

Con este nombre se conoce el vasto proceso de transformación que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XVIII y durante el XIX, con importantes consecuencias en la vida política y económica de Occidente, y con repercusiones en casi todos los ámbitos de la cultura y de la vida. En realidad, la Revolución Industrial había sido preparada por el Renacimiento, los descubrimientos geográficos iniciados en el siglo XV por los españoles y portugueses, así como por la extraordinaria intensificación de los transportes y de la vida comercial desde el XVI al XVIII. Tuvo también una participación esencial el racionalismo de este período, sobreponiéndose a las concepciones hasta cierto punto arcaicas del mundo antiguo y medieval. Sin embargo, el avance que se produjo en el dominio de la producción industrial se vio contrarrestado por un retroceso en la calidad de los objetos y, lo que es más grave, en su significación. No hay duda de que cuando William Blake, hacia 1800, afirmaba: «El progreso es el castigo de Dios», exponía su reacción de poeta ante un mundo que se mecanizaba progresivamente y que con ello destruía las características espirituales de la creación artesana. La crisis del sentimiento religioso, que evoca la sola palabra Enciclopedia, la disolución del sistema formal cargado de simbolizaciones de la cultura occidental, se produjeron al mismo tiempo que el espíritu inventivo del hombre experimentaba un impulso creciente incontenible. La atención otorgada a los mecanismos y a sus funciones, a la utilidad y a la rapidez de producción muestran que unos nuevos ideales habían sucedido a los que dominaron en Europa desde la época antigua. Tales «esperanzas terrestres» exigían el reparto de unos bienes de consumo que antes se circunscribieran a las minorías favorecidas por la fortuna. No es mera coincidencia que la transformación industrial sea coetánea de la Revolución Francesa y que las consecuencias de una y otra se entremezclen hasta el punto de indiferenciarse en algunos aspectos, cual el del liberalismo económico.

Dicha transformación industrial fue el resultado paulatino, pero sostenido y llevado a un ritmo de rápido *crescendo*, de una suma de cambios producidos en la arquitectura, la industria y las artes del diseño. Ya desde principios del siglo XVIII se había visto la construcción de edificios desde puntos de vista esencialmente utilitarios e industriales, incluso en naciones que no iban a la cabeza del movimiento industrialista. Así, en España, un temprano ejemplo de arquitectura industrial lo suministra la famosa Fábrica de Tabacos de Sevilla, construida hacia 1730 por Ignacio de Sala y el flamenco Próspero de Verbom, cuya importante labor al frente del cuerpo de ingenieros tuvo otras repercusiones en la construcción de la época. Desde 1760, en particular, los perfeccionamientos técnicos se aceleraron repentinamente, en diversos órdenes de la creación industrial, como señala Nikolaus Pevsner, quien con razón alude a la metamorfosis política y social que se operó conjuntamente, puesto que industria equivalía a burguesía y esta clase surgió como sucesora histórica de la nobleza, cuyos privilegios se reducían cada vez más, con el auge de las ciudades y la concentración industrial. Entre los inventos que contribuyeron poderosamente a la industrialización de las artes aplicadas, podemos citar los siguientes: 1713, obtención de hierro fundido con empleo del carbón; 1740, crisol para la fundición del acero; 1767, máquina de hilar, con perfeccionamientos adicionales hasta 1799; 1765, máquina de vapor, la cual influencia la navegación en 1821 y da lugar a la locomotora cuatro años más tarde. La producción aumentó de modo increíble durante el siglo XIX y, paralelamente, la población humana, dando origen al desarrollo de grandes núcleos urbanos. Esta transformación tuvo lugar primeramente en Inglaterra, pero muy pronto se extendió por Francia y Alemania, Estados Unidos y los demás países de Occidente. Las tendencias políticas y cooperativistas en el trabajo facilitaron un aumento del *standard* de vida y se creó una producción adecuada a la demanda, si bien este hecho tuvo como consecuencia inevitable el antes aludido descenso de calidad. No sólo porque un criterio radicalmente comercial privó en principio, sino porque el gusto de la masa comenzó a imponerse, mientras los especuladores tendían a facilitar los productos más llamativos, con ornamentación exagerada y falsos aspectos de materia y de forma: demagogia del objeto.

Sería erróneo, con todo, considerar que la crisis artística de este período, de la que se comenzó a reaccionar en la segunda mitad del siglo XIX, se debió solamente a causas industriales y sociales. Es evidente que la suma total de energía del humano espíritu debe obedecer a cierta ley de constancia y que el incremento súbito de una facultad, como la de invención racionalista, pudo determinar un descenso de la capacidad de creación. Al mismo tiempo, la intensidad de los impulsos destructivos dirigidos contra la cultura tradicional, a la que se hacía responsable de las desigualdades sociales e injusticias, contribuyó a la ruptura con los nexos de la vieja artesanía. Para sustituir a los gremios se crearon las escuelas y academias, que consiguieron estandarizar el arte, arrancando los conceptos de sus raíces vitales y reduciendo a términos explícitos todos los fundamentos del acto de crear. A la vez, el movimiento enciclopédico, habiendo estimulado el gusto por los estudios históricos y arqueológicos, dio indirectamente paso libre a un posthistoricismo. Es decir, el estudioso, que conocía las fórmulas de los estilos tradicionales que habían regido los mundos de formas europeos desde la Edad Antigua hasta el siglo XVII, creyó que podía

disponer a su gusto de ese repertorio desvirtualizado. Surgieron todos los *neos* y el «revival» se convirtió en lo normativo generalizado. De ello, además de la inautenticidad de las formas, derivó una extrema confusión y multiplicidad, de la que aún se resiente la vida artística de hoy. Tras la valoración apasionada del gótico, o al mismo tiempo, pudo producirse un neobarroco o un neorrocó. Hacia 1850 parecía irremediadamente perdida la antigua comprensión de los materiales y de las formas, e incluso aquel funcionalismo instintivo de muchos útiles prehistóricos del norte de Europa. Pero sobre el confusiónismo estético se elevaba una civilización industrial potente, lo cual hacía disculpables los errores y falsificaciones de la creación maquinizada. En la arquitectura, el empleo del hierro, como más tarde del hormigón, había dado lugar a unas posibilidades de seguridad y grandiosismo material antes ignoradas. Se había conseguido adecuar, en una mayoría de casos, la estructura del edificio a su función, y la construcción industrial, fábrica, taller, etc. poseía rasgos diferenciados y precisos, en los cuales, juntamente a los de ciertos utensilios técnicos, se advertía ya una nueva posibilidad de inspiración formal. A la vez, se había multiplicado de modo considerable el número de objetos en circulación por la faz del mundo, reduciendo, si no eliminando, la carencia casi oriental que vivieran las masas de un pasado no remoto europeo y americano. Obvio es decir que en el seno del industrialismo, animándolo y conduciéndolo, además de los inventores e industriales, contaron en gran manera los teóricos e intelectuales que vieron en el progreso mecánico y material algo así como un nuevo camino de redención de la especie. Saint-Simon había dicho que la dirección de la sociedad debía pasar a los sabios y a los industriales, por considerar que «una nación no es otra cosa que una gran sociedad de industria». Máquinas de vapor, ferrocarriles y fábricas accionadas por el vapor desde 1790 habían cambiado la faz de urbes y campiñas. El naciente periodismo, la literatura e incluso la poesía glosaban los avances continuos en estos dominios, coronados por la generalización del empleo de la electricidad, en el último tercio del siglo XIX, y por los vehículos automóviles poco más tarde.

Pero no todas las consecuencias negativas del industrialismo parecían fatales por necesidad. Así, durante el siglo XIX, recogiendo la protesta de Blake, se produjeron movimientos dirigidos a salvar los valores estéticos. Papel esencial corresponde al pintor, teórico y diseñador de artes industriales inglés, William Morris, quien se esforzó en luchar contra el estado de cosas anárquico y fatalista descrito para revitalizar los principios de la antigua artesanía. Su error fue pretender desviar el curso de los acontecimientos. Más disculpable es que se expresara a través de cauces estilísticos de su tiempo, como el neogótico y una especial reactivación del lejano ornamentalismo céltico. Walter Crane y Ashbee corrigieron en parte dichos defectos y trabajaron en pro de la fórmula de salvación: *la alianza de los valores auténticos de creación artística y de los medios deparados por la Revolución Industrial*, ya imposible de detener ni de alterar, tanto en sus efectos como en su espíritu. Ashbee dijo concretamente: «No rechazamos la máquina, le damos la bienvenida». La solución consistía en un nuevo despertar de las potencias estilísticas y en una colaboración del artista, como diseñador industrial, con los procesos de producción maquinizada. De un modo original, bien que dependiente de la estética del XIX y de sus conflictos espirituales, esto fue llevado a cabo por los creadores del *Art Nouveau* o modernismo, y también por quienes reaccionaron contra la ornamentación excesiva de ese movimiento en pro de una forma-ornamento o de una forma-función bella en sí misma. La segunda fase de esta Revolución Industrial, 1860-1960, ha visto en su período reciente transformaciones más hondas, si cabe, que las de la primera fase, 1760-1860. No es necesario invocarlas, pero sí conviene aludir al descubrimiento, uso y vulgarización de los nuevos materiales, que determinan formas distintas y contribuyen a revalorar las materias de la artesanía tradicional. Se ha logrado una belleza «neutra» en los materiales plásticos, que si bien no puede ser colocada junto a la verdadera belleza de las creaciones antiguas, medievales y renacentes, significa un gran paso respecto a las obras confusionarias y recargadas del XIX. También se mantiene la creación en metales y madera, logrando en especial los países del Norte de Europa una alta calidad y refinamiento formal. Después de la aportación de los grandes diseñadores del 1900, Ollbrich, Behrens, Guimard, Gaudí y — después de la fanática veneración de la máquina por el futurismo italiano, en 1909-1918 — la Bauhaus de Weimar, con Walter Gropius, abrió un nuevo capítulo en la comprensión de tales problemas. En la actualidad se ha conseguido asimismo una comprensión más exacta del valor de los estilos y de las obras auténticas, lo que ha repercutido en la museística, la restauración y la creación por igual manera, generando un nuevo respeto para la milagrosa síntesis de obra e instante de la cultura viviente.

Bibliografía del presente artículo

- Lilley: *Hombres, máquinas e historia*. Buenos Aires, 1957.
Pevsner: *Pioneros del diseño moderno*. Buenos Aires, 1958.
McNalla: *Civilizaciones de Occidente*. Buenos Aires, 1958.
Kubler: *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1957.
Van de Velde: *Hacia un nuevo estilo*. Buenos Aires.