

PILAR PEDRAZA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

LA AMANTE MECÁNICA (VANGUARDIA Y MÁQUINA)

La tecnología suscita sentimientos enfrentados: rechazo y confianza. Históricamente, el primero ha correspondido a las ideologías reaccionarias y a las actitudes pasadistas de quienes, frente a la racionalidad sadiana del capitalismo industrial, se aferran a la falsa memoria de un mundo comunitario, artesanal, regido por la solidaridad de grupo y la familia. Para esta mentalidad, la máquina es un elemento demoníaco, alienador y negativo. La monumental *Metrópolis* de Fritz Lang está atravesada por esta concepción, así como por otras, contradictorias, como el futurismo y el modernismo reaccionario prehitleriano y hitleriano. Pero su antimquinismo es dominante y toma por emblema una figura femenina: el robot Parodia, revestido con la apariencia de María, la femme fatale histérica, ya anticuada en la época. La mujer máquina seduce y precipita en la perdición a ricos y pobres, hasta que muere en una anacrónica hoguera como una bruja de metal. El caso de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1923) es diametralmente opuesto. Producto de una cultura que cree en la razón, la ciencia y el progreso, en ella, las máquinas se alían con el hombre sabio y la mujer artista para devolver a ésta la vida. El precioso maquinismo de esta película está del lado de un mundo que ha pasado ya por el modernismo artístico y por la vanguardia. No hay en él contradicción ni odio entre lo nuevo y lo antiguo, entre lo masculino y lo femenino, salvo unos restos misóginos que convierten a la mujer emancipada y libre en egoísta y fría. Una síntesis positiva entre estos aspectos y entre el carácter masculino o femenino de la máquina se desarrolla en los años veinte en la vanguardia soviética, que concibe la máquina como factor de progreso y liberación del hombre de sus esfuerzos animales, y al mismo tiempo que le ayuda le obedece sin convertirle en una pieza más o en un apéndice a su servicio como en la cadena de montaje de las pesadillas fordistas. La desnatadora de La línea general de Eisenstein (1929) es el ejemplo más característico de androginia mecánica: masculina, evidentemente, incluso fálica, sus chorros de agua-leche-esperma se convierten en ríos nutricios, en femeninos océanos de abundancia. Su guardiana, Marfa, personaje que representa a la Rusia campesina revolucionaria, está inmersa en la mística de la producción a través de la máquina y del toro comunal, y sus sueños son sueños eróticos de producción, como sueños eróticos de seducción destructora son los del Freder de *Metrópolis*, que en sus pesadillas ve a la perversa María danzar desnuda ante las miradas lascivas de los hombres.

La utilización de la máquina como motivo o personaje en el arte, la literatura y el cine coincide con el desarrollo de la industria en la segunda mitad del siglo XIX, y desde el punto de vista estético se debe fundamentalmente al triunfo de la sensibilidad moderna sobre los restos del romanticismo y el realismo burgueses, y a la influencia de las vanguardias, especialmente las de carácter futurista y constructivista. El surrealismo, por el contrario, ha usado los maniqués y autómatas como metáforas del cuerpo humano concebido como objeto blando, femenino, y concretamente como un "objeto mujer" que, pasando por el arte pop y sus muñecas carnosas, tiernas o sadomasoquistas, desemboca en el cine de muñecas eróticas o sustitutas y en lo que hemos llamado la "mujer basura" de la publicidad y el cine desde los años 70. En todos los casos, la representación de la máquina tiene que ver con el sexo y el género, especialmente femenino. El movimiento Dada, por ejemplo, con su planteamiento radical frente al realismo burgués y su rechazo de la representación engañosa de la naturaleza, convierte en juego, irrisión y geometría, es decir, en maquinaria imposible, el amor y el cuerpo de la mujer, y cultiva el mecanismo puro en una especie de biomecánica

sexual, machihembrando piezas con un erotismo irónico de tornillo y tuerca que informa creaciones como *Parade amoureuse* (1917) de Francis Picabia y *La mariée mis à un par ses celibataires, même* (1923) de Marcel Duchamp. Pero Dada "no huele", como escribió Picabia en uno de sus manifiestos. No se compromete. Juega su juego destructor con alegría o furia irresponsable, sin compromiso a favor o en contra de la máquina como emblema de un mundo nuevo, para bien o para mal, y sin que sus hembras artificiales huelan a mujer, a excepción de la enigmática habitante de la instalación de Marcel Duchamp, *Etant donnés* (1946-1966), que es más bien una invitación a la violación imaginaria o al crimen a la manera surrealista.

Fue la vanguardia futurista y constructivista la que vio en la máquina y su estética un elemento esencial de superación del pasado, del abandono definitivo de la herencia decadente del romanticismo y de inauguración de un mundo regido por la producción de simulacros. A esta concepción responde la fascinante virilidad de la máquina en acción, en los ballets mecánicos del cine, como el *Ballet mécanique* (1924) de F. Léger, el ballet del comienzo de *Metrópolis* (1926), la secuencia del laboratorio de *L'Inhumaine* (1923) de L'Herbier y Léger y las acrobacias excéntricas de los obreros titánicos de S.M. Eisenstein en *La huelga* (1924). Los futuristas atribuyen un carácter solar, duro, nuevo, heroico a lo masculino, mientras que lo femenino es lunar y terrestre, frío y húmedo, pasadista, sentimental, castrador. Marinetti, en el manifiesto *Contra el amor y el parlamentarismo*, sueña con poder crear un día "nuestro hijo mecánico, fruto de pura voluntad, síntesis de todas las leyes cuyo descubrimiento la ciencia está a punto de precipitar", con lo cual se adelanta a ciertos postulados del posthumanismo de fin de siglo. En el teatro sintético futurista de los años veinte, como en el dadaísmo, se manifiesta un deseo de prescindir de la mujer para la procreación en el mundo tecnológico, y se suceden obras en las que el creador es hombre y la criatura su hijo, normalmente mecánico. Este teatro prima la espectacularidad sobre el texto y la disciplina del cuerpo convertido en máquina, es decir, el triunfo de la voluntad sobre una carne demasiado blanda. Pero al mismo tiempo hay una inquietud hacia el ídolo mecánico que cuajará en la *María-Parodia* de Thea von Harbou: la máquina mujer, paradójica desde el punto de vista futurista, para el que la máquina debería ser macho, de acuerdo con sus propios códigos.

La compleja maquinaria que, por medio de un peligroso ballet mecánico, resucita a una muerta, protagoniza la ambigua y pactista *L'Inhumaine*, cuyo diseño de producción tiende a teatralizar los decorados en un vanguardismo que oscila entre el art Déco, el constructivismo y el futurismo. Como suele ser habitual, la modernidad del escenario y de los planteamientos estéticos no corre en paralelo con el anémico pasadismo de los aspectos ideológicos, sobre todo en lo que respecta a la construcción del personaje femenino resucitado por la tecnología, pero los autómatas productivos ilustrados se alejan por completo de las oscuridades del gabinete de las maravillas y se mueven en un territorio dominado por el cientifismo, la claridad y la racionalidad. En este sentido, el joven científico y constructor de máquinas Einar Norsen, es un personaje mucho más moderno que el Rotwang de *Metrópolis* y encarna perfectamente esos valores. No da vida a un autómata infernal: rescata de la muerte a la mujer por medio del trabajo de las máquinas. Gracias a su competencia tecnológica, Einar devuelve el latido a lo vivo y lo rescata para sí, en tanto que Rotwang muere como los antiguos creadores, víctima del error blasfemo de dar vida a lo inerte.

L'Inhumaine y *Metrópolis* son hijas espurias de la vanguardia, con abundantes elementos de la estética popular -melodrama- y burguesa -realismo psicológico-. Claire Lescot brota entre la preciosa tecnología diseñada por Fernand Léger como una orquídea modernista; la *Futura* o *Parodia-María*, de Thea von Harbou, es un robot medieval que emerge de todos los óxidos mezclados, concebida por una mente que se mueve con audacia en un mundo lleno de temores y prevenciones contra la modernidad, y de religiosidad kitsch y dentro de una vanguardia más decorativa

que estructural. No hay que olvidar por otra parte que la María de Metrópolis es hija de La Eva Futura de Philippe Auguste Villiers de l'Isle Adam (1886), novela misógina, que lleva la tecnología al terreno del preciosismo simbolista. Su tema es la construcción por Edison de la mujer perfecta para su joven amigo y mecenas lord Ewald en sustitución de la novia de éste, bella pero idiota o, más bien, carente de alma. La paradoja fundacional del libro es tan enorme -la autómatas construida por el hombre tiene más alma que la mujer creada por Dios-, que el autor se ve obligado in extremis a dotar de espíritu a la muñeca, valiéndose de una médium, para no incurrir en blasfemia. El Edison de Villiers se propone nada menos que derribar el ídolo de la perversidad, es decir, la mujer, para sustituirlo por el Ideal. Este resulta tan mecánico y automático que ni siquiera se corre el riesgo de que se revuelva contra el creador o le pida cuentas como el Golem al rabino Lšw, la Criatura a Frankenstein o el Replicante Roy a Tyrell.

La decimonónica andreida Hadaly de Villiers de l'Isle Adam es tecnológica, pero sus preciosos materiales pertenecen a la cantera del imaginario simbolista más que a la ingeniería, y antes que máquina es un ídolo soñado por un poeta. Es hermosa aun antes de adquirir su definitiva imagen de mujer. Sus pies de plata sostienen unas piernas de platino rellenas de mercurio, su cráneo y su columna vertebral son de marfil, sus pulmones de oro hilado, sus articulaciones de acero para que puedan ser sometidas al magnetismo, su movimiento eléctrico. Su alma es un sistema eléctrico dentro del armazón metálico. Goza de la cualidad siempre misteriosa de la electricidad, de la que carecen las antiguas autómatas que inspiraron a Hoffmann, como la clavecinista de Neuchâtel. Por encima de este ídolo femenino de metales preciosos, se extenderá la carne artificial, en todo semejante a la natural, modelada por una hábil escultora. A partir de ahora, pronostica Edison, se fabricarán millares de seres como éste y habrá industriales que montarán sus "manufacturas de ideal". Pero no hay que temer que estas preciosas muñecas lleguen a suplantar a las esposas, necesarias de momento para la reproducción de la especie. Nada tienen que ver con ellas: lo que se trata de crear es una tropa de "queridas inofensivas" destinadas a atenuar los perjuicios que acarrearán los "hipócritas desvíos conyugales". La criatura de Edison es una mujer ideal fabricada por el hombre para el hombre, un juguete erótico de lujo que le libera de muchas servidumbres con el otro sexo, entre ellas la incomodidades de la infidelidad conyugal con queridas y mantenidas, y los peligros de los amores venéreos. En este sentido es también un electrodoméstico de carácter sanitario.

Thea Von Harbou se inspiró en la novela de Villiers de l'Isle Adam hasta el punto de que, en la suya, Metrópolis, el robot fabricado por el sabio-mago Rottwang se llama Futura -también, Parodia y Engaño-. Von Harbou describe un mundo maquinista, regido por una depravación profunda que consiste en la mecanización del erotismo humano y la erotización del ritmo de las máquinas. La reina de este desorden es Futura, la mujer artificial. Von Harbou, parece vacilar entre hacer de ella una especie de kolossos funerario de Hel, la difunta mujer del siniestro ingeniero y mago Rotwang, o un prototipo encargado por Joh Fredersen para construir trabajadores autómatas. Pero Fredersen quiere obreros, no muñecas eróticas al estilo de Villiers de l'Isle Adam. En la novela, Rotwang justifica que el robot sea hembra con la excusa de que constituirá un "arma" de seducción para la lucha contra los monjes fanáticos del líder fundamentalista católico Desertus, que defendiera la existencia anacrónica de la catedral de Metrópolis. "¿Por qué enfrentarte a los góticos y al monje Desertus por la catedral? -exclama el inventor ante las dudas del amo- ¡Envíales a la mujer, Joh Fredersen! ¡Envíales a la mujer cuando estén de rodillas flagelándose! Que esta mujer fría e implacable camine entre sus filas con sus pies de plata y la fragancia del jardín de la vida entre los pliegues de su túnica." Si en la película de Fritz Lang el caparazón del robot que oculta a la actriz Brigitte Helm es una obra maestra de diseño, de líneas purísimas, futurista como un

Boccioni, en la novela de Von Harbou la muñeca Parodia o Futura es una joya de vidrio y metal aún más preciosista que la de Villiers de l'Isle Adam, si cabe, aunque inspirada en ella. Escribe Von Harbou en su primera versión de la novela: "Bajo el ropaje ligero que vestía se adivinaba un cuerpo esbelto como un abedul, que se balanceaba sobre los pies muy juntos. Pero, aunque mujer, no era humana. A través del cuerpo que parecía hecho de cristal, los huesos brillaban como plata. Su piel helada, sin una gota de sangre, irradiaba frío. Tenía las manos muy hermosas, apretadas contra el seno inmóvil en un gesto de decisión, casi de desafío." Este ser, que todavía no tiene rostro, saluda a Joh Fredersen por primera vez en el laboratorio del inventor, con una voz "llena de horrible ternura". Los ojos, pintados sobre los párpados cerrados, miran sin ver con expresión de "locura serena". Al acercarse a Fredersen da un traspiés y cae sobre él, que extiende las manos para sostenerla. Su contacto le transmite "un frío insoportable, cuya brutalidad despertó en él una sensación de cólera y asco".

La metamorfosis de Futura en María en el laboratorio, que es una de las escenas antológicas de la película y una de sus atracciones principales, constituye una novedad respecto a la novela. En el film consiste en cuarenta y cinco planos montados en continuidad que, sin embargo, no anulan el protagonismo de los encuadres autónomos, donde el robot aparece solo y majestuoso como un ídolo. Es una diosa de metal con su manto de cables, rodeada por los anillos impalpables de la electricidad, parecidos a los del Fausto de Murnau en la escena de la invocación al demonio. Su transformación es la de una crisálida de acero en mariposa letal. La novela narra la presentación de esta nueva María en sociedad por parte de Rotwang. Durante la fiesta, a la que acuden hombres y mujeres, la sola presencia de la autómatas, la malignidad de su naturaleza, siembra el odio y la deslealtad entre los amigos, amantes y esposos. El plato fuerte de la velada consiste en un número de danza, si bien menos espectacular que el del film. La falsa María baila con los brazos juntos sobre la cabeza sin mover los pies, mientras un temblor intenso le recorre todo el cuerpo. "Era como el temblor de las aletas de un pez luminoso en el fondo del mar". En la película las suntuosas imágenes modernistas y art-déco de la danza culminan en la figura de María convertida por la mirada deseante y temerosa de Freder en la prostituta de Babilonia, en una diosa del mal sostenida por los pecados capitales, cuyas estatuas forman parte de la catedral. Esta pesadilla, resumen del tema principal de la película, protagonizada por imágenes femeninas del bien y el mal -María madre y virgen; robot Futura, destructora y seductora-, del pasado y el futuro, atormenta al Hijo y Mediador, que junto a María tendrá que asumir una especie de feminidad lubricante (Corazón) entre el Cerebro (capital) y las Manos (proletariado) de la desmesurada ciudad industrial.

Sea cual sea el signo del sentimiento hacia la máquina, ya se trate de amor, tolerancia, reticencia u odio, sus imágenes suelen pertenecer al repertorio de figuras femeninas ideales y abyectas que se han venido arrastrando en la cultura occidental desde el Romanticismo. Ni la autómatas Olimpia de El hombre de la arena de Hoffmann, ni las mujeres fatales del Simbolismo, encarnadas en esfinges, arpías, muertas y satánicas, abandonan del todo la escena con el cambio de siglo, sino que son travestidas para que su incorporación a la iconología contemporánea resulte decorosa, es decir, para que sus figuras hagan juego con el fondo del que emergen o sobre el que se imprimen. De la armadura metálica y el hirsuto pelaje animal pasan al plástico; del mármol, a la carne lacerada de la performer, de la imagen comestible televisiva y publicitaria a la realidad virtual. La operación se repite. La mujer real desaparece detrás de los fetiches, sustituida por imágenes especulares como la máquina o la muñeca. A menudo repite los esquemas de la vanguardia más misógina y juega con barbies y maniqués, coquetea con máquinas o actúa sobre su propio cuerpo como Pigmalión sobre la estatua de Galatea. Sólo en contadas ocasiones rompe el cristal, hace acto de presencia fuera de los límites del cuadro y

proclama, no la desaparición del obsoleto cuerpo orgánico, sino la de Hadaly y Parodia, y sobre todo la de María.

Véase J. Herf. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México, F.C.E., 1990. P. Pedraza, *Metrópolis*, Barcelona, Paidós, 2000.

Véase P. Pedraza, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid, 1998. Le Bot, M., *Pintura y maquinismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979. Véase *Máquinas de amar*, cit, págs. 257-266.

Véase M. Perinola, *Il sex appeal de l'oinorganico*, Einaudi, Torino, 1994.

Véase J.A. Ramírez, *Marcel Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

Véase P.,. Pedraza, *Metrópolis*, Paidós, Barcelona, 2000.

Véase Capucci, P.L. (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, s.r.l., Bologna, 1994.. Macrí, T., *Il corpo posatorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

A. Barsotti, "Donne e macchine nell'immaginario scenico del secondo futurismo", *Atti del Convegno Internazionale*, Turin, 8-9 marzo 1993, Génova, págs., 194-213.

L' *Eve future* fue publicada por primera vez en un volumen en 1886 por Maurice Brunhoff. En castellano hay una edición en Valdemar, Madrid, 1988 y una reedición reciente, de 1998. Véase G. Albiac, *Caja de muñecas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1995, R. Bellour, "Ideal Hadaly" en *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, Universidad de Minesota, 1991, y P. Pedraza, "Pandora eléctrica" en *Letra internacional*, n. 50, mayo-junio de 1997, págs. 51-56.

Para los avatares de la novela de Thea von Harbou véase VV.AA. *Metrópolis*, un film de Fritz Lang, Filmoteca de la Generalidad Valenciana, 1995; P. Pedraza, *Metrópolis*, cit.

Op. cit., pág. 51.