

MÁQUINAS DE HABITAR, MÁQUINAS DE CONMOVER

Luis Alonso García | luis.alonso@urjc.es |
Universidad Rey Juan Carlos



'La Ley del Reloj: Arquitectura, Máquinas y Cultura Moderna'
de Eduardo Prieto
Editorial Cátedra. Arte, grandes temas, 68
ISBN: 978-84-376-3525-5
Madrid, 2016. 294 pág. 20,20 €.



Aparentemente, *La ley del reloj* es uno más de esos libros sobre el amplio y complejo campo interdisciplinar de las relaciones entre las artes a lo largo de la historia; a partir en este concreto caso –tal como reza el subtítulo e ilustra la imagen de la cubierta– de la arquitectura como centro y la cultura moderna del largo siglo XIX como contexto. Pistas falsas: todo me llevaba a pensar que la obra trazaría algunas de las estrechas relaciones entre cine y arquitectura en el período señero de la modernización: el doble margen de 1900. Máxime, cuando una fugaz ojeada a su interior descubría una inmensa panoplia de las ilustraciones más diversas: pintura, teatro, crono-fotografía, cine... carteles, caricaturas, ilustraciones, planos, postales...

Pero, como tantas otras veces, las apariencias engañan. A lo largo de sus prolijas trescientas páginas, apenas se menciona una docena de veces el cine o los autores, obras y conceptos que relacionan la arquitectura con el medio filmico. *La ley del reloj* es –en sentido estricto– un libro, por un lado, de historia de la arquitectura moderna, entre mediados del XVIII y finales del XX (a través de algunos de sus grandes nombres: de Ledoux a Archigram, aunque

tengan especial relevancia Lloyd Wright y Le Corbusier) y, por otro, de teoría del proyecto en torno a la persistente influencia de la ideología del maquinismo a partir de una primera evidencia: que “ni la arquitectura se mueve ni las máquinas se habitan” (p.15).

Curioso y extraño (aunque productivo) viaje, pues tal como recuerda Rafael Moneo en el prólogo, en el Renacimiento –en cuyo reflejo siguen mirándose hoy los arquitectos– es “el cuerpo y no la máquina el principio y criterio de la construcción de edificios” en tanto la arquitectura es, debía ser, una “idealizada versión de la naturaleza”, tradición rota con la Ilustración y la Enciclopedia donde “las máquinas de los ingenieros se convirtieron por su racionalidad en modelo de progreso para los edificios de los arquitectos” (pp. 7-8).

La ingeniosa guía para este viaje por las extrañas relaciones de semejanza/diferencia entre máquinas y edificios es el reloj. O para ser más ser exactos –y creo que interpretando correctamente a Prieto–, una particular situación y transformación de ese concreto aparato. Al principio, como particular metáfora poética, tal como la activa Descartes en la primera mitad del siglo xvii: “el cosmos como machina mundi” de un “relojero divino”: “un programa de alcance universal basado en descubrir todo el mundo visible tal y como si solamente fuese una máquina en la que nada hubiera que considerar sino las figuras y los movimientos de sus partes” (p. 26). Al final, como global paradigma cultural, tal como lo describirá Lewis Mumford en la primera mitad del siglo xx, donde el reloj (y no la máquina de vapor es “la clave de la era industrial” (1934) en tanto origen y modelo de la noción de “sistema”: “suma de partes organizadas deductivamente de acuerdo con principios ciertos y armonizados entre sí para conseguir un propósito” (p. 27). Y creo que no tengo que destacar –por las citas recogidas– cómo el recorrido histórico se pliega en cada momento a la recogida de las piezas para la construcción de una teoría del proyecto arquitectónico.

A partir de estas líneas de fuerza, el autor compone un mapa cronotopológico de múltiples trayectos por la historia de los tres últimos siglos de la arquitectura, desde “los orígenes de la metáfora de la máquina” (“1. Angels in Machines”), donde explora la transformación de la tradición vitrubiana y el modo en el que la metáfora del reloj influye en los diversos -ismos posibles a partir del siglo xviii (del racionalismo al modernismo), a “la ideología mecanicista en la arquitectura de la ilustración” (“2. El Sueño de Diderot”), donde explora como el maquinismo acaba definiendo la teoría del proyecto a partir del proceso en tres fases (*resolutio, compositio, constructio*).

Tras este viaje al corazón del proyecto arquitectónico, Prieto abre foco y pasa a explorar en los siguientes dos capítulos la triple posible reacción a este nuevo ecosistema mecánico: “fascinación, aceptación o rechazo” (p. 93), desde los orígenes del ludismo (“3. Darwin entre las Máquinas”) y la tensión entre la recuperación de los oficios en la nueva “era mecánica” (Thomas Carlyle, 1829) en la que se define la “promesa de la función: progresar de dentro afuera” (Horatio Greenough, 1852) (p. 77), base del organicismo americano: “la máquina no es enemiga del arte o la artesanía sino su única metamorfosis posible” pues “con su poder inédito es la sola garante de la expresión de la individualidad y la democracia” (Lloyd Wright, 1901) (p. 80), hasta el impacto cultural de “los templos de la revolución industrial” (“4. la Virgen y la Dinamo”) con la redefinición de lo sublime y lo pintoresco bajo las nuevas condiciones del espacio-tiempo del capitalismo, tal como se muestra en el continente y contenido de las Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XIX.

El mapa se dispersa en el entorno de 1900 según diversas fuerzas: el descubrimiento de “la cosalidad exacta como rasgo básico del sentir moderno” (“5. Mecánica Monumental. Modernidad e Industriekultur”) en la nueva objetividad alemana a partir de la obra de Behrens y Gropius (p. 115); “la estética de la velocidad en la arquitectura futurista” (“6. Más Bello que la Victoria de Samotracia”) según las tres fuentes de “la belleza mecánica” señaladas por Marinetti: “la velocidad del automóvil, la potencia de la central eléctrica, el caos de la gran metrópoli” (p. 143); o “la iconografía de la máquina en las vanguardias soviéticas” (“7. la Electricidad no Tiene Patria”), donde a partir de las teorías biomecánicas de Gastev o Meyerhold, “la máquina como «arma revolucionaria» alumbraría al «hombre nuevo» y acabaría con la alienación capitalista y el arte pequeñoburgués” (p. 158).

Prieto llega así, sin duda, al indisimulado eje sobre el que gravita todo el relato (“08. Mecanizados Buenos Salvajes”): la obra y el pensamiento de Le Corbusier: “la maison est une machine à habiter” (p. 188) –que contradice (o sintetiza) aquel axioma inicial del propio autor: “ni la arquitectura se mueve ni las máquinas se habitan”–. Pues según Le Corbusier, nos dice Prieto, “la máquina no resulta ser lo que parece, pues sirve menos para modernizar el mundo que para sacarlo, en realidad, de la historia” devolviendo al hombre a “las leyes de la naturaleza” (p. 195). “La conclusión de todas estas idas y venidas es fácil de deducir: cuando sirve, la arquitectura es una «máquina de habitar»; cuando emociona, una «máquina de conmoover», a la vez “herramienta y juguete” según idea de Adolf Behne (1926) (p. 209).

A partir de este punto culminante, el libro continúa por el desarrollo de la arquitectura –y su inserción en la cultura global– en el resto del siglo XX, a

través de dos capítulos en cierto modo extremos. El primero, dedicado a las nuevas reacciones frente al maquinismo tras la 2ª Guerra Mundial (“09. En la Nave Espacial Tierra”) y a partir de la evidencia de “las máquinas como «medio natural» del hombre y del mundo como un «sistema-aparato»... que reduce al hombre no a “esclavo sino a [acomplejado] histrión o truhán de las máquinas” (Gunther Anders, 1956. *la Obsolescencia del Hombre*) (p. 219). El segundo, centrado en “la estetización de las máquinas” (“10. Gadgets, Chismes, Robtos”) a través esencialmente de la visión lúdica, pop, sobre ese nuevo ecosistema maquinista.

Y entre ambos extremos de la repulsión o la fascinación, llegamos a la actualidad (“11. Epílogo. Después de la Metáfora de la Máquina”) donde no cabe, al decir de Prieto, sino reconocer el agotamiento de la metáfora de la máquina y el paradigma del maquinismo con la apertura –vía “arquitectura paramétrica y artesanía digital” (p. 266)– de un supuesto gran giro cultural entre una ya evidente antigua “maquinolatría” y una nueva emergente “antropotécnica” (p. 268), donde la arquitectura volverá a ser una extensión del hombre.

La extrema densidad de este (espero no demasiado erróneo) resumen muestra la riqueza del libro de Eduardo Prieto. Por supuesto, se podrían señalar ciertas ausencias históricas o huecos teóricos desde el propio campo arquitectónico. El más reseñable quizá tenga que ver con el prolijo y valioso aparato de ilustraciones que puntúan el texto escrito. Exactamente, 248 ilustraciones en color y blanco y negro: entre un dibujo de máquinas de Villard de Honnecourt (ca.1230) y una ilustración del *Gardener’s Notebook* de David Greene (1969). Pero no se trata de que falten imágenes sino de que marcan precisamente la deriva del texto (escrito y gráfico) bajo el signo de una opti-cidad y un oculo-centrismo que cierta teoría y práctica de la arquitectura lleva décadas intentando desmontar y al que Prieto no dedica una sola línea, a pesar de lo que tal discurso podría aportar al debate sobre máquinas y cuerpos en esa antropotécnica señalada. Por ejemplo: “La autenticidad de la experiencia arquitectónica se basa en el lenguaje tectónico de la construcción y en la integridad del acto de construir para los sentidos” (...) “Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal y el mundo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo” (Juhani Pallasmaa, 1995. *El Ojo en la Piel*, p. 66).

Pero, por supuesto, el interés concreto del resumen tiene que ver con aquel despiste inicial (mío) sobre su posible relación con el campo de los estudios

filmicos o audiovisuales. Bastaría traer a colación algunas de las propias citas reseñadas por Prieto de la época de las vanguardias para percatarnos de cómo el cine permanece ahí, agazapado a punto de un salto que nunca se da. Así, Marinetti en su *Manifiesto Técnico* de 1910: “Todo se mueve, todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren” (p. 146).

Pero es mucho más interesante irse a puntos de contacto menos evidentes y trillados... y que gracias, precisamente a Prieto, yo ahora puedo destacar. Para ello basta trasladarse del extremo final al inicial de ese arco de la construcción de la modernidad en torno a 1900. Ahí donde se destaca, por ejemplo, el nacimiento del organicismo a través del pensamiento y la obra de autores como Gottfried Semper (el *Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas*, 1863) –donde la evolución artística de los tipos y estilos arquitectónicos queda determinada por tres principios: el material usado, la técnica empleada y la finalidad buscada: “toda obra de arte es el resultado de un número indefinido de agentes o de poderes, que son las variables mediante las cuales adopta su forma” (p. 86)– o de Leopold Eidlitz (*The Nature and Function of Art, More Especially of Architecture*, 1881) –donde “la «forma» es el producto de una «energía interna» que se va desplegando hacia afuera y que resulta perceptible en forma de «energía de la función»” (p. 79)– para cristalizar, finalmente, en la obra y pensamiento de Frank Lloyd Wright (*The Art and Craft of Machine*, 1901), donde al decir de su coetáneo Charles Robert Asbee: “el artista no era ya el genio que producía la obra desde la concepción hasta la materialización, sino el que, a través de las máquinas, controlaba el proceso creativo y lo entendía en su conjunto” (p. 80).

Obviamente, la coincidencia temporal entre la formación del sistema institucional del cine y la eclosión de las vanguardias artísticas (y su deconstrucción del canon de la representación figurativa) en las primeras décadas del siglo xx, ha hecho que el campo cinematográfico se fije excesivamente en los discursos y las prácticas (más o menos convergentes o divergentes) del cine (y los medios) y la pintura (o las artes) en el período. Basta, para comprobar este modo de pensar y de hacer, darse un paseo por la exposición/catálogo (interesante, aunque muy discutible) *Arte y Cine: 120 años de Intercambios*, comisariada por Dominique Païni para CaixaForum.

Ahora bien, lo interesante del desplazamiento temporal que nos permite la lectura del libro de Prieto no es entonces acrecentar el corpus de autores/refe-

rencias en las (más o menos literales o poéticas) relaciones del cine (o la arquitectura) con las artes (o la cultura): de las Vanguardias al Organicismo, por ejemplo. Sino algo mucho más pertinente y que se deduce del propio objeto y objetivo que guía a nuestro autor en su libro: comprobar cómo por debajo de una historia de las obras y las ideas (de los artefactos y sus metáforas) emerge y late una teoría del proyecto: una reflexión sobre la praxis, material e intelectual, de las artes, los medios o los espectáculos en el interior de una cultura.

Así, y para concluir lo que no puede ser más que una reseña, resulta fascinante como –a partir de la última cita recogida, de Asbee sobre Wright– en esos primeros años del siglo xx se redescubre –por mor de la entrada de las máquinas en escena– la nueva función del “autor” (arquitecto o cineasta) no ya desde una teoría del genio romántico sino desde una práctica de la gestión racional. No sé a la Arquitectura, pero al Cine le ha costado más de cien años llegar a esta evidencia. Y aún no estoy muy seguro de que llegue a entenderla del todo.

Para citar este artículo:

Alonso García, L. (2017): 'Máquinas de habitar, máquinas de conmovier', en *index.comunicación*, 7(2), 159-164.