

10-2012

Motivos y estrategias del futurismo

José Alberto Conderana Cerrillo
Universidad Pontificia de Salamanca

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Conderana Cerrillo, José Alberto. (2012) "Motivos y estrategias del futurismo," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 25, pp. 89-109.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

José Alberto CONDERANA CERRILLO

Universidad Pontificia de Salamanca

RESUMEN:

Estudio crítico de la visión del mundo generada por el Futurismo en los ámbitos de las artes plásticas y la arquitectura, con especial atención al triunfo de la orientación “necromorfa”, auspiciada por el culto de la modernidad, la guerra y el clima político radicalizado.

PALABRAS CLAVE: Futurismo, “escenario-máquina”, “cuerpo-máquina”, “fuerzas necromorfas”.

1. TABLA RASA

La hipótesis explicativa expuesta en un trabajo anterior¹ consideraba motivo común generador de las estrategias del Impresionismo, el Expresionismo y el Cubismo la inestabilidad de lo real, un fenómeno psicosocial de influencia profunda que vino a convulsionar la sociedad europea de principios del siglo XX y que en lo esencial está constituido por tres factores convergentes, en primer lugar, las crisis políticas y bélicas detonadas en el paso de finales del siglo XIX a comienzos del siglo XX, años de “inseguridad colectiva y paz armada” (Martínez Carreras, 1996: 486; también Magris, [1986] 2004: 13-49; y Burleigh, [2005] 2005:

¹ *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, nº 24, 149-167. Especificamos asimismo que el marco metodológico aplicado en el presente trabajo traslada las categorías elaboradas por Berenguer (2007) en *Teoría de motivos y estrategias*.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

485-523); en segundo lugar, la consolidación de una cosmovisión formada por los aportes de los valores utópicos revolucionarios burgueses y por las posiciones que conferían centralidad a la experiencia históricamente subordinada del Yo individual –del nietzscheano “he matado la ley”, y del consiguiente fortalecimiento de la voluntad de poder del Yo, posiciones presentes ya en *Aurora* ([1881] 1981: 714), a los escritos antimetafísicos de Ernst Mach, elaborados entre 1886 y 1922, donde el espacio-tiempo se reduce a un “complejo de sensaciones”, se desvalora la dualidad sujeto-objeto, y se desustancializa el mundo exterior en ausencia del “yo” cognoscente (*cfr.* Didi-Huberman ([2000] 2008: 293-296); y en tercer lugar, el avance tecnocientífico, traducido sobre todo en la propagación de los modos de producción del capitalismo industrial, modos de producción a los que se ligan fórmulas de organización social de índole conservador, reformador o revolucionario, del owenismo al socialismo marxista, así como métodos de conocimiento de base empírica y experimental conducentes a la aparición de nuevos saberes científicos especializados, ámbito del que nacerá una nueva ley, y con ella, una nueva forma de alienación social.

Los factores mencionados son fuente de inestabilidad de lo real y causa de una crisis de certidumbres en cuya trama quedará atrapado también el Futurismo, al lado de las vanguardias que lo precedieron. Las actitudes individuales radicales y el sentimiento de fraternidad del grupo futurista, que como el resto de grupos de vanguardia, se dio a sí mismo su propia ley y generó sus propios ritos de cohesión, vinieron a suplir los lazos de solidaridad externos perdidos en un tiempo de cambios sociales estructurales, de crepúsculo de los viejos ídolos y de descomposición de los valores de la *moral de esclavos*, de tan larga vigencia. El primer Futurismo fue una fuerza fulgurante cuya plenitud y prodigalidad agitaron toda la realidad europea, una fuerza muy pronto disminuida y postrada por el comienzo de la guerra. El Futurismo, que en su primera época, antes de la guerra, combatió en favor de la sublime modernidad y de la mutación que auguraban sus conquistas técnicas, más tarde lo haría en favor de otro sublime, el del nacionalismo pretendidamente modernizador y creador de orden político perdurable. La exaltación y la urgencia que animaron la acción del primer Futurismo glorificaron la tabla rasa en todos los frentes, según se desprende de manifiestos como el de Balla y Depero, *Reconstrucción futurista del universo* (1915), una tabla rasa sin la cual no era posible engendrar lo nuevo del futuro del arte y de la vida. La actitud exaltada y la apuesta por la acción acuciada y urgente encontraron un clima análogo de determinación en el proyecto político de vanguardia que se consideró y proclamó a sí mismo único intérprete de la voluntad general y que cristalizó en la marcha fascista sobre Roma de 1922. La ocupación militar de la

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

ciudad estuvo precedida de varios episodios precursores. En este sentido cabe destacar la actuación muy agresiva de Italia en la etapa de la paz armada. La política exterior del país se desplegó siguiendo una doble vía, por un lado el apoyo a las potencias centrales ultramontanas de la Triple Alianza; por otro, una implacable expansión colonial en Libia y el Egeo. Italia perseguía por una y otra vía desencadenar un proceso interno modernizador que el *risorgimento* y la unificación política habían venido preconizando desde las décadas centrales del siglo. Las muertes de Víctor Manuel, en 1878, y de Garibaldi, en 1882, dieron mayor solemnidad a la “religión de la patria”, promovida por el Estado de acuerdo con las directrices de agitadores como Francesco Crispi (Burleigh, [2005] 2005: 231-234), y reactivaron la espiral de emoción patriótica originada durante los romanticismos revolucionario y restauracionista, dirigida, en la coyuntura del cambio de siglo, al amanecer de la Tercera Roma, un fervor tempestuoso soterrado que ahora desbordaba, cuyo oleaje iba a desembocar en la I Guerra Mundial y al que terminaron sucumbiendo los integrantes del grupo futurista, *domesticados* por el ardor de la gran causa y por los horizontes sublimes abiertos por el nacionalfascismo, vanguardia política dispuesta a conquistar un futuro donde la gloria del tiempo pasado volvía a tener su pedestal.

Roto el arte clásico por efecto de polarizaciones extremas, el proyecto de destrucción y de construcción de las vanguardias artísticas se expande, y como veremos a continuación, el Futurismo impone la poética de la tabla rasa proyectando el Entorno como “escenario-máquina” donde el Yo ha de actuar como “cuerpo-máquina” concertante, guiado por “fuerzas necromorfas” triunfantes sobre otras “vitales” y biomorfas. El campo de acción queda despejado por el trabajo del arte según lo concebía un portavoz militante de la vanguardia como Carl Einstein, quien proclamaba desde 1912 que no existe *forma* auténtica que no sea al mismo tiempo *violencia operatoria*, puesto que “toda forma es el asesinato concertado de otras formas”, y por efecto de su “campo de fuerzas, ‘la acción de la obra de arte consiste en la destrucción del observador’ –por lo menos, la destrucción de sus ‘puntos de vista’ previos”, proceso de arrasado sin el que no es posible “crear lo real” (*cfr.* Didi-Huberman [2000] 2008: 276 y 304-305). Destruídas las formas y los puntos de vista existentes, suprimido el espectador tradicional por efecto de la obra nueva, el Futurismo y las restantes vanguardias se erigirán en centros neurálgicos y en laboratorios complejos y extraordinarios donde se elabora la praxis social mediante el entrecruzado de arte, ciencia y política, una alianza sinérgica e inédita donde encuentra soporte la renovada voluntad de poder del Yo.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

2. PASTICHE

La máquina, emblema supremo de la civilización técnica, en el Futurismo se reviste de las cualidades sublimes que tuvo la naturaleza en la era romántica y asume las capacidades de regeneración y de vivificación atribuidas a lo sublime natural. El futuro inaugurado por el Futurismo puede juzgarse por ello un caso de “pseudomorfosis”. Una “pseudomorfosis” es una analogía morfológica equívoca entre motivos que carecen de relación genética (*cfr.* Panofsky, [1962] 1985: 94-95); así, el motivo del éxtasis ante el hecho técnico revestido de aura redentora, de Marinetti a Pessoa, y de Lewis al estridentismo mexicano, es un motivo que no es compatible con la realidad instrumental de la técnica y que actualiza *a destiempo* un patrón de comportamiento ensayado en la experiencia romántica de la naturaleza. El motivo citado está presente en las diversas manifestaciones del Futurismo, en superficie, un movimiento opuesto al Romanticismo y a la atracción romántica por lo numinoso. El Futurismo pretende expulsar lo numinoso –en superficie-, aunque subrepticamente lo invoca. En este sentido, si el Futurismo nace de un equívoco –desinstrumentalizar e idolatrar la técnica-, y se sostiene sobre una “pseudomorfosis” –arrasar una ley crepuscular y su séquito de viejos ídolos para auratizar y alzar en su lugar el fetiche “coche de carreras” como nuevo patrón, nueva excelencia, nueva magnificencia y nueva concentración de poder-, cabe entonces descubrir en sus obras y en su praxis una eslabonada continuidad con el pasado a abolir, un trasfondo de pastiche, una ecléctica mezcla de nihilismo, neopositivismo y vitalismo irracionalista, además de Impresionismo, Cubismo y tardosimbolismo de sintonía romántica, fruición acrítica ante los artefactos del capitalismo tecnocrático, y también, radicalismo político pronto en la órbita del pujante culto nacionalista. Identificado el pastiche, examinaremos seguidamente algunos aspectos del tardosimbolismo de sintonía romántica.

En *Nueve cartas sobre pintura de paisaje* (1831; 1835), Carus percibe los fenómenos concretos y perecederos de la naturaleza bajo la impronta de lo ilimitado y demiúrgico; en la dimensión fantasmal de la experiencia inmediata del Carus prototípicamente romántico se desvela un indicador enérgico que apunta a la perennidad de lo numinoso. El artista romántico es cabalmente un “hombre de espíritu” cuya idea hecha de levedad sorteando los precipicios y pendientes que seccionan el siglo XIX para enlazar inesperadamente con tendencias tan opuestas en apariencia como el Futurismo. *Fausto* (1808-1832), de Goethe, es significativo en este pasaje por alumbrar una figura compleja donde conviven el “hombre de espíritu” –del arte- y el burgués “especialista” –de la ciencia-. No sólo el arte es fuente inagotable de

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

correspondencias, también la ciencia, según su particular idiosincrasia, puede ser fermento del sueño e instalar en la realidad el “hechizo perdido” a causa de la “ruina de la tradición”, irrevocable desde mediados del siglo XVIII. La teodicea de Goethe que conocemos como *Fausto* –el término novela es estrecho y no basta-, presenta un personaje “demiúrgico, constructor de grandes canales de comunicación planetaria, domeñador de océanos y continentes”, nos presenta, prosigue Jarque, “el rostro heroico del burgués que encubre los intereses económicos bajo el resplandor espectacular de un mundo en permanente transformación por obra de la voluntad del hombre.” (en Bozal, ed., 1996: 223-224). La ciencia no sólo hace revivir lo sublime natural, sino que desvela un poder capaz de reemplazarlo. Goldmann introducía la noción de “empirismo” en su análisis de *Fausto*. Para Goldmann, en la obra de Goethe tiene lugar una transformación que convierte la figura racionalista del “sabio audaz y crítico” en la figura de un hombre nuevo que descubre el “sentido de la vida [...] [como un sentido] ligado esencialmente a la acción.” El conocimiento, desligado de la acción, es insuficiente. “Por eso Fausto se vuelve hacia el espíritu de la Tierra cuya esencia es la acción [...]” (Goldmann, 1968: 21-24). Es aquí donde encajan y se ensamblan los perfiles de Fausto –y del mismo Goethe, prototípicamente romántico en las atmósferas de su teodicea- como “hombre de espíritu” inspirado por la levedad de lo numinoso y como burgués “domeñador” volcado en la acción y el control del poder. Más adelante, Goldmann agregaba algo que todavía no es perceptible en el peculiar “empirismo” del *Fausto*, “la esencia misma de la vida, [radica en] la acción histórica” (Goldmann, 1968: 25), un punto de llegada –la mediación histórica- esquivo para los apriorismos románticos esencialistas que todavía enmarcan la obra de Goethe. Esta circunstancia no impide que la “priorización de lo individual”, destacada por Berenguer (2007: 22) en su análisis de la Contemporaneidad artística, encuentre en *Fausto* una expresión emblemática. La noción de Yo individual que subyace la obra oscila entre la actitud *renovadora radical* y la *actitud conservadora*. Finalmente, el Yo asume en *Fausto* una visión del mundo que es la visión de la burguesía tecnócrata, cuya “dominación técnica” mantiene, por un lado, la fragmentación y la alienación sociales, y defiende, por otro, la centralidad del “hombre de espíritu” como detentador del monopolio de la experiencia artística, una experiencia que se proclama universalizada, aunque en realidad permanece elevada en las alturas, rehén de una levedad que la separa y la sustrae de la praxis, un conjunto de determinaciones en la cuales todavía se debate el Futurismo en los inicios del siglo XX.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

En efecto, en el Futurismo el artista es intérprete y conducto del poder sobrehumano del nuevo demiurgo, la máquina. Expandida, la máquina ha de convertirse en escenario (“escenario-máquina”) y en Entorno total, y erigida en horizonte de las praxis artística y social, ha de transformar la realidad del Yo en una realidad pragmática puramente funcional (“cuerpo-máquina”). En el imaginario futurista, represor de lo subrepticio, el ideal del Yo exige volcar todos los registros históricos de la realidad del Yo en el instante explosivo de la acción, suma empírica de todas las energías positivas. El Yo aparece en la poética futurista como una realidad desprovista de envoltura psicológica. El Yo vale como cuerpo exaltado y multiplicado por la acción, despliegue de fuerza donde la psicología parece que se vuelve irrelevante, cesada su dimensión como supuesta realidad de la realidad, o como fantasma y doble sustentador. El Yo –“cuerpo-máquina”–, concebido sin pliegue ni sombra, liso y masivo, se despsicologiza. Lo psíquico empieza a verse como reflujos y residuo de largas épocas metafísicas en extinción, una anómala subsistencia sin base alguna de sustentación, denominada según un vago lenguaje alusivo *aura*, una levedad, sede de lo subrepticio, reprimida por el Futurismo que no obstante retornará como investidura sublime en el culto del tecnodominio moderno. Podría afirmarse que el Futurismo es por ello una característica vanguardia del Entorno, si entendemos por esta expresión una vanguardia en la cual la prioridad corresponde a la materialidad del “escenario-máquina”, en condiciones de configurar la realidad subsidiaria del “cuerpo-máquina”.

El Futurismo estuvo dominado por numerosas contradicciones y dicotomías. En el primer Futurismo destaca, como acabamos de indicar, la *supresión* de la psique y del aura, dimensiones sin embargo invocadas y loadas –por efecto de la sintonía romántica– en los fetiches fríos que rigen la alienación sin rostro de los tiempos modernos. Asimismo, destaca la exaltación de la máquina y de la modernidad en el interior de alegorías saturadas de tardosimbolismo, resueltas plásticamente mediante el divisionismo del color (Impresionismo) y mediante el divisionismo de la forma (Cubismo), nuevos difusores del dinamismo de la vida moderna desde donde romper los límites, producir la unidad Yo/Entorno y extender las nuevas formas de dominio.

En los manifiestos fundacionales del Futurismo se anunciaba el nacimiento de un arte nuevo, conforme con la realidad definida por la técnica y por los reclamos perentorios de la moderna vida urbana. De *Fundación* procede la exhortación: “¡Salgamos! Por fin han sido superados la mitología y el ideal místico.” (Marinetti [1909], en San Martín, 1991: 94); de *Manifiesto del futurismo*, la celebración apoteósica, a menudo reproducida, del “coche de

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

carreras [...] más bello que la *Victoria de Samotracia*"; también, una incisiva convicción futurista: "No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra desprovista de carácter agresivo puede ser una obra maestra." (Marinetti [1909], en San Martín, 1991: 97). Pese a los nuevos énfasis de la voluntad de poder del burgués "domeñador" en apogeo, las raíces simbolistas del futurismo, y de Marinetti en particular (*cfr.* De Micheli, [1959] 1993: 231), se reafirman cuando establecemos la vinculación entre las "energías" modernas del movimiento italiano, y por ejemplo, algunos hitos de la poesía de Rimbaud, establecidos en *Iluminaciones* —una serie de poemas escrita entre 1873 y 1875 y publicada en 1886—, como el que se encuentra en *Mañana de embriaguez*, "Sabemos dar nuestra vida entera, todos los días." ([1886] 1983: 128), o en *Cuento*, "Uno puede extasiarse en la destrucción, rejuvenecer en la crueldad." ([1886] 1983: 117). La "lucha" y el "carácter agresivo" habitaban *Iluminaciones*, en antagonismo, es cierto, con el dominio del poder instituido.

Añadiremos todavía, pese a la posición teórica de Giovanni Lista (2000), y pese a lo avanzado de la cronología, que en la puesta en escena de *Fuegos artificiales*, llevada a cabo por Giacomo Balla en 1917, en el escenario del Teatro Constanzi de Roma, así como en las escenografías de Enrico Prampolini para *La comida de Sempronio* (1921), *Glaucus* (1921) y *El renacimiento del espíritu* (1921-1922), puede observarse igualmente el influjo simbolista, vehiculado a través de una vertiente de resabios dannuzianos (*cfr.* Lista, en Paz, 2000: 169, 198-199 y 205-207).

Pero existieron también sin duda conjugaciones inéditas de la dialéctica Yo/Entorno, como se indica a continuación. Situado en la antípoda del público convencional y concebido por Marinetti como figura rebosante, el artista futurista es el habitante prototípico de una ciudad agitada por la acción colectiva y habitada por una nueva belleza, la "velocidad". Una civilización regida por la técnica ha emergido y se ha plasmado en el "escenario-máquina" de

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

la gran metrópoli². El artista debe abandonar las delectaciones caducas y *salir* a un espacio inédito, el espacio del “escenario-máquina”, un espacio de “lucha” donde el “cuerpo-máquina” se enfrenta, pero también se confunde, con los resortes de la naciente civilización técnica. Como Lista indica, “lo humano y lo mecánico” se oponen tanto “en términos de antagonismo como de complementariedad”. En la “complementariedad” reside una “fuerza necromorfa”³, mientras que en el “antagonismo” de “lo humano y lo mecánico” se aloja una “fuerza vital” (*cf.* Lista, en Paz, 2000: 165-166 y 173)⁴.

3. YO/ENTORNO NECROMORFO

La “complementariedad” humano/mecánico genera una “fuerza necromorfa” al postular para lo humano la posibilidad de una programación exhaustiva de la acción en el Entorno. Adquiere visibilidad inequívoca durante la “fase mecánica” de la plástica futurista, situada entre 1918 y 1919 y ligada al manifiesto *L'arte mecánica*, publicado en 1923 en *Noi*, la revista de Prampolini en Roma. Crispolti diferencia dos etapas en la “fase mecánica”; por un lado, el “analogismo mecánico”, de tono literal, donde escenarios y acción se mecanizan; por

² Los conceptos de “escenario-máquina” y de “escenario plástico” proceden de Giovanni Lista (en Paz, 2000: 165-166) y de Manfredo Tafuri, “La escena como ‘ciudad virtual’. De Fuchs al Totaltheater” ([1980] 1984: 125-131). En relación con el concepto de “escenario-máquina”, escribe Marinetti, en *La volontà di essere fischiati* (1911): “Il dramma moderno deve riflettere qualche parte del gran sogno futurista che sorge dalla nostra vita odierna, essasperata dalle velocità terrestri, marine ed aeree, e dominata dal vapore e dall'elettricità. Bisogna introdurre nel teatro la sensazione del dominio della Macchina [sic] i grandi brividi che agitano le folle, le nuove correnti d'idee e le grandi scoperte della scienza, [...]” (Marinetti [1911], en Fossati, 1977: 202). Teniendo en cuenta la visión de Marinetti, el concepto de “escenario-máquina” que propone Lista debe entenderse en términos escénicos, pero también en términos sociales.

Hay todavía un radio de acción más amplio. El “escenario-máquina” apunta por último a lo que el manifiesto de Balla y Depero de 1915 anunciaba como la “reconstrucción futurista del universo” y Crispolti ha llamado “imaginario cósmico” (Crispolti, en Celant, y Gianelli, comisarios, 1990: 72).

³ Ezra Pound escribe “Marinetti es un cadáver” (en De Micheli, [1959] 1993: 243), poco después de la publicación –el 7 de junio de 1914–, en *The Observer*, del *Manifiesto futurista del arte vital inglés*, firmado por Marinetti y Christopher R. W. Nevinson. Marinetti sufrió un accidente de automóvil en el extrarradio de Milán y el incidente, alegorizado, fue incluido por el poeta italiano en el manifiesto *Fundación*. Escribe Marinetti: “Yo me tumbé sobre mi coche como un cadáver sobre el ataúd, pero rápidamente resucité bajo el volante, [...]” (Marinetti [1909], en San Martín, 1991: 94). Como ha observado Bozal, es la “máquina” la que le devuelve la vida al poeta exhausto. La “máquina”, en la acepción de “fuerza necromorfa”, encargada de la desvitalización y generalización del cuerpo concreto, recargado y asimilado a una generalidad transindividual, se ve contrapesada en este contexto por una acepción opuesta, la máquina como fuerza biomorfa. En el relato de Marinetti, la máquina emite calor, se agita, parece respirar –tiene y da vida–, y sustituye así a la naturaleza genesiaca (*cf.* Bozal, 1991: 197).

⁴ Es necesario acudir una vez más a De Micheli, quien ha recogido la dicotómica orientación política del “primer futurismo”, el futurismo desarrollado entre 1909 y 1914. Según De Micheli, pese a su carácter a menudo unilateral, no pueden desdenarse las posiciones que interpretan esta fase del Futurismo o bien como “premisa del fascismo” –línea argumental donde incide nuestro trabajo– o bien como momento “libertario”, adelante de las vanguardias radicales venideras (*cf.* De Micheli, [1959] 1993: 231). Se manifiesta de este modo otra de las contradicciones que recorren la historia del Futurismo.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

otro, la búsqueda de “máquinas vivientes”, de tono a la vez alegórico y científico, donde la articulación compleja de la geometría primaria da lugar a la “construcción de cuerpos humanos [...]” (Crispoliti, en Celant, y Gianelli, comisarios, 1990: 74-75).

Es ilustrativa la actitud de Francis Picabia ante la nueva era mecánica todavía en tiempos de protodadaísmo. Picabia comenzó a realizar diseños con mecanismos inventados durante 1915, dentro del llamado “estilo mecanomorfo”, surgido tras un viaje a Nueva York en 1915. En octubre de ese mismo año, aparecía en el *New York Tribune* un artículo de Picabia con el alcance de un manifiesto, bajo el título “French artist spur on american art”. El texto contiene afirmaciones como las siguientes: “La máquina es más que un simple apéndice de la vida. Se ha integrado en la existencia de los hombres, [...] quizá es su alma. [...] Estoy admirado de la mecánica del mundo y la he introducido en mi taller.” (Picabia [1915], en Le Bon, 2005: 802). Obras al óleo de este año crucial para Picabia son *Tres rare tableau sur la terre*, *Paroxismo del dolor* y *Fille née sans mère*, aparecida ésta última en el número de junio de 391, la revista fundada por el artista en 1915. Picabia publicaría diversos diseños y retratos de amigos según el nuevo “estilo mecanomorfo”. Para Cirlot, Picabia traspone lo emotivo en lo mecánico (*cfr.* Cirlot, 1990: 35-36), y lo hace, como otros dadaístas, eludiendo o parodiando el “cuerpo-máquina” y el horizonte “necromorfo”. En efecto, la diferencia con el Futurismo radica en que en Picabia hay juego e ironía crítica, una distancia afectiva sin vestigio de la solemne tensión dramática y programática exigida por el “escenario-máquina” del ideario futurista.

La “fuerza necromorfa” instalada en la poética futurista contiene una vertiente nihilista, antipsicológica y deshistorizante. Significativo en relación con la orientación “necromorfa” del Futurismo y con la omnipresencia del “escenario-máquina” deshistorizado es el manifiesto *Pesos, medidas y precios del genio artístico. Manifiesto futurista*, texto firmado por Bruno Corradini y Emilio Settimelli en Milán, el 11 de marzo de 1914 y publicado en hoja suelta por la *Direzione del Movimento Futurista*, también en Milán⁵. La objetivación del “valor” de la obra de arte (“rareza” más “cantidad de energía exteriorizada”, según se lee en el manifiesto) aproxima a lo sublime tecnocientífico; la obra de arte emerge al fin como demostración de la voluntad de poder acumulada por el “cuerpo-máquina” en el umbral del fin de la historia,

⁵ El manifiesto *Il teatro futurista sintetico* se cierra con una referencia a este texto, una referencia que indica la importancia que le concede Marinetti, y que permite la relación genética con el “escenario-máquina” y con el “cuerpo-máquina”.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

puesto que la complementariedad de “escenario-máquina” y de “cuerpo-máquina” viene a suprimir las mediaciones en los planos histórico y psicosocial (*cf.* Berenguer, 2007: 25 y ss.)⁶.

En la visión del mundo generada por el grupo social formado por una alta burguesía que se apropia de todos los símbolos denotadores de lo moderno para así conjurar su aislamiento “provinciano” y su déficit de progreso (*cf.* De Micheli, [1959] 1993: 230), alta burguesía a la que pertenecen los principales futuristas, no existe dialéctica histórica que no sea la que enfrenta pasado y futuro, psicología y acción; una visión del mundo donde tampoco tiene lugar forma alguna de alienación distinta de la representada por el peso del pasado. Desde esta perspectiva achatada se explican los frecuentes ataques de Marinetti a los lugares donde se concentra la memoria (museos, bibliotecas, academias, arquitectura histórica). La belleza de la civilización técnica naciente resplandece doblemente en el momento de su aurora, por ser expresión del *futuro incontaminado* y por su carácter *no alienado*, carácter propio de aquello que se ha liberado del pasado. En la visión del mundo que ha generado el Futurismo, no existe alienación en el interior de la civilización técnica, estetizada y experimentada como “escenario-máquina”, donde el “cuerpo-máquina” deshistorizado⁷, expresión de una épica sin *epos*, ha de batirse sin desfallecer, “sin descansar jamás”, según una voluntad marcial virtuosística y desocializada, porque sólo hay “lucha”, “lucha” como dispositivo confinado en el interior del programa de cada atómico Yo individual, puesto que la complementariedad funcional Yo/Entorno realiza el nuevo sublime sin *epos* de los tiempos modernos.

El optimismo tecnocientífico del Futurismo enlaza con las investigaciones de la biomecánica constructivista de Meyerhold, para quien en el campo de los procesos productivos puede dosificarse, productivamente, el “tiempo de descanso”, tiempo aglutinante

⁶ La importancia que poseen las mediaciones en la *Teoría de motivos y estrategias* queda de manifiesto cuando se descubre su función como engranaje vehicular de la tensión YO/ENTORNO. “Las mediaciones se plantean en este método como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO.” (Berenguer, 2007: 25). La tensión más o menos acusada con el ENTORNO explica la sociogénesis de los diferentes idearios o “visiones del mundo” que constituyen el fenómeno de la “Conciencia Transindividual”. La vertiente “necromorfa” del Futurismo es ejemplo de la visión del mundo propia de la alta burguesía italiana alarmada ante su exclusión del devenir moderno.

⁷ Celant destaca que futurismo y arte metafísico son coetáneos, y que la oposición futuro/pasado es el resultado de una construcción ideológica. Ambas tendencias pretenden “aclarar el presente que es circular y los interroga a ambos [pasado y futuro].” (Celant, en Celant, y Gianelli, comisarios, 1990: 18). La visión entrecruzada y paralela de futurismo y arte metafísico que propone Celant, tiene una base común, ambas tendencias establecen “un valor despersonalizado del ser humano, [...]. Todo se vuelve inhumano y sin vida, entregado al carácter repetitivo de la máquina o al silencio de la tranquilidad metafísica.” (Celant, en Celant, y Gianelli, comisarios, 1990: 19).

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

una vez se ha logrado “*individualizar los movimientos productivos*” hasta llegar a “utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo.” El autor ruso añade:

Examinando el de un obrero experto, encontramos en sus movimientos: 1) ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos; 2) ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia. Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de ‘danza’; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. [...] El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases científicas, toda la creación artística debe hacerse conscientemente.” (Meyerhold [1922], en Sánchez, 1999: 291-292).

La programación de cada uno de los actos del ciclo producción/reposo, según la perspectiva anterior, viene a *desalienar* al trabajador y a sumergirlo en una atmósfera rítmica cercana a la “danza”. La supresión de la psicología y de la emoción, vistas como viejas debilidades históricas, acercan en este punto las posiciones de Meyerhold y del Futurismo y remiten a las nociones de von Kleist ([1810] 1988: 31-36) sobre la “ingravedez” y la “gracia” de la marioneta que danza siempre irresistiblemente en cuanto siente el movimiento. Como señalaba von Kleist, frente al cuerpo vivo, la marioneta –encarnación ideal- nunca muestra afectación. La marioneta, “ingrácida”, nada sabe de la inercia de la materia, y necesita el suelo apenas para rozarlo, no para descansar y recobrase del esfuerzo. La “gracia” se manifiesta, concluye von Kleist, en la ausencia de conciencia y también en la conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios. Tal es la exigencia del Futurismo necromorfo ante el “cuerpo-máquina” de la nueva civilización técnica, la gracia ingrácida, surgida de la superfluidad de la interioridad y la intención y de la unidad de las interacciones Yo/Entorno.

La ciudad del futuro diseñada por Hugh Ferriss en la década de 1920 aclara asimismo aspectos sustanciales del proyecto futurista. El espacio urbano de Ferriss, sobredimensionado y ajeno a la escala humana –“escenario-máquina” adecuado al títere o el dios-, se proyecta en profundidad y hacia lo alto, como espacio infinito ideado para la “exaltación de la civilización, de sus empresas lejanas y de su futuro”. En este sentido, la ciudad de Ferriss “se expande indefinidamente en el espacio, lo mismo que el progreso histórico que la define, mientras que las torres de sus rascacielos crecen sin fin hasta perderse literalmente en el firmamento”, una estrategia que pone de relieve “la glorificación artística del poder” y la confianza en la acción técnica como consumación de la civilización (Subirats, 1986: 114).

Ferriss reconoce en las páginas finales de *The City. The Metropolis of Tomorrow* (1921), epítome de su ciudad ideal, “el fin de la concepción humanista de la cultura”. De acuerdo con las premisas que subyacen en el “escenario-máquina”, “[E]l hombre ya no es el

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

centro de la ciudad, ni la medida de la arquitectura. Entre la representación de la metrópolis moderna y la representación de la existencia humana, la arquitectura ya no puede establecer [...] mediación” (Subirats, 1986: 126). El “humanismo” es asunto del pasado. Las fuerzas necromorfas prevalecen y borran el rostro y las huellas del Yo en un Entorno-máquina en continuo crecimiento.

4. ARQUITECTURA. ARTE MECÁNICA

El manifiesto de Antonio Sant’Elia (1888-1916) *L’architettura futurista* (1914), según Marchán, “ofrece la primera utopía constructiva de nuestro siglo.” En el manifiesto reaparece la ofensiva contra el historicismo y contra la tradición arquitectónica clasicista y se exalta en todo momento la moderna producción mecánica. Sant’Elia se apropia así de lo que Marchán denomina las “sugerencias tecnicistas” de la cultura de principios del siglo XX, aunque se trata de una apropiación realizada desde un punto de vista “formal”. A Sant’Elia le interesa el mundo de la técnica, el “escenario-máquina”, como punto de partida de una sintaxis que puede organizar “lo humano y lo mecánico”, y en este sentido, el recurso a la técnica presenta carácter fundamental. La arquitectura, como otras propuestas futuristas, en última instancia permaneció en el plano de lo puramente tentativo, en este caso, “sin consecuencias prácticas” (Marchán, 1974: 77-78).

Otras exigencias proclamadas en el manifiesto son la provisionalidad de la construcción y la ciudad de múltiples niveles. En relación con la provisionalidad, una resultante de la idea de progreso ilimitado, Sant’Elia escribía:

De una arquitectura así concebida no puede originarse ningún hábito plástico o lineal, porque las características fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. ‘LAS CASAS DURARÁN MENOS QUE NOSOTROS. CADA GENERACIÓN DEBERÁ CONSTRUIR SU PROPIA CIUDAD’. Esta renovación constante del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del ‘futurismo’, [...]. (Sant’Elia [1914], en Marchán: 1974, 86).

La idea de “la caducidad y la transitoriedad” de la dinámica ciudad futurista, retomada por Constant en *New Babylon* (1974), se sitúa en el plano de la ciudad mecánica, la ciudad-máquina simultaneísta compuesta de piezas y de módulos sustituibles y renovables indefinidamente (arquitectura-maquina). Hay otro hito importante de la arquitectura futurista, planteado también por primera vez en el manifiesto de Sant’Elia, la ciudad de múltiples niveles, descrita desde la óptica de un urbanismo “dinámico”, ligado a la “simplicidad

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

mecánica”, al desarrollo vertical y a la interrelación horizontal de los múltiples y sucesivos niveles verticales. En la ciudad futurista,

[...] la casa futurista debe ser como una máquina gigantesca. Los ascensores no se ocultarán como gusanos solitarios en los vanos de las escaleras; las escaleras, ya inútiles, serán desechadas, y los ascensores se encaramarán por las fachadas como serpientes de hierro y cristal. La casa, de cemento, cristal y hierro, sin pinturas, sin escultura, solamente enriquecida por la belleza innata de sus líneas y sus relieves, extraordinariamente ‘fea’ en su simplicidad mecánica, tan alta y extensa como sea necesario y no como prescriban las leyes municipales, se alzarán en el borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se alargará como una alfombra a los pies de las edificaciones, sino que se hundirá en la tierra a varios niveles, acogiendo a la circulación de la ciudad, enlazando los diversos niveles mediante pasarelas metálicas y escaleras mecánicas rápidas. (Sant’Elia [1914], en Marchán, 1974: 83-84).

La única plasmación de la ciudad de múltiples niveles conectados vertical y horizontalmente remite a *Metrópolis*, la película de Fritz Lang del año 1927. La conexión de la ciudad monolítica de Lang con el urbanismo del proyecto de Sant’Elia, ha sido estudiada por Sánchez-Biosca⁸.

En el manifiesto se atiende a la definición de nuevas tipologías edificatorias como las centrales eléctricas, los edificios industriales y culturales, las estaciones de transporte y las viviendas colectivas, nuevas tipologías a partir de las cuales se efectúa una transición de la arquitectura al urbanismo, una transición entendida como el paso de las escenografías particulares al ensamblado múltiple de un *arte mecánica* totalizador. Sant’Elia definía la arquitectura futurista como “la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y la sencillez”, una arquitectura técnica basada exclusivamente en nuevos materiales —“arquitectura del cemento armado, del hierro, del cristal, del carbón, de fibras textiles y de cuantas cosas [...] permiten obtener una mayor elasticidad y ligereza”, (Sant’Elia [1914], en Marchán, 1974: 85) en beneficio de la expansión indefinida de la arquitectura.

La antítesis del urbanismo futurista, y también del programa futurista en su conjunto, puede trazarse a partir de dos aspectos nucleares del situacionismo, el “urbanismo unitario” y la práctica de la “deriva”. El “urbanismo unitario”, concebido como “crítica del urbanismo”, y tiene en el texto de Constant *New Babylon* (1974) su exponente más característico. *New*

⁸ Cfr. “*Metrópolis*: la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario”, Capítulo 4 de *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (2004), pp. 115-136. El autor señala que *Metrópolis* “puede emparentarse con las estéticas de la época, tanto en diseño como en utopías o utopías invertidas (Bauhaus, constructivismo, productivismo, Nueva Objetividad, futurismo...) hasta el punto de que el afán constructivo no se limita a los edificios, sino que invade todo decorado, todo espacio, [...]” (Sánchez-Biosca, 2004: 133). La idea de Sánchez-Biosca converge con la visión del “escenario-máquina” apuntada anteriormente.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

Babylon, definida por Constant como una “ciudad nómada”, es una ciudad no repetitiva ni maquina, diseñada para el placer y la creatividad, la *deriva* y los encuentros humanos, en unas nuevas condiciones de vida sin consumo programado y sin automóviles. Los experimentos de Constant estaban pensados para una hipotética sociedad marxista y antiutilitarista de la libertad y la justicia, dispuesta a la propiedad comunal del suelo y formada por habitantes libres, creativos y nómadas (*cfr.* Constant [1974], en Andreotti, y Costa, eds., 1996: 154-158).

En *Teoría de la deriva* (1956), Debord propuso la “deriva” como experiencia subversiva, aliada con el azar y orientada a un reconocimiento experimental y psicogeográfico de la ciudad, que habría de ser recorrida sin un destino prefijado, dejándose llevar por descubrimientos o conversaciones, rastreando las identidades del tejido urbano y cuestionando las rutas y los trazados que ordenan todo movimiento y reducen la vida a evento productor.

5. YO/ENTORNO BIOMORFO

Puede hablarse también de un “antagonismo” fértil y biomorfo entre el “cuerpo-máquina” y el “escenario-máquina”, así como de una fuerza “vital” resultante de la tensión entre estos dos polos, un “antagonismo” y una fuerza que han dado lugar al “escenario plástico” desarrollado preferentemente en la poética de Boccioni, con aportaciones notables de G. Balla, F. Depero y E. Prampolini. La vertiente futurista basada en el “antagonismo” entre el “cuerpo-máquina” y el “escenario-máquina” genera una concepción alternativa de la producción artística en el seno del Futurismo. La obra de arte y el espacio social inician una dialéctica que no ha acabado en nuestros días y que tiene en los conceptos de “arte ampliado”, de Beuys (en Bodenmann-Ritter [1975] 1998: 55-62), y de “campo expandido”, de Krauss ([1985] 1996: 296-303), dos puntos de inflexión inexcusables, dos referentes que han venido a redimensionar socialmente el concepto de acción artística y a transformar la responsabilidad del público. La poética del “escenario plástico” desarrollada por Boccioni dio lugar a la “escultura ambiental” multidimensional, al repertorio ampliado de materiales (*polimaterismo*, o *arte polimaterica* de Prampolini), así como a un ámbito de expresión ampliado, en condiciones de expandirse hasta absorber toda la realidad e implicar la responsabilidad del público. Con una finalidad expansiva Balla, Depero y Prampolini crearon entre 1914 y 1915 una serie de montajes y de “construcciones” ambientales:

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

Depero realiza unas construcciones con materiales efímeros que, accionados por medio de sopletes, se mueven o se descomponen a través de movimientos excéntricos, emitiendo ruidos, sonidos, humaredas, haces de luces y salpicaduras de líquidos de colores. Prampolini crea unas esculturas suspendidas y unas construcciones metálicas móviles, mientras que Balla realiza unos montajes de distintas materias con fragmentos de metal, trozos de espejos y chapas metálicas retorcidas. Esta investigación debía conducir al espacio tridimensional y concreto del escenario teatral. (Lista, en Paz, 2000: 166).

El “escenario teatral” se había convertido en el gran laboratorio de la poética “ambiental” y del “escenario plástico”. Pero el Futurismo “vital” biomorfo no se detuvo en las manifestaciones escénicas. La ciudad aguardaba y era urgente *salir*. La teorización más completa de la poética de lo que hemos denominado Futurismo “vital” biomorfo la realizó Boccioni en *Pittura, scultura futuriste*, un volumen publicado en 1914, en Milán, donde el artista desarrollaba ideas expuestas, a partir de 1910, en textos como *Manifiesto de los pintores futuristas*, *Manifiesto técnico de la pintura futurista* y *Manifiesto de la escultura futurista* (De Micheli, [1959] 1993: 243-244).

En *Pittura, scultura futuriste* pueden encontrarse las claves perfiladas por las visiones teoréticas y técnicas de Boccioni acerca de la ciudad como “escenario plástico”. Desde posiciones próximas al *élan vital* de Henri Bergson (1859-1941) y al pragmatismo de Willian James (1842-1910), Boccioni propone una síntesis de “sensación” y de “construcción” a partir de las formas plásticas dinámicas. El objeto plástico dinámico reúne y compenetra planos centrípetos (objeto) y planos centrífugos (ambiente), como en el Impresionismo, y hace de la atmósfera vibración cromática que puede ser plasmada y tratada como un nuevo tipo de objeto (psico-objeto). El análisis del dinamismo conduce a Boccioni a la explosión sensorial sin la cual no puede haber percepción de la simultaneidad.

El dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico y particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto experimenta en sus desplazamientos en relación con el ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo)... es la concepción lírica de las formas interpretadas en el infinito manifestarse de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, entre ambiente y objeto, hasta formar la aparición de un todo: *ambiente + objeto*. (Boccioni [1914], en De Micheli, [1959] 1993: 251).

La concepción simultaneísta de Boccioni invalida la interpretación futurista del dinamismo realizada por artistas como Giacomo Balla en obras anecdóticas, por ejemplo, *Dinamismo de un perrito con trailla* (1912), donde el *dinamismo* aparece como repetición secuenciada de movimientos, es decir, como *cinetismo* dirigido exclusivamente al ojo

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

bidimensional⁹. Boccioni introduce en sus composiciones “líneas-fuerza” múltiples, una expresión de la energía omnidireccional puesta en movimiento por el cuerpo instalado en el espacio. Si bien según De Micheli son la “representación de los movimientos de la materia en la trayectoria que viene dictada por la línea de construcción del objeto y de su acción.” (De Micheli, [1959] 1993: 251), plásticamente las “líneas-fuerza” se presentan como “formas-color” abiertas y en expansión en las diferentes direcciones de un espacio donde el Yo ha recuperado sus competencias y puede obrar como fuerza concertante rectora de la dinámica orquestación simultaneísta.

La simultaneidad abarca todos los elementos de la poética de Boccioni. El autor la define como “el objeto de aquella gran causa que es el *dinamismo universal*”, y también como “el exponente lírico de la moderna concepción de la vida, basada en la rapidez y contemporaneidad de conocimiento y de comunicaciones” (Boccioni [1914], en De Micheli, [1959] 1993: 252). Así, el “escenario-máquina” delimitado en los manifiestos de Marinetti, tiene una contrapartida en el “escenario plástico” de la poética de Boccioni, artista abierto a las dimensiones psíquicas e históricas de la experiencia. El “escenario plástico” genera a su vez un “cuerpo plástico” y un programa alternativo dentro del Futurismo, truncados en gran medida a causa de la temprana muerte de Boccioni, el representante “mejor dotado” y la “personalidad más conspicua” del Futurismo, según De Micheli ([1959] 1993: 256).

6. “AQUÍ NO HAY AMBIGÜEDADES”

Hans Richter, consciente de que los vínculos del Dadaísmo con el Futurismo fueron relevantes, ha destacado los aspectos antiprograma y de liberación de significado que son característicos del radicalismo de Dadá, y que convierten el parentesco con el Futurismo en una relación y un débito limitados. Para Richter, las “provocaciones”, el “manifiesto” y su presentación tipográfica novedosa, así como los “poemas ruidistas”, eran señales del “comienzo de la nueva era del dinamismo”, aspectos que focalizan la “influencia del futurismo” sobre Dadá (*cfr.* Richter, [1965] 1973: 35-36).

Pero es preciso señalar también, a partir de lo sugerido por Richter, que en el Dadaísmo estos recursos son una respuesta significativa ligada a una visión del mundo diferente de la

⁹ Es lo que Crispolti denomina “onomatopeya visual”, asociada al futurismo plástico de 1910-1911 y caracterizada por “el uso de líneas de perfil dinámico, en forma de serpentina, arqueadas, etc. contrapuestas a líneas perpendiculares [...]” (Crispolti, en Celant, y Gianelli, comisarios, 1990: 73).

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

futurista. Para el Dadaísmo, la técnica no posee el carácter genesiaco que tiene en el Futurismo; es por el contrario una realidad histórica con dimensiones alienantes, y fue desmitificada y criticada desde posiciones antinormativas. Escribe Richter:

Es verdad: ‘movimiento’, ‘dinamismo’, ‘vivere periculosamente’ y ‘simultaneidad’ desempeñaron un papel en Dadá, pero en ningún caso constituyeron un programa. Ahí reside la diferencia fundamental: el futurismo tenía un programa, y produjo obras encaminadas a la ‘realización’ de ese programa. Según los respectivos talentos, el resultado eran obras de arte o simplemente ilustraciones del programa. Ahora bien, Dadá no sólo no tenía ningún programa, sino que era totalmente anti-programa. El programa de Dadá consistía precisamente en no tener ninguno, y eso es lo que confirió al movimiento en esa época y en esa constelación histórica la fuerza explosiva que le permitiría expandirse en todas direcciones, libre de presiones estéticas o sociales. Esa ausencia total de ideas preconcebidas era, en efecto, una novedad en la historia del arte. (Richter, [1965] 1973: 36).

Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* ([1982] 1991), se ha referido a la valoración que efectuaron de la “modernidad” las vanguardias del siglo XX, en particular la beligerante vanguardia del Futurismo. Incluso las conquistas técnicas y políticas propias de la “modernidad” pueden volverse contraproducentes cuando fundamentan un credo tan lineal como el del Futurismo. En los inicios del siglo XX, señala Berman:

La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; [...]. Las polarizaciones fundamentales tienen lugar al comienzo mismo de nuestro siglo [XX]. He aquí a los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años que precedieron a la primera guerra mundial: ‘Compañeros, os decimos ahora que el triunfante progreso de la ciencia hace que los cambios en la humanidad sean inevitables, cambios que están abriendo un abismo entre los dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el esplendor radiante de nuestro futuro’. Aquí no hay ambigüedades [...]. (Berman, [1982] 1991: 11).

Por esta razón, por la ausencia de “ambigüedades”, la “estrategia” artística y política del Futurismo conoció un alcance limitado. El Futurismo se inscribe en la vertiente radical de la vanguardia concebida como revolución permanente contra la totalidad de la existencia heredada, de acuerdo con lo que Rosenberg denominaba la “tradición de derrocar la tradición” (Rosenberg [1959] 1969: 81), una cultura de la negación que tiende a omitir las orientaciones activas hacia la historia. De Micheli considera que el mérito del Futurismo fue haber destacado “el problema de la modernidad y de la vida transformada por la técnica”, y haber contribuido al derrumbe de “toda la pasada mitología en favor de la mitología nueva: el automóvil, ídolo luciente, zumbante, utilitario.” (De Micheli, [1959] 1993: 243-244). Tras los manifiestos fundacionales, Marinetti proclama “la guerra, la única higiene del mundo”, junto con afirmaciones como “buscamos la creación de un tipo no-humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad de corazón, el afecto y el amor, esos venenos

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

corrosivos de la energía vital,” (en Berman, [1982] 1991: 12). La ausencia de crítica ante la “mitología nueva” fue causa de extravíos artísticos e ideológicos que hicieron de los futuristas, acabada la guerra de 1914, peones culturales de Mussolini. La desaparición de la línea constituida por Boccioni agravó el carácter lineal y unilateral del Futurismo necromorfo. Semejantes peripecias han sido denunciadas en numerosas ocasiones. Citaremos, para concluir, las objeciones formuladas por Mario De Micheli y Germano Celant.

El error profundo del futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica. Sólo Boccioni, e inicialmente Carrà, se dieron cuenta del problema. Pero la dirección general del movimiento fue otra; fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre. (De Micheli, [1959] 1993: 241-242).

El quehacer del artista, tras la fase inicial exultante, se vio perjudicado por “la dirección general” adoptada por el movimiento futurista. A partir de 1922, la cultura nacionalista fascista impuso en Italia, como condición obligatoria, “existir para la sociedad”. En esta circunstancia, el Futurismo acentuó una orientación que se había gestado antes de la I Guerra Mundial sobre las bases de la “religión de la patria” y que era dominante en 1918, una orientación que, según Celant, se tradujo en “un arte sin profundidad”, únicamente “decoración y propaganda.” En las décadas de 1920 y 1930,

El arte se pone al servicio del buen diseño artesanal y se transforma en vehículo superficial, se convierte en vestido y decoración, en gráfica y cartelística. El artista ya no garantiza lo nuevo, sino el ‘remake’ o la copia. Se vuelve inútil porque se vuelve ‘útil’, [...]. (Celant, en Celant, y Gianelli, comisarios: 1990, 19).

En la reflexión de Celant se manifiesta la que quizá es la contradicción capital del Futurismo, una vanguardia vigente en Italia, en el plano institucional, hasta finales de la década de 1930. La ruptura futurista se autoadministra y cierra el círculo sobre sí misma, sobre la propia práctica de la ruptura. Al perder toda capacidad dialógica respecto del Entorno deviene, más que auténtico lenguaje creador, idiolecto, jerga *futurista* condenada a la tautología y a la autorreproducción. La ruptura dadaísta, en cambio, no tuvo en ningún momento la pretensión de autoadministrarse, se concibió como círculo abierto, y en este sentido, fue una ruptura que no quedó socialmente clausurada. Todavía sus rupturas significan. En la medida en que el Futurismo procuró cerrar el círculo de la ruptura, se confinó en una coyuntura histórica episódica y trágica.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

Referencias bibliográficas:

[Entre corchetes se incluye la fecha de la primera edición en lengua original]

- BERENGUER, Á. (2007), “Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, *Teatro. Revista de estudios escénicos*, nº 21, Ateneo de Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 13-29.
- BERMAN, M. ([1982] 1991), *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI. Cuarta edición en castellano, 1991; primera, 1988. Título original: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. Traducción: Andrea Morales Vidal.
- BODENMANN-RITTER, C. ([1975] 1998), *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid, La balsa de la Medusa. Título original: *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Traducción: José Luis Arántegui. Primera edición 1995. Segunda, 1998. Texto de la entrevista a Joseph Beuys.
- BOZAL, V. (1991), *Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa.
- BURLEIGH, M. ([2005] 2005), *Poder terrenal. Religión y política en Europa. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial*, Madrid, Taurus. Título original: *Earthly powers. The Conflict Between Religion and Politics From the French Revolution to the Great War*. Traducción: José M. Álvarez Flórez.
- CARUS, C. G. ([1835] 1992), *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, La balsa de la Medusa. Título original: *Briefe und aufsatze ubre landscapes-malerei*. Introducción de Javier Arnaldo. Traducción: José Luis Arántegui.
- CELANT, G. (1990), “Memoria del futuro”, en CELANT, G. y GIANELLI, I. (comisarios, 1990): *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, cat. exp., Milán, Bompiani, Centro de Arte Reina Sofía, pp. 17-23.
- CIRLOT, L. (1988), *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- CONSTANT ([1974] 1996), “New Babylon”, en ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (eds., 1996): *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA y ACTAR, pp. 154-170.
- CRISPOLTI, E. (1990), “Presencia creativa, colocación política y herencia del futurismo”, en CELANT, G. y GIANELLI, I. (comisarios, 1990): *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, cat. exp., Milán, Bompiani, Centro de Arte Reina Sofía, pp. 71-88.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA

- DE MICHELI, M. ([1959] 1993), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial. Título original: *Le avanguardie artistiche del Novecento. Documenti, Manifesti, programmi*. Traducción: Ángel Sánchez Gijón. Primera edición en castellano, 1979. Décima reimpresión en castellano, 1993.
- DEBORD, G. ([1956] 1996), “Teoría de la deriva”, en ANDREOTTI, L. y COSTA, X. (eds., 1996): *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA y ACTAR, pp. 22-27.
- DIDI-HUBERMAN, G. ([2000] 2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. Título original: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Traducción: O. A. Oviedo.
- GOETHE, J. W. ([1808-1832] 1981), *Fausto*, Madrid, Edaf. Traducción: Felipe Ruiz Noriega. Prólogo José Luis Moreno-Ruiz.
- GOLDMANN, L. (1968), *La ilustración y la sociedad actual*, Caracas, Monte Ávila. Título original: *Lumières*. Traducción: Julieta Fombona.
- JARQUE, V. (1996), “Johann Wolfgang Goethe”, en BOZAL, V. (1996, ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, La balsa de la Medusa, pp. 220-244.
- KRAUSS, R. ([1985] 1996), *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial. Título original: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo.
- LE BON, L. (comisario, 2005), *Dada*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou.
- LISTA, G. (2000), “El escenario futurista”, en PAZ, M. (comisaria, 2000): *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, cat. exp., Madrid, MNCARS, pp. 165-217.
- MAGRIS, C. ([1986] 2004), *El Danubio*, Barcelona, Anagrama. Título original: *Danubio*. Traducción: Joaquín Jordá.
- MARCHÁN FIZ, S. (ed., 1974), *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid, Alberto Corazón editor.
- MARTÍNEZ CARRERAS, J. U. (1996), *Introducción a la Historia Contemporánea. I. La Era de las Revoluciones 1770-1918*, Madrid, Istmo.
- NIETZSCHE, F. ([1881] 1981), *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, José J. de Olañeta editor, Barcelona. Título original: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. Traducción.
- PANOFSKY, E. ([1962] 1985), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad. Título original: *Studies in Iconology*. Traducción: Bernardo Fernández. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Primera edición en castellano, 1972.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL FUTURISMO

- RICHTER, H. ([1965] 1973), *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión. Título original: *Geschichte der dadaismus*. Traducción de Enrique Molina.
- RIMBAUD, A. ([1886] 1983), “Iluminaciones”, en RIMBAUD, A. (1983): *Obra completa. Prosa y poesía*, Barcelona, ediciones Río Nuevo, pp. 109-168. Traducción: F. J. Vidal-Jover. Primera edición, 1977. Tercera reimpresión, 1983.
- ROSENBERG, H. ([1959] 1969), *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila. Título original: *The Tradition of the New*.
- SAN MARTÍN, F. J. (ed., 1992), *La mirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipúzcoa.
- SÁNCHEZ, J. A. (ed.) (1999), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004), *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós.
- SUBIRATS, E. (1986), “Arquitectura y civilización. En torno a la utopía arquitectónica de Hugh Ferriss”, en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, pp. 111-126.
- TAFURI, M. ([1980] 1984), “La escena como ‘ciudad virtual’. De Fuchs al Totaltheater”, en TAFURI, M. (1984): *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 125-145. Título original: *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni 70*. Traducción: Francesc Serra.
- VON KLEIST, H. ([1810] 1988), *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, pp. 31-36. Título original: *Über das Marionettentheater: Briefe. Kleine Schriften. Anekdoten*. Traducción: Jorge Riechmann.