



ROMAIN ROLLAND
FRANS MASEREEL
LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS
O EL PENSAR DESENCADENADO

Publicado originalmente en 1921, *La rebelión de las máquinas* aborda un tema (luego impuesto como tópico en el arte, la ciencia y la ficción de la industria cultural global) que resultaba muy propicio para el tipo de sátira política que ejercían en aquellos años ambos autores, de actitud honesta y comprometida: la crítica al poder, a la estulticia vital, al aburguesamiento social. Escrito con decidida proyección cinematográfica e ilustrado con 33 grabados de Masereel, llenos de detalle, fuerza e intención, el libro se imprimió con específicas indicaciones de carácter tipográfico que pretendían alterar en lo posible el modo de leer convencional, añadiendo mayor intensidad a su desbordante ironía.

¿OTRO ETERNO RETORNO (DE LO MISMO)?

Patxi Lanceros & Juan Barja

Parece que, desde hace tiempo, se ha oscurecido la estrella de Romain Rolland; parece que la obra de Frans Mase-reel continúa ocupando su lugar –importante y discreto, como siempre– en lo que es el paisaje cultural. Y parece que el tema del que trata este libro, la rebelión de las máquinas, se ha impuesto como tópico –entre otros, sí, pero incesante– en el arte, la ciencia y la ficción (y en la ficción del arte y de la ciencia). Es decir, en lo que es (o lo que hoy sea) eso que se ha llamado alta cultura así como en la propia industria cultural, si es que la distinción entre una y otra puede todavía hoy sostenerse en el eón industrial y cultural que actualmente nos informa (en los varios sentidos de este término). En seguida veremos que este libro que el lector se apresta ‘ahora’ a leer (sin que sepamos ‘cuándo’ es ese ‘ahora’) es, precisamente, un artefacto industrial abortado y, sin duda por ello justamente (exactamente y justicieramente), una obra de arte resignada. Producción cultural (a su pesar).

Para justificar este juicio (sumario) hay que atender, someramente, a la peripecia de un proyecto: éste, que no era (en un principio), o no de modo necesario, un proyecto-de-libro (imagen/texto y, también, lo contrario); y pre-

sentar, aún más someramente, a los autores, Masereel y Rolland (y lo contrario), junto con su fecunda relación (tanto personal como creativa). Luego iremos al tema, a esa supuesta pero aún siempre futura rebelión que (todavía hoy) nos tememos. A ésa, o a otra (que vuelva a ser la misma).

I

Romain Rolland (1866-1944) era sin duda ya un escritor muy afamado, de los más prestigiosos en Europa, cuando, estando en Ginebra, conoció a un joven artista que empezaba a dar muestras de su enorme talento, Frans Masereel (1889-1972). La ocasión del encuentro, que daría lugar desde el principio a una amistad y colaboración de la que este libro es buena muestra, no se produce, sin embargo, a causa de afinidades artísticas: estamos en plena Gran Guerra, y Rolland, que ha sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura de 1915 (sobre todo por su descomunal novela *Jean-Christophe*, publicada entre 1904 y 1912 en diez tomos bastante generosos^[1]), colabora como voluntario con la Cruz Roja Internacional en la ciudad helvética. Masereel, que al Comienzo de la contienda se encontraba en París, ha acudido también a refugiarse en Ginebra en 1915: hombre radicalmente pacifista, quiere escapar de la llamada a filas, pero también se ofrece como voluntario a la Cruz Roja. Son las convicciones políticas comunes las que unen allí, y de ese modo, a aquel joven artista y al escritor maduro y consagrado.

De nuevo convicciones y destrezas reunirán a Rolland y Mesereel en torno a *La Feuille. Journal d'idées et d'avant-garde*, periódico anarquista y pacifista que, desde 1918, agrupa muchos talentos europeos (en ese medio publicaba el joven Jorge Luis Borges su primer ensayo, «*Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres*», en el

1919). Masereel, que ya era conocido desde 1916 por sus dibujos antibelicistas publicados en una revista mensual, *Les Tablettes*, realizaba un grabado cada día concebido para aquel periódico, en el que Rolland escribía igualmente con asiduidad. Esa colaboración habitual desarrollada en el medio periodístico, y además realizada en un periódico cuya orientación no compartían solamente sino que representaban, iba a ser el prólogo inmediato a la primera aventura artística compartida por ambos en común; que no es el libro que ahora nos ocupa sino el titulado *Liluli*, sátira pacifista en que se enfrentan dos naciones igualmente absurdas, los Gallipoulets y los Hurluberloches, en las que no es difícil reconocer, respectivamente, a Francia y Alemania; escrita por Rolland, se publicó en el 1919 con treinta y dos grabados de Masereel: extraordinarios realmente en su factura.

El medio social y el medio literario, o el cultural en un sentido amplio, eran propicios al tipo de sátira política que ejercían Rolland y Masereel. A ambos los acompañaba la aureola del compromiso y la autoridad que concede la honestidad del comportamiento, tanto biográfico como profesional. Voces como las de Hermann Hesse o Stefan Zweig, a las que se sumarían otras muchas tan destacadas como la de Thomas Mann, fueron algunas de las que saludaron ese vector político, producto del arte unido a la literatura; ellos fueron así los que acogieron al excelente y joven grabador (el escritor, que ya era Premio Nobel según antes dejamos señalado, no necesitaba ya acogida). Y sin duda no sólo como amigo, sino en calidad de portavoz gráfico de una época (la suya), o, aún más, de una sensibilidad y de una tensión supraepocales. Valga una sentencia como muestra, un juicio general de Hermann Hesse: «Creo que Masereel ha sido, realmente, el único hombre que, día tras día, ha hecho algo razonable, bueno, digno de toda gratitud»^[2]. Día a día y, así, toda la vida: algunos

hombres (son) imprescindibles, conjugando ahí el título famoso de una película y un poema de Brecht.

Y, si vamos al cine, a ese híbrido nuevo entre arte y técnica (o, tal vez, esa unión..., de lo que nunca estuvo separado), entre talento e industria (vale la precisión antecedente), que daba por entonces sus primeros (o quizá ya sus segundos) pasos en los años revueltos, tormentosos, de aquella primera postguerra europea, vemos que Masereel se interesó muy pronto por las posibilidades ofrecidas por el medio cinematográfico^[3]. Y, tras la experiencia de *Liluli*, colaboración satisfactoria para ambos, comunicó a Rolland sus inquietudes..., a las que el escritor respondería de manera entusiasta, indicando que él mismo contemplaba el cine como un ámbito tan nuevo como idóneo de expresión: «He aquí que, ya desde hace un año –escribe el novelista a Masereel el 23 de junio del 1921– considero las inmensas posibilidades artísticas del cine; y, de hecho, ya he hecho pública esta consideración respondiendo a una encuesta alemana»: un pequeño litigio para ver quién de los dos habrá llegado antes a los umbrales del cinematógrafo, que se saldará en un compromiso, pues Rolland continúa: «Mas no cabe embarcarse en tal proyecto si no se está decidido a realizarlo con toda la amplitud de que es capaz. No merecería la pena que hombres como nosotros se ocuparan del cine si no es para intentar sacar lo máximo que algo así puede dar: un movimiento acelerado y vertiginoso de las masas humanas, de las fuerzas de la naturaleza, de los pueblos, los siglos y los sueños...». El resultado de su enfático prólogo a la cuestión será justo este libro. Que, como veremos en seguida, a pesar de partir de tan vehementes y ambiciosos propósitos, finalmente nunca llegó a(l) cine.

Vehementes decimos, porque el 12 de julio, solamente a diecinueve días de haber escrito la citada carta, Rolland comunica a Masereel la finalización del primer borrador de su «obra»; y una ciertamente sorprendente (*épatante*,

escribe) a su juicio, con la que confiesa que, escribiendo, se ha divertido de lo lindo. Y, a la vez, requiere del artista que en seguida le envíe algunos pocos «bocetos de máquinas». Sólo eso, y ya con decidida proyección cinematográfica: «La idea –la suya, ciertamente– es a tal punto cinematográfica que me parece casi inconcebible que no se haya abordado todavía, como seguramente lo será en seguida, de un momento a otro. Por eso es importante asegurar la propiedad del libro lo más rápidamente que podamos»^[4]. La vocación (auténtica llamada) fílmica de Romain Rolland no finaliza, sino que más bien tan sólo empieza, con el proyecto de *La rebelión...* En efecto, le escribe a Masereel: «Sepa usted, viejo amigo, que no será imposible en absoluto realizar a continuación todavía otras cuatro o cinco acciones cinematográficas, cada una de un género diferente, y después publicar todo el conjunto como modelo de las nuevas sendas que en el futuro han de abrirse al cine y *al arte psicocinémático*» (las cursivas son del autor). Sí, nada menos.

No es improcedente mencionar que, a pesar del placer y el entusiasmo, Rolland avista ya dificultades: las que provienen de trasladar –de traducir, como dice el autor con precisión– la obra (cuando esté escrita y dibujada) a un lenguaje cinematográfico. La cuestión es sin duda reseñable, y lo es además por dos motivos. El primero consiste en que se trata de una permanente dificultad que ha ido acompañando al cine todo a lo largo de su historia: la sospecha, y para muchos la evidencia, de no ser capaz de recibir de manera correcta y adecuada lo que es una obra literaria; o, digamos, lo artístico del arte...^[5]. Rolland afirmaría a ese respecto: «uno tiene su honor profesional; uno ha escrito una obra de arte». El segundo motivo en este caso es que el Nobel francés resuelve que necesitan asociarse con un director (*metteur en scène*) «elegido entre los dos o tres más inteligentes y artísticos que hay en el momento»; pero ello no sólo para no descender a tareas

menores, sino para dedicar conjuntamente, el propio Rolland y Masereel, su talento y su tiempo «a imaginar nuevos films». Una y otra vez, Rolland insiste en el propósito de inventar películas^[6].

La «voluntad de cine» (o de película) atraviesa el proyecto totalmente, y lo atraviesa ya desde el principio, hasta el punto de condicionar (el momento de) la publicación. Y explicar, quizá, una difusión tan escasa y tardía. Al respecto, Rolland escribirá: «He hecho imprimir (de *La rebelión...*) una edición muy restringida^[7], sólo para poder salvaguardar nuestro copyright americano. [...] No autorizaré venta ni envío (de ningún ejemplar de la edición) antes de que la obra ya haya sido realmente montada en Estados Unidos. [...] Por otra parte, no he escrito *La rebelión de las máquinas* para que la obra sea leída, sino para ser vista estrictamente: me causaría enorme perjuicio que la juzgaran como obra literaria. Al respecto, *me opongo formalmente a toda venta y publicidad actual*»^[8].

Con esas reservas, la obra se imprimió (por vez primera) en la ciudad de Ginebra, en Editions du Sablier, el día 24 de diciembre (!!!) del 1921. Y se imprimió con específicas indicaciones de carácter tipográfico que pretendían alterar en lo posible el modo de leer convencional. Una alteración que, en todo caso, intentaba mostrar en cada página que la obra no había sido concebida (¿simplemente?) para la lectura. Era como una especie de conjunto de efectos especiales para imprenta (que en la presente edición hemos querido mantener): era literatura para ver, es decir, voluntad de cine^[9].

No llegará, como se ha dicho, a(l) cine. Pero la idea de Masereel y de Rolland, la idea de hacer cine utilizando el repetido tópico tecnoagónico, tecnorrebelde o tecnorrevolucionario (en sus combinaciones incesantes) era (y es) una idea con futuro. Un cine que ha resuelto, mal que bien, el problema (incesante también éste) del trasvase del arte hacia la industria; o también, bien que mal, la pro-

blemática de la co-incidencia (y en no escasas y sí, en cambio, felices ocasiones) entre técnica y arte, o, de otro modo, entre industria y talento (recordemos: eso que tal vez, ya lo hemos dicho, nunca estuvo, en esencia, separado...). Ese cine que aún llega a nosotros y que pasará sobre nosotros, más allá de la iconografía –torrencial y violenta– de su siglo^[10].

II

La trama elaborada en este libro –esta obra de arte resignada finalmente ya a su condición– escenifica, como indica el título, la rebelión (tan inesperada como repentina) de las máquinas^[11].

Lo interesante del caso es que Rolland pretende (y de algún modo sí consigue) dar todo el protagonismo a dichas máquinas y también, de manera eventual, al que ha sido su genio creador: el ahí por él denominado como ‘jefe de máquinas’^[12]. Y, constantemente, al movimiento: a la tempestad o la tormenta de unos monstruos que han sido proyectados y producidos con acero y hierro^[13].

Tanto las máquinas como su rebelión, quizá con la intención de mantener el registro de «farsa» o las buscadas y pretendidas oscilaciones tragicómicas, eran en cierto modo ya anacrónicas –tal como se presentan en el texto– en el momento de su publicación. Pues, en efecto, todas esas máquinas salvo una, muy poco creíble, al menos en su aspecto morfológico, que es capaz de leer el pensamiento y en el acto lo va exponiendo al público siempre en un tono crítico y satírico –como espectáculo en el espectáculo–, todos los restantes artefactos, en su concepción y su estructura, arraigan todavía en un estadio ciertamente mecánico que los hace ser casi entrañables^[14], y hasta *vintage* sin duda si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el mismo año de edición del libro, en el 1921, se pu-

blica, y se estrena en el Teatro Nacional de Praga, la obra de teatro (desprovista de inicial vocación cinematográfica) *R.U.R. Robots Universales Rossum (Rossumovi univerzální roboti)* de Karel Capek, que introduciría desde entonces en todos los idiomas –para el vocabulario, universal– la palabra ‘robot’^[15], que iba a quedarse definitivamente entre nosotros.

No era ésta, obviamente, la primera de las incursiones literarias que se adentrarían en el tópico de la lucha (futura) entre hombre y máquina^[16]. Un ejemplo notable: en el 1909, que es la fecha, se ha dicho, del primer manifiesto futurista, publicó E(dward) M(organ) Foster el relato *The machine Stops*, un mundo preinternet que ya presenta casi todos sus usos actuales, y que, a pesar de contener cierta ingenuidad melodramática (como se ve en el caso de *R.U.R.* y, no digamos, en la posterior, aunque excelente, *Metrópolis* de Lang), resulta, en cuanto tal, bien inquietante.

Aunque es cierto que la fama merecida de *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*, la novela ‘inmortal’ de Mary Shelley, puede ser argumento suficiente para demostrar y autorizar su carácter pionero y fundador a la hora de ir insinuando la ambigüedad que habita la pareja ciencia-técnica en el eón moderno (y la real complejidad de su *máquina* –el ‘monstruo’ Frankenstein concebido en cuanto «criatura»– es allí más terrible y fascinante que en ninguna otra obra posterior). Desde allí y aun antes –y desde luego después–, tecnofilia, tecnodulia, tecnolatría, tecnofobia... han ido invadiendo, de manera simbólica pero, al tiempo, literal, tanto las *páginas* como las pantallas^[17]. Hasta hoy y, sin duda, hasta mañana.

Y tras las máquinas, en segundo término, en lo que respecta a la *révolte* (a la rebelión o la revuelta), ésta no es, ciertamente, ningún tipo de *révolution*. Pero siempre, aun considerando el carácter de farsa de la obra de Rolland y Masereel, en principio parece que sorprende esa repenti-

na rebelión sin objeto aparente ni propósito, la algarada continua que provoca (*¿que provoca tan sólo?*) destrucción («y ante ellas se hunde, barrio a barrio, como un castillo de naipes, la ciudad») y socialmente, al tiempo, un gran desorden; pero uno que parece mantener a las máquinas en un estado/estadio carente tanto de inteligencia como de atisbos de sensibilidad; así como, en segundo término, de voluntad coherente y orientada: entre bestialidad e infantilismo. Sólo en algún momento se insinúa una inversión (posible, imaginada) de las relaciones existentes entre señorío y servidumbre: y, desde luego, más en el estilo que propone *El planeta de los simios* (es decir, caminando hacia un futuro que es sin duda anterior, y de un estadio técnicamente, aún, muy estancado) que en el de las muchas variaciones de las distopías tecnológicas^[18].

En tal sentido, el protagonismo de las máquinas parece ser ficticio. Movimiento frenético, quizás, pero puro ajeteo sin propósito. No es propiamente actividad, sino impulso que, ahí, se manifiesta como una pasión desenfrenada. No es por tanto una acción..., y, sin embargo...

¿No podrá interpretarse esa 'pasión' –dado que no es 'deseo de un proyecto' ni 'proyección consciente de un deseo'– como proyección sobre la escena y sobre esa pantalla que es la escena de un rumor escondido, pulsional, el impulso temido-deseado de una conciencia ciega, desvelada, que se presenta, ahí, maquinalmente^[19]? En efecto, volviendo a aquel ingenio de supuesto carácter electrónico destinado a leer los pensamientos de los personajes de la pieza, vemos el empleo repetido sobre el texto del término «inconsciente» –uno que, desde luego, por entonces, era algo muy nuevo y por lo mismo mucho más chocante y radical de lo que resulta en nuestros días –. ¿Podemos, por lo tanto, interpretar ese violento impulso destructivo y en apariencia carente de causa, de proyecto y de razón, como el sueño del jefe de las máquinas, su ensueño secreto y acechante desde el interior de su concien-

cia? ¿Es preciso buscar aún otra causa de eficiencia mayor que ese complejo que combina deseos y temores?

Sin querer resolver de una manera definitiva tal posibilidad (sólo una de todas las posibles), ya hemos indicado que Rolland concebía una escena, en un principio, para tres 'personajes' solamente, a saber: jefe, máquinas y masa. Y es cierto que pidió a Masereel que le remitiera cuanto antes algunos esbozos de las máquinas, de las que pretendía una apariencia y un «comportamiento» que pudiera en principio tacharse de científico, o científicamente verosímil^[20]. Y, en efecto, las tablas xilográficas realizadas después por Masereel, de factura sin duda extraordinaria, exponen visualmente el contenido del proyecto como de los textos, e incluso parecen proyectarlo a un estadio técnico bastante superior o, digamos, posterior; pero se percibe que el buril y la tinta del artista belga se interesan en mayor medida por lo que es una crítica social que por una anticipación tecnocientífica.

Ayunas pues de ciencia y de conciencia (y de conciencia de 'clase' en cierto modo), las máquinas del texto de Rolland producen una ingente batahola de desolación y de ruina, un estrago que vemos sin propósito. Una destrucción tras de la cual no se da construcción alternativa... ^[21]. Y, de hecho, la obra, que se abre con el elogio más desaforado (crítico y paródico sin duda con la sociedad que lo proyecta o, al menos, con quienes lo proclaman al tomar la palabra en calidad de autoridad política suprema) del pensamiento técnico-científico, viene luego a cerrarse (¿en conclusión?) con el reactivo panegírico –uno también aquí desaforado– de la sencilla 'vida pastoral' y técnicamente re-traída: sólo un carro, un rústico tridente, una vieja muela de molino...; no una vida sin máquinas, sino más bien una simplificada en lo maquinico y en lo político, sin duda. Y, tal vez, un retorno ¿hacia lo 'igual'? Un eterno retorno... ¿de lo mismo?

Siendo pues el comienzo y el final presentados al modo de la farsa (mas no sólo, además, en este aspecto como veremos a continuación), sin embargo no hay, en el 'guión', alternativa alguna a la catástrofe, ni en los supuestos tecnológicos ni en los sociales y políticos.

Llama también mucho la atención el lenguaje ahí utilizado. Puede en un principio sorprender, en un escritor como Rolland –que era antes que nada pacifista, pero que había estado muy atento a la Revolución rusa de Octubre y a sus inmediatas consecuencias^[22]–, un mensaje político de sesgo tan (¿ingenuamente?) 'nihilista'. Representación convencional de la sociedad (en la que vive), caricaturizada por sus rasgos; desvanecimiento simultáneo de la gente corriente e innominada, que no cuenta sino, como mucho, en lo que es el cómputo de víctimas. La burguesía autocomplaciente, ridiculizada hasta el extremo; delegación diplomática extranjera (representada con rasgos coloniales y exageración «orientalista» (como la denunciada por Said)^[23]. Y un enfrentamiento permanente entre dos conceptos, 'pueblo' (*peuple*) frente a 'masa' (*Joule*), en donde el pueblo es *únicamente* el de las máquinas, mientras que la masa es la de la gente (que aparece borrosa y omitida).

Todo ello, ¿es efecto negativo de las espantosas experiencias y sufrimientos de la Primera Guerra (las tempestades de acero de que hablamos, carnicería humana en las trincheras, movilización total y destructiva...)? ¿O quizá ya se intuye una reserva sobre el futuro de la revolución...? ¿O se muestra, también, la suspicacia con la moderna sociedad de masas (la que a su vez ya estaba generando literatura crítica, analítica, en la obra de Gabriel Tarde^[24], por ejemplo)? Quizá, sí, todo ello..., y algo más. Porque lo que el texto satiriza no es cualquier sociedad, en general, sino «la ciudad alegre y confiada» (la expresión empleada es la de otro famoso premio Nobel de la época, el español Jacinto Benavente^[25]) de la desafortunada '*belle époque*', cuando occidente «era una fiesta» (y una fiesta suicida en

cierto modo que «se bailaba encima de un volcán», como ya se decía en Alemania^[26]). No parece dudoso a este respecto que la sociedad y la política en las que se da esta rebelión (si es que no se produce *contra* ellas) son las de ese período banal y al parecer un tanto enloquecido de los llamados ‘locos años veinte’, y, en el caso concreto de Rolland, de la III República francesa: personajes como el Presidente, la Bella Hortensia y hasta los insulsos y algo ‘deportivos’ jovencitos llamados Aviette y Rominet, más los correspondientes académicos, los mariscales y los diplomáticos escuetamente caracterizados son típicos de ella, sin duda, y despiden su olor característico. Lo que aparece ahí satirizado es «el tinglado de la antigua farsa» (Benavente de nuevo^[27]) y lo terrible iba a ser que no desapareciera («eso de que todo siga igual, eso sí que sería la catástrofe», escribe años más tarde Walter Benjamin). Y es que bajo el volcán iba a emerger, tras la larga inflación y el hundimiento, otra bestia guiada por los Jefes (ahí la farsa de nuevo se repite, pero esta vez ya como tragedia).

Puede, en cualquier caso, aventurarse que la técnica, como el maquinismo, con su pretendida y proclamada exactitud científica total –como el proyecto de revolución, o las azarosas tentativas de otras mil rebeliones y revueltas –, era sólo, a juicio de Rolland, un objeto de farsa tragicómica pero épica –dice– en todo caso.

Quizá el tiempo haya ido moldeando nuestra actual (insensibilidad, y así el rasgo épico, y el trágico, se desdibuja(n) en una algarada de violencia lúdica y ludita; de la cual es preciso rescatar –rescatar como siempre, pese a todo– todo un memorial de decepciones y unos frescos, sin duda extraordinarios, grabados a lo largo de sus tablas.

Si la obra –si *La rebelión...*– para Rolland y para Mase-reel empieza, confiadamente, en una fiesta, va a terminar al ‘fin’ (si es que termina) regresando de nuevo, re-tornando, a una escena inicial –casi a lo que es, digamos, una

'escena primitiva'—; y una que sin duda es más antigua (todavía más...) que las imágenes del cliché de discurso pastoral al que antes nos hemos referido. En el recuperado Paraíso —uno, una vez más, 'original'— vemos a esa pareja solitaria que parece ignorar la nueva vuelta amenazadora de lo mismo. Una pala mecánica, un dragón de gigantescas proporciones abre su inmensa boca sobre ellos. Un dragón (un ofidio, una serpiente) como un nuevo monstruo transhumano —encarnación de un sueño *imaginado* ya más allá de toda tentación— que, como un nuevo fondo de reptiles, va ocupando, *total*, el horizonte.