

El prometeísmo social en el futurismo italiano ***

Social Prometheism in Italian Futurism

Antonio Pizza

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC)

RESUMEN

En su anhelo de *re-construcción* integral del mundo, el movimiento futurista italiano aspira a socavar los conceptos básicos de la cultura europea, a partir de las ideas tradicionales de “tiempo” y “espacio”.

En una Italia provinciana, que se va paulatinamente industrializando y se ve atravesada por neonatas convulsiones políticas -mientras que se atisban las primeras manifestaciones de movimientos obreros y de posturas contestatarias, en las puertas de la Primera Guerra Mundial-, Marinetti y sus cómplices defienden una actitud belicosa, permanente y transversal, que se ensaya de la sociedad a la cultura, de la literatura al arte, para abarcar finalmente todos los campos del conocimiento y de la acción transformadora.

La “ciudad” será el trasfondo prioritario de sus reflexiones y de sus propósitos renovadores; la ciudad representada como lugar en el que se va desarrollando la vida cotidiana de sus habitantes, pero también como principal objetivo de su lucha enardecida, en donde todos los paradigmas existentes del comportamiento humano se verían trastocados y radicalmente modificados.

PALABRAS CLAVE: arte, calle, conflicto, literatura, máquina, metrópolis, revolución, sociedad, velocidad.

***Este texto corresponde a la elaboración de algunos capítulos de un libro del autor, de próxima publicación en UB edicions: Antonio Pizza, *Las ciudades del futurismo italiano. Milán, París, Berlín, Roma. 1909-1915.*

ABSTRACT

In its goal of the comprehensive *re-construction* of the world, the Italian futurist movement aspires to undermine the basic concepts of European culture, departing from the ideas of “space” and “time”.

In provincial Italy, which is gradually becoming industrialised and going through neonatal political convulsions -while the first demonstrations of workers' movements and anti-establishment stances can be discerned, in the doorway to the First World War-, Marinetti and his accomplices defend a bellicose attitude, indelible and transverse, that tests from society to culture, from literature to art, to finally cover all fields of knowledge and transformative action.

The “city” is the priority background of his reflections and renewed intentions; the city represented as the place where the everyday life of its inhabitants takes place, but also as the principal objective of his passionate battle, in where all of the existing paradigms of human behaviour are disrupted and radically modified.

KEY WORDS: art, street, conflict, literature, machine, metropolis, revolution, society, speed.

EL FUTURISMO Y LA GRAN GUERRA

El «enfrentamiento» como exaltación del momento del conflicto, de un vitalismo juvenil, de la contraposición extrema y de la confianza en una perspectiva palingenésica, tanto de las existencias como del arte, forma parte de la ideología futurista ya desde las primeras formulaciones de Marinetti, que catalogaba la guerra de «única higiene del mundo».

De hecho, para este autor el futurismo representaba la irrupción de la «guerra en el arte», y una de sus manifestaciones públicas más clamorosas será justamente la *serata* o «velada futurista», concebida como alternativa a las formas tradicionales de expresión artística, y pensada como una verdadera batalla *contra* los espectadores, con un uso absolutamente propagandístico y belicista de cualquier escenario.

En vísperas de la primera guerra mundial, una tal furia prometeica hará que casi todos estos autores acaben viendo en la violenta contienda armada, en su idealización, la oriflama simbólica de la lucha de la vida contra la muerte, y

acabaron siendo partidarios acérrimos de la intervención italiana en la primera guerra mundial.

Por otra parte, después de la primera guerra mundial el futurismo representó una clara fuente de inspiración para el fascismo, que adoptó algunas de sus ideas y actitudes. A su vez, el futurismo quiso ver en el fascismo una implementación del «programa político futurista», cuya primera redacción se remonta a 1913; aunque, en general, los exponentes de este movimiento artístico siempre prefirieron hacer distinciones entre un fascismo presuntamente *revolucionario* y lo que más tarde, durante los años veinte, fue la degradación dictatorial y restauradora del régimen mussoliniano.

Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... perché dovremmo guardarci alle spalle se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.¹

UNA CIUDAD DEL PRESENTE: MILÁN

Aquí, en el manifiesto inaugural del futurismo italiano, se encuentran presentes las prerrogativas conceptuales de las múltiples ramificaciones temáticas y aplicativas que este movimiento va a generar en el mundo del arte y de la cultura. Su propuesta era, en esencia, subvertir los paradigmas convencionales del saber, es decir, del «tiempo» –como desarrollo ordenado y lineal de acontecimientos teleológicamente encaminados a elaborar un sentido de la historia (el de un progreso irreversible y salvífico, por ejemplo)– y del «espacio» –como creación de una tridimensionalidad artística que, en las distintas objetivaciones figurativas abordadas a lo largo de los últimos siglos, se ha apoyado pedantemente en las coordenadas tradicionales de la perspectiva.

¹[¡Nos hallamos en el promontorio más elevado de los siglos...! ¿Por qué deberíamos mirar atrás, si lo que queremos es derribar las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque ya hemos creado la eterna velocidad onnipresente]. Marinetti, «Fondazione e manifesto del futurismo», 1909, en Drudi Gambillo y Fiori (1958: 17).

Al situarse fuera del tiempo y del espacio,² los futuristas llegarán a ensayar el ámbito sagrado de un «mito» fundacional. Así, la narrativa marinettiana –y no sólo ella – se convertirá, sin rémoras, en escritura mitográfica: básicamente se tratará de establecer los orígenes, de emprender un camino cognoscitivo definido desde sus comienzos, insistiendo más bien en la instancia inaugural de unos inicios enteramente nuevos, de un orden enteramente nuevo.

Pero, cosa paradójica, el instrumento principal de esta recreación del imaginario va a ser algo tremendamente actual, de una modernidad sin ambages y, por definición, muy alejado de contextos arcaicos y míticos: la «tecnología». En este caso, una tecnología asimilada a la condición de arquetipo que, aunque nacido de la historia, se abalanzará contra «sus destinos magníficos y progresivos» en busca de una configuración innovadora y original del mundo de la vida.

Sin embargo, para la ideología futurista, «arte moderno» significará en primer lugar «arte mercancía», esto es, arte en el mercado y del mercado:

Così distrutto lo snobismo passatista dell'arte-ideale, dell'arte-sublimità-sacra-inaccessibile, dell'arte-tormento-purezza-voto-solitudine-disprezzo della realtà, anemia malinconica di smidollati che si appartano dalla vita reale perché non sanno affrontarla, l'artista troverà finalmente il suo posto *dentro la vita*; tra il salumaio e il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore.³

² El propio Marinetti señala en distintas ocasiones y en términos mucho más metafísicos la importancia de definir una dimensión metatemporal y metaespacial: «Vi é anche una specie di microbi necessaria alla vitalità dell' arte, *questo prolungamento della foresta delle nostre vene*, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo» [También existe una especie de microbios necesarios para la vitalidad del arte, *esa prolongación del bosque de nuestras venas*, que se despliega, fuera del cuerpo, en el infinito del espacio y del tiempo] (Marinetti 1983a: 54, negritas en el original).

³ [Destruído así el esnobismo tradicionalista del arte ideal, del arte sublimidad sagrada inaccesible, del arte tormento pureza voto soledad desprecio de la realidad, anemia melancólica de alfeñiques que se apartan de la vida real porque no saben encararla, el artista encontrará por fin su lugar *dentro de la vida*; entre el charcutero y el fabricante de neumáticos, entre el enterrador y el especulador, entre el ingeniero y el campesino] (Corradini y Settimelli en Drudi Gambillo y Fiori 1958: 44).

Así pues, ¿podríamos aventurarnos a definir el arte futurista como una forma de creatividad puramente servil hacia el sistema de valores capitalista, que en los umbrales del siglo XX vivía una fuerte expansión en toda Europa?

Antonio Gramsci, destacado pensador marxista y uno de los fundadores del Partido Comunista de Italia, así se manifestaba en 1921 a propósito del futurismo y de su principal promotor, Filippo Tommaso Marinetti; personaje éste que, aunque imbuido por aquel entonces de una ideología política excéntrica y contradictoria, no podía ser considerado en ningún caso afín al pensamiento gramsciano:

Los futuristas tuvieron la concepción clara y precisa de que nuestra era, la era de la gran industria, de las grandes ciudades obreras y de la vida intensa y tumultuosa, tenía que contar con nuevas formas de arte, de filosofía, de costumbres, de lenguaje [...]. En su campo, el campo de la cultura, los futuristas son revolucionarios (Gramsci 1921).

¿Podríamos, pues, considerar el futurismo como una «revolución», si no política, por lo menos cultural?

Sin duda, y a partir de las iniciativas institucionalizadoras de su fundador, se trató ante todo del ejercicio de una práctica vital: la del «conflicto», de la oposición extrema a lo existente, lo convencional y lo compartido. Y también de un arte que se iba a concebir especialmente como «arte acción» en virtud de su capacidad para fraguar una identidad nacional en un país aún por conformar, en el cual la deseada unificación no podía ser sólo un objetivo político (si bien ya por completo estetizado, en sentido benjaminiano)⁴ sino también cultural, y en donde dos conceptos acabarían por volverse completamente equivalentes e intercambiables: el de «nación» y el de «modernidad».

⁴ W. Benjamin cita a Marinetti, y no por casualidad, en la conclusión de su conocido texto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), en el que se refiere a la implicación del futurismo en la primera guerra mundial y en el fascismo: «Fiat Ars – pereat mundus», nos dice el fascismo y, tal como admite Marinetti, espera de la guerra la satisfacción artística de una renovada percepción sensorial transformada por la técnica. Resulta evidente que es ésta la realización del arte por el arte. La humanidad, que en Homero era objeto de espectáculo para los dioses de Olimpo, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma [...]. Éste es el sentido de la estetización de la política que el fascismo propugna». Benjamin (1966: 48).

El futurismo, por tanto, apunta a delinear los aspectos ideológicos y artísticos de todo lo que resultaba instrumental para representar a una nación moderna.

El manifiesto fundacional del futurismo de Marinetti desempeña el mismo papel del manifiesto de la Joven Italia de Mazzini del siglo anterior [...]. El «arte acción» al que Marinetti se remite es continuador directo del «pensamiento acción» de Mazzini [...]. Lo que Marinetti definió como «movimiento futurista italiano» en realidad fue el conjunto de distintas tendencias a la acción, o incluso de distintos grupos autónomos de la vanguardia italiana, que su incansable activismo logró estructurar en un cuerpo único (Lista 2008: 90).

Entre 1900 y 1915, Italia estaba atravesando las encrespadas aguas de una sucesión de gobiernos presididos por Giovanni Giolitti, todos ellos caracterizados por un pragmatismo transformista totalmente carente de aspiraciones ideales y por una gestión muy «burocrática» del poder, justo en un momento en que desde distintos ámbitos se reclamaba una nación «joven», un bagaje más convincente de principios políticos, culturales y literarios capaces de consolidar ideas y objetivos en un país que se hallaba en una fase de industrialización embrionaria.

Sin embargo, cabe subrayar que se emprendió un proceso de indudable modernización marcado por un importante desarrollo productivo, gracias a que el Estado tuvo un papel activo incluso en la economía. Era un poder público que aparentaba garantizar los intereses colectivos, aunque de forma comedida, al tiempo que reprimía duramente los nacientes conflictos sociales y mostraba una actitud muy reacia a abordar los problemas atávicos del sur de Italia.

De hecho, las temáticas vinculadas a las nuevas experiencias existenciales propias de las grandes ciudades de finales de siglo, en las que se imponen unas muchedumbres en permanente bullicio político y civil, no constituyen en absoluto planteamientos inéditos; en realidad, son temas tratados por muchos literatos franceses bien conocidos por Marinetti, como Jules Romains, quien publicará en 1908 *La vie unanime* («Soy como un terrón de azúcar en tu boca, ciudad golosa»)⁵ y será el fundador del denominado «unanimismo», una actitud

⁵ El unanimismo estaba extendido en el seno del grupo de la Abadía de Créteil, en el que el mismo Marinetti intervino en algunas ocasiones; así mismo, tanto Romains como otros poetas unanimistas colaboraron con la revista *Poesía* (fundada por

poética en la que se funden bergsonianismo y socialismo utópico, y en la que la ciudad contemporánea adquiere propiedades sin duda positivas, como lugar destinado a acoger la experiencia vital de los «unánimes», es decir, de aquellos que realizan su ser más profundo en estrecha comunión con los demás y alcanzan así una fusión redentora del individuo con la sociedad.

Estamos en el Milán de finales del XIX, una ciudad que se interpreta sobre todo a través de la lente de un movimiento poético caracterizado por un fervor antiacadémico y transgresivo: la *scapigliatura*; un grupo bohemio al que, en cierto sentido, hay que considerar precursor de los posteriores comportamientos futuristas, y que resulta impregnado de una auténtica «estética de la juventud».⁶

El viejo Milán se extiende. ¡La ciudad milanesa entre los sesenta y los noventa! [...]. Desde lo alto del recinto español de las Murallas, la mirada ya no abarca el verde abigarrado de los huertos, de los cenagosos cursos de agua lenta en las acequias, de la llanura extensa y cerrada al norte, cuando está sereno, por las lejanas cordilleras rosas y azules de los Alpes. En aquellas tres décadas, a lo largo de los ejes viarios que salen de las puertas antiguas, surgen casas y más casas, y talleres. Casas de cuatro, de cinco plantas, frescas de revoques y llenas de ventanas [...]; y mientras tanto los hombres andan atareados en las grandes fábricas que humean desde cien chimeneas, en las angostas celdas de tiendas y oficinas. La ciudad va en camino de convertirse en capital del trabajo [...]. Caen las vetustas murallas como bastidores cansados, se erigen edificios [...]. También los autobuses corren chirriando sobre el adoquinado urbano, los tranvías arrastrados por caballos patinan en los raíles [...]. Aglomeraciones en las aceras (Gara 1945: 9-11)⁷.

Marinetti). Otros autores de referencia a este respecto serán Villiers de L'Isle-Adam (*L'Ève future*, 1886) y Paul Adam (*Le mystère des foules*, 1895).

⁶ «*Scapigliatura* y *scapigliati* (jóvenes caracterizados por sus enmarañadas melenas) son términos que empezaron a usarse con la publicación de la novela *La scapigliatura e il 6 febbraio* de Cletto Arrighi, seudónimo del escritor Carlo Righetti [...]. Contestatarios y provocadores, los *scapigliati* anticipan las *performances* y «veladas» futuristas con sus eventos ciudadanos, sus fiestas de disfraces, sus parodias llevadas hasta la ridiculización de las poses serias y graves de la Italia oficial, que intenta darse a sí misma la dignidad de una nueva nación» (Lista 2009: 44-45).

⁷ En el mismo libro encontramos una precisa descripción del movimiento en cuestión: «La *scapigliatura* milanesa está compuesta por individuos de todas las clases y condiciones, de todos los niveles posibles de la escala social. Plebe, clases medias y

Entre 1881 y 1911,⁸ la población residente en Milán había pasado de 314.187 habitantes a 410.000 en 1891, 491.460 en 1901 y 599.200 en 1911. Una gran parte de estos habitantes procedía del campo, y se ofrecía como fuerza de trabajo disponible para las recientes instalaciones industriales surgidas en el área metropolitana: la Richard, la De Angeli, la Pirelli, la Elvetica-Breda. [Figura 1. (32.1.)]

En conjunto, entre 1905 y 1915 emigraron a Milán 400.000 personas, que hallaron empleo mayoritariamente en la construcción, la artesanía, el sector terciario y la industria; además, el censo de 1901 mostraba que 100.000 trabajadores entraban y salían cada día de la ciudad, gracias a la extensa y eficiente red de líneas férreas y tranvías.

Por todo ello, Milán se posicionaba como una ciudad de mediana dimensión a escala europea, con ritmos de crecimiento regulares y no especialmente acelerados,⁹ y con expansiones periféricas bastante contenidas. Por otro lado, desde 1894 la ciudad estaba equipada con una infraestructura de eficientes tranvías eléctricos que en 1906 –año de la exposición conmemorativa de la apertura del túnel del Sempione–¹⁰ contaba con un total de 125 kilómetros de raíles, 29 líneas y 400 coches.

Mediante procesos de recalificación que permitían establecer nuevos ejes viarios y crear algunas zonas monumentales, el centro antiguo empezaba a adquirir un aire claramente de servicios. Era un centro que, en realidad, hasta bien entrado el

aristocracia; foro, literatura y comercio; celibato y matrimonio; cada uno hace su aportación [...]. La esperanza en el futuro es su religión; la pobreza es su carácter esencial [...]. Lo de “ir de prisa” fue un poco su lema; una herencia de los románticos, que también trabajaban como si alguien les estuviera pisando los talones» (págs. 26 y 103).

⁸ En 1910 se adoptará finalmente el primer plan urbanístico de Milán, redactado por Cesare Beruto en 1884, pero completado por un segundo plan a cargo de Angelo Pavia y Giovanni Masera.

⁹ Aún en 1923 podía leerse en el diario *Sera*: «En cuanto a superficie, Milán (intramuros) es una de las más pequeñas de Italia». Citado por Castellano (2002: 81).

¹⁰ Esta importante obra de infraestructura fue puesta en marcha en 1898; una vez inaugurada, permitió la conexión directa de Milán con Lausana, Ginebra, Dijon y París. Además, ya en 1882 y al término de una obra faraónica para la época, se había inaugurado otro túnel, el del ferrocarril de San Gottardo, que había facilitado las conexiones internacionales entre Milán y el centro de Europa.

año 1886 aún había contado en su interior con pequeñas empresas productivas, principalmente artesanales.

A comienzo del siglo XX comenzaron a establecerse las primeras instalaciones industriales suburbanas a lo largo de las principales vías de comunicación, dedicadas al sector mecánico, textil, papeler, de la confección y de la producción de electricidad. La central eléctrica de Paderno d'Adda, que abastecía Milán, fue construida en 1898, si bien en 1883 ya se había puesto en marcha la de Santa Radegonda en pleno centro, a pocos pasos del Duomo.¹¹

Además, se desarrolló con ímpetu un sector totalmente nuevo: el de la fabricación de bicicletas, motos y automóviles. Entre las muchas empresas que surgieron a principios de siglo y que sobrevivieron a una importante crisis de producción en el año 1907, las más consolidadas fueron la Isotta Fraschini, la Bianchi y la Alfa.

Las obras de sustitución y de creación de zonas monumentales llevadas a cabo en el centro solían incrementar las dimensiones de las edificaciones, en línea con un enfoque retórico y espectacular. Entre todas estas obras destaca la extraordinaria Galería Vittorio Emanuele, obra de Giuseppe Mengoni, inaugurada en 1867 pero no concluida hasta 1878. Se trataba de un auténtico núcleo central que al mismo tiempo era eje viario, plaza y cruce coronado por una cúpula, todo ello al abrigo de las inclemencias atmosféricas gracias al uso de altas bóvedas.

La afirmación de Milán como capital productiva y moral del nuevo Estado italiano quedará ratificada también por su elección como sede privilegiada de exposiciones nacionales: lugar de conmemoración del mundo industrial, pero también de recepción de grandes masas de visitantes, y plasmación renovada de la experiencia moderna de unas muchedumbres urbanas en constante ajetreo.

Estas exposiciones van a servir justamente como banco de prueba, a nivel macroscópico, de sistemas mediáticos de persuasión: anuncios, carteles, folletos y publicidad de todo tipo constituyen, de hecho, el marco en el que se mueven las masas que visitan, por ejemplo, la Exposición Industrial y Artística que abrirá sus puertas en Milán en 1881. Y a la que seguirán otros importantes actos, como las Exposiciones Reunidas de 1894 y la Exposición Internacional de 1906, dedicada a la celebración de la mencionada inauguración del túnel del Sempione.

¹¹ Boccioni pintará en 1910 otra importante central eléctrica milanesa, la de plaza Trento, en su *Officine a Porta Romana* [Talleres en Porta Romana].

Naturalmente, en tales movimientos urbanos cobran importancia tanto el vehículo de la comunicación como el emisor y los destinatarios, a los que habrá que estimular para convertirlos en receptores activos. Por tanto, ya no cabe ver al público como entidad distante y polo separado, lejano destino de los mensajes, sino como parte integrada que hay que implicar empáticamente y que debe ser totalmente partícipe de los contenidos transmitidos. En definitiva, es lo que en breve los pintores futuristas van a repetir hasta la saciedad: se trata de «situar al espectador en el centro del cuadro».

LITERATURA Y MASAS URBANAS: FILIPPO TOMMASO MARINETTI Y GEORGES SOREL

La narrativa marinettiana prefuturista, sin duda, está impregnada de «simbolismo»; entre sus maestros indiscutibles, además de los autores citados anteriormente, se cuentan Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, Jean Moréas –fundador de *l'école romane*¹² en 1886–, así como Émile Zola, Walt Whitman y Émile Verhaeren, todos ellos testimonios de una literatura que empieza a tomar como objeto prioritario de su representación a la sociedad de masas, la psicología de las muchedumbres y de las ciudades tentaculares, la estética maquinista.

La «duplicidad» marinettiana, por un lado embebida de los legados de un pasado reciente y por el otro proyectada hacia un futuro aniquilador,¹³ queda bien explicitada en la apertura del manifiesto de 1909, redactado en un ambiente decadente, en el cual sin embargo se infiltran los anhelados efluvios del porvenir:

Avevamo vegliato tutta la notte –i miei amici ed io– sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico.

¹² Esta corriente literaria reivindicaba la tradición latina, con la búsqueda de principios de orden y estabilidad clásicos; pero, al mismo tiempo, ponía de relieve la necesidad de superar la desorientación y la alienación del artista contemporáneo. Cabe mencionar que también el «Manifiesto simbolista» de Jean Moréas apareció en *Le Figaro* (18 de septiembre de 1886). Además, como precedentes de la forma adoptada por la proclama futurista pueden considerarse el «Manifiesto du naturisme» (1897) de Saint-Georges de Bouhélier y el «Manifiesto de l'humanisme» (1902) del poeta Fernand Gregh.

¹³ Véase Marinetti, «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna», en (1983: 302-306).

Avevamo lungamente calpestate su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritte.¹⁴

Más adelante, en este mismo texto, leemos:

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tranvai a due piani, che passano sobbalzando [...]; noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.¹⁵

Precisamente, es Verhaeren –al que Marinetti había definido como «genio vehemente» o «volcán»– quien abordará en su vertiente literaria las nuevas periferias industriales, siguiendo un enfoque bastante inédito. En lugar de ofrecer una visión de éstas angustiosa y despersonalizada, destaca su potencial intrínseco, el empuje energético moderno que, pese a todo, estas prolongaciones de la ciudad histórica aportan a la vida diaria de la gran ciudad.

En *Les rythmes souverains* (1910), por ejemplo, encontramos versos significativos: «Ritmo nuevo, ritmo febril y pictórico, / ritmo dominante que tomó posesión de toda el alma / y que en su furia conquistó el paso del tiempo». Se considera la naciente metrópolis sin la melancolía que impregnaba la literatura simbolista; como lugar propulsor, pues, resorte de un mundo en transformación que todavía está por imaginar, pero en el que se forja una nueva concepción de la humanidad.

Con Verhaeren comienza a superarse una reproducción esteticista del medio urbano que aún podía encontrarse en las imágenes callejeras de Gustave Kahn,

¹⁴ [Habíamos velado toda la noche –mis amigos y yo– bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón calado, estrelladas como nuestras almas, pues como ellas irradiaban del cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos paseado largamente nuestra atávica abulia sobre opulentas alfombras orientales, discutiendo ante las fronteras extremas de la lógica y ennegreciendo mucho papel con frenéticas escrituras.]

¹⁵ [De repente nos sobresaltamos al oír el estruendo de los enormes tranvías de dos pisos, que pasaban traqueteando [...]; súbitamente oímos rugir bajo las ventanas los automóviles famélicos.] Marinetti, «Fondazione e manifesto del futurismo» (1958: 15).

seducido –él también– por la efervescencia espectacular del nuevo universo ciudadano:

Y sois vosotras, ¡oh, ciudades!, [...] / las que habéis concentrado en vuestro interior la suficiente humanidad, / suficiente fuerza roja y nueva claridad, / para encender con fiebre fértil y rabia / los cerebros pacientes o violentos de aquellos / que descubrieron el poder y mantuvieron / al mundo dentro de sí mismos.¹⁶

En 1902, Marinetti publicará su primer libro poético –*La conquête des étoiles*– y lo dedicará a Kahn; ésta será la primera declaración altisonante de un incontenible espíritu de superhombre,¹⁷ en el cual el elemento marino, metáfora de la vida en sentido dionisiaco, se rebela contra el poder de las apariencias, es decir, de las estrellas.

En 1904 saldrá una colección de textos denominada *Destruction*, repleta de un irresistible y mortífero ansia de disolución, que anticipa el fanatismo de actuaciones posteriores, en la cual el autor recalca hasta qué punto la civilización industrial ha convertido las grandes ciudades del presente en inhóspitas para el hombre, aniquilando su capacidad creativa. Influido por Verhaeren, Marinetti presentará aquí versos inspirados en el tema de la velocidad y de las tecnologías maquinistas,¹⁸ aunque en esta ocasión el acercamiento del poeta a la fenomenología de la modernidad resultará bastante ambiguo.

La obra juvenil marinettiana ilustra primero la crisis existencial del mismo Marinetti, joven poeta desarraigado, educado por su madre en los sueños literarios y mitos del *Risorgimento* de la Italia reunificada, quien, una vez solo en el Milán burgués de los bancos y los negocios, se enfrenta a la

¹⁶ E. Verhaeren, *Les villes tentaculaires* (1895-1912); ambas citas de Verhaeren proceden de Castiglione 2009: 106-107.

¹⁷ Esta inclinación se verá confirmada en la novela de 1910 *Mafarka le futuriste*, donde se prefigura un nuevo ser hipertecnológico, dotado de poderes sobrehumanos y capaz de conquistar el cosmos.

¹⁸ De hecho será el primer trabajo que posteriormente Marinetti reconocerá como «futurista»; tanto es así que en una edición posterior, de 1911, el título pasará a ser *Distruzione. Poema futurista*.

realidad de la naciente civilización industrial. La que inicialmente es una crisis personal se acabará identificando con la alienación del poeta moderno que, en la ciudad que se abre al nuevo mundo de la máquina y de la tecnología, descubre su propia inutilidad y el carácter ya irrisorio de sus ideas y de su arte. La destrucción evocada por Marinetti, que parece metaforizar el espectáculo de la guerra moderna, corresponde a las posiciones más extremas del nihilismo anarquista de finales de siglo, que ensalzaba la violencia sin objeto y la destrucción en sí misma (Lista 2000: 94).

En *Le démon de la vitesse*, dedicado a G. Kahn e incluido en la colección poética *Destruction*, la experiencia de la velocidad vertiginosa, propia de un medio mecánico moderno (en este caso, el tren) se convierte en recurso metafórico para arremeter contra los efectos deletéreos de la industrialización forzada, que reduce a los trabajadores de una metrópolis a pura mercancía anónima y enajenada. De este modo, la experiencia del joven poeta, arrollado por una incontenible multitud ciudadana, se vislumbra como auténtica pesadilla, en un contexto en el que la única vía de escape parece ser la afirmación de una individualidad superior, capaz de librarse de tales yugos gracias a un violento ímpetu destructivo:

Aube sinistre et macérée d'angoisse!... Aube crispée!... [...]. Les rues se gorgent de foule bitumeuse / embuée de ténèbres, qui semble secouer / péniblement la corpulence des façades. / [...] Des panaches croulants de lourde fumée grasse / engluent affreusement la cohue de la foule / qui développe autour de moi ses tentacules / de pieuvre colossale aux ventouses puantes.¹⁹

¹⁹ [¡Amanecer siniestro y macerado de angustia! ¡Amanecer crispado! [...]. Las calles se colman de muchedumbre alquitranada / empañada de tinieblas, que parece sacudir / con esfuerzo la corpulencia de las fachadas. / [...] Unos penachos desmoronados de pesado humo grasiento / vuelven horriblemente viscoso el barullo del gentío, / que extiende a mi alrededor sus tentáculos / de pulpo colosal con hediondas ventosas]. (Marinetti 1904: 133-134, citado en Poggi 2009: 279).

Y, sin embargo, precisamente esas «muchedumbres» urbanas [FIGURA 2 (2.16.)] amenazantes e indecorosas, cuya presencia se vuelve agresiva en las grandes ciudades de finales de siglo y que Marinetti ya había citado con tonos sombríos en un texto de 1900 –redactado con motivo de las insurrecciones populares que se produjeron en Milán en el mes de mayo de 1898–, (Marinetti 1900)²⁰ pasarán a ser más tarde, en el manifiesto de 1909, un referente capital para el logro de los objetivos del movimiento futurista.

Pero, esta vez, las describirá con acentos claramente optimistas, eludiendo toda concesión al decadentismo simbolista:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasi giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli: i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.²¹

²⁰ Sobre la «psicología de las masas», el texto de referencia para Marinetti será Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, 1895.

²¹ [Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la revuelta; cantaremos a *le maree* multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al vibrante fervor nocturno de los arsenales y las obras incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; a los talleres colgados de las nubes por los retorcidos filamentos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnasios gigantes que salvan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; a los vapores aventureros que olfatean el horizonte, a las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta] (Marinetti, 1958: 17).

En estos años Marinetti también se sitúa muy cerca del pensamiento de Georges Sorel (*Réflexions sur la violence*, 1908) y mantiene estrechas relaciones con los sectores más extremistas de los grupos socialistas. Sorel hacía hincapié en la dicotomía entre «intuición» e «intelecto» y optaba por la primera con encendido fervor anticartesiano, trasladando sus observaciones de la esfera más teórica al terreno del enfrentamiento político y de clase.

Por esta razón, a partir de la identificación entre racionalismo y burguesía, Sorel reclamará la «huelga general», con todo su potencial como arma realmente eficaz (y, en cualquier caso, más intuitiva que intelectual) para infligir un golpe mortal a la discriminación social existente y al parlamentarismo que la institucionaliza.

Sin embargo, si bien Marinetti toma de Sorel el mito de una violencia irracional y resolutiva, a su juicio no se refiere a la violencia generada por la lucha de clases, sino a un furor instintivo y primario despojado de contenidos reivindicativos originales y desplegado por ciudadanos verdaderamente heroicos, auténticos aristócratas del espíritu.

Marinetti, además, colaborará con el periódico *La Demolizione*,²² publicado desde 1907 primero en Niza y más tarde en Milán, en el cual la referencia a Sorel resultará útil para la afirmación de un nacionalismo militante, considerado capaz de fomentar la revuelta libertaria de las masas proletarias.

«Non c'è più bellezza, se non nella lotta» [Ya no hay belleza sino en la lucha]: con Marinetti se transmite al entero movimiento futurista un empuje decisivo, que puede resumirse en el concepto filosófico de *élan vital*. Las reflexiones de Henri Bergson (*Matière et mémoire*, 1896) subyacen en la poética del grupo, plenamente imbuida de sus paradigmas: dinamismo vitalista, duración de los estados de ánimo, valor superior de la intuición frente a una racionalidad restrictiva.

Y, a las puertas de la primera guerra mundial, esta furia prometeica hará que casi todos estos autores vean en la idealización del enfrentamiento violento y armado («guerra, sola higiene del mondo» [guerra, única higiene del mundo]) el estandarte

²² Dirigida por Ottavio Dinale, exponente del sindicalismo revolucionario y amigo de Benito Mussolini, *Demolizione* publicará también el manifiesto del futurismo, el 15 de marzo de 1909.

simbólico de la lucha entre la vida y la muerte, o la paz, que aquí se ve como condición específica de la decadencia.²³

Cabe recordar que también otros representantes del futurismo experimentaron cierta proximidad con los ambientes sorelianos y con una genérica izquierda revolucionaria: Carlo Carrà, por ejemplo, que desde joven había militado en ámbitos anarquistas, participó activamente en huelgas y movimientos insurreccionales, y en 1911 realizó un famoso cuadro en homenaje a las víctimas de dichos recientes conflictos de clase: *I funerali dell'anarchico Galli* [Los funerales del anarquista Galli]. [FIGURA 3. (8.3.)]

En referencia a estas primeras implicaciones políticas del grupo, Gino Severini recordará en sus páginas autobiográficas:

Veniva nella nostra comitiva Mosone Pietrosalvo, un giovane e intelligente napoletano che poi andò a stabilirsi a New York [...]. Uomo riflessivo, osservatore e istruito, fu lui che a Boccioni ed a me fece leggere libri e opuscoli di Carlo Marx, di Bakunin, di Engels, Labriola [...]. Bisogna tener conto che si viveva in un'epoca di movimenti sociali, rivendicazioni e lotte di classi, scioperi repressi con la violenza; e tutto questo era da noi vissuto in pieno, con l'entusiasmo della gioventù, col desiderio di «giustizia sociale» [...]. Tuttavia l'ipotesi di un'«arte sociale» non ci passava nemmeno per la testa.²⁴

²³ En 1909 Marinetti dirá: «Per ora, ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni come ponti fradici!... La guerra?... Ebbene, sí: essa è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà!... Sí, la guerra!» [¡Por el momento nos contentamos con hacer saltar en pedazos todas las tradiciones como puentes carcomidos! ¿La guerra? Pues bien, sí: ¡es nuestra única esperanza, nuestra razón de vida, nuestra única voluntad! ¡Sí, la guerra!]. «Uccidiamo il chiaro di luna!», abril de 1909 en Marinetti (1983: 15). Los futuristas, espoleados por el aguijón belicista de Marinetti, fueron partidarios acérrimos de la intervención italiana en la primera guerra mundial. El 24 de mayo de 1915 Italia entra en guerra; llamados a filas, los futuristas participan activamente en los combates. Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Russolo y Sironi, entre otros, se alistan como soldados rasos en el *Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti*, y en 1916 pierden la vida Boccioni (en agosto) y Sant'Elia (en octubre).

²⁴ [Mosone Pietrosalvo, un napolitano joven e inteligente que más tarde se establecería en Nueva York, formaba parte de nuestro grupo [...]. Hombre reflexivo, observador y culto, fue quien nos dio a leer, a Boccioni y a mí, libros y folletos de

La atracción de algunos futuristas por las ideas de Sorel se traducirá en la glorificación de la acción y la violencia, con un vuelco significativo respecto a la usual inoperancia del intelectual. La adecuación al principio de Heráclito de la metamorfosis continua como lógica intrínseca a la vida permite asimismo asimilar la conceptualización del *élan vital*, tal como lo teorizaba Henri Bergson; por consiguiente, dinamismo, interrelación entre materia y espíritu, preeminencia de la «duración» de las emociones psíquicas y superioridad de la intuición (frente a la racionalidad) devendrán coordenadas culturales comunes para Marinetti y el grupo futurista.

Bergson, priorizando la intuición, subrayaba la incapacidad humana para expresar con palabras y conceptos la naturaleza de nuestra existencia a lo largo del tiempo; es decir, aquella esencia que él siempre llamó «duración» (*durée*) y que se configura como un flujo indivisible. El tiempo es fundamentalmente vida y, más que comprenderlo en sí mismo, habrá que vivirlo.

Y, sin embargo, no hay estado de ánimo, por simple que sea, que no varíe a cada instante; porque no hay conciencia sin memoria, no hay continuación de un estado sin que se añada al sentimiento del presente el recuerdo de momentos pasados. En esto consiste la duración. La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente (Bergson 1970: 68-69).

Y, respecto a la presencia de la *durée* en tanto que naturaleza ineludible de nuestros itinerarios en el tiempo, y en interacción inevitable con nuestro estar «en el espacio», Bergson añadirá:

[...] apartémonos de una vez del espacio que sirve de fondo al movimiento, para centrarnos exclusivamente en el movimiento mismo, en el acto de tensión o extensión, es decir, en la movilidad pura. Así tendremos una imagen más fiel de nuestro desarrollo en la duración (Ibíd.: 12-13).

Karl Marx, Bakunin, Engels y Labriola [...]. Hay que tener en cuenta que vivíamos una época de agitaciones sociales, reivindicaciones y luchas de clase, de huelgas reprimidas con violencia; y nosotros lo vivíamos todo con intensidad, con el entusiasmo de la juventud, con el deseo de «justicia social» [...]. No obstante, la posibilidad de un «arte social» no nos pasaba siquiera por la cabeza] (Severini 2008: 18).

De modo que esta «intuición» iba a facilitar un contacto más directo (inmediato) con los objetos, al ser la única propiedad humana capaz de percibir una duración que no es simple cronología sino temporalidad variable, ligada a los sujetos que la viven y a sus condiciones contextuales por pertenecer a un universo único e indivisible del que todos formamos parte.

PINTURA FUTURISTA Y LUCHAS EN LA CALLE

Poco después de su adhesión al movimiento futurista, Boccioni también pintará escenas de violencia callejera en *Rissa in galleria* [Pelea en la galería], de 1910 [FIGURA 5. (11.3.)], cuadro que, como *Retata* [Redada] –del mismo año y del propio Boccioni–, *Funerali dell'anarchico Galli* –de Carlo Carrà– y *La rivolta* [La revuelta], de Luigi Russolo, se inspira en los graves acontecimientos de mayo de 1898, cuando una revuelta iniciada en las fábricas Pirelli contra un encarecimiento de la vida insostenible para las clases trabajadoras fue reprimida trágicamente por las tropas del general Beccaris.

La obra que de manera más explícita ilustra el empuje subversivo de una muchedumbre en lucha es sin duda el cuadro de Luigi Russolo *La rivolta*; ansia, conflicto y una tensión social bélica son representados icásticamente por una composición dirigida de las líneas y por vivaces cromatismos; aquí, masas abstractas, desprovistas de cualquier identidad, se enfrentan y parecen escalar sin éxito un cerco de edificios que las atenaza.

En *Rissa in galleria*, en cambio, una parcelación tonal –cercana al puntillismo postimpresionista– expresa más bien el remolino luminoso que refleja la agitación urbana, la riña humana en el corazón de la ciudad, con un encendido contraste entre luces artificiales: cálida la procedente del interior del café, y más neutra la de las farolas de la galería. Luces de la noche, alumbrado de una nueva vida metropolitana que va más allá de las fronteras de lo «natural» y que pertenece tanto a los momentos del placer burgués como de la marginación nocturna.

Se perfila un espacio disociado entre fronteras parietales, con la única apertura luminosa del gran portal acristalado del bar que parece engullir el confuso abordaje de la muchedumbre, mientras que muchos individuos se mantienen con los brazos alzados. ¿Nos hallamos ante disturbios de clase y ante la manifestación de una simpatía del autor hacia las «masas en lucha»?

Lo cierto es que, sobre todo en los bocetos de estudio, la atención se centra en el ovillo de cuerpos humanos reducidos a su corporeidad elemental, lo cual exalta la sensación de hacinamiento, de aglomeración, con el resultado de volver del todo indescifrable el revoltijo de figuras. Pero también es evidente que el acontecimiento no se desarrolla en la ciudad de la explotación laboral, sino en el corazón de la elegancia burguesa milanesa, lugar por excelencia para el ejercicio del placer y el consumo de lujo.

En realidad, resulta difícil averiguar las causas de esta conmoción humana: en los detalles, la masa se muestra heterogénea y podría perfectamente estar constituida por las innumerables formas de habitantes de la noche, que viven en los márgenes de la sociedad conformista y que, en su búsqueda de un goce transgresor (alcohol, prostitución,²⁵ drogas, inversión de los códigos de comportamiento) representan un factor de excitación en la cotidianidad urbana:

E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del viveur, della cocotte, dell'apache e dell'alcoolizzato?²⁶

Umberto Boccioni, simpatizante izquierdista y próximo a las tesis sorelianas,²⁷ dedicará una de sus obras más elocuentes a *Il lavoro*, 1910-1911. Se trata de una pintura muy representativa que, en ocasión de la muestra parisina de 1912, apareció bajo el título, ya definitivo, de *La ville qui monte* [La ciudad que sube] [FIGURA 6. (7.31)], por una probable adaptación a los paradigmas artísticos e

²⁵ C. Poggi sugiere que la causa de este tumulto podría haber sido la rivalidad entre dos prostitutas, derivada en reyerta (Poggi 2009: 42 y ss.).

²⁶ [¿Acaso podemos permanecer insensibles a la actividad frenética de las grandes capitales, a la novísima psicología del noctambulismo, a las febriles figuras del hombre mundano, la prostituta, el bandido y el alcohólico?]. Boccioni, U.; Carrà, C.; Russolo, L.; Balla, G. y Severini, G. (1958: 63).

²⁷ Véase la presentación que hace de él Marinetti, en 1910: «Anima avventurosa ed irrequieta di lottatore, egli girovagò per il mondo, tentando innumerevoli vie, militando negli ambienti anarchici e rivoluzionari, attratto a vicenda dall'azione violenta e dal sogno» [Alma aventurera e inquieta de luchador, él vagó por el mundo, intentando infinidad de caminos, militando en ámbitos anarquistas y revolucionarios, atraído alternativamente por la acción violenta y por el sueño]. Marinetti, «Mostra collettiva di Umberto Boccioni», julio de 1910 (1958: 101).

ideológicos consagrados por el futurismo. Incluso es posible que Marinetti interviniera personalmente en ese cambio de nombre; en todo caso, la nueva denominación, que en italiano se convertiría en *La città che cresce* [La ciudad que crece] o *La città che sale* [La ciudad que sube], quedará así despojada de cualquier referencia al mundo del trabajo proletario por el que un Boccioni filosocialista había mostrado explícita simpatía con anterioridad.

La ciudad que crece: en primer plano se configura un cúmulo aparentemente orgánico, intrincado –un ímpetu vertiginoso, incontrolable y arrebatador–, en el que se mezclan hombres, caballos y partes de carros de transporte mientras que, como trasfondo, se perfilan edificios en construcción, inmuebles en obras envueltos en sus correspondientes andamios.

Es la ciudad moderna que se extiende, se formaliza y se representa como lugar en el que se concentra el clímax de una energía metamórfica y desbordante. Una ciudad (¿Milán?) caracterizada por mutaciones repentinas e irreversibles, sujeto por excelencia de la pintura futurista, lista para suplantar toda persistencia de los anacrónicos temas del naturalismo figurativo.

Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello... come dicono gli altri. Preferiamo l'uomo stravolto dalla passione o dalla pazzia del genio, i grandi caseggiati popolari, i rumori metallici, il ruggito delle folle [...]. L'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo. E di questa nuova vita il pittore moderno esalterà la misteriosa architettura!²⁸

Las «muchedumbres» son un nuevo y revolucionario protagonista urbano, que hay que analizar en todos los aspectos relacionados con su presencia existencial en la gran ciudad. En una carta de Boccioni (de finales de 1910 o principios de 1911), refiriéndose a las distintas fases de estudio que lo condujeron al resultado final de esta pintura, leemos:

²⁸ [Nosotros los futuristas detestamos lo campestre, la paz del bosque, el murmullo del riachuelo... como dicen los demás. Preferimos al hombre trastornado por la pasión o por la locura del genio, los grandes bloques de viviendas populares, los ruidos metálicos, el rugido de las muchedumbres [...]. El hombre evoluciona hacia la máquina y la máquina hacia el hombre. ¡Y, de esta nueva vida, el pintor moderno exaltará la misteriosa arquitectura!]. Véase el capítulo entero «Contro il paesaggio e la vecchia estetica» en Boccioni (1997: 19-21).

In grande, come sempre, ho moltiplicato l'ispirazione e il quadro è diventato più popolato e violento di prima. La folla è aumentata e spero di dare in tutte, anche alla più piccola figura, quel senso di *andare fatale* che hanno le folle che lavorano.²⁹

Si bien queda demostrado que Boccioni quería dar expresión formal a la marea creciente de la nueva dimensión metropolitana –con todo su entramado de contradicciones, tensiones, conflictos y miedos– y si bien es cierto que la causa principal de la agitación representada sólo puede ser el «monstruo mecánico», para ilustrar simbólicamente este ímpetu vital se recurre no obstante a una cita «natural», es decir, la fuerza desatada de un grupo de caballos encabritados, y de los hombres aferrados a éstos, va a colmar el primer plano, desautorizando aquella retórica de lo artificial (centrales eléctricas, trenes, máquinas de motor, etc.) que la ideología futurista parecía priorizar. En definitiva, una vez más será el drama humano y animal el auténtico constructor de la nueva ciudad.

Una preferencia recurrente en la iconografía futurista será, de hecho, la exaltación del «proceso», del momento diacrónico en el que se puede registrar el principio de la variación, de la modificación; fase enfatizada y valorizada incluso respecto a lo que va a ser el resultado, el producto acabado. [FIGURA 7. (32.8.)] La grandilocuencia del devenir, del dinamismo cambiante, conducirá a visualizaciones de la ciudad claramente antitéticas –por ejemplo– al estatismo autocomplaciente del impresionismo francés, con sus recurrentes retratos hedonistas, elegantes y ociosos de una sociedad parisina acomodada.

Ya Marinetti lo había afirmado en una de sus declaraciones programáticas: el «armazón de una casa en construcción» como modelo de reconstrucción del mundo, metáfora esencial en la voluntad de potencia futurista.

Vi lascerò come un dono esplosivo quest'immagine che completa meglio il nostro pensiero: «Nulla è più bello dell'armatura di una casa in costruzione». Ad una casa ben costruita, noi preferiamo l'armatura di una casa in costruzione coi suoi ponticelli color di pericolo –imbarcaderi di aeroplani–,

²⁹ [En grande, como siempre, he multiplicado la inspiración y el cuadro se ha vuelto más poblado y violento que antes. El gentío ha aumentado y espero poder introducir en todas las figuras, incluso en la más pequeña, ese sentido de *andare fatale* que tienen las muchedumbres que trabajan]. Carta de U. Boccioni a una signora de finales de 1911 o principios de 1912, en Drudi Gambillo y Fiori (1958: 233).

colle sue innumerevoli braccia che graffiano e pettinano stelle e comete, coi casseri aerei da cui l'occhio abbraccia un orizzonte più vasto [...]. L'armatura di una casa in costruzione simboleggia la nostra ardente passione pel divenire delle cose. Le cose, realizzate e costruite, bivacchi di sonno e di viltà, ci fanno schifo!³⁰

“MÁQUINAS” Y “VELOCIDAD” EN LA MITOGRAFÍA FUTURISTA

Se puede afirmar que, tanto en la representación que harán de la realidad los futuristas como en los parámetros referenciales aportados o en las experiencias vividas en primera persona, en estos primeros años del siglo XX se lleva a cabo un rito de iniciación: el que llevará –de manera definitiva– de la fuerza de los «caballos» a la de la «máquina», de los traslados en carruaje a los desplazamientos en tranvía, o a esos viajes de muchos kilómetros que ya sólo se afrontarán en tren.

Se trata de un cambio radical de perspectivas, y en un sentido literal. Desde una calesa es posible mirar de frente y abarcar con la vista el espacio frontal del horizonte; pero desde el nuevo «monstruo mecánico» sólo podremos vislumbrar el entorno a través del recuadro de una ventanilla: ruidos que se superponen y se confunden, vibraciones, retazos de paisaje que no llevan en absoluto a una comprensión de la travesía, sino a una especie de ebriedad sinestésica que, sin embargo, se vuelve fácilmente anestésica.

La famosa «ventana pictórica» sobre el mundo ha cambiado sus atributos: la relación estática entre el observador y el lienzo, «enmarcado» por la mirada escrutadora de aquél, se fluidifica; en realidad, desde detrás de la ventanilla de un tren se desmaterializan los primeros planos, se desvanece toda ilusión de una visión en perspectiva. El paisaje corre, se dispersa, se fragmenta; el pasajero ya no

³⁰ [Os dejaré como don explosivo esta imagen que completa mejor nuestro pensamiento: «Nada hay más hermoso que el almacén de una casa en construcción». A una casa bien construida nosotros preferimos el almacén de una casa en construcción, con sus andamios de color de peligro –embarcaderos de aeroplanos–, con sus innumerables brazos que arañan y peinan estrellas y cometas, con los enconfrados aéreos desde los cuales la mirada abarca un horizonte más amplio [...]. El almacén de una casa en construcción simboliza nuestra ardiente pasión por el devenir de las cosas. ¡Las cosas realizadas y construidas, vivaques de sueños y de vileza, nos dan asco!]. Marinetti, “Nascita di un'estetica futurista” (1983: 316).

puede apropiarse de él como cuando el carruaje –con otros ritmos, por supuesto– aminoraba el paso, se detenía, esperaba; irreversiblemente pierde una relación de pertenencia con todo lo que lo rodea.

Y así el viajero de una modernidad caracterizada –no hay que olvidarlo– por un movimiento mecánico ya no podrá decir que se encuentra «ante» un cuadro, por naturaleza inmóvil. Sus visiones, más que una reconstrucción mimética de una realidad percibida, se nutrirán de «impresiones» – ¡y cuán subjetivas!– de dicha realidad; y, a fin de cuentas, tanto para el viajero como para el fotógrafo o el pintor se tratará de «aferrar el momento» huidizo y fijarlo en un instante.

¿Será esta subversión de las relaciones entre quien percibe y lo percibido la razón de que los pintores futuristas insistan tanto en querer colocar al «espectador en el centro del cuadro»?

En otro orden de cosas, el futurismo no sólo fue pionero en integrar significativamente en la composición del cuadro al sujeto por excelencia de la modernidad en los medios de transporte –es decir, el tren–, sino también en aprovechar su rapidez de desplazamiento para facilitar a los artistas su constante movilidad y su presencia en directo en los escenarios artísticos internacionales más importantes. [FIGURE 8. (7.47.)]

La llegada posterior del automóvil como medio de transporte adoptado gradualmente por las capas sociales más acomodadas aportará –respecto al tren– un sentimiento de mayor libertad; devuelve a los pasajeros a una visión panorámica de 360 grados, si bien agudiza el extrañamiento a causa de la velocidad, de los continuos desplazamientos de los puntos de vista, de la progresión no rectilínea de la calzada. Por otro lado, el hecho de encontrarse encerrados en un mecanismo móvil impide la relación directa con el exterior, que en cambio mantenían el peatón, el ciclista, el jinete.

El coche vuelve así más accesibles los lugares, pero destruye su unicidad, su *aura*; quebranta los paisajes, viola las coordenadas de espacio y tiempo, de lugar y acción.

De hecho, los futuristas elevaron la máquina al rol de divinidad inspiradora, núcleo propulsor de una auténtica creación de mitos, asimilando su naturaleza mecánica y adaptando el arte a estos ineluctables cambios de los sistemas perceptivos y de la representación.

Como ya sabemos, la fecha oficial de inicio de la andadura futurista es el 20 de febrero de 1909, cuando en primera página en *Le Figaro* aparece, firmado por

Marinetti y como anuncio pagado, el texto manifiesto «Le futurisme»,³¹ compuesto en realidad por dos fragmentos, escritos en momentos distintos y caracterizados por estilos diferentes.

Marinetti cuenta que tuvo sus primeras intuiciones hacia finales de octubre de 1908, en una reunión con poetas y redactores de la revista *Poesía*, y que estuvo dudando entre los términos «dinamismo» y «futurismo», duda que va a tener un gran peso en la evolución del movimiento:

Sentii ad un tratto che gli articoli, le poesie, le polemiche non bastavano più. Bisognava assolutamente cambiar metodo, scendere nelle vie, dar l'assalto ai teatri e introdurre il pugno nella lotta artistica [...]. Esitai un momento fra le parole *dinamismo* e *futurismo*. Il mio sangue italiano balzò più forte quando le labbra inventarono ad alta voce la parola *futurismo*. Era la *nuova formula dell'Arte-azione* e una legge d'igiene mentale. Era una giovane bandiera rinnovatrice, antitradizionale, ottimistica, eroica e dinamica, che si doveva inalberare sulle rovine del passatismo (stato d'animo statico, tradizionale, professorale, pessimistico, pacifista, nostalgico, decorativo ed esteta).³²

³¹ Es notorio que el término «futurismo» fue usado por primera vez, públicamente y con intenciones descriptivas, por el poeta mallorquín Gabriel Alomar, autor del texto *El futurisme* (1905), redactado a partir de una conferencia, publicada en 1908 en la revista parisina *Mercure de France*. Alomar escribirá en *El Poble Català* del 9 de marzo de 1909: «el nombre de futurismo, que continúa siendo una palabra únicamente mía, creación de quien escribe, ha entrado en el lenguaje corriente e incluso hay corresponsales españoles que la definen una novedad, sólo porque un poeta parisino, “cinco años después que yo”, utiliza la misma palabra» (Alomar 1990: 79-80).

³² [De repente sentí que los artículos, las poesías, las polémicas ya no bastaban. Había que cambiar de método a toda costa, bajar a la calle, asaltar los teatros e introducir el puñetazo en la lucha artística [...]. Dudé un momento entre las palabras *dinamismo* y *futurismo*. Mi sangre italiana fluyó con más intensidad cuando los labios inventaron en voz alta la palabra *futurismo*. Era la *nueva fórmula del Arte-acción* y una ley de higiene mental. Era una bandera joven y renovadora, antitradicional, optimista, heroica y dinámica, que debía izarse en las ruinas del pasadismo (estado de ánimo estático, tradicional, profesoral, pesimista, pacifista, nostálgico, decorativo y esteticista)]. Marinetti, “Guerra, sola igiene del mondo”, 1915 (1983: 49, cursivas en el original).

Al parecer, el texto para *Le Figaro* ya estaba listo a finales del mes de diciembre de 1908, pero el catastrófico terremoto del 28 de diciembre, que arrasó Messina y alrededores causando más de 150.000 muertos, ocupó todas las portadas de los periódicos, lo que obligó a Marinetti a aplazar su publicación.

Hacia mitades de enero, Marinetti había enviado el folleto original –compuesto por la que podríamos considerar la segunda parte del manifiesto– a diversas redacciones italianas y extranjeras.³³ Más tarde, en una habitación del Grand Hôtel de París, se concebirá el prólogo, mitográfico, caracterizado por el uso del pretérito indefinido para narrar algo ya ocurrido. El conjunto se publicó en el citado periódico francés, y posteriormente fue difundido bajo el título «Fundación y manifiesto del futurismo».

Por tanto, el de 1909 será el «primero» de una larga serie de manifiestos que se convertirán en el vehículo preferido de los futuristas para comunicar públicamente sus presupuestos ideológicos. No obstante, el «manifiesto» que bautiza al futurismo antes incluso de que éste nazca como realidad de grupo, no sólo reconoce una vanguardia, sino que introduce una estrategia mediática inédita: más allá de los objetivos poéticos que se plantean, deviene determinante la proliferación de proclamas que aspiran a saturar todos los posibles canales de comunicación –existentes o por inventar– para lograr una conexión inmediata con los destinatarios.³⁴

La aparición del programa en un periódico convencional, y no en una publicación especializada y consagrada, confunde al autor con los lectores burgueses, desacraliza el territorio del arte, atrae la atención de la calle.

³³ En Italia, por ejemplo, lo publicará por primera vez *La Gazzetta dell'Emilia* (5 de febrero), seguida por otros cotidianos –*Il Pungolo* (6 de febrero), *La Tavola Rotonda* (14 de febrero)– sin provocar el escándalo ni las intensas reacciones que el autor pretendía generar. En la mayoría de los casos (y fueron realmente muchas las publicaciones italianas del manifiesto, parciales o integrales) más bien registró críticas severas u opiniones negativas. Véase a este respecto Stringa (2001).

³⁴ Con razón, A. Bonito Oliva habla de «militarización de la palabra»; véase Bonito Oliva (2009). En este texto también encontramos una comparación interesante y sintética con distintas vanguardias históricas: «Insomnio futurista contra sueño surrealista, vitalismo contra platonismo de la abstracción, explosión contra descomposición cubista, nihilismo activo contra anarquía dadaísta, vitalismo contra lamentación expresiva» (Ibíd.: 39).

Por tanto, de entrada no tiene tanta relevancia la teorización que el movimiento promueve para redefinir la relación entre emisor y receptor, entre un escritor y su público potencial; en la base de todo no encontraremos la poética (el «qué») sino más bien las modalidades, las herramientas de la comunicación (el «cómo») mediante las cuales se cree poder alcanzar más adecuadamente los objetivos planteados.

Entre las muchas ideas que este programa lanza a una platea teóricamente ilimitada, el manifiesto marinettiano propone la «máquina» –en sus múltiples acepciones– como nuevo recurso mítico en un mundo ya laicizado e inmerso en una carrera frenética hacia una irreversible modernización industrial:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.³⁵

De manera significativa, se habla de una «belleza nueva», capaz de procurar placer visual a espectadores que continúan contemplando con pasividad el objeto de su deleite. En consecuencia, no hay ningún vuelco de los presupuestos artísticos, sino la reafirmación de los parámetros estéticos en la categorización del arte, al tiempo que el artista sigue legitimando su papel de príncipe en una representación sublimadora de la realidad.

En este proceso de glorificación de la máquina, con su elevación a «divinidad» máxima basada en una interpretación antropomórfica de sus atributos artificiales, se instaura una conceptualización inversa a la profesada por algunas vanguardias europeas de extracción dadaísta, en la cual son los seres humanos los que, ridiculizados a través de la ironía y la desacralización (véanse Duchamp y Picabia, por ejemplo), se ven reducidos a «máquinas solteras», no funcionales, despotenciadas, completamente inutilizables.

³⁵ [Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó decorado por gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil ruggente, que parece correr montado en la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia]. Marinetti, «Fondazione e manifiesto del futurismo», 1909 (1958: 17).

Se pone en marcha un proceso de substitución con el que se tratará de reemplazar los viejos sujetos con las sugerencias inéditas del mundo de la técnica. De este modo, la romántica y decadente luz natural de la luna deberá dejar paso al resplandor artificial de las bombillas eléctricas.

Además de afirmar que el automóvil estruendoso debe considerarse superior estéticamente a los cánones del clasicismo, Marinetti destaca su naturaleza como producto industrial en serie, gracias a la cual sustituye cualquier valor cualitativo atribuible a lo «único», a la creatividad artística del individuo. La «fábrica» se convertirá en un referente ineludible, aunque nunca se reflexione sobre el significado de ésta respecto a las relaciones productivas y de clase, ya que más bien es vista como el símbolo abstracto de la superioridad del hombre mecanizado sobre la naturaleza.

Cabe decir que la idea de «progreso» ya se hallaba implícita en muchos campos de la cultura decimonónica. Vinculada a un principio que se consideraba intrínseco a los destinos de naciones en vías de afirmación política y de desarrollo científico y tecnológico, sostenida por la reflexión filosófica hegeliana, y consolidada por la coincidencia entre pensamiento racional y desarrollo positivo de la sociedad, también afloraba a menudo en la opinión pública misma, en periódicos y publicaciones de la época, y era omnipresente en los discursos políticos. Era una especie de clave de comprensión universal que substanciaba las evoluciones del presente, que se adaptaba a una lectura lineal de los acontecimientos, bien predispuesta a la espera colectiva de un mundo mejor y más próspero.

La substitución futurista de la palabra «progreso» por la de «velocidad» conllevará, como consecuencia inevitable, una invalidación radical de los paradigmas racionales y de las visiones progresistas de la historia. Y en un universo futurible será indispensable practicar no ya ritmos graduales, capaces de expresar el principio del «progreso», sino velocidades exageradas, destinadas a suscitar nuevas percepciones espacio-temporales:

L'ebbrezza delle grandi velocità in automobile non è che la gioia di sentirsi fusi con l'unica divinità [...]. Una grande velocità d'automobile o d'aeroplano consente di abbracciare e di confrontare rapidamente diversi punti lontani della terra, cioè di fare meccanicamente il lavoro dell'analogia [...]. La velocità dà finalmente alla vita umana uno dei caratteri della divinità: *la linea retta*.³⁶

36[La euforia de las grandes velocidades en automóvil no es más que el deleite de sentirnos fusionados con la divinidad única [...]. Una gran velocidad de automóvil o

BIBLIOGRAFÍA

- ALOMAR, G. (1990): *Il futurismo*, Palermo, Novecento.
- BENJAMIN, W. (1966): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*, Turín, Einaudi.
- BERGSON, H. (1970): *Introduzione alla metafísica*, Bari, Laterza.
- BOCCIONI, U.; CARRÀ, C.; RUSSOLO, L.; BALLA, G. Y SEVERINI, G. (1958): "Manifiesto dei pittori futuristi", 11 de febrero de 1910, en Drudi Gambillo, M. y Fiori, T. (eds.): *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca.
- BOCCIONI, U. (1997): *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milán, Birolli.
- BONITO OLIVA, A. ed. (2009): «Massaggiare il muscolo atrofizzato del mondo (F. T. M. tra futurismo e superficialismo)», *Futurismo Manifesto 100 x 100. 100 anni per 100 manifesti*, Milán, Electa.
- CASTELLANO, A. (2002): «Impressioni di modernità», en AA. VV., *Il Mondo Nuovo. Milán 1890-1915*, Milán, Electa.
- CASTIGLIONE, V. (2009): «A futurist before futurism: Émile Verhaeren and the technological epic», en BERGHAUS, G. (ed.), *Futurism and the technological imagination*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi.
- CORRADINI, B. Y SETTIMELLI, E. (1958): "Pesi, misure e prezzi del genio artistico. Manifiesto futurista", en Drudi Gambillo, M. y Fiori, T. (eds), *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca.
- GARA, E. (1945): *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Milán, Bietti.
- GRAMSCI, A. (1921): «Marinetti rivoluzionario?». *Ordine Nuovo*, 5 de enero de 1921.
- LISTA, G. (2008): *Futurismo. La rivolta delle avanguardie*, Milán, Silvana.
- LISTA, G. (2000): «Poeta simbolista. Il "complesso di Swinburne"», en SALARIS, C. (ed.): *F.T. Marinetti, Arte-vita*. Roma, Fahrenheit 451.

de aeroplano permite abrazar y comparar rápidamente distintos puntos alejados de la tierra, es decir, hacer mecánicamente el trabajo de la analogía [...]. La velocidad finalmente le otorga a la vida humana uno de los caracteres de la divinidad: *la línea recta*]. MARINETTI, F. T. (1958). «La nuova religione-morale della velocità», *op. cit.*, págs. 52-54.

- MARINETTI, F. T. (1958): “Fondazione e manifesto del futurismo” (1909), en Drudi Gambillo, M. y Fiori, T. (eds.). *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca.
- MARINETTI, F.T. (1958): “Mostra collettiva di Umberto Boccioni”, julio de 1910, en Drudi Gambillo, M. y Fiori, T. (eds.): *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca.
- MARINETTI, F. T. (1983): «Manifesto tecnico della letteratura futurista», 11 de mayo de 1912, en *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori.
- MARINETTI, F. T. (1983): “Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna”, en *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori.
- MARINETTI, F. T. (1983): «Uccidiamo il chiaro di luna!», abril de 1909, en *Teoria e invenzione futurista* Milán, Mondadori.
- MARINETTI, F. T. (1904): *Destruction, poèmes lyriques*, París, Léon Vanier.
- MARINETTI, F. T. (1900): «Les émeutes milanaises de mai 1898». *La Revue Blanche*, núm. 22, 15 de agosto de 1900.
- OTTINGER, D. ed. (2009): *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, Roma, Scuderie del Quirinale.
- POGGI, C. (2009): *Inventing futurism. The art and politics of artificial optimism*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- SEVERINI, G. (2008): *La vita di un pittore*, Milán, Abscondita.
- STRINGA, N. (2001): «...l'amato fecondo Manifesto”: cenni sulla diffusione del futurismo in Italia nel febbraio del 1909», *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, Milán, Mazzotta.

FIGURAS

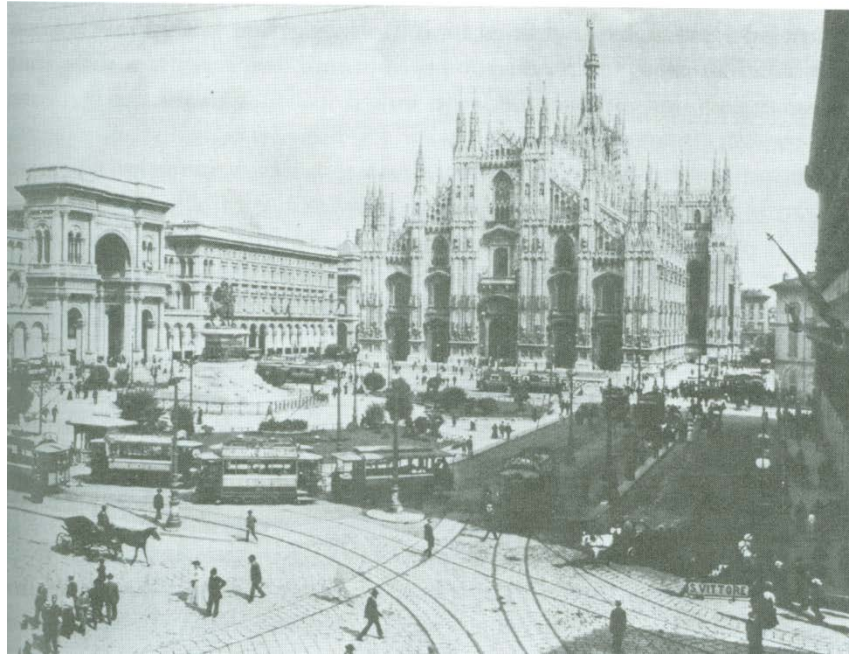


Figura 1. (32.1.) Tramvia en Piazza del Duomo, Milano, 1900-1910 ca. (Christine Poggi, *Inventing Futurism, The Art and Politics of Artificial Optimist*, Princeton University Press, New Jersey 2009)

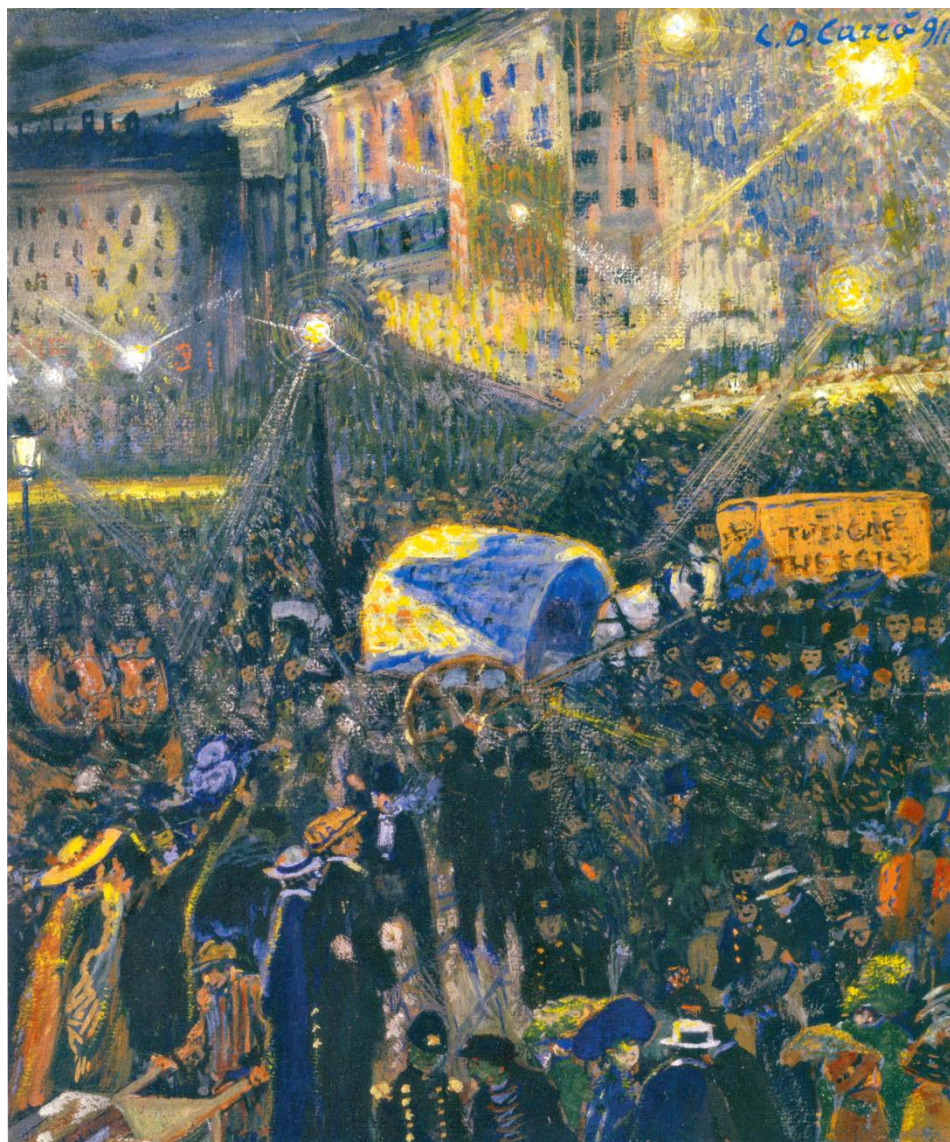


Figura 2. (2.16.) Carlo Carrà, “Luci notturne”, 1910-1911, óleo sobre lienzo, 35 x 30 cm, colección privada, Milano.



Figura 3. (8.3.) Carlo Carrà, “Funerali dell’anarchico Galli”, boceto, otoño 1910, lápiz sobre cartulina, 57 x 78 cm, colección privada

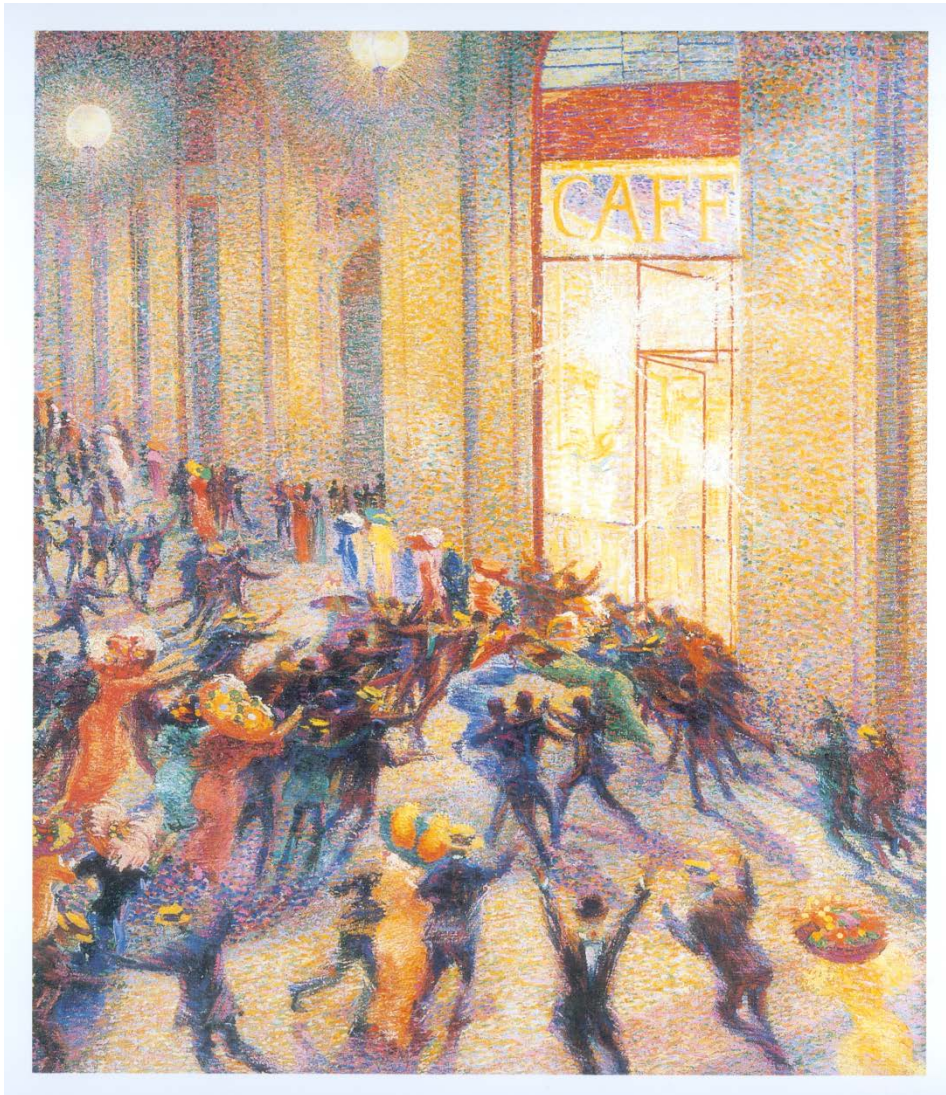


Figura 5. (11.3.) Umberto Boccioni, “Rissa in galleria”, 1910, óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm, Pinacoteca di Brera, Milano, Donación Emilio y Maria Jesi

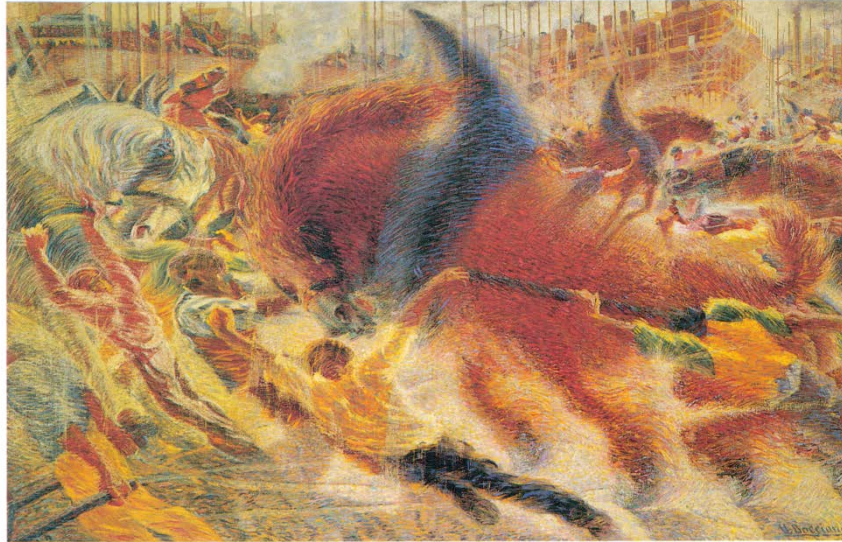


Figura 6. (7.31.) Umberto Boccioni, “La città che sale”, 1910-11, óleo sobre lienzo, 199,3 x 301 cm, New York, The Museum of Modern Art Simon Guggenheim Fund

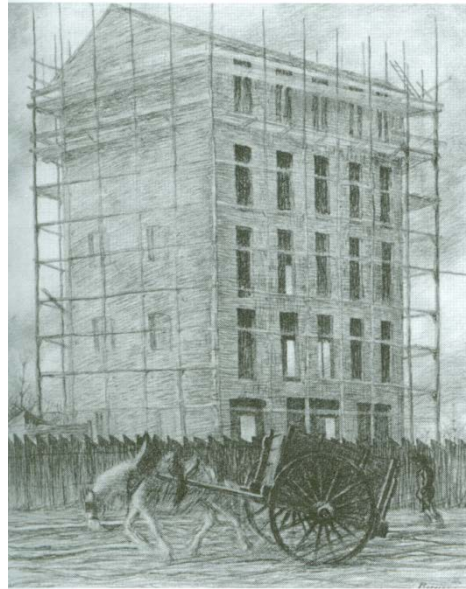


Figura 7. (32.8.) Umberto Boccioni, “Casa in costruzione”,
lápiz y pluma sobre papel, 1910, 49.2 x 40 cm., Milano, colección privada

Recibido: 1 de julio de 2014

Aceptado: 6 de septiembre de 2014

Antonio Pizza es doctor arquitecto, profesor titular de “Historia del Arte y de la Arquitectura” en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC). Se ocupa principalmente de las relaciones entre arte y arquitectura, durante los siglos XIX y XX, escogiendo la “ciudad moderna” como tema central de sus reflexiones. Ha sido comisario, entre otras, en las siguientes exposiciones, y editor de los correspondientes catálogos: *1958-1975. Desde Barcelona; Arquitecturas y ciudad*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 2002); *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Museu de Historia de la Ciutat - Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 2006) [premio FAD 2007, en la sección "Pensamiento y Crítica"]; *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2008); *Arquitecturas sin lugar 1968/2008, Depero y la Reconstrucción Futurista del Universo*, Fundació La Pedrera (Barcelona, 2013). Entre sus publicaciones más recientes destacan: *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura* (Madrid, 2000); *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX-XX* (con M. Pla, Barcelona 2002); *Chicago – Nueva York, Teoría, Arte y Arquitectura entre los siglos XIX y XX* (con M. Pla, Madrid 2012). *Chicago. La città dei grattacieli* (Milano, 2013).; *Las Ciudades del Futurismo Italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)* (Barcelona, 2014). antonio.pizza.bcn@gmail.com