



CSIC



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**futurismo** (ing. *futurism*, fr. *futurisme*, Alemán *Futurismus*)

*Movimiento de vanguardia de vocación internacionalista que glorifica el maquinismo moderno y que se extiende desde la primera década del siglo XX hasta los años cuarenta.*

Gran parte de las prácticas artísticas relacionadas con la vanguardia tienen su origen en él: el *collage*, el *ready-made*, la poesía sonora, la tipografía no lineal, la arquitectura expresionista, el texto generado con el concurso del azar, el *assemblage* o la fotografía abstracta (Perloff, 2009: 35). Su acta fundacional es el *Manifeste du Futurisme*, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, y publicado el 20 de febrero de 1909 en el diario francés *Le Figaro*. Su poética remite a un vitalismo que enlaza con una visión del mundo de raíz simbolista-irracionalista (los orígenes del pensamiento de Marinetti están en el decadentismo). Los puntos más controvertidos de dicho manifiesto son los siguientes:

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.
4. Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

5. Nosotros queremos alabar al hombre que coge el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, lanzada a la carrera, también ella, en el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, lujo y magnificencia, para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.

7. Ya no hay belleza, si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a postrarse ante el hombre.

8. ¡Nos encontramos en el promontorio extremo de los siglos!... ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos tirar las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer.

10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda la vileza oportunista o utilitaria.

11. Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones insaciables, devoradoras de serpientes que humean; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos,

## futurismo

relucientes al sol con brillo de cuchillos; los barcos aventureros que atisban el horizonte; las locomotoras de ancho pecho, que trotan sobre los raíles, como enormes caballos de acero con tubos por riendas, y el vuelo deslizante de los aviones, cuya hélice se agita al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta (*apud* Cirlot, 1995: 80-81).

Dentro de este programa de creación y acción, el gesto desafiante se amalgama con la enérgica proclamación de la novedad y de la juventud. El anhelo de incendiar las bibliotecas y de destruir los museos se interpreta a la luz de una negación del pasado. Se instaura por tanto una nueva moral en la que los objetos y las técnicas de la revolución industrial se convierten en los fetiches reveladores del nuevo arte. Este orden nuevo —un arte no al margen de la vida, sino dentro de ella— pasaba por la abolición del tiempo y del espacio. La estetización de la violencia dará paso a una exaltación del sublime bélico, que llegará a su punto más alto en la proclama a favor del intervencionismo de Italia en la Gran Guerra.

De familia aristocrática, la formación de Marinetti se desarrolló en Francia. Amigo de Gutave Kahn, a la sazón discípulo de Mallarmé, colaboró en revistas parisinas de la época, como *La Plume* y *La Revue Blanche*. Su literatura prefuturista ya estaba empapada por la visión simbolista de las grandes urbes y por las multitudes —pensemos en Baudelaire o Verhaeren—. El comienzo del manifiesto de 1909 no describe sino la irrupción de la máquina (*gli automobili famelici*) en la ensoñación nocturna, solemne y suntuosa. A diferencia de aquella literatura, no queda rastro ahora de melancolía o de amenaza: hay que cantar a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la revuelta (Pizza, 2014). En estos años de formación, Marinetti está cerca del socialismo y ha leído a Sorel (*Réflexions sur la violence*, 1908). También son perceptibles las huellas de Schopenhauer y Nietzsche, si bien Marinetti no coincide en la

exaltación nietzscheana del arte clásico (“un tradicionalista que camina por las cumbres de los montes tesalianos”). A todo ello, el futurismo opone “el Hombre multiplicado por sí mismo, enemigo del libro, amigo de la experiencia personal, discípulo de la Máquina, cultivador encarnizado de su voluntad, vidente en el resplandor de su inspiración, dotado de olfato felino, de luminosos proyectos, de instinto salvaje, de intuición, de astucia y de temeridad” (Marinetti, 1978: 92). Por otro lado, en el anti-intelectualismo de *Risposte alle obiezioni* (1912) podría rastrearse la huella de Bergson, quien afirma que la inteligencia se caracteriza por su incompreensión de la vida, al contrario que el instinto, modelado por la propia vida y vinculado a lo orgánico. En la alusión a la mano “che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lungi dal cervello” algunos críticos han creído ver una expresión anticipada de la escritura automática surrealista.

Haciendo gala de unos diseños inspirados en la retórica publicitaria o propagandística (colores chillones, negritas, subrayados, combinación de fuentes y tamaños tipográficos), los manifiestos futuristas se hallan salpicados de tropos altisonantes y exhortaciones provocadoras, de sorprendentes tipografías, siempre con la intención de duplicar la fuerza expresiva de las palabras, a las que se imprime frecuentemente un uso onomatopéyico, capaz de crear un ritmo nuevo apoyado en los silencios y en los signos matemáticos. Esta retórica será imitada después por el dadaísmo\* (hay que tener presente que Hugo Ball y Marinetti mantuvieron correspondencia desde 1915).

Poco después del primer manifiesto, en abril de 1909, Marinetti publica *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, donde la exaltación de la electricidad desplaza a uno de los símbolos dilectos del romanticismo, el

claro de luna. La pintura futurista, de la mano de Balla, llevará al lienzo las nuevas técnicas del alumbrado urbano (*Lampada ad arco*, 1909). De *Contro Venezia passatista* (1910) se lanzan ochocientos mil folletos ilustrados por André Warnod. La Venecia del pasado, “bañera llena de gemas para las cortesanas cosmopolitas”, debía dar paso a una ciudad moderna e industrial. Una moral del riesgo, el peligro y la violencia se instaaura como modelo pedagógico en *Contro i professori* (1910), donde se insta a la necesidad de inaugurar el atentado artístico-literario.

Muy pronto, el grupo da a conocer sus presupuestos estéticos en el ámbito de la literatura: *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) y *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1913). Como paso necesario tras el verso libre, las palabras debían liberarse de las ataduras sintácticas y obedecer a un único precepto: la ebriedad lírica (*l'ebrietà lirica*). La página tradicional, monótona, tenía que ser ahora receptiva a los flujos y reflujos del estilo, por lo que los sustantivos se disponían al azar, se introducía el uso del infinitivo y se eliminaban los adjetivos, los adverbios y la puntuación (para adjetivar bastaba el doble sustantivo). Las palabras se independizan del orden sintagmático y se desplazan por la página, en posiciones horizontales, verticales u oblicuas. Todo ello conforma una retícula de signos verbales e icónicos, un friso de sensaciones donde se entretajan lo icónico y lo fonético. Imaginación sin hilos, es decir, aquella donde anida el azar, al margen de enlaces lógicos, de todo elemento de cohesión lingüística. La *parole in libertà* apuesta por un texto que no es ni verso ni prosa, unificado no por el párrafo o la estrofa, sino por la página impresa, y donde se expanden las posibilidades combinatorias y asociativas que ya había ensayado Mallarmé en *Un coup de dés*, si bien Marinetti se distancia del poeta francés porque considera que su estética es decorativa y preciosista.

Nada de sensaciones exquisitas ni de sugerencias; se trata, más bien, de golpear al lector con la máxima fuerza (Solanas, 2011).

La nueva sintaxis genera diferentes estrategias de corte icono-sintáctico, que activan la polisemia y aumentan las potencialidades del texto. Fortunato Depero introduce el término de *onomalingua* para designar el lenguaje fonético que englobaría tanto el de los fenómenos naturales —el viento, la lluvia, el río— como el de los diversos objetos o instrumentos mecánicos creados por la mano del hombre.

El triunfo de las palabras en libertad dará paso a constantes aliteraciones y onomatopeyas, incluidas las más cacofónicas, como recoge el punto octavo del manifiesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), que consigna cuatro modalidades: a) onomatopeya directa imitativa; b) onomatopeya indirecta compleja y analógica; c) onomatopeya abstracta (expresión de un estado de ánimo); y d) acorde psíquico onomatopéyico (fusión de varias onomatopeyas abstractas). En el mismo manifiesto se propone la creación de analogías metafóricas mediante el recurso del sustantivo doble, separando los dos vocablos por el guion (*uomo-torpedineira, donna-golfo, piazza-imbuto*). Sí se concede funcionalidad expresiva a lo que Marinetti llamará el adjetivo semáforo, aislado entre paréntesis y convertido de este modo en una especie de sustantivo absoluto capaz de crear ritmos y atmósferas. Y si la sintaxis proveniente de Homero ya no es válida, tampoco el sujeto poético simbolista escapa a la crítica y es sometido a una operación de vaciado radical: lo que se denomina obsesión lírica de la materia debía dar la espalda a toda tentación psicologista. La escritura ha de ser un registro impersonal e imparcial de la realidad. La introducción en la literatura del ruido, el peso y el olor reemplazaría las adherencias del yo propias de la

vieja literatura, un yo “distráido, frío, demasiado preocupado de sí mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas”.

*Zang Tumb Tuuum* (1914) es una obra en la que Marinetti pone en práctica su doctrina lingüística. Surge a partir de su experiencia como corresponsal del asedio de Adrianópolis, en la guerra de los Balcanes entre Bulgaria y Turquía. Desaparecen la puntuación y la conjugación verbal. Los nexos se sustituyen por símbolos matemáticos; se usa la negrita para realzar ciertos términos y hallamos numerosas onomatopeyas y juegos fonéticos [Fig. 1]. No existe un desarrollo lineal, sino múltiples direcciones de lectura, esquirlas de sentido, y un crisol de símbolos tipográficos se expande por la página desautomatizando la percepción, aguzándola hacia territorios inéditos.

Basándose en las teorías expuestas por Francesco Cangiullo en su *Alfabeto a sorpresa* (1918), Marinetti encarece las connotaciones líricas del alfabeto y afirma que

contiene hoy todas las significaciones, todos los símbolos, todas las relaciones espirituales, todas las sensibilidades artísticas y todas las ideologías que muchos siglos de pensamiento humano nos han condensado. Experimentamos mirando una A, una B, una M, confusas sensaciones plásticas, musicales, eróticas, sentimentales (*apud* Sarmiento, 1986: 126).

Esta semántica de la tipografía atraviesa algunas greguerías de Gómez de la Serna y sentará las bases para el movimiento letrista de los años cuarenta en Francia, inaugurado por Isidore Isou.

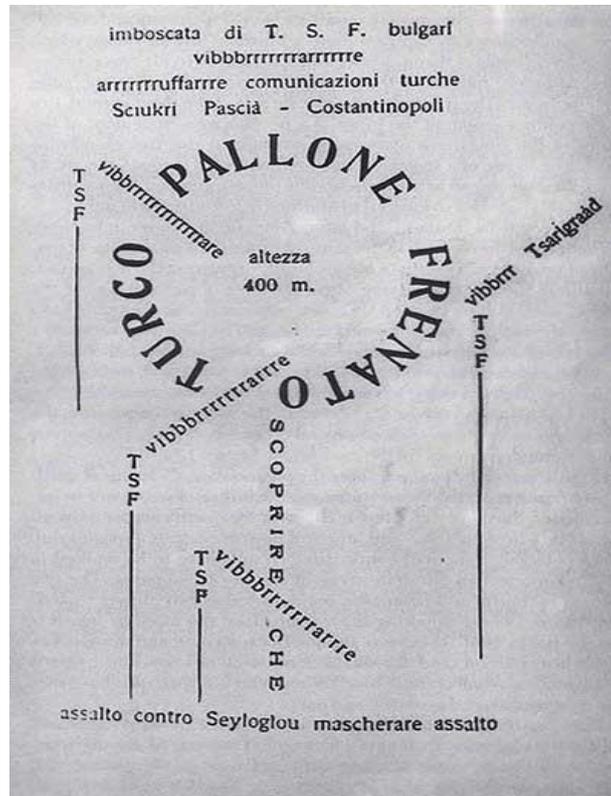


Fig. 1. F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum* (1914)

Tras la masiva experimentación de las palabras en libertad, se tiende a recuperar una escritura más discursiva, que se explicita en algunos poetas de la antología *I nuovi poeti futuristi* (1925). A imitación de la *aeropittura* de finales de los años veinte, nace la aeropoesía, basada en el fluir de las sensaciones y en el simultaneísmo (Salaris, 1996: 58ss.).

Marinetti declama su manifiesto de 1909 en el escenario del teatro turinés Alfieri, antes de la representación de su pieza *Les Poupées électriques*. La provocación futurista como maquinaria publicitaria estará asimismo presente en el *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), en el

que Marinetti proclama la “voluptuosidad de ser silbado”. Los nuevos planteamientos se remontan a *Le Roi Bombance* (1905), escrita en francés y deudora del teatro patafísico de Alfred Jarry, con quien el autor italiano entra en contacto durante su etapa de formación en París. La hegemonía del diálogo, centro del teatro tradicional, se verá cuestionada en los numerosos manifiestos desde comienzos de la segunda década del siglo XX. Germen de los espectáculos dadaístas y de la *performance*\*, próximo al *music-hall* y al cabaret, el nuevo teatro futurista explora distintas fórmulas basadas en la brevedad, la improvisación, el antiacademicismo y la participación del público, que llega a insultar o lanzar objetos a los actores, mientras estos responden de igual modo, entre una tempestad de gritos y carcajadas. El afán polemista de Marinetti llega al punto de sugerir diversos métodos para que se instalase el caos en la sala: aplicar cola en algunas butacas, vender la misma localidad a varios espectadores o introducir entre el público a personas excéntricas, para que produjeran altercados.

La primera velada futurista tiene lugar en el Politeama Rossetti de Trieste, el 12 de enero de 1910. Se caracteriza por la declamación, la música y la integración del público en el desarrollo de las actuaciones. El espíritu de la velada futurista (*serata*), donde espectador, espacio escénico y cuerpo son reinterpretados, ha sido descrito así por Llanos Gómez: “La voluntad dionisiaca dará lugar a una sucesión de fenómenos, imágenes, apariencias, fruto de la realidad embriagada, donde el cuerpo, la gestualidad, la risa, el grito, la luz, el público serán imprescindibles para el desarrollo de la dramaturgia futurista” (2008: 79). Se impone entonces el llamado teatro  *sintético*, es decir, brevísimo, capaz de comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos, símbolos. Settimelli, Corra y Marinetti son sus padrinos. Transgresor de la técnica y nacido de la

improvisación, será un espectáculo singularizado por el dinamismo que resulta de la compenetración de tiempos y ambientes distintos, profundamente antimimético, amante de lo inverosímil y de lo inacabado.

Los pintores futuristas proponen en sus manifiestos representar y magnificar la vida contemporánea, transformada por el imperio de la ciencia, a la vez que se apropian de distintas técnicas ensayada por el cubismo principalmente, todas ellas encaminadas al estudio y la representación del movimiento —esto es, del tiempo— en la superficie del lienzo (Martin, 2006). La idea simultaneísta de la composición literaria, de acusada visualidad, que domina la creación literaria se corresponde con la poética de la pintura futurista elaborada en abril de 1910 por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini:

Todo se mueve, todo corre, todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo en una carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares (*apud* González García, 2009: 145).

La manifestación plástica de la velocidad no es sino un efecto del dinamismo universal, idea que cristaliza en cuadros *Visiones simultáneas*, de Boccioni; *Recuerdos de una noche*, de Russolo; o *Recuerdos de viaje*, de Severini. El propio Boccioni explica de este modo la consecución de una pintura simultaneísta: “Queremos crear un nuevo drama en el cuadro que nos permite reunir, por ejemplo, alrededor del objeto que tenemos ante nuestros ojos elementos o partes (análogamente necesarias) de los objetos que están a nuestro alrededor, a nuestras espaldas, lejos de nosotros, que

pasaron, nos conmovieron y nunca volverán” (2004: 143-144). Aunque en su ensayo *Les peintres cubistes* Apollinaire incluye a los futuristas entre el grupo de cubistas órficos, Boccioni se opone al cubismo por considerar que reduce el objeto a una idea geométrica, en extremo racional, y por destruir tanto la atmósfera como el cromatismo. Frente al estatismo del arte clásico, el futurismo pugna por presentar el estilo de la impresión al crear una forma dinámica única.

Partidarios de abrir la figura al entorno, los futuristas proclamarán la abolición de la línea cerrada y finita, de tal modo que “la acera puede subirse a vuestra mesa y que vuestra cabeza puede cruzar la calle”. Todo ello conducirá a un arte pictórico marcado por la compenetración de los planos y por el entrecruzamiento de líneas y volúmenes. La simultaneidad supone una mirada sinestésica sobre el mundo, que sintetiza los distintos estratos sensoriales y espacio-temporales de la percepción. Lo expone Severini en las páginas de *L'Arte*:

En lugar de tomar al objeto en su ambiente, en su atmósfera, junto con los objetos y cosas del entorno, yo lo tomaba como un ser aparte y lo juntaba con otros objetos o cosas que no tenían nada que ver con él, pero que en realidad se relacionaban con él a través de mi imaginación, mis recuerdos o un sentimiento” (*apud* Pizza, 2014: 85, n. 22).

De manera similar, en la escultura defenderán la abolición de la línea acabada, amparándose en la necesidad de abrir la figura y de encerrar en ella el ambiente, para así dar cabida a materiales heterogéneos e incorporar movimiento y efectos sonoros.

Siguiendo este programa, pretenden llegar a la expresión de estados de ánimo plásticos, como ejemplifica el tríptico de Boccioni *Stati d'animo* (1911). Rompiendo con los presupuestos miméticos del realismo, el pintor

transforma la realidad a través de la composición y de los colores. La composición de un estado de ánimo plástico no se basaría en la descripción de gestos o expresiones faciales, sino “en la distribución rítmica de las fuerzas de los objetos, dominadas y guiadas por la propia energía del estado de ánimo para componer la emoción” (Boccioni, 2004: 159). Se trata entonces de pintar la sensación pura, de forma tal que la individualidad del artista desaparezca.

Los futuristas reconocen en el verso libre el único medio de llegar a la libertad polirrítmica. Aspiran a crear la polifonía absoluta mediante la fusión de la armonía y el contrapunto, a expresar, en palabras de Pretella, “el alma musical de las multitudes, de los grandes centros industriales, de los trenes, de los trasatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y de los aeroplanos” (*apud* Marinetti, 1978: 216-217). *L'arte dei rumori* (1913), redactado por Luigi Russolo, propone la introducción del ruido en la música (*rumore musicale*), habida cuenta de que el silencio forma parte de unas formas de vida obsoletas. Russolo imagina un arte que juega a orquestar idealmente el estruendo de las puertas metálicas, el rumor de las muchedumbres, los ruidos de las imprentas, los trenes, las hilanderías y las centrales eléctricas. De este programa, Russolo extrae incluso una taxonomía que ayudaría a organizar los sonidos para la orquesta futurista (truenos, silbidos, murmullos, crujidos, ruidos por percusión y voces de animales o de hombres). En la *serata* del Teatro dal Verme (Milán), el 21 de abril de 1914, Luigi Russolo presentó los *intonarumori*, o instrumentos productores de ruido, testigo que será recogido posteriormente por la música concreta.

Una vez eliminado el libro, que es tachado de medio reaccionario de comunicación, el cine surge como el vehículo de expresión más apto para

la sensibilidad plural futurista, según se declara en el manifiesto publicado en *L'Italia Futurista* por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti. Rechazan para él los antiguos vínculos con el teatro, en aras de una visión mucho más ecléctica, en la que convive la vida real con la mancha de color. Promulga también el nuevo cine tanto la metáfora visual como el simultaneísmo: se filman estados de ánimo, investigaciones musicales o verbales, dramas disparatados, sin límite de géneros que constriñan la libertad creadora, algo que ya es palpable en la novela de Marinetti *Mafarka* (1910), en la que se amalgaman la novela de aventuras y la erótica, la épica y la lírica, la autobiografía y la propaganda ideológica.

La *Città nuova* concebida por Antonio Sant'Elia supuso una clase de proyecto arquitectónico futurista que nunca llegó a realizarse debido a la prematura muerte de su autor en el campo de batalla, y entre cuyos referentes cabría citar los dibujos de ciencia ficción de Harvey Wiley Corbett publicados en *L'Illustrazione Italiana*, así como el plan urbanístico de Milán encargado en 1909 al ingeniero Evaristo Stefani. En realidad, Sant'Elia se adhirió al movimiento gracias a la intermediación de Carrà, por cuyas memorias sabemos que aquel no suscribía el punto octavo del manifiesto arquitectónico de 1914, referente a la caducidad y la transitoriedad. Así se expresa el nuevo espíritu futurista:

Ya no nos sentimos los hombres de las catedrales, los palacios y los edificios gubernamentales; sino de los grandes hoteles, las estaciones ferroviarias, las calles inmensas, los puertos colosales, los mercados cubiertos, las galerías luminosas, los tramos rectos, las demoliciones provechosas. Tenemos que inventar y reconstruir la ciudad futurista como una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista como una máquina gigante (*apud* Pizza, 2014: 128, n. 11).

Al nombre de Sant'Elia hay que añadir, dentro del primer futurismo, los de Chiattonne, Prampolini y Balla, cuyos planteamientos carecieron de una línea unitaria y se mantuvieron alejados de la praxis. En el segundo futurismo destaca Virgilio Marchi, autor de *Arquitectura futurista* (1924), y de proyectos como *Casa de Arte Bragaglia* y el *Teatro de los Independientes* de Roma. Por su parte, Fortunato Depero desarrolló las llamadas arquitecturas tipográficas. Fruto de este concepto es la construcción del *Pabellón publicitario Bastetti* (1927), una variante de las palabras en libertad marinettianas.

Las relaciones del futurismo con el fascismo atraviesan varias etapas y no son fáciles de deslindar con claridad. En su origen, el futurismo italiano es anticlerical y antimonárquico, de ahí que su primer manifiesto se publicara también en las páginas de la revista de izquierda *La Demolizione*. En 1918 Marinetti funda un partido político futurista, a lo que le sigue la publicación de un manifiesto en *Roma futurista*. Los *fasci di combattimento*, creados por Marinetti primero en Milán, serán asimilados a los grupos paramilitares mussolinianos, caracterizados por las acciones violentas contra sus adversarios (así el asalto a la redacción del diario socialista *Avanti*). Tras el segundo congreso fascista celebrado en Milán (1920), se produjo un distanciamiento, a causa del rechazo por parte de Mussolini de la ideología anticlerical y antimonárquica futurista. Posteriormente, Marinetti vuelve a unirse con Mussolini tras la Marcha hacia Roma. Mussolini pronto lo nombrará miembro de la Real Academia Italiana, pero será siempre un elemento marginal dentro del régimen. Este reconocimiento oficial, contrario al ardor antiacadémico de sus primeros escritos, supondrá el definitivo alejamiento de algunos futuristas de la primera hornada. Ya sexagenario, se enrola en el cuerpo expedicionario italiano que apoyó a la Werthmach en la Operación Barbarroja. A la vuelta,

con la salud quebrantada, murió el 2 de diciembre de 1944, después de adherirse a la República Social Italiana, fiel al último delirio del Duce.

## EL FUTURISMO RUSO

Los primeros grupos futuristas estaban compuestos principalmente por poetas: el egofuturismo fundado por Severjanin en 1911 y comandado por Ivan Ignatiev a partir de 1912; el cubofuturismo, donde confluyen Klébnikov, Maiavovski y los hermanos Burliuk, pintores estos últimos; el Mezonìn Poèzii, movimiento muy efímero, y *Centrifuga*, integrada por Bobrov, Pasternak y Aseiev. Cuando en enero de 1914 Marinetti viaja a Rusia se había creado, al menos aparentemente, un caldo de cultivo apropiado: Kruchenik y Klébnikov propusieron nuevos caminos para la experimentación poética a través del *Zaum*\* o lenguaje transracional capaz de socavar los significados denotativos de las palabras generando su propia constelación de sentido. Sin embargo, solo algunos futuristas, Malévich entre ellos, acuden a recibirlo, mientras que otros como Lariónov o Goncharova se oponen a sus ideas con violencia, pues desprecian su porte aristocrático y su dogmatismo academicista. El materialismo maquinista del movimiento italiano no podría sino chocar contra el trascendentalismo de los artistas rusos, ávidos de una lengua poética o pictórica de vuelos cósmicos.

En 1915 se publica el ensayo de Malévich *Del cubismo y el futurismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico* y se celebrará la exposición 0.10. El deseo del suprematismo, última escala tras el cubo-futurismo y el rayonismo, sería eliminar el objeto para alcanzar lo que denominaba la cuarta dimensión, noción inspirada en Uspenski (*Tertium Organum*, 1911) y en otros filósofos matemáticos.

Con la Gran Guerra, el belicismo marinettiano supone un punto de fractura con respecto a los artistas rusos, asimilados a los presupuestos revolucionarios bolcheviques. En 1918, Maiakovski, Burluk y Kamenski editan el primer número de la *Gaceta Futurista* y proponen iniciativas como la democratización del arte. Poco después apareció la revista oficial del IZO, *El arte de la comuna*, en cuyas páginas se declaraba que solo el arte futurista se identificaba con el arte proletario.

## EL FUTURISMO EN ESPAÑA

Ramón Gómez de la Serna es quien da a conocer a Marinetti en España y quien prepara la recepción del nuevo ideario. En 1909 aparece en la revista *Prometeo* (núm. VI, abril) su traducción del primer manifiesto. El vanguardista español valora el arrojo y el afán subversivo del documento como sigue: “En el sosiego, en el orden, en el *statu-quo* el hombre se va desmoronando, se alisa, se achata y de pronto ¡horror! se hace como todos, es decir, no es como nadie, no es nadie” (1988: 81). Sin embargo, no merecen su aprobación ni misoginia ni las palabras “artificiales, gruesas, poco orgánicas, poco mamíferas, como ‘poesía’, ‘cantaremos’, ‘poemas’”. En la misma revista (núm. XX, 1910), firmada con el pseudónimo de *Tristán*, aparece una introducción a la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti. Andrés Soria Olmedo (1988: 36) considera el texto de Ramón el primer manifiesto de vanguardia escrito por un autor español y señala que une parte de la estética futurista (la exaltación del progreso y el *antipasadismo*) con elementos propios del vitalismo modernista. Se abre de esta forma: “¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversalismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en el ojo de la Luna!” (1988: 95). Las últimas líneas ponen de

relieve la revuelta contra la solemnidad intelectualista: “¡Gran galop sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismoes, todas las lobregueces y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!”

En cuanto a la proclama marinettiana, sabemos que surge tras una petición de Ramón, a través de una serie de contactos epistolares previos (Anderson, 2003). Este le solicita en una carta traducida al italiano por Ricardo Baeza “una excitación contra esta España feudal de Manolas, de toreros y de frailes y de monumentos góticos”. La proclama, un calco de *Contro Venezia pasatista* (1910), está orientada por tanto por la visión que tenía el joven Ramón anarquista de la España en aquel momento, muy superficialmente conocida por Marinetti. Con el tono altisonante y alegórico que le es característico, lanza una diatriba anticlerical en los primeros párrafos:

¡Españoles! ¡Españoles! ¿Qué esperáis ahí, mudos de espanto, abatida la cara contra el suelo, entre el vaho pestilente del incienso y las flores podridas, en esta arca Inmunda de Catedral, que no puede salvaros del diluvio ni llevaros al cielo, rebaño cristiano? ¡Levantaos! ¡Escalad las vidrieras relucientes de luna mística y contemplad el espectáculo de los espectáculos!

¡He aquí, erigida como un prodigio por encima de las sierras de ébano, la sublime Electricidad, única y divina madre de la humanidad futura, la Electricidad con su busto palpitante de plata viva, la Electricidad de los mil brazos fulgurantes y violentos! (Marinetti, 1978: 231).

No solo apremia los españoles a extirpar las lacras del clericalismo y del carlismo, a romper con violencia el círculo vicioso de sacerdotes,

toreros y caciques. Señala que la regeneración del país pasa por el fortalecimiento del sector agrícola e industrial, bases de un proyecto futuro que dejará atrás para siempre a la España tradicionalista, simbolizada por la Catedral.

El nombre de futurismo había aparecido en España unos años antes de la divulgación marinettiana auspiciada por Gómez de la Serna, si bien con un sentido netamente distinto. El escritor Gabriel Alomar (1873-1941) había publicado en catalán un escrito titulado “El futurisme”, conferencia dictada en el Ateneo de Barcelona el 18 de junio de 1904, y que se publicaría en castellano en 1907. Alomar aludía a un proceso de rebelión espiritual y despertar de la conciencia que no coincidía con los presupuestos doctrinales de Marinetti (es probable que este leyera en *Le Mercure de France* una reseña del texto de Alomar). Pese a todo, Alomar reaccionó con vehemencia contra la aportación de Marinetti y contra la ignorancia a la que se sometía a Cataluña en un artículo publicado en *El Poble Català*. De manera similar, Andrés Gómez Blanco publicó en *Nuestro Tiempo* (marzo de 1910) un artículo en que criticaba la idea de acabar con academias y museos, abogando por una relación coherente y respetuosa con la tradición (Mancebo Roca, 2006).

Como ha resaltado Juan Manuel Bonet (2006), la revista milanesa *Poesia*, fundada por Marinetti, había acogido entre sus páginas a autores como Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra o Eduardo de Ory. En la revista ultraísta *Grecia* menudearon las traducciones de obras marinettianas, así como numerosas composiciones dedicadas a cantar las excelencias de la modernidad, firmadas por Xavier Bóveda, Lucía Sánchez Saornil o Rafael Lasso de la Vega. En pintura, la huella futurista en España es patente en el vibracionismo de Barrada. La influencia llega hasta México

(la poesía de Manuel Maples Arce), Brasil (Mário y Oswald de Andrade, en torno a la revista *Klaxon*, de la que se haría eco Gómez de la Serna en *Ismos*), Argentina (pensemos en la poesía de Santiago Ganduglia y en los autores de la revista *Martín Fierro*), Uruguay (Juan Parra del Riego) y Chile (Juan Martín).

Guillermo de Torre, en su *Manifiesto Ultraísta Vertical* (1920), poco antes de la publicación de su poemario caligramático *Hélices*, otorgaba un lugar central al movimiento italiano: “Comulgamos básicamente con el ideario futurista, que asimilamos al nuestro como elemento primordial de toda modernidad consciente, innovadora e iconoclasta. Usamos de la imaginación sin hilos y de las palabras en libertad”. Posteriormente, Guillermo de Torre, que incluye al futurismo en su *Literaturas europeas de vanguardia*, restringe su influencia a Italia, cita a Whitman y a Verhaeren como precursores, y apunta las líneas de confluencia con el dadaísmo, cuya médula sitúa en el hecho de que ambos movimientos desean abrir las puertas de la sensibilidad a una percepción más pura del mundo. Asimismo, pone una serie de objeciones contra su exaltación del maquinismo y del irracionalismo. Acepta la neotipografía, pero le parece inconcebible que el sistema se mezcle con la ruptura de la sintaxis que promulgan las palabras en libertad o con la verbalización abstracta que allega la onomatopeya. El error de los futuristas, al cabo, radicaría en confundir los elementos de la nueva belleza con la belleza misma.

De Torre tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Marinetti cuando este viajó a España, invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias. Después de un accidentado viaje desde Génova en febrero de 1928 (el *Heraldo de Madrid* llegó a publicar que el vanguardista italiano había desaparecido) y de la visita al Museo del Prado en compañía de un guía de excepción, Eugenio D’Ors, Marinetti dará la programada

conferencia en la Residencia de Estudiantes: “El futurismo mundial”. En la sala, escuchan atentos sus amigos de *La Gaceta Literaria*, que le dedicará casi por entero el número 28 (15 de febrero). Allí se reproduce, en su original italiano, el poema de Marinetti “Macchina lirica”, atravesado de onomatopeyas. Giménez Caballero lo entrevista y lo defiende de los ataques de sus detractores ofreciendo un retrato encomiástico del personaje: “Marinetti es la misma cosa de Italia, y por eso ¡tan bien! la representa: Italia, violencia, porvenir”. El telegrama del Duce que recoge no deja lugar a dudas, pues por estas fechas Marinetti entiende que el fascismo es una extensión natural del futurismo. *Futurismo e fascismo* (1924) estaba consagrado a cantar el imperialismo belicista: “Noi futuristi parliamo d’Impero convinti e lieti di batterci domani. Vogliamo preparare la gioventù italiana ad affrontare imperialmente cioè rapacemente la sicura, forse prossima, certo ferocissima conflagrazione”.

El 17 de febrero, tras una breve visita a Toledo, da una conferencia en el Lyceum Club Femenino, “La teoría del futurismo”. En Barcelona, junto con algunos actos oficiales, asiste a la exposición de los fondos de las galerías Dalmau. Pero no todos mostraron el entusiasmo servil de Giménez Caballero. José Díaz Fernández, en las páginas de *La Noche*, lo calificaba de “cadáver literario, metido en el nicho de la Historia”, y D’Ors, desde *Blanco y Negro*, hablaba en parecidos términos de un Marinetti anacrónico (Mas, 1994). El propio Gómez de la Serna, cuando hace balance del movimiento en *Ismos* (1931), veinte años después de los elogios con que lo saludaba en *Prometeo*, no deja de observar con ironía a su amigo, menos interesante a sus ojos que la bella mujer que lo acompaña, la pintora Benedetta Cappa. Ramón corrobora la irreparable decadencia de las nuevas proclamas futuristas y censura con gracia la religión de la velocidad: “Todo es inadmisibile y falso en esta religión, pues llega a decir Marinetti que la

motocicleta es ‘divina’, inaguantable aseveración, pues la motocicleta es de lo más blasfemo que se ha inventado” (2005: 388).

Fruto del periplo marinettiano por tierras españolas será *Spagna veloce e toro futurista* (1931), uno de los últimos intentos por resucitar la técnica de la palabra en libertad que había protagonizado el primer futurismo, el de calado heroico-revolucionario. El Viento Adusto (*il Vento Burbero*) emblematiza el espíritu ultramontano que pugna por detener el avance del coche, del progreso: “El antiguo Viento Adusto con el vientre nutrido de una escombrera de conventos molinos de viento y fortalezas árabes pelotea en su altísima túnica de bronce negro con pliegues tonantes” (1994: 57). El discurso alegórico convierte la avería del automóvil en mito, en epopeya.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Andrew A. “Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde”, en Berghaus, Günter (ed.). *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York, De Gruyter, 2000, pp. 144-181; Anderson, Andrew A. “Ramón Gómez de la Serna y F. T. Marinetti. Sus contactos epistolares y la génesis de una proclama”, *Boletín Ramón*, 7 (2003), pp. 34-43; Berghaus, Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 3, 2013; Boccioni, Umberto. *Estética y arte futuristas (Dinamismo plástico)*, ed. de Ricardo Pochtar, Barcelona, El Acanalado, 2004; Bonet, Juan Manuel. “Futurismo: ecos hispánicos (y brasileños)”, *Revista de Occidente*, 340 (2009), pp. 53-63; Cammarota, Domenico. *Futurismo. Bibliografía di 500 scrittori italiani*, Milano, Skira, 2006; Cirlot, Lourdes (ed.). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1995; Corsi, Daniele (ed.). *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo*

*iberico 1909-1928*, Roma, Aracne Editrice, 2014. Drudi Gambillo, Maria, y Fiori, Teresa (eds.). *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 1986, 2 vols.; Godoli, Ezio (ed.). *Il Dizionario del Futurismo*. Firenze, Vallecchi, 2001; Gómez, Llanos. *La Dramaturgia Futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2008; Gómez, Llanos, y Ghignoli, Alessandro (eds.). *Futurismo: la explosión de la vanguardia*. Madrid, Vaso Roto, 2011; Gómez de la Serna, Ramón. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988; Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*, en *Obras completas XVI. Ensayos, retratos y biografías*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 297-682; González García, Angel et al. *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, 2009; Lentzen, Manfred. “Marinetti y el Futurismo en España”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Berlin, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, pp. 309-318; Lista, Giovanni. *Le Futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001; Mancebo Roca, Juan Agustín. “La Influencia del Futurismo en España”, en *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura, Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, II, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 641-652; Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*, trad. de G. Gómez y N. Hernández, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978; Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983; Marinetti, Filippo Tommaso. *España veloz y toro futurista (Poema parolibero)*, ed. de Victoriano Peña. Madrid, Casimiro, 2012; Martin, Sylvia. *Futurismo*, Köln, Taschen, 2006; Mas, Ricard (ed.), *Dossier Marinetti*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994; Perloff, Marjorie. *El momento futurista. La Vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la Primera Guerra Mundial*, trad. de Mariano Peyrou,

## futurismo

Valencia, Pre-Textos-Universidad Politécnica de Valencia, 2009; Pizza, Antonio. *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)*, trad. de R. d'Alessandro y G. Gómez, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014; Salaris, Claudia. *Dizionario del futurismo*, Roma, Riuniti, 1996; San Martín Martínez, Francisco Javier, y Scudiero, Maurizio (eds.). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipúzkoa, 1992; Sarmiento, José Antonio (ed.). *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión, 1986; Solanas Jiménez, M<sup>a</sup> Carmen. *La poética futurista*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011; Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.

José Antonio LLERA RUIZ

Universidad Autónoma de Madrid.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales