:* Es la tecnostética consciente de sí misma. El arte de raíz tecnostética es quizás su mayor valedor, ya sea por medio de la fotografía purista, de la arquitectura del Movimiento Moderno o de la música ruidista. Esta tecnostética se da, evidentemente, en el trasvase a la ciudad y florece progresivamente invadiendo el ámbito mueble e inmueble, en formatos y objetos, y en configuraciones espaciales (véase la galería de imágenes de *Koyaanisqatsi*). Podría decirse que esta tecnostética es su grado ideal, y por ello se vuelve a ella también por razones utilitarias y comerciales continuamente. El pop o el minimalismo la habrían revalidado.
- *Tecnostética manierista:* Cuando las estrategias de camuflaje propias del diseño industrial, del marketing y del arte actúan. El tecnocromatismo, las

formas curvilíneas y la suavización de sus estilemas tendrían su lugar aquí. La tecnoestética de la velocidad a partir de cierto grado, al difuminar aquella e introducir un nuevo parámetro semántico tiende, por su parte, a generar otra línea de comprensión y madurez del fenómeno tecnoestético.

- *Tecnoestética barroca*: Se escapa de nuestro límite temporal, y por ello no nos arriesgaremos a afirmar nada tajantemente. La velocidad excesiva, lo cibernético y lo espectacular parecen ser sus principales valedores. Claro que estos factores parecen quedar reclusos en espacios particulares. De hecho, el medio ambiente urbano no ha quedado especialmente afectado, al menos todavía.

También sería necesario no confundir la tecnoestética, entendida como un elemento didáctico abstracto e independiente (por ser una creación filosófica), con la tecnoestética en el arte. El minimalismo de Glass o la cámara de Reggio la codificaban, pero al tocarla, la convertían en un constructo manierista. *El arte nos puede enseñar a observarla y a contemplarla, demostrando que cuando se mueve en sus parámetros, inunda con sus diseños y acústica nuestras vidas. Si, por el contrario, el arte busca modificarla (u oponerse a ella), entonces acabará en el museo o con un premio de diseño, pero alejado de nuestra vida diaria.*

¿Cuáles son los rasgos definitorios de la tecnoestética? Aun cuando no se pueda limitar a una cuestión formal, un alto grado de presencia de las siguientes características ayudan en su identificación: *abstracción geométrica y poligonal, pulido brillante, cromatismo industrial, precisión artificial, severidad, tipificación, repetición modular, homogeneidad, anonimato, estandarización, matematización, belleza fractal, racionalidad espacial, simetría, globalización, ultrahigienismo, tendencia al infinito...* También se puede formular por oposición: negación de lo orgánico, de lo aleatorio y de lo impreciso.

Por último, es importante subrayar tres nociones que han resultado de gran utilidad, (entendidas como herramientas) para el estudio y análisis del fenómeno tecnoestético: el

**camuflaje**, la **desocultación** y lo **siniestro**<sup>1</sup>. Básicamente, hemos tratado las siguientes posibilidades:

- Se camufla en los objetos que nos rodean, volviéndose invisible por su obviedad. Lo que significa que nuestra mirada, ya educada, actúa como un filtro, forma paradigmática de autoengaño, esto es, de autocamuflaje. Cuando la tecnoestética se repite hasta la saciedad y se hace evidente (como en *Koyaanisqatsi*), acaba convirtiéndose en siniestra al mostrar la faz de la muerte (homogénea, anónima, universal, inorgánica).
- Ciertas poéticas camuflan artísticamente la tecnoestética bruta, lo que no evita que, como el ejército oculto tras la maleza, siga estando ahí. En ocasiones, la tecnoestética se inviste de un impecable vestido artístico. El minimalismo, por ejemplo, camufla la tecnoestética con el arte.
- La tecnoestética camufla (más bien oculta) violenta y radicalmente, y aquí entronca con el campo de estudio de la belleza en el arte desde sus orígenes, *las vísceras, el dolor, lo finito y lo sentimental*. En consecuencia, desoculta un modo de pensamiento sesgado y limitado que se convierte, además, en siniestro cuando la tecnoestética se rasga, ensucia o quiebra.
- Lo siniestro también se da en la acepción pura freudiana en las máquinas industriales, con su sangrado, sus pulsiones y los temores humanos que exhiben.

Para concluir es justo subrayar una vez más que la tecnoestética surgió en el caldo de cultivo de la metodología de la tesis, razón ésta por la que la advertimos tarde. Su depuración se haría posible a partir de ahora, reuniendo y ampliando, a través de las artes, todo lo que sobre ella hemos comentado, escamoteadamente, a lo largo de la investigación.

---

<sup>1</sup> La “desocultación” la hemos entendido de forma libre, no constreñida específica y especializadamente a la perspectiva de Martin Heidegger, aunque iluminada por él. Lo “siniestro” parte de Freud, pero lo hemos adecuado a nuestros intereses, fusionándolo con la perspectiva heideggeriana. Eugenio Trías ha sido muy útil al respecto, aunque también tardíamente. El término “camuflaje” comenzamos a utilizarlo con fin didáctico con anterioridad a la lectura del estudio de Maite Méndez al respecto. Con dicha obra, pudimos, ya tardíamente, considerar que el término tenía más utilidad de lo que habíamos previsto aderezándolo cuando fue posible. Véase MÉNDEZ, M.: *El camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid, 2007.

#### 4) La crítica a la tecnología:

La mayoría de las veces las mejores críticas no se desarrollan en el propio campo, sino desde fuera. Lamentablemente, esto hoy se considera “intrusismo”, pero tal y como está configurada la formación tecnológica y su praxis parece difícil que un “técnico” sea capaz de levantar el dedo acusador. Quizás por ello una buena forma de hacerlo sea desde lugares comunes: el método humanístico o la tecnoestética se encuentran en tierra de todos. Comprender desde un punto de vista tradicional el arte, la estética, la historia, el mito o la religión ayudan en esta labor crítica, responsabilidad ineludible del *homo sapiens* y, realmente, aquello que nos humaniza. Pero para ello hay que comenzar replanteando cuál es hoy el papel del arte y cuál debería ser, así como evitar tópicos a la hora de asumir, por ejemplo, que la religión forma parte de la dimensión humana de las creencias y que su peso no desaparece tan fácilmente. El bagaje del pasado y de la memoria siempre actúan como vigías del futuro y no pueden tomarse a la ligera. Como tampoco el papel que el artista toma ante nuestro mundo y el porqué de su posicionamiento. Por ello, *nuestra propuesta crítica no se ha referido únicamente a la tecnología y a sus herramientas, sino a todos los ingredientes involucrados*. Nuestra mirada debe ser reajustada, completada, y como dijimos en su momento, no existe una técnica “culpable”, sin una religión, historia, arte y filosofía cómplices. La perspectiva crítica parece indisoluble de todo estudio, a pesar de que dicho posicionamiento pueda presentar carencias: sin riesgo no hay posibilidad de reflexión.

Un autor como Lewis Mumford fue capaz de integrar en un estudio de corte tradicional la historia, el arte, la sociedad y la tecnología. No tuvo problema a la hora de demostrar su modernidad, al tiempo que ponía en duda los cimientos y los pilares de tantas disciplinas, al tiempo que mantenía el rigor y la profundidad. Empero, hoy permanece olvidado. La principal labor de nuestro trabajo, aun introductoria, ha querido rendirle un sentido homenaje tanto a su concepción y perspectiva como a la de tantos autores y formas de conocimiento que pueden servir para completar miradas cada vez más especializadas y asépticas. La recuperación de autores que todavía pudieron contemplar la interrelación de los fenómenos culturales se hace hoy más necesaria que nunca, en una época en que un aluvión de libros y artículos afloran por doquier como un tsunami. La fatal estrategia de la producción cultural indiscriminada, cada vez más veloz y apresurada, juega en contra del conocimiento reflexivo y del discernimiento

cualitativo. ¿Cómo puede el hombre encontrar unos basamentos sólidos y suficientemente ricos en esta tierra baldía?

Trasladar la sabiduría a la vida práctica del hombre consiste en asimilar la sintaxis de la naturaleza y de la humanidad, más allá de los límites autoimpuestos y más allá de disciplinas autónomas, siendo urgente ofrecerle una panorámica responsable e integradora.

## **5.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL**





Una bibliografía general no puede recoger todos los libros y artículos que han jugado un papel importante en la elaboración de una investigación de filiación ensayística. Máxime en este caso, donde la literatura, la música, el cine y la subjetividad inherente a la observación directa han jugado un papel relevante. De hecho, ciertas ideas, reflexiones o disertaciones de la tesis difícilmente pueden comprenderse a partir de las obras citadas en notas al pie. Estas han sido utilizadas en diversos apartados como las migas de pan de Hansel y Gretel, las cuales señalaban tibiamente el camino, pero eran insuficientes para recorrerlo con éxito. En este sentido, la bibliografía reunida que ahora presentamos expondrá de manera más adecuada el caldo de cultivo en el que se han gestado nuestros posicionamientos, ya que los datos justificados en las notas son, muchas veces, poco más que datos.

Ahora bien, no todos los libros han tenido el mismo peso. Las obras de Lewis Mumford, por ejemplo, han sido leídas con atención y por ello su importancia habrá podido ser advertida suficientemente. Sin embargo, obras no citadas en el decurso de la investigación, acaso por olvido, acaso por la dificultad de limitarlas a aspectos concretos, no pueden ser pasadas por alto. Citamos a continuación algunos ejemplos recopilados en la bibliografía: *Las variedades de la experiencia religiosa* (William James), importante para comprender varias de nuestras interpretaciones del fenómeno religioso; *La definición de arte moderno* (Alfred Barr), relevante por sus posicionamientos históricos y políticos o su crítica al arte abstracto por considerarlo un camino sin salida; *La resistencia* (Ernesto Sábato), recopilación de cartas que con gran belleza señalan las carencias humanas básicas de nuestra sociedad; *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Mario de Micheli), pues aunque hayamos citado otros trabajos, partíamos de sus contenidos; *Teorías sobre la cultura en la era postmoderna* (Marvin Harris), cuyo sentido común a la hora de analizar los fenómenos culturales, así como su relativización de la postmodernidad nos ofrecieron un punto de apoyo nada desdeñable, o *Arte público y espacio político* (Félix Duque) que, aun interpretado libremente, también ejerció una influencia en nuestra comprensión de los no-lugares, el medio ambiente urbano o cuestiones relativas al espacio tecnoestético. A pesar de todo, pocas obras han sido incluidas que no hayan sido citadas en el desarrollo de nuestro trabajo.

Otra problemática se refiere a obras, por lo general literarias, que fueron importantes en la confección del proyecto, pero que al final no han aparecido expresamente (o apenas) debido a las sucesivas reducciones del proyecto original, así como a los cortes posteriores. En dicho caso, hemos optado por eliminarlos de la bibliografía para que esta no fuera amplia en exceso. Algunos autores enviados al exilio han sido: Giulio Claudio Argan, Julio Caro Baroja, Samuel Beckett, Italo Calvino, Emil Cioran, Jerome Pollitt, Ezra Pound, etc. Por el contrario, hemos incluido aquellas obras literarias fundamentales dentro de la tesis: *Fausto* de Goethe, *Metrópolis* de Von Harbou, *Un mundo feliz* de Huxley, *El trabajador* de Jünger o los poemarios de Ginsberg. Es más, con el fin de rendir homenaje a la relevancia de la literatura por su capacidad para fusionar la filosofía con la poesía, el lector observará que también hemos incluido a algunos autores tratados en la tesis (Miguel de Cervantes, Ralph Waldo Emerson, Fiodor Dostoievsky, Edward Bellamy, Georg Trakl, Samuel Buttler, Sándor Márai, Henry Miller, Milan Kundera...), aun dejando fuera a la mayoría de los que han sido homenajeados fugazmente (Fray Luis de León, Montesquieu, Charles Dickens, Walt Whitman, Herman Melville, Rainer María Rilke, Franza Kafka, Hermann Hesse, William Burroughs...).

En conclusión, hemos preferido presentar una bibliografía esencial donde se reunieran las obras que han jalonado y configurando el camino, aderezadas de algunas lecturas indispensables de nuestro bagaje e incluyendo ciertas obras literarias por su peso indiscutible o con fin testimonial. Y para no hacerla extensa, han sido eliminadas todas las obras literarias o ensayísticas que, aun siendo importantes para el proyecto primigenio, o bien no encontraron su sitio y una influencia clara, o bien su aparición ha sido demasiado limitada. Aprovechamos para señalar que hemos indicado entre paréntesis el año de publicación de aquellos libros anteriores a los años 80, por tratarse de obras de relevancia histórica y dado el marco temporal de nuestro estudio.

- AA.VV.: *Minimalismo*. Könemann, Barcelona, 2001.
- AA.VV.: *Catálogo Vostell (1958-1978)*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1979.
- AA.VV.: *La creación abierta y sus enemigos*. La Piqueta, Madrid, 1977. Colección de artículos situacionistas (1958-1970).
- AA.VV.: *La educación. Autocrítica de Paulo Freire-Iván Illich*. Galerna, Buenos Aires, 2001.
- AA.VV.: *La experiencia del éxtasis (1955-1963)*. Liebre de Marzo, Barcelona, 2003.
- AA. VV.: *La nueva Edad Media (1972)*. Alianza, Madrid, 2004.
- AA.VV.: *La obra civil y el cine*. Cinter, Madrid, 2005.
- AA.VV.: *La revolución del arte moderno, y el moderno arte de la revolución (1967)*. Pepitas de calabaza, La Rioja, 2004.
- AA.VV.: *Futurismo. Manifiestos y Textos (Selección 1909-1918)*. Quadrota, Buenos Aires, 1994.
- ABAGGNANO, N.: *Historia de la filosofía (1950)*. Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1955, vol. II.
- ADDISON, J.: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator (1711-1715)*. Visor, Madrid, 1991.
- ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la ilustración (1947)*. Trotta, Madrid, 1994.
- AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenido (1970)*. Áltera, Barcelona, 1998.
- Medios sin fin*. Pretextos, Valencia, 1991.
- AGUILAR, C.: *Guía del cine*. Cátedra, Madrid, 2005.
- ALBA RICO, S.: *Las reglas del caos*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- “La tierra reprimida y la cuadratura del círculo”, en LIZCANO, E.: *Metáforas que nos piensan*. Bajo Cero, Madrid, 2006.
- ALBÉRA, F.: *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós, Barcelona, 2000.
- ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *Lacan: Heidegger. Un decir menos tonto*. Serie Psicoanalítica, Buenos Aires, 1989.
- ALEMAÑ, R.: *Ciencia y apocalipsis*. Sirius, Madrid, 2003.

ALONSO, A., AYESTARÁN, I., URSÚA, N. (Coord.), *Para comprender ciencia, tecnología y sociedad*, Verbo Divino, Lizarra, 1996.

ALSINA, P.: *Arte, ciencia y tecnología*. UOC, Barcelona, 2007.

AMORÓS, M.: “¿Dónde estamos? Algunas consideraciones sobre el tema de la técnica y la manera de combatir su dominio”, en AA.VV.: *Maldejojo (Nº1). Cuadernos de crítica y acción social*. Madrid, 2000.

ANDERSON, P.: *Los orígenes de la postmodernidad*. Anagrama, Barcelona, 1991.

ANDRÉS, R.: *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. El acantilado, Barcelona, 2005.

ANGEBERT, J. M.: *Hitler y la tradición cátara*. Plaza Janés, Barcelona, 1972

ARAGÓN PANIAGUA, T.: *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Universidad de Málaga, 2006.

ARENDT, H.: *La condición humana* (1958). Paidós, Barcelona, 1998.

ARIÉS, P.: *Historia de la Muerte en Occidente*. El acantilado, Barcelona, 2000.

ARIÉS, P. y DUBY, G.: *Historia de la vida privada*. Taurus, Madrid, 1992.

ARISTÓFANES: *Los pájaros. Las ranas. Las assembleístas* (Edición de José Martínez García). Alianza, Madrid, 2005.

ARMSTRONG, K.: *Breve historia del mito*. Salamandra, Barcelona, 2005.

ARONOWITZ, S., MARTINSONS, B. y MENSER, M. (compiladores): *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Paidós, Barcelona, 1998.

ASIMOV, I.: *Grandes ideas de la ciencia* (1978). Alianza, Madrid, 2004.

ATENCIA, J. M. y DIÉGUEZ, A. (Coords): *Tecnociencia y Cultura a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Málaga, 2003.

AUGÉ, M.: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Gedisa, Barcelona, 1998.

-*Los no lugares*. Gedisa, Barcelona, 2005.

AZÚA, F.: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Estella, 1991.

-*Cortocircuitos*. Adaba, Madrid, 2004

-*Diccionario de las artes*. Anagrama, Barcelona, 2002.

BAUDOUIN, J.: *Imposturas científicas*. Cátedra, Madrid, 2003.

- BAIGORRI, L.: *Video: primera etapa*. Brumaria, Madrid, 2007.
- BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1968). Alianza, Madrid, 2003.
- BALLESTEROS, J. y FERNÁNDEZ, M. E.: *Biotecnología y posthumanismo*. Aranzadi, Navarra, 2006.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X.: *La semilla inmortal*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- BANGO TORVISO, I.: *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*. Historia 16, Madrid, 1995.
- BANHAM, R.: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (1960). Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- BARICCO, A.: *Los nuevos bárbaros*. Anagrama, Barcelona, 2008.
- BARNOUW, E.: *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona, 1998.
- BARR, A. H.: *La definición del arte moderno (1920-1950)*. Alianza, Madrid, 1989. Edición a cargo de Irving Sandler.
- BARTHES, R.: *La cámara lúcida* (1980). Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- BATAILLE, G.: *El erotismo* (1957). Tusquets, Barcelona, 2005.
- BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro* (1982). Kairós, Barcelona, 2005.
- De la seducción* (1979). Cátedra, Madrid, 1981.
- El complot del arte*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- Pantalla total*. Anagrama, Barcelona, 2000.
- BAUMAN, Z.: *Amor líquido*. F.C.E, Buenos Aires, 2007.
- Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2000.
- BASSA, J. y FREIXAS, R.: *El cine de ciencia ficción*, Paidós, Barcelona, 1997.
- BASSET, C.: *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*. Akal, Madrid, 1999.
- BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* (1962). Rialp, Madrid, 2004.
- BELLAMY, E.: *Equality* (1897). Echo, Londres, 2000.



BENAVIDES VELASCO, C.A.: *La tecnología en el análisis económico*. Universidad de Málaga, 1995.

BENET, J.: *La construcción de la Torre de Babel*. Siruela, Madrid, 2003.

BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Madrid, Taurus, 1973.

-*Sobre la fotografía* (1931). Pretextos, Valencia, 2005.

BERMAN, M.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982). Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.

BLACKING, J.: *¿Hay música en el hombre?* (1973). Alianza, Madrid, 2006.

BLOOM, H.: *Genios*. Anagrama, Barcelona, 2005.

BOIME, A.: *Historia social del arte moderno. El arte en la época del bonapartismo*. Alianza, Madrid, 1996.

BORDIEAU, P.: *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona, 1997.

BORDWELL, D.: *El significado del filme*. Paidós, Barcelona, 1995.

BOSQUE GROSS, E.: *Técnica y deshumanización*. Universidad de Salamanca, 1987.

BOZAL, V.: *Historia de las ideas estéticas*. Historia 16, Madrid, 1998, vols. I y II.

BOZAL, V. (editor): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 2000, vols. I y II.

BRICKMONT, J. y SOKAL, A.: *Imposturas intelectuales*. Paidós, Barcelona, 1999.

BROWN, H. I.: *La nueva filosofía de la ciencia* (1977). Tecnos, Madrid, 1998.

BRUCHAC, J. (Compilador): *La sabiduría del indio americano*. Olañeta, Mallorca, 1996. Recopilación de artículos y transcripciones.

BRUSATIN, M.: *Historia de los colores*. Paidós, Barcelona, 1997.

BRYSON, N.: *La lógica de la mirada. Visión y pintura*. Alianza, Madrid, 1991.

BÜCHER, K.: *Trabajo y ritmo* (1924). Biblioteca Científico Filosófica, Madrid, 1991.

BUENO, G.: *El mito de la felicidad*. Ediciones B, Madrid, 2005.

BURCKHARDT, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Iberia, Barcelona, 1979.

BURCKHARDT, T.: *La alquimia* (1967). Plaza Janés, Barcelona, 1976.

- BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia* (1974). Península, Barcelona, 1997.
- BURKE, P.: *La cultura popular en la Edad Moderna* (1978). Alianza, Madrid, 2001.
- BUTLER, S.: *Erewhon* (1872). Minotauro, Madrid, 1999.
- BUXO, M. J.: “Estética y tecnoestética para la enculturación robótica en la época digital” en AA. VV.: *Arte, arquitectura y sociedad industrial*. Universitat de Barcelona, 2000.
- CAIRNS, G.: *El arquitecto detrás de las cámaras*. Adaba, Madrid, 2007.
- CALABRESE, O.: *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1987.
- CALINESCU, M.: *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, Madrid, 2003.
- CAPRA, F.: *El tao de la física* (1975). Sirio, Málaga, 2005.
- CARR, E.: *¿Qué es la historia?* (1961). Ariel, Barcelona, 1993.
- CANETTI, E.: *Masa y poder* (1960). Alianza, Madrid, 1993.
- CARACO, A.: *Breviario del caos* (1964). Sextopiso, Madrid, 2006.
- CARDWELL, D.: *Historia de la tecnología*. Alianza, Madrid, 2001.
- CAREY, J.: *¿Para qué sirve el arte?* Debate, Barcelona, 2007.
- CASAS, Q.: *Fritz Lang*. Cátedra, Madrid, 1991.
- CASTRO, A.: “*Metrópolis* (de Fritz Lang)”, en *Dirigido Por* (Nº 270). Barcelona, Mayo 1999.
- CERTEAU, M.: *L’Invention du quotidien. Arts de faire*. Gallimard, Paris, 1990.
- CHENG, F.: *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid, 2004.
- CHERCHI USAI, P.: *La muerte del cine*. Laertes, Barcelona, 2005.
- CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 1998.
- La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.
- El sonido*. Paidós, Barcelona, 1999.
- CHOMSKY, H. y EDWARD, S.: *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*. Barcelona, Crítica, 2003.

CHRISTENSEN, D.: "Early Voice", en *CD Early Voice*. Dunvagen Publishers, New York, 2002.

CIPOLLA, C. M.: *Historia económica de la población mundial*. Crítica, Barcelona, 2000.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1979.

CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Visor, Madrid, 1998.

COLQUHOUN, A.: *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

CONNOR, S.: *Cultura postmoderna*. Akal, Madrid, 2002.

COOPER, D.: *El lenguaje de la locura* (1978). Ariel, Barcelona, 1979.

COOK, N.: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 2005.

COOMARASWAMY, A.: *Sobre la doctrina tradicional del arte* (1938). Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2000.

-*Teoría medieval de la belleza* (1940). Medievalia, Palma de Mallorca, 2001.

COURSODON, J. P. y TAVERNIER, B.: *50 años de cine norteamericano*. Akal, Madrid, 1997, Vol. II.

CUEVAS ROMERO, R.: "Ética y economía en la obra de Adam Smith: La visión moral del Capitalismo", en *Ciencia y Sociedad*. INTEC (vol. 34, No. 1) Santo Domingo, enero-marzo del 2009.

CUNNINGHAM MEMORIAL LIBRARY: *A Short-Title Catalogue of the Warren N. And Suzanna B. Cornell Collection of Dictionaries, 1475-1900*. Terre Haute, Indiana State University Press, 1975.

CROSBY, A. W.: *The Measure of Reality, Quantification and Western Society 1250-1600*. Cambridge University Press, 1997.

CRUCES, F. (editor): *Las culturas musicales*. Trotta, Madrid, 2001.

DART, T.: *La interpretación de la música* (1954). Antonio Machado, Madrid, 2002

DE BENOIST, A.: *Ernst Junger y el Trabajador*. Barbarroja, Madrid, 1995.

DEBERNADI, I.: "Heidegger y la superación de la metafísica", en *Analecta. Revista de humanidades*. Nº 1, Universidad de la Rioja, 2006.

DEBORD, G.: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988). Anagrama, Barcelona, 2003.

-*Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. San Francisco, AK Press, 2003.  
Editado y traducido al inglés por Ken Knabb.

-*El planeta enfermo* (1971). Anagrama, Barcelona, 2006.

-*In girum imus nocte et consumimur igni* (1990). Anagrama, Barcelona, 2000.

-*La sociedad del espectáculo* (1967). Pre-textos, Valencia, 2005.

DEBRAY, R.: *Introducción a la mediología*. Paidós, Barcelona, 2001.

-*Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós, Barcelona, 1994.

DE CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia de la Lengua Española-Alfaguara, Madrid, 2004.

DE DIEGO, E.: *Tristísimo Warhol*. Siruela, Madrid, 1999.

DE LA CALLE, R.: *John Dewey. Experiencia estética y experiencia crítica*. Debats, Valencia, 2001.

DE LAS HERAS, B.: “Historia e imagen”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, 2008, versión digital ISBN: 978-84-691-0824-6.

DEL CASTILLO, R. y CANO, G.: “Las ilusiones de la estética”, prólogo a la edición española de EAGLETON, T.: *La estética como ideología*. Trotta, Madrid, 2006.

DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 1984.

-*La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Rizoma (introducción)*. Pretextos, Valencia, 2005.

DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid, 1992.

DE MIGUEL EGEA, P.: *Del realismo al impresionismo*. Historia 16, Madrid, 2000.

DERRY, T. K. y WILLIAMS, T. L.: *Historia de la tecnología*. Siglo XXI, Madrid, 1986, vol.1.

DESSAUER, F.: *Discusión sobre la técnica* (1926). Rialp, Madrid, 1964.

DIÉGUEZ LUCENA, A.: “El determinismo tecnológico: indicaciones para su interpretación”, en *Argumentos de Razón Técnica*, Nº 8. Sevilla, 2005.

-“La ciencia desde una perspectiva postmoderna: entre la legitimidad política y la validez epistemológica”, en *II Jornadas de filosofía (filosofía y política)*. Procure, Málaga, 2004.

-“Milenarismo tecnológico: la competencia entre seres humanos y robots inteligentes” en *Argumentos de Razón Técnica* N°4. Universidad de Sevilla, 2001.

DISSANAYAKE, E.: *What is Art for?* Washington Press, Londres, 1988.

DOSTOYEVSKI, F. M.: *El doble* (1846). Alianza, Madrid, 2008.

DUBY, G.: *Europa en la Edad Media*. Paidós, Barcelona, 2007

DUQUE, F.: *Arte público y espacio político*. Akal, Madrid, 2001.

-*Contra el humanismo*. Adaba, Madrid, 2003

-*En torno al humanismo*. Tecnos, Madrid, 2006

-*Terror tras la postmodernidad*. Abada, Madrid, 2004.

EAGLETON, T.: *La estética como ideología* (1990). Trotta, Madrid, 2006.

ECHEVARRIA, J.: *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Destino, Barcelona, 1999.

ECHEVARRIA, J. M.: *Coleccionismo de relojes de bolsillo*. Everest, León, 1977.

ECO, U.: *Apocalípticos e integrados* (1965). Debolsillo, Barcelona, 2004.

-*De los espejos y otros ensayos* (1985). Lumen, Barcelona, 1988.

-“La Edad Media ha comenzado ya” (1972), en AA. VV.: *La nueva Edad Media*. Alianza, Madrid, 2004.

ECO, U. (Director): *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2004.

EISENSTEIN, S. M.: *La forma del Cine* (1949). Siglo XXI, México, 1999.

EISNER, L. H.: *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo* (1980). Cátedra, Madrid, 1996.

ELENA, A.: *Ciencia, cine e historia. De Meliés a 2001*. Alianza, Madrid, 2002.

ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno* (1951). Alianza, Madrid, 1982.

-*Fragmentarium* (1939). Trotta, Madrid, 2004

-*Mito y realidad* (1961). Kairós, Barcelona, 1999.

-*Tratado de historia de las religiones* (1949). Cristiandad, Madrid, 1981

ELIAS, N.: *Los alemanes*. Instituto Mora, México, 1999.

-*Sobre el tiempo*. F.C.E., México, 1984.

ELLUL, J.: *Anarquía y cristianismo* (1988). JUS, México, 2005.

-*La edad de la técnica* (1954). Octaedro, Barcelona, 2003.

-*Propaganda: The formation of men's attitudes* (1962). Vintage, New York, 1973

EMERSON, R. W.: *Naturaleza* (1836). El barquero, Palma de Mallorca, 2007.

ENGELS, F.: *La condición de la clase obrera en Inglaterra* (1887). Akal, Madrid, 1976.

ESCARPA, A.: *Historia de la ciencia y de la técnica nº5: Tecnología romana*. Akal, Madrid, 2000.

ESCOHOTADO, A.: *Historia elemental de las drogas*. Anagrama, Barcelona, 1996.

ESTEVE FERNÁNDEZ, A. P. (editora): “Los orígenes del racionalismo occidental”, en *Feyerabend. Provocaciones filosóficas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

FARRINGTON, B.: *Francis Bacon, filósofo de la Revolución Industrial* (1951). Ayuso, Madrid, 1977.

FELDMAN, S.: *Guión argumental. Guión Documental*. Gedisa, Barcelona, 2005.

FERGUSON, H.: *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Alianza, Madrid, 2003.

FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La metrópoli vacía*. Antropos, Barcelona, 1990.

FERNÁNDEZ, A.: *Historia del mundo Contemporáneo*. Vicens Vives, Barcelona, 1998.

FERNÁNDEZ ARENAS, A.: “La imagen espiritual de la Catedral Gótica”, en *Tierras de León*. Instituto Leonés de Cultura, Nº 5, año IV, 1964.

FERNANDEZ GIJÓN, E.: “Las ciencias sociales en la crítica de la tecnociencia”, en VALERO, J. A. (coord.): *Sociología de la ciencia*. Edaf, Madrid, 2004.

FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*. Alianza, Madrid, 1980.

FEYERABEND, P.: *Adiós a la razón*. Tecnos, Madrid, 1992.

-*El Mito de la ciencia y su papel en la sociedad* (1973). Cuadernos Teorema, Valencia, 1979.

-*La conquista de la abundancia*. Paidós, Barcelona, 2001.

-*Provocaciones filosóficas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.



- FISCHER, E.: *La necesidad del arte* (1968). Península, Barcelona, 1975.
- FLEMING, W.: *Arte, música e ideas*. Intermexicana, México, 1974.
- FORMAN, P.: *Cultura en Weimar. Causalidad y teoría cuántica 1918-1927* (1971). Alianza, Madrid, 1996.
- FOSTER, H.: *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 2002.
- FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder* (1980). La Piqueta, Madrid, 1993.
- Vigilar y castigar* (1975). Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- FRANCASTEL, P.: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX* (1956). Debate, Madrid, 1990.
- La realidad figurativa* (1965). Paidós, Buenos Aires, 1988.
- FREELAND, C.: *Pero, ¿esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2004.
- FREEMAN, C.: *La teoría económica de la innovación industrial*. Alianza, Madrid, 1975.
- FREUD, S.: *El malestar en la cultura* (1929). Alianza, Madrid, 2006.
- “Lo siniestro” (1919), en FREUD, S.: *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, vol. VII.
- FRISBY, D.: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*. Madrid, Visor, 1992.
- FROMM, E.: *Del tener al ser* (1976). Paidós, Barcelona, 1991.
- El arte de amar* (1959). Paidós, Barcelona, 1991.
- La condición humana actual*. Paidós, Barcelona, 2009. Colección de artículos.
- La sociedad industrial contemporánea* (1966). Siglo XXI, México, 1990
- FUKUYAMA, F.: *El fin del hombre*. Ediciones B, Madrid, 2000.
- The end of history and the last man*. Penguin, London, 1993.
- FULCANELLI: *El misterio de las catedrales* (1922). Rotativa, Barcelona, 1976
- GADAMER, H.: *Mito y razón*. Paidós, Barcelona, 1997. Colección de artículos entre 1954 y 1992.
- GALBRAITH, J. K.: *El nuevo estado industrial*. Orbis, Barcelona, 1984.
- GALLERO, J. L. (Ed.): *Antología de poetas suicidas*. Vanguardia, Madrid, 2005.

GANN, K.: *American music in the twentieth Century*. Schirmer Books, New York, 1997.

GARCÍA ALONSO, R.: *Ensayos sobre literatura filosófica. G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Strauss, W. Benjamin y J. Roth*. Siglo XXI, Madrid, 1995

GARCÍA BAZÁN, F.: *René Guenon o la tradición viviente*, Hastinapura, Buenos Aires, 1985.

GARCÍA CALVO, A.: *Contra el hombre*. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 1996.

-*Historia contra tradición*. Lucina, Zamora, 1998.

GARCÍA GÓMEZ, F.: “El hijo marchoso del cine: relaciones e interdependencias entre el cine y el videoclip”, en GARCÍA GÓMEZ, F. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (coords.): *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Universidad de Málaga, 2009.

-*El nacimiento de la modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*. Universidad de Málaga, 2005.

-“La arquitectura en el cine de Ciencia-Ficción”, en *Boletín de Arte N° 13-14*. Universidad de Málaga, 1993.

GARCÍA MAURIÑO, J. M.: *Sartre: el existencialismo es un humanismo*. Del Orto, Madrid, 1999.

GARCÍA MARTINEZ, A.: *El proceso de la civilización en la sociología de Norbert Elias*. Universidad de Navarra, 2006

GARCÍA ROIG, J. M.: “Pensamiento utópico, Germanidad y Arquitectura”, en *Cuaderno de Notas N° 7*. Escuela técnica superior de arquitectura, Madrid, 1999.

GARMENDIA, J. A.: Entrada “Tecnología” en CAMPO, S. (Director): *Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*. Planeta Agostini, Barcelona, 1987, vol. IV.

GEDDES, P.: *Cities in evolution* (1915). Oxford University Press, Londres, 1968.

GERE, R.: *Art, time and technology*. Berg, Oxford, 2006.

GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941). Gustavo Gili, Barcelona, 1968

-*La mecanización toma el mando* (1952). Gili, Barcelona, 1979.

GINSBERG, A.: *Aullido y otros poemas* (1956). Visor, Madrid, 2000.

-*La caída de América* (1973). Visor, Madrid, 1997.

-*Sándwiches de realidad* (1963). Visor, Madrid, 2002.

GIUNTA, A.: “Paul Virilio. Una introducción”, en VIRILIO, P.: *El procedimiento silencio*. Paidós, Barcelona, 2001.

GLASS, P.: *Music by Philip Glass*. Harper and Row, New York, 1987.

GOETHE, J. W.: *Fausto* (1832). Planeta, Barcelona, 2003.

GÓMEZ PÍN, V.: *El drama de la ciudad ideal*. Taurus, Madrid, 1995.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. M.: *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*. Tecnos, Madrid, 1992.

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*. Istmo, Madrid, 1999.

GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Emergencia de lo siniestro”, en *Trama y fondo N° 2*. Universidad Complutense de Madrid, 1997.

GOÑI, C.: *Tecnología y deshumanización*. Palabra, Madrid, 2002.

GRANADA MARTÍNEZ, M. A.: “La reforma baconiana del saber: milenarismo cientifista, magia, trabajo y superación del escepticismo”, en *Teorema* Vol. 12, N° 1-2. Valencia, 1982.

GREEN, C.: *Arte en Francia*. Cátedra, Madrid, 2001.

GROUT, D. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental*. Alianza, Madrid, 2001.

GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996.

-*El simio informatizado*. Fundesco, Madrid 1987

-*Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1991.

-*La mirada opulenta*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

-*La televisión*. Bruguera, Barcelona, 1965.

-*Medios icónicos de masas*. Historia 16, Madrid, 1997.

GUENON, R.: *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos* (1945). Paidós, Barcelona, 1995.

HABERMAS, J.: *Ciencia y técnica como ideología* (1968). Tecnos, Madrid, 2002.

HADOT, P.: *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-textos, Valencia, 2007

HALLFETER, C., LÓPEZ DE OSABA, P. y MARCO, T.: *Música y cultura*. Edelvives, Zaragoza, 1988.

- HARRIS, M.: *Teorías sobre la cultura en la era postmoderna*. Crítica, Barcelona, 2004.
- HAWKING, S.: *Brevísima historia del tiempo*. Crítica, Barcelona, 2005.
- HEGEL, G. W. F.: *Estética* (1831). Península, Barcelona, 1989, vol. II.
- HEIDEGGER, M.: *Caminos del bosque* (1950). Alianza, Madrid, 1995.
- Carta sobre el humanismo* (1946). Alianza, Madrid, 2001.
- “La pregunta por la técnica” (1954), en *Época de Filosofía*. Nº 1, Barcelona, 1985.
- Ser y tiempo* (1927). Trotta, Barcelona, 2000.
- “Superación de la Metafísica” (1954), en *Conferencias y artículos*. Serbal, Barcelona, 2004.
- HENRÍQUEZ VASQUEZ, R.: “El problema de la verdad y la ficción en la novela y en el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre”, en *Manuscrits. Revista d’ historia moderna*, Nº 23. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- HERF, J.: *El modernismo reaccionario*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1990.
- HILLIER, P.: “Perotin”, en ECM NEW SERIES 837. Munich, 1989.
- HOBBS, T.: *Leviatán o la Materia, Forma y Poder de un estado eclesiástico y civil* (1651). Alianza, Madrid, 2006.
- HOLSOPPLE, J. L.: *Toward a poetic of visual music* (Tesis doctoral). Servicio de publicaciones de la European Graduate School, Suiza, 2003.
- HORGAN, J.: *El fin de la ciencia*. Paidós, Barcelona, 1998.
- HORN, R.: *La inteligencia*. Acento, Madrid, 1997.
- HUGHES, R.: *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*. Anagrama, Barcelona, 2002.
- El impacto de lo nuevo*. Gutenberg, Barcelona, 2000.
- HUISMAN, D.: *El existencialismo*. Acento, Madrid, 1999.
- HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media* (1919). Altaya, Barcelona, 1997.
- Homo ludens* (1938). Alianza, Madrid, 1990.
- HUSSERL, E.: *La tierra no se mueve* (1934). Ed. Complutense, Madrid, 2002.
- HUXLEY, A.: *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno* (1954 y 1958). Edhasa, Barcelona, 2009.

-*Nueva visita a un mundo feliz* (1958), Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

-*Un mundo feliz* (1932). Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

ILLICH, I.: *En el viñedo del texto* (1993). F.C.E., México, 2002.

-*H2O y las aguas del olvido* (1985). Cátedra, Madrid, 1989.

-*Obras reunidas* (revisión de Robert, J. y Borremans, V). F. C. E., México, 2006:

-*Alternativas* (1974).

-*Energía y Equidad* (1974).

-*La sociedad desescolarizada* (1971).

-*La convivencialidad* (1973).

-*Némesis Médica* (1975).

IVAIN, G., KOTANYI, A. y VANEIGEM, R.: *Urbanismo Situacionista* (1958 y 1961). Gustavo Gili, Barcelona, 2006

JAMES, W.: *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio de la naturaleza humana* (1903). Península, Barcelona, 2002.

JAMESON, F.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1984.

-*Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 2001.

JAPPE, A.: *Debord*. Anagrama, Barcelona, 1988.

JASPERS, K.: *Los grandes maestros espirituales de Oriente y Occidente* (1962). Tecnos, Madrid, 2001.

-*Origen y meta de la historia* (1950). Altaya, Barcelona, 1995.

JOHNSON, T. A.: “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?”, en *Musical Quarterly* 78, no. 4, Oxford, 1994.

JONAS, H.: *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica* (1979). Herder, Barcelona, 2004.

-*Técnica, medicina y ética* (1991). Paidós, Barcelona, 1997.

-*El pensamiento gnóstico* (1958). Siruela, Madrid, 2000

JULLIEN, F.: *Del “tiempo”. Elementos de una filosofía del vivir*. Arena, Madrid, 2005.

- Elogio de lo insípido*. Siruela, Madrid, 1998
- La sombra en el cuadro*. Arena, Madrid, 2004
- JUNG, C.G.: *Recuerdos, sueños y pensamientos* (1961). Seix-Barral, Barcelona, 2005.
- Tipos psicológicos* (1922). Edhasa, Barcelona, 2008.
- JÜNGER, E.: *El trabajador* (1932). Tusquets, Barcelona, 1993.
- KAHLER, E.: *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI, México, 1969.
- KANT, I.: *Crítica del juicio* (1790). Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- KLEIN, E.: *¿Existe el tiempo?* Akal, Madrid, 2005.
- KLINGENDER, F. D.: *Arte y revolución industrial*. Cátedra, Madrid, 1980.
- KOOLHAAS, R.: *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- KOSTELANETZ, R.: *Conversing with Cage*. Nueva York, Limelight Editions, 1998.
- KRACAUER, S.: *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán* (1947). Paidós, Barcelona 1995.
- Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960). Paidós, Barcelona, 1989.
- KRAUSS, R.: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”, en WALLIS, B.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001.
- KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y las artes* (1951). Taurus, Madrid, 1989.
- KRUFT, H. W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Alianza, Madrid, 1990, vol. II.
- KUBIN, A.: *La otra parte* (1908). Minotauro, Madrid, 2003.
- KUHN, T.: *La estructura de las revoluciones científicas* (1962). F. C. E., México, 2005.
- La revolución copernicana* (1957). Ariel, Barcelona, 1979.
- KUNDERA, M.: *La insoportable levedad del ser*. Tusquets, Barcelona, 2009.
- KÜNG, H.: *La iglesia católica*. Debate, Barcelona, 2002.
- LAÍN ENTRALGO, P.: *Historia de la medicina*. Masson, Barcelona, 2006
- LA METTRIE, J. O.: *Obra filosófica* (S. XVIII). Ed. Nacional, Madrid, 1983.



- LARRAURI, M.: *Conocer Foucault y su obra*. Dopesa, Barcelona, 1983
- La libertad según Hannah Arendt*. Tándem, Valencia, 2001.
- LEBELL, S. (Editor): *Epicteto. Un manual de vida*. Ed. Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.
- LE BOT, M.: *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1979.
- LE CORBUSIER.: *Cuando las catedrales eran blancas* (1937). Poseidón, Barcelona, 1979.
- Hacia una arquitectura* (1923). Barcelona, Poseidón, 1971.
- Principios de urbanismo* (1946). Planeta Agostini, Barcelona, 1987
- LE GOFF, J.: *Pensar la historia*. Barcelona, Paidós, 2006.
- LÉVY, P.: *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Anthropos, Madrid, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *El pensamiento salvaje* (1962). F.C.E., México, 2000.
- Mito y significado* (1977). Alianza, Madrid, 2002.
- LIPOVETSKI, G.: *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona, 2002.
- La felicidad paradójica*. Anagrama, Madrid, 2007.
- LISCIANI-PETRINI, E: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Akal, Madrid, 1999.
- LIZ, M: “Conocer y actuar a través de la tecnología”, en BRONCANO, F. (Ed.): *Nuevas meditaciones sobre la técnica*, Trotta, Madrid, 1995.
- LIZCANO, E.: *Imaginario colectivo y creación matemática. La construcción social del número, el espacio y lo imposible en China y en Grecia*. Gedisa, Barcelona, 2009.
- Metáforas que nos piensan*. Bajocero, Madrid, 2006.
- LOOS, A.: *Ornamento y delito, y otros ensayos* (1908-1920). Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- LÓPEZ TOBAJAS, A.: *Manifiesto contra el progreso*. El barquero, Palma de Mallorca, 2005.
- LOSILLA, C.: *El sitio de Viena*. Notorius, Madrid, 2007.
- LOWEN, A.: *La depresión y el cuerpo*. Alianza, Madrid, 1982.
- LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Destino, Barcelona, 1998.

- LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna* (1979). Cátedra, Madrid, 1984.
- MAFFI, M.: *La cultura underground* (1971). Anagrama, Barcelona, 1975, vol. I.
- MALDONADO, T. (Compilador): *Técnica y Cultura*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2002. Recopilación de fragmentos y artículos de P. Behrens, Van der Velde, G. Simmel, Max Weber, W. Rathenau, E. Bloch, etc. (1900 y el 1935).
- MANUEL, D.: *Sociedades inmovidizas*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- MÁRAI, S.: *¡Tierra, tierra!* (1972). Salamandra, Barcelona, 2006.
- MARCHÁN FIZ, S.: *La arquitectura del Siglo XX*. Textos, Madrid, Alberto Corazón, 1974.
- La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Siruela, Madrid, 2008.
- MARCO, T. *Pensamiento musical y Siglo XX*. Autor, Madrid, 2002.
- MARCUS, G.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona, 1989.
- MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional* (1964). Ariel, Barcelona, 2005.
- Eros y civilización* (1955). Sarpe, Madrid, 1983.
- MARTÍ, J.: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva, San Cugat del Vallés, 2000.
- MARTÍNEZ FREIRE, P.: “Historia y filosofía de la inteligencia artificial”, en ATENCIA, J. M. y DIÉGUEZ, A. (Coords): *Tecnociencia y Cultura a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Málaga, 2003.
- MARTURET, H. J.: *La teoría social entre las visiones abiertas y cerradas de la modernidad. Una lectura de Gilles Lipovetsky y de Alain Touraine*, FLACSO, Buenos Aires, 1998.
- MARX, K.: *El capital* (1867). Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, vol. I.
- MARX, K. y ENGELS, F.: *La ideología alemana* (1846). Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1973.
- MARZONA, D.: *Arte minimalista*. Taschen, Madrid, 2004.
- MACDONALD, S.: *The garden in the machine: a field guide to independent Films about place*. Universidad de California, Berkeley, 2001.
- MAS TORRES, S.: “Prólogo. Simmel o la autoconsciencia de la Modernidad”, en SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, Barcelona, 1986.

MCLUHAN, M.: *Comprender los medios de comunicación* (1964). Paidós, Barcelona, 1994.

-*El medio es el mensaje* (1967). Paidós, Barcelona, 1997.

MÉNDEZ, M.: *El camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid, 2007.

MERLEAU PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción* (1945). Península, Madrid, 1980

MERLO, V.: *La llamada (de la) Nueva Era*. Kairós, Barcelona, 2007.

MERTON, R. K.: *La sociología de la ciencia* (1949-1957). Alianza, Madrid, 1977, vols. I y II.

METZ, C.: *Lenguaje y cine* (1971). Planeta, Barcelona, 1973.

MEYER, L.: *Emoción y significado en la música* (1956). Alianza, Madrid, 2001.

MILLER, H.: *Trópico de Capricornio* (1939). Alfaguara, Madrid, 1978.

MILLÁN, M.: “Glosas a la carta sobre el humanismo de Martin Heidegger”, en la *Revista Comunicología: indicios y conjeturas*, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana. México, Número 5, Primavera 2006.

MITRY, J.: *Historia del cine experimental*. Fernando Torres, Valencia, 1980.

MOLINUEVO MARTÍNEZ, J. M.: “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en MOLINUEVO, J. M. (editor): *A qué llamamos arte: el criterio estético*. Universidad de Salamanca, 2001.

MONDOLFO, R.: “La idea de cultura en el Renacimiento Italiano”, en *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Losada, Buenos Aires, 1968.

MONTANER, J. M.: *Después del movimiento moderno*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

MORRIS, W.: *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia* (1884). Pepitas de calabaza, La Rioja, 2004. Edición de Estela Schindel.

-*Escritos sobre arte, diseño y política* (1871-1894). Doble, Sevilla, 2005.

MOYA, E.: *Crítica de la razón tecnocientífica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

MULLET, M.: *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Crítica, Barcelona, 1990.

- MUMFORD, L.: *Art and Technics* (1952). Columbia University Press, New York, 2000.
- Arte y técnica* (1952). Ensayos. Buenos Aires, 1968.
- El Mito de la Máquina I: Técnica y desarrollo humano* (1967). Emecé, Buenos Aires, 1969.
- La carretera y la ciudad* (1963). Emecé, Buenos Aires, 1966
- La ciudad en la Historia* (1966). Infinito, Buenos Aires, 1979, vols. I y II.
- La condición del hombre* (1944). Colección Experiencia, Buenos Aires, 1960.
- Perspectivas urbanas* (1960). Emecé, Buenos Aires, 1969.
- Técnicas autoritarias y democráticas* (1963). Entrelibros, Málaga, 1995.
- Técnica y civilización* (1934). Alianza, Madrid, 2002.
- The Myth of Machine II: The Pentagon of Power* (1970). Brace and Jovanovich. New York, 1970.
- MUNARI, B.: *El arte como oficio* (1968). Labor, Barcelona, 1973.
- NANCY, J. L.: *La deconstrucción del cristianismo*. La Cebra, Buenos Aires, 2006.
- NAVARRO, L. (editor): *Textos completos en castellano de Potlatch (1954-1959)*. Literatura Gris, Madrid, 2001.
- NIETO ALCAIDE, V.: *La luz, símbolo y sistema visual*. Cátedra, Madrid, 1993.
- NIETO, J.: *Música para la imagen*. Iberautor, Madrid, 2003.
- NIINILUOTO, I.: "Should technological imperatives be Obeyed?", en *International Studies in the Philosophy of Science* (vol. 4), nº2, 1990.
- NOBLE, D.: *La locura de la automatización*. Alikornio, Barcelona, 2002.
- La religión de la tecnología*. Paidós, Barcelona, 2000.
- Una visión diferente del progreso. En defensa del luddismo*. Alikornio, Barcelona, 2000.
- OCAÑA, E.: *Sobre el dolor*. Pre-textos, Valencia, 1997.
- OCÁRIZ BRAÑA, F.: *Introducción al marxismo*. Biblioteca Cultural, Barcelona, 1976.
- ONG, W.: *Oralidad y escritura*. FCE, México, 1987.
- ONIANS, J.: *Arte y pensamiento en la época helenística*. Alianza, Madrid, 1996.

ORIHUELA GUERRERO, J.: *Bases para la elaboración de un humanismo tecnológico en las obras de Ortega y Mumford*. Tesis Doctoral (Directores D. Julio Gallego Izquierdo y D. Ramón Queraltó Moreno), Huelva, 2006.

ORTEGA MUÑOZ, J.F.: *El sentido de la historia en Hegel*. Universidad de Málaga, 1979.

ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939

-*La rebelión de las masas* (1930). Orbis, Barcelona, 1983.

-*Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* (1939). Revista de Occidente, Madrid, 2002.

PABLOS, T.: “El conflicto de Metrópolis” en *Cuadernos 90*, Nº 90, Julio 1992.

PAGE, T.: “Philip Glass. Music with Changing Parts”, en *CD Music With Changing Parts*. Electra Nonesuch, New York, 1994.

PALOMO DÍAZ, F. J.: *El reloj*. Galería Benedito, Málaga, 2000.

PANERA MENDIETA, F.: “La medida del tiempo en la historia”, en *DYNA*, Nº 4, Bilbao, 1996.

PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica* (1927). Tusquets, Barcelona, 2003.

-*Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental* (1962). Alianza, Madrid, 1992.

PAPINI, G.: *Descubrimientos espirituales* (1951). Emecé, Buenos Aires, 1953.

PASCUAL, J.: *Guía universal de la música clásica*. Ma non Troppo, Barcelona, 2004.

PAUWLES, L. y BERGIER, J.: *El retorno de los brujos* (1960). Plaza & Janés, Barcelona, 1978.

PAVITT, K.: “Los objetivos de la política tecnológica”, en GONZÁLEZ, M. (ed.): *Ciencia, tecnología y sociedad*. Ariel, Barcelona, 1997.

PEDRAZA, P.: *Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós, Barcelona, 2000.

PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

PERNIOLA, M.: *Contra la comunicación*. Amorrortu, Madrid, 2006.

PEVSNER, N.: *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño* (1937). Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

- PLATÓN: *Diálogos* (VI): *Filebo, Timeo, Critias*. Gredos, Madrid, 1992.
- POPPER, K.: *La sociedad abierta y sus enemigos* (1945). Paidós, Barcelona, 2000.
- PRADES, J. L.: “Ludwig Wittgenstein”, en BOZAL, V (Ed.): *Historia de las ideas estéticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1999, Vol. II.
- PUELLES ROMERO, L. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (eds.): *Estetización y nuevas artes*. Revista Contrastes, Málaga, 2008.
- PUERTA VÍLCHEZ, J. M.: *Historia del pensamiento estético árabe*. Akal, Madrid, 1997.
- QUINTANILLA, M. A.: *Tecnología: Un enfoque filosófico*. Fundesco, Madrid, 1989.
- RAMÍREZ, J. A.: *Construcciones ilusorias*. Alianza, Madrid, 1983.
- “Desintegración: De Babel al 11 de Septiembre” en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Correspondencia e integración en las artes*. 14º actas del C.E.H.A. Universidad de Málaga, 2003.
- Edificios cuerpo*. Siruela, Madrid, 2003.
- La arquitectura en el cine*. Hermann Blume, Madrid, 1986.
- La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Siruela, Madrid, 1997
- Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, Madrid, 1997.
- RAMONET, I.: *La golosina visual*. Debate, Madrid, 2000.
- La tiranía de la comunicación*. Debate, Madrid, 1998.
- REICH, S.: “Notas sobre la grabación de *Música para 18 intérpretes*”, en ECM NEW SERIES 1129, Munich, 1978.
- REIST, G.: *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Catarata, Madrid, 2002.
- REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales*. Ma non troppo, Barcelona, 2002
- REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 2003.
- REVEL, J. F.: *El conocimiento inútil*. Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- RICHARD, L. (Coord.): *Berlín. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Alianza, Madrid, 1993.
- RICO, F.: *Historia y crítica de la literatura española*. Grijalbo, Barcelona, 1983.
- RITZER, G.: *La Mcdonalización de la sociedad*. Ariel, Barcelona, 2007.



- RIVIÉRE, M.: *Lo cursi y el poder de la moda*. Espasa, Madrid, 1998.
- ROBERT, J. y BORREMANS, V.: “Prefacio”, en ILLICH, I.: *Obras reunidas*. F. C. E., México, 2006.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La arquitectura del siglo XX*. Historia 16, Madrid, 1989.
- ROLDÁN, G.: “Philip Glass”, en *Ritmo*, nº 770, Madrid, 2004.
- ROMAGUERRA I RAMIÓ, J.: *El lenguaje cinematográfico*. De la Torre, Madrid, 1999.
- RORTY, R.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1989.
- ROSENBLUM, R. y JANSON, H. W.: *El arte del siglo XIX*. Akal, Madrid, 1992.
- ROSS, A.: *El ruido eterno*. Seix Barral, Barcelona, 2009.
- ROUGEMONT, D.: *El amor y Occidente* (1939). Kairós, Barcelona, 1981.
- RUBERT DE VENTÓS, X.: *El arte ensimismado* (1964). Barcelona, Anagrama, 1997.
- RUIZ ORDOÑEZ, Y.: *Lewis Mumford: una interpretación antropológica de la técnica*. Tesis Doctoral inédita, Universitat Jaime I, dirigida por Dr. Amador Antón, 1999.
- RUSSELL, B.: *Historia de la filosofía occidental* (1945). Espasa-Calpe, Madrid, 2007, vol. I.
- RUSSELL, M. y YOUNG, J.: *Film music*. Focal Press, London, 1998.
- RYKWERT, J.: *La idea de ciudad*. Sigüeme, Salamanca, 2002.
- SÁBATO, E.: “Prólogo” a BOEHME, J.: *Confesiones*. Kier, Buenos Aires, 1971.
- Itinerario*. Sur, Buenos Aires, 1969.
- La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2007.
- SAGAN, C.: *El mundo y sus demonios*. Planeta, Barcelona, 1987.
- SALAZAR, A.: *Conceptos fundamentales en la historia de la música* (1940). Alianza, Madrid, 2004.
- SAN AGUSTÍN: *La ciudad de Dios*. Torre de Goyanes, Madrid, 1997.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar*. Verdoux, Madrid, 1990
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.

- SANCHEZ NORIEGA, J. L.: *Crítica de la seducción mediática*. Tecnos, Madrid, 1997.
- Historia del cine*, Alianza, Madrid, 2005.
- SANDOVAL MARTÍN, M. T.: *Mirada al mundo. Una historia del cine documental alemán*. T&B, Madrid, 2004.
- SANMARTIN, J.: *Tecnología y futuro humano*. Anthropos, Barcelona, 1990.
- SANROMÁN, D. L.: “Carl Schmitt: la cuestión del poder”, en *Nomadas*, Nº 10, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- SARTRE, P.: *El existencialismo es un humanismo* (1945). Edhasa, Barcelona, 2000.
- SCHIFFTER, F.: *Contra Debord*. Melusina, Madrid, 2005.
- SCHILLER, F.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos, Barcelona, 1990.
- SCHINDEL, E.: “Prólogo. William Morris: la técnica, la belleza y la revolución”, en MORRIS, W.: *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia* (1884). Pepitas de calabaza, La Rioja, 2004
- SCHNEIDER, H.: *La técnica en el mundo antiguo: una introducción*. Alianza, Madrid, 2009.
- SCHUMACHER, E. F.: *Lo pequeño es hermoso* (1973). Tursen, Madrid, 2001.
- SCHUMPETER, J. A.: *Capitalismo, socialismo y democracia* (1942). Folio, Madrid, 1984.
- SEGALEN, M.: *Ritos y rituales contemporáneos*. Alianza, Madrid, 2005.
- SENNET, R.: *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona, 2006.
- SERRANO GARCÍA, J. V.: “Aullidos de chatarra”, en *Boletín de Arte Nº 28*, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, 2007.
- SHINNER, L.: *La invención del arte*. Paidós, Barcelona, 2000.
- SHUSTERMAN, R.: *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea, Barcelona, 2002.
- SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (1901-1913). Península, Barcelona, 1986.
- Filosofía del dinero* (1907). Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977.
- Cultura femenina y otros ensayos*. Alba, Barcelona, 1999. Selección de artículos.

- SOLER, J.: *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo, Madrid, 2004.
- SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica*. Siruela, Madrid, 2004.
- El desprecio de las masas*. Pre-Textos, Valencia, 2002.
- Normas para el parque humano*. Siruela, Madrid, 2000.
- SORLIN, P.: “Cine e historia. Una relación que hay que repensar”, en *Actas del I Congreso Internacional de Historia del Cine*, Madrid, 2008, versión digital ISBN: 978-84-691-0824-6.
- SPENGLER, O: *El hombre y la técnica* (1931). Editorial Ver, Buenos Aires, 1963.
- La decadencia de occidente* (1923). Espasa, Madrid, 2007.
- SPORTELLI, P.: *Minimalist music: A general overview*. (Tesis Doctoral). Manhattan School of Music, New York, 1991.
- STAM, R., BURGOYNE, S. y FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1992.
- STEINER, G.: *Nostalgia del absoluto*. Siruela, Madrid, 2007.
- STURKEN, M.: “La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del video” (1978), en *El Paseante* (Nº 12). Siruela, Madrid, 1989.
- STRATHERN, P.: *Derridá en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2002.
- Hume en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- Kant en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2003.
- Leibniz en 90 minutos*. Siglo XXI, Madrid, 2004.
- Schopenhauer en 90 minutos*. Siglo Veintiuno, Madrid, 2004.
- TANIZAKI, J.: *Elogio de la sombra* (1933). Siruela, Madrid, 2005.
- TARKOVSKI, A.: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp, 1999.
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas* (1975). Tecnos, Madrid, 2001.
- THEISEN, B.: *Silenced Facts: media montages in contemporary Austrian literature*. Rodopi, Amsterdam, 2003
- TIQQUN: *Teoría del Bloom*. Melusina, Madrid, 2005.

- TORRES, C., RUIZ, M.: “El cine de Godfrey Reggio”, investigación realizada en el contexto del Politécnico Grancolombiano, Medios Audiovisuales, Bogotá D.C., 2005.
- TOYNBEE, A.: *Estudio de la historia* (1931-1961). Alianza, Madrid, 1995. Compendio en 3 volúmenes.
- TRAKL, G.: *Poemas* (1906-1914). Icaria, Barcelona, 1991.
- TRÍAS, E.: *Tratado de la pasión*. Taurus, Madrid, 1979.
- Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, Barcelona, 2006.
- VALERO, J. A. (Coord.): *Sociología de la ciencia*. Edaf, Madrid, 2004.
- VANEIGEM, R.: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (1967). Anagrama, Barcelona, 1977.
- VARGAS LLOSA, M.: “Popper al día”, en *Vuelta*, México, núm. 184, 1992.
- VEGETTI, M.: *Los orígenes de la racionalidad científica* (1979). Península, Barcelona, 1981.
- VIDAL NAQUET, P.: *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*. Akal, Madrid, 2005.
- VIGARELLO, G.: *Lo limpio y lo sucio*. Alianza, Madrid, 1991.
- VIRILIO, P.: *El ciber mundo. La política de lo peor*. Cátedra, Madrid, 1999.
- El procedimiento silencio*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1998.
- La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Velocidad y política*. La Marca, Buenos Aires, 2006.
- VITRUBIO: *Los diez libros de arquitectura*. Alianza, Madrid, 2000.
- VIZCAÍNO GÓMEZ, A. D.: *Las comunicaciones en la ciencia ficción*. Universidad de Málaga, 2003.
- VON HARBOU, T.: *Metrópolis* (1926). Orbis, Barcelona, 1986.
- WATSON, D.: *Contra la megamáquina*. Alikornio, Barcelona, 2002.
- WATTS, M.: *Heidegger. Guía para jóvenes*. Lóguez, Madrid, 2003.
- WEBER, M.: *La ciencia como profesión* (1920). Alianza, Madrid, 1998
- La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1925). Alianza, Madrid, 2000.

WHITE, L.: “Tecnología y cambio social”, en AA.VV.: *Cambio Social*. Alianza, Madrid, 1988.

WHITFORD, F: *La Bauhaus*. Paidós, Madrid, 1991.

WHITNEY, E.: *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*. American Philosophical Society, Filadelfia, 1990.

WILDE, O.: *El retrato de Dorian Gray* (1891). Alianza, Madrid, 2009.

WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus lógico-philosophicus* (1921). Alianza, Madrid, 2005.

WINNER, L.: *La ballena y el reactor*. Gedisa, Barcelona, 1987.

-“La carrera tecnológica y la cultura política”, en AA.VV.: *Estudios sobre sociedad y tecnología*. Anthropos, Barcelona, 1992.

WOLFE, T.: *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Anagrama, Barcelona, 1982.

-*Ponche de ácido lisérgico* (1968). Anagrama, Barcelona, 2005.

WRIGHT, F. L.: *El futuro de la arquitectura*. Poseidón, Barcelona, 1979. Recopilación de artículos y conferencias.

ZAMBRANO, M.: *Filosofía y poesía* (1939). F.C.E., Madrid, 1996.

ZIMAN, J.: *Introducción al estudio de las ciencias*, Ariel, Barcelona, 1986.

-*¿Qué es la Ciencia?* Cátedra, Madrid, 2003

ZIMMERMAN, M: *Heidegger's confrontation with Modernity. Technology, Politics and Art*. Indiana University Press, EEUU, 1990.

ZIZEK, S.: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006.

ZWEIG, S.: *Erasmus de Rotterdam* (1935). Juventud, Barcelona, 1961.