

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I. Castelló



Giacomo Balla: Velocità d'automobile + luci, 1913.

C

A

DE FUTURISMO

El movimiento futurista, que su creador, Filippo Tommaso Marinetti, definiera como “[estética de la violencia y de la sangre](#)” ha cumplido cien años este 2009. Cien años en los cuales nunca se perdió el rastro de su primario instinto de sedición. Si después de la Segunda Guerra Mundial la ideología que impregnó al movimiento provocó su rechazo dentro de la historia del arte, el tiempo lo ha rescatado para recordarnos sus efectos sobre el siglo XX.

La que más tarde sería la agrupación vanguardista más conocida de Italia, tuvo sin embargo un primer pronunciamiento francés. Un familiar de un compañero de Marinetti logró que su incendiario *Manifiesto* apareciera en un periódico de información general, *Le Figaro*. De este modo los futuristas se presentaban como un grupo que huía, para su presentación pública y puesta en escena, de oscuros libros y catálogos especializados para manifestarse en la prensa y para lanzarse a la conquista de la gente, de todos aquellos que estuvieran, como ellos, dispuestos a subvertir el orden tradicional. En la subversión de este orden se empeñaron con todas sus fuerzas.

Precisamente por su impulso de subversión este movimiento artístico continúa hoy llamando nuestra atención, pero además porque, como ninguna otra de las vanguardias históricas, el Futurismo supo conjugar una gran multitud de facetas. Empezó siendo discurso literario y continuó siendo pintura, escultura, proyecto arquitectónico, música, diseño, cocina o moda, ... y fue también ideología, una ideología que empañó su trayectoria y que le condujo, caso único en la historia de las vanguardias, a formar su propio partido político, el Partido Futurista Italiano, con innegables analogías con las agrupaciones fascistas de la época de Mussolini. En cualquier caso, este hecho le acerca todavía más al planteamiento de las propias vanguardias, que no quisieron ser meramente movimientos artísticos sino movimientos vitales, movimientos que se implicaran en la vida de las personas.

Cuando un 20 de febrero de hace un siglo se publicaba el *Primer Manifiesto del Futurismo*, no había sin embargo una sola obra, pictórica, literaria o de cualquier otro tipo, que pudiera denominarse futurista. El manifiesto futurista fue también la primera obra futurista. A partir de ahí se desencadenaron toda una serie de proclamas que, desde los más distintos ámbitos de intervención, configuraron lo que llegó a ser el movimiento. Y en primer lugar fue literatura, una literatura iniciada con este manifiesto y continuada por un segundo, el *Uccidiamo il chiaro di luna* (Matemos el claro de luna), donde se dejan sentir las influencias tardo-decandentes y simbolistas francesas, pero cuyo lirismo desbordante corrobora el comienzo de la era futurista.

Ambos manifiestos están escritos con un carácter narrativo, y los dos establecen un baile de ácida seducción con la violencia y el vacío. En el primero se nos cuenta cómo un grupo

de hombres, en un automóvil rugiente, se dirigen hacia la muerte, no por el deseo de morir, sino por su falta de estímulos en este mundo inane. Ajenos al dolor de los demás, en ese automóvil del que hicieron un símbolo, nos cuentan: “Y nosotros corríamos aplastando frente a las casas a los perros guardianes que se enrollaban sobre sí mismos bajo nuestros neumáticos abrasadores, como cuellos de camisa bajo la plancha. La Muerte, domesticada, me superaba en cada

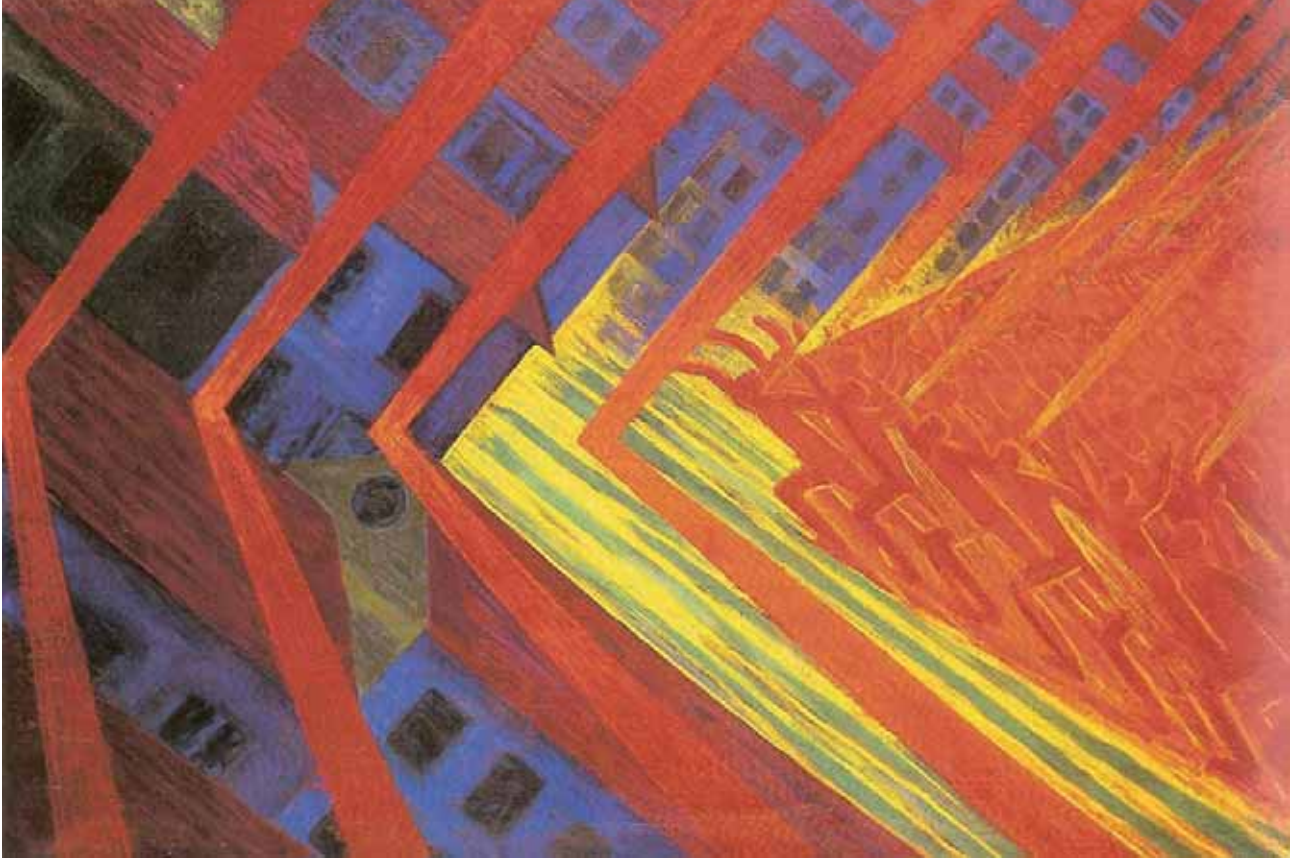
vuelta, para darme graciosamente la pata, y de cuando en cuando se tiraba por tierra con un rumor de huesos estridentes, enviándome, desde cada charco cenagoso, miradas sedosas y acariciadoras”¹. El febril viaje acaba precisamente cuando el automóvil se hunde en esa ciénaga desde la cual la muerte les contempla. Sólo en ese momento, como si se tratara de un rito iniciático, el poeta se encuentra libre de la carga de la razón, pesada servidumbre para el vitalismo irracional de los futuristas. Y sólo en ese momento estará preparado para

lanzar al mundo los once puntos programáticos del movimiento, entre los cuales figura su adoración por los coches de carreras, más bellos que la más bella de las esculturas clásicas. Pero no es ese punto el más sorprendente, sino palabras como las siguientes: “No hay belleza si no es en la lucha” y, sobre todo: “Nosotros queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el milita-



Giacomo Balla: Bandiere all'altare della patria, 1915.

rismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer”, para acabar con una llamada a la destrucción de los museos, bibliotecas y las academias de toda especie. Es realmente en estos puntos donde el futurismo se define; como también se define en las palabras que cierran el manifiesto: “Erguidos sobre la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro desafío a las estrellas”.



Luigi Russolo: La rivolta, 1911.

Retadores, glorifican la guerra, desprecian a la mujer. Dice Marinetti: “¿Qué pretenden las mujeres, los sedentarios, los inválidos, los enfermos y todos los consejeros prudentes? A su vida vacilante, ruta de lúgubres agonías [...] nosotros preferimos la muerte violenta y la glorificamos como la única que es digna del hombre, animal de presa”. Para los futuristas, las mujeres, consideradas como los seres juiciosos que pueden retrasar al hombre en sus conquistas y su deseo guerrero, deben asumir nuevos esquemas, reivindicar también los sueños de violencia.

Ante estas temibles palabras, podemos preguntarnos el motivo por el cual algunas de las más vivaces mujeres de la época se adscribieron al Futurismo. La respuesta la encontramos en el mismo Marinetti, que no considera a las mujeres distintas, por esencia, de los hombres, sino que su carácter habría sido modelado, a lo largo de una extensa serie de generaciones, para la sumisión. Pero el futuro también les pertenece y por ello apoya plenamente a las sufragistas y a su “entusiasmo infantil por el mísero y ridículo derecho al voto”. Su pensamiento se llena del anarquismo del que en algún momento bebieron cuando habla de la mujer como un ser libre, que no debe estar sometida al marido, para lo cual nada mejor que suprimir el matrimonio, y que sea la comunidad la que críe los hijos.

Una mujer futurista, Valentine de Saint-Point, incluso supera a Marinetti en su apología de la violencia. En su *Manifiesto de la mujer futurista*, que empieza precisamente reproduciendo aquel de Marinetti donde lanzaba su “desprecio a la mujer”, afirma: “La humanidad es mediocre. La mayoría de las mujeres no son superiores ni inferiores a la mayoría de los hombres. Son iguales. Los dos merecen el mismo desprecio”. A unos y otras les falta la virilidad, que sin embargo sí poseyeron, algunas mujeres: “Que las próximas guerras susciten heroínas semejantes a aquella magnífica Caterina Sforza, quien, mientras sostenía el asedio de su ciudad, viendo desde lo alto de los muros a sus

enemigos amenazarla con la vida de su hijo para obligarla a rendirse, mostrando heroicamente su propio sexo dijo: ¡Matadle entonces!, ¡me queda el sello para hacer otros!”

A través de estos textos podemos hacernos una idea del pensamiento futurista, que devino en una formalización ideológica a través de la creación de un partido político, caso inédito en las vanguardias, que nunca llevaron tan lejos su vínculo entre el arte y la vida. El Partido Futurista Italiano, nombre bajo el que se ampararon, anticipó o compartió muchos de los motivos fascistas: ultranacionalismo, sentido de la raza, y desprecio por la democracia representativa y formal. El mismo Marinetti, en *Futurismo y Fascismo*, subraya sus puntos de confluencia. Tras declarar que fue arrestado, en el 1919, junto al mismo Mussolini, por atentado fascista a la seguridad del estado dice: “El fascismo contiene y contendrá siempre esa fuerza de patriotismo optimista orgullosa violenta y prepotente y guerrera que nosotros los futuristas, primeros entre los primeros, predicamos a las masas italianas”. Pero el entusiasmo de Marinetti por los líderes fascistas se difuminaría al año siguiente cuando él mismo y algunos de sus compañeros abandonan los *fascio* de combate por no haber podido imponer sus tendencias antimonárquicas y anticlericales. Porque, en este sentido, también eran militantes de lo extremo. Para ellos, el futurista en política será: “quien ama el progreso de Italia más que a sí mismo: quien quiere abolir el papado, el parlamentarismo, el senado y la burocracia, quien quiere abolir el reclutamiento del ejército permanente [...] quien quiere expropiar todas las tierras incultas o nunca cultivadas, preparando así la distribución de la tierra a los trabajadores”.

El instinto ciertamente salvaje de los futuristas se lee en uno de sus textos más brutales, también obra de Marinetti; se trata de la novela *Los Indomables*, cuyo argumento se centra en torno a un grupo de hombres presos en una isla de

fuego, vigilados por carceleros negros y sojuzgados ambos por los *cartacei*, seres de papel con libros en la cabeza. En las conversaciones de los presos, algunos fragmentos de la peor condición *gore*, cuando, al hablar entre ellos se jactan de su instinto por la sangre. Uno de los indomables, cirujano de profesión, nos cuenta cómo decidió operar sin anestesia a los heridos procedentes de una batalla: “... los seis cuerpos de los heridos palpitaban artísticamente y cantaban hasta desgañitarse. ¡Qué milagrosa fusión! [...] yo distinguía perfectamente las voces de dos delgados heridos [...] eran los instrumentos de viento de la orquesta. Un grueso musculoso alpino que yo operaba constituía por sí solo los metales. Los dos más nervudos tenían la languidez de las arpas y de los violines. De pronto, la orquesta ya no me satisface. Dejo la pierna derecha medio cortada de mi alpino, finjo una gran cólera científica, arranco a mi ayudante de la derecha el bisturí y continúo yo su laparotomía”. Ciertamente este fragmento corresponde a una novela, cierto que no se trata ahora de un programa de actuación, pero en ella asistimos de nuevo a esa peligrosa estetización de la violencia que, además de ellos, practicaron otros miembros de los movimientos de vanguardia, entre ellos algunos de los más conspicuos representantes del Expresionismo.

Dejamos ya de lado los aspectos más ideológicos que acompañaron a la literatura –programática o de ficción– de Marinetti, para observar que en otras facetas creativas del movimiento no se observa esa violencia casi insultante que se desprende de la aquella. Pintura y escultura, con todo su poder de representación, no asumieron nunca características tan extremas, pero sí subyace en todas ellas un desbordante torrente de vitalismo y energía. Así, en la pintura todo se mueve, las líneas oblicuas contribuyen a esa sensación de ímpetu y velocidad que forjó el sueño futurista. Los colores son muy fuertes, violentos, contribuyendo a complicar la imagen. Giacomo Balla, interesado en la velocidad y el dina-



Umberto Boccioni: La città che sale, 1910-11.

mismo –serie *Penetraciones dinámicas de un automóvil*– convierte a este último en uno de sus iconos; pero, brillantemente, no lo hace de forma figurativa, sino a través de un espectador que lo perciba: a través de la forma de una rueda, o de la estela de humo que va dejando. No se trata de reproducir máquinas sin más, sino de que se adivine su *presencia*, que se sepa que están allí: luces, ráfagas de elementos que se desplazan, dinamicidad en suma, eso buscarán los futuristas, eso busca Russolo en *La Revuelta*, donde las diagonales ganan de nuevo la partida de la pintura. La máquina se hace fuerte en esta estética que ha sufrido un desplazamiento desde un mundo antropocéntrico a otro tecnocéntrico, lo cual traerá dos importantes consecuencias para el mundo del arte, puesto que si antes el modelo estético podía ser el de una figura o un paisaje, ahora lo es el de la máquina, paradigma del mundo moderno. En segundo término, si el nuevo modelo es la máquina, la belleza estará en sus atributos. Así, se hablará en términos de velocidad, eficiencia o simultaneidad. El ser humano, apasionado por el nuevo mundo maquinista, lo podrá anteponer incluso a sus propios intereses de grupo. Como ejemplo, de nuevo Marinetti, que en *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (El hombre multiplicado y el Reino de la máquina) nos cuenta: “Se ha podido constatar en la gran huelga de los ferroviarios franceses, que los organizadores del sabotaje no consiguieron inducir a un solo maquinista a sabotear su locomotora./ Esto me parece absolutamente normal: ¿Cómo hubiera podido uno de

estos hombres herir o matar a su gran amiga fiel y devota, de corazón ardiente y dispuesto, a su bella máquina de acero que tantas veces había brillado de voluptuosidad bajo su caricia lubricante”.

La máquina sustituirá, con su paradójica vitalista frialdad, a un romanticismo caduco, uno de cuyos símbolos, la luna, podrá ser extinguido cuando la electricidad logre apagar “con sus rayos de yeso deslumbrantes a la antigua reina verde de los amores”. Y otro de esos símbolos, Venecia, merecerá también su desprecio. Así, llegaron a lanzar, desde lo alto de la torre del reloj de la plaza de San Marcos, ochocientos mil folletos instando a los venecianos que volvían del Lido con sus trajes de fiesta a destruir su ciudad y las islas de su entorno: “gigantescos montones de estiércol que los mamuts dejaron caer aquí y allá al vadear vuestras lagunas prehistóricas”.

Prendado también de la fuerza vital, Umberto Boccioni, el más importante de los pintores futuristas, afirmaba que un cuerpo quieto se mueve tanto como uno que se desplaza, y que la pintura debe expresar también esta especie de movimiento interior. Algunas de sus obras recogen mágicamente este postulado. Si en el trabajo de Balla hay un interés por la persistencia de la imagen en la retina, Boccioni, con obras como *La ciudad que sube*, practica la simultaneidad de acciones, en un brillante marmágnum plástico. A Boccioni se le debe además el *Manifiesto de la escultura futurista*, y una de las piezas escultóricas más emblemáticas del siglo XX: *Formas únicas de continuidad en el espacio*. A los principios que rigen la pintura podríamos decir que la escultura añade uno más, el de apertura o prolongación de los objetos en el espacio. Si es evidente que los objetos se prolongan más allá de sí mismos, espacialmente, las obras tienen que recoger también ese espacio, y lo que se mueve en ese espacio. La escultura futurista es una escultura del movimiento y del ambiente. Dice su Manifiesto: “Tanto en escultura como

en pintura no se puede renovar mas que buscando el *estilo del movimiento*, esto es, volviendo sistemático y definitivo como síntesis aquello que el impresionismo ha ofrecido como fragmentario, accidente, y por consiguiente analítico”. Y ese *estilo* es lo que vemos en la compleja figura de la pieza citada, donde cada uno de los músculos del ser que se encamina con paso decidido hacia adelante, se estira y se expande, invadiendo el espacio e invadido por el espacio, como, por otra parte, ocurre en *Dinamismo de un caballo en carrera + casas*.

Si hemos citado a los que probablemente fueron los artistas más activos y originales del Futurismo, lo cierto es que muchos otros nos acercan su propia visión pictórica. Entre ellos, y con lo que quizá podríamos denominar una vertiente naïf del movimiento, se encuentra Fortunato Depero, cuya pintura de bien delimitados planos nos recuerda su faceta como publicitario. Sus temas, más amables que los de sus compañeros, tal como vemos en *Rotación de bailarina y papagallos*, ofrecen luz, color y alegría.

Otra fuente de sorpresas del Futurismo es su arquitectura. Disponemos de toda una serie de proyectos, especialmente de Antonio Sant’Elia, que nos indican sus pretensiones y sus sueños. Aunque son solamente bocetos, en ellos apreciamos perfectamente lo que se pretendía, expuesto de nuevo a través de un Manifiesto: construir basándose en líneas oblicuas y elípticas, puesto que son dinámicas y poseen una potencia *emotiva* mil veces superior a las perpendiculares y horizontales; abolir la decoración que, como cualquier cosa superpuesta a la arquitectura, sería un absurdo. Finalmente, pretenden inspirarse en los elementos del novísimo mundo mecánico. De hecho, en los proyectos que Sant’Elia y otros futuristas nos han dejado se observa no sólo el interés por la experimentación con los materiales y las formas audaces, sino el deseo de convertir el entorno –a través de automóviles, trenes,



Umberto Boccioni: Forme uniche di continuità nello spazio, 1913.



Fortunato Depero: Rotazione di ballerina e pappagalli, 1917-18.

aviones- en un lugar donde la máquina ocupe el lugar principal.

Y junto a la arquitectura, el diseño, tanto gráfico como de objetos, centraron el interés de los inquietos futuristas. Fortunato Depero en el mundo del cartel y publicitario, pero también en el del juguete; y Balla en el del mueble y otros objetos, juegan con líneas quebradas y superficies pintadas según los principios expuestos. Su modernidad es indudable y muchas de sus piezas poseen un aire muy actual. En una época como la nuestra, de eclecticismo y deseo de novedad, en absoluto resultan extrañas estas formas, aunque desde luego lo siguen siendo sus raros trajes y sus fórmulas culinarias, cuyas recetas dejamos para otra ocasión.

Los futuristas festejaron una vida moderna plena de la potencia de una máquina de la que amaron también su estruendo. Consecuentemente, su música aspiraría a ese ruido. Dice Russolo, el firmante de *L'arte dei rumori* (El arte de los ruidos), manifiesto musical del Futurismo: "Cada manifestación de nuestra vida va acompañada del ruido. El ruido es, por tanto, familiar a nuestro oído y tiene el poder de reclamarnos inmediatamente a la vida misma". El mero sonido, sin embargo, será extraño a la vida, elemento ocasional no necesario. Pero los instrumentos actuales serían incapaces de interpretar el ruido. El nuevo mundo necesita de nuevos instrumentos que acompañen su mirada futurista. Con este objetivo, Russolo hizo unas

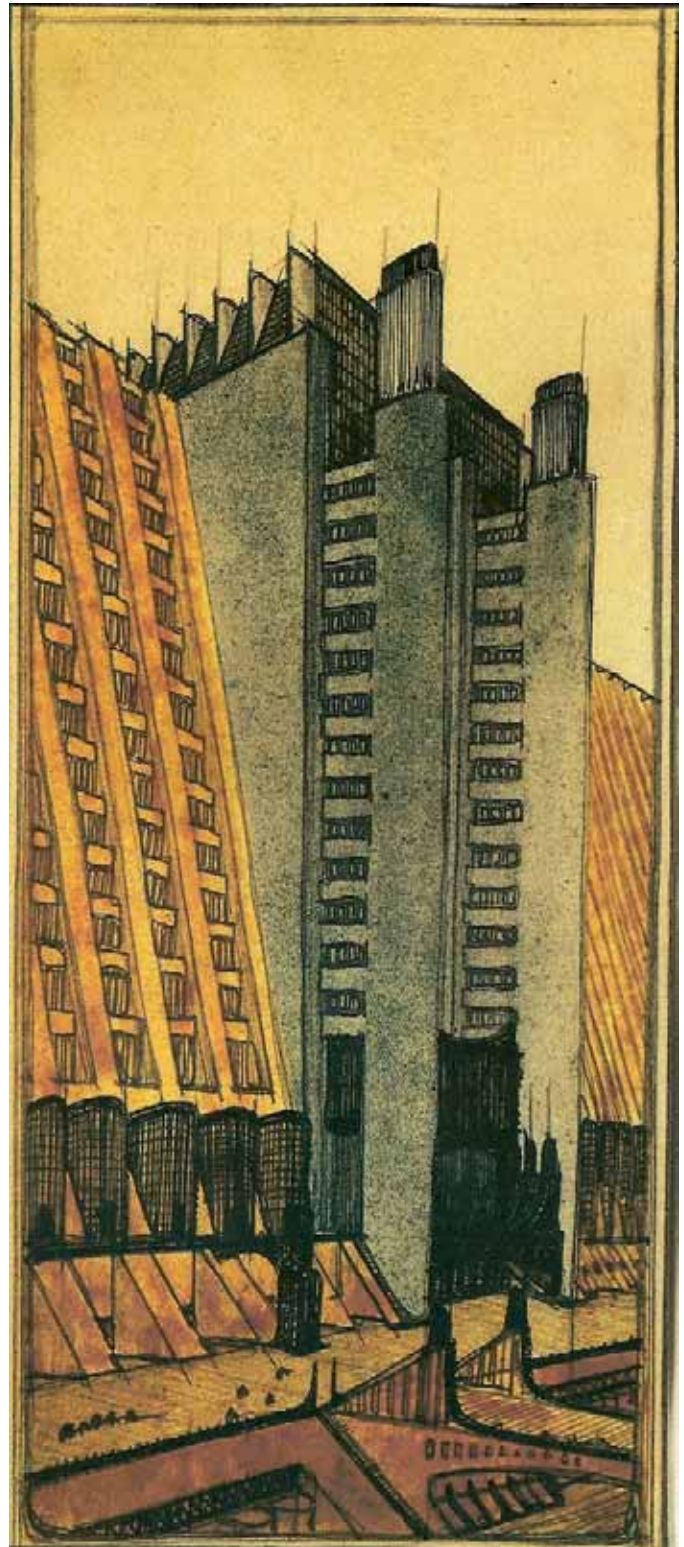
máquinas especiales para su música, los *Intonarumori*, que reproducían sonidos de máquinas, aunque también con ellos, al decir de quienes las escucharon, podían construirse melodías. Por otra parte, el conjunto de la música de Russolo no sigue siempre aquello que dictó su *Manifiesto*, no siempre mantuvo –como por otra parte tampoco lo hicieron algunos de sus colegas– la obsesión por lo moderno.

En realidad, el movimiento futurista lo que hizo fue sumar sus esfuerzos de cara a una nueva sensibilidad de la cual no eran los únicos representantes, una sensibilidad que aspiraba a un cambio en el cual la máquina debería jugar no sólo el papel principal sino el más vistoso. Toda la vanguardia de su tiempo miró hacia los artilugios de la industrialización. Pero la diferencia entre el modo de concebir la máquina de los futuristas y del resto de los vanguardistas es que, para la vanguardia en general, la máquina vendría a liberar al ser humano de la lucha por la supervivencia. Redimiéndole de las tareas más ingratas le daría tiempo y ocio. Sin embargo, para los futuristas y especialmente para Marinetti, la máquina sería un valor en sí mismo. Al menos esa fue su teoría, que sin embargo se agrietaba de cuando en cuando bajo los embates de un subyacente romanticismo que nunca le abandonó. ■

NOTAS

1 Todas las citas de este artículo son de traducción propia, a partir de las obras completas de Marinetti y del texto *Futurismo & Futurismi*. Milano, Bompiani, 1992.

email: torrent@his.uji.es



Antonio Sant'Elia: Città nuova, casa a gradinata su due piani stradali, 1914.