



Las ciudades del futurismo italiano

Vida y arte moderno:
Milán, París, Berlín, Roma
(1909-1915)

Antonio Pizza



UBe



Federico
new York
1915

ÍNDICE

PRELUDIOS MODERNOS EN UNA CIUDAD DE PROVINCIAS	11
SIMBOLISMOS ARTÍSTICOS Y NUEVAS CONFIGURACIONES URBANAS	23
«LA VILLE QUI MONTE»	35
VIAJES Y LITERATURA	45
EL ARTE COMO CONFLICTO	59
NACIMIENTO DE UNA ESTÉTICA FUTURISTA	71
REPRESENTACIONES DEL TIEMPO	91
LA ARQUITECTURA COMO META	103
«LA CITTÀ NUOVA»	119
EN LAS CAPITALES DEL ARTE: PARÍS Y BERLÍN	137
LAS DISPUTAS CON EL CUBISMO	159
«RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO»	173
ANEXO DOCUMENTAL	187
BIBLIOGRAFÍA CITADA	205
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA	211

VIAJES Y LITERATURA

En 1912 se publica el «Manifesto tecnico della letteratura futurista» (Manifesto técnico de la literatura futurista), en el que Marinetti establece una relación directa entre la destrucción de la sintaxis tradicional y la experiencia mecánica del vuelo, ya que subir a las alturas altera la perspectiva tradicional, obligando al ojo a una visión sintética y simultánea. Una metáfora, esta última, tomada sin duda de Friedrich Nietzsche,¹ en su genérica alusión a una ausencia esencial de la gravedad, capaz de liberar a la humanidad de todos sus vínculos tradicionales.

La voluntad de sintonizar con un contexto contemporáneo en desenfundada metamorfosis llevará a la literatura a la «Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà» (Destrucción de la sintaxis. Imaginación sin cables. Palabras en libertad); las palabras en sí mismas deberán librarse de las ataduras, de los códigos que las perpetúan en semánticas cancinas, barajando una anarquía rehabilitadora capaz de reavivar su olvidada potencialidad comunicativa.

Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata nel mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.²

¹ Es muy probable que Marinetti leyera la versión francesa de 1893 del *Así habló Zaratustra* (1883-1885).

² (El futurismo se basa en la completa renovación de la sensibilidad humana aca-

Cabe recordar que las mencionadas «formas distintas de comunicación» son relativamente nuevas en el mundo de finales de siglo. De hecho, el telégrafo sin hilos nace en 1890; el uso de las comunicaciones telefónicas por cable se había extendido a partir de 1876, al tiempo que progresaban las técnicas de imprenta (linotipia, 1886; monotipia, 1889); en 1893 hizo su aparición el primer «carruaje sin caballos» gracias a un motor de gasolina; la primera central eléctrica se inauguró en Nueva York en 1882; la producción de las revolucionarias bombillas eléctricas (con filamento de carbono) se inició en 1878-1879; el primer vuelo en avión de los hermanos Wright se remonta a 1903, mientras que las proyecciones cinematográficas de los hermanos Lumière son de 1895, año en el que se proyectó en público uno de sus primeros cortometrajes: *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*. Por doquier se asiste a la importante reducción de los tiempos necesarios para el desempeño de algunas actividades humanas, con un incremento extraordinario de las velocidades de realización.

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

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

cida por efecto de los grandes descubrimientos científicos. Aquellos que hoy utilizan el telégrafo, el teléfono y el gramófono, el tren, la bicicleta, la moto, el automóvil, el transatlántico, el dirigible, el aeroplano, el cinematógrafo, el periódico diario (síntesis de una jornada en el mundo) no piensan que estas formas distintas de comunicación, transporte e información ejercen en su psique una influencia determinante.) MARINETTI, F. T. (1983). «Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà», 11 de mayo de 1913. *Teoria e invenzione futurista, op. cit.*, págs. 65-66.

La famosa «ventana pictórica» sobre el mundo ha cambiado sus atributos: la relación estática entre el observador y el lienzo, «enmarcado» por la mirada escrutadora de aquél, se fluidifica; en realidad, desde detrás de la ventanilla de un tren se desmaterializan los primeros planos, se desvanece toda ilusión de una visión en perspectiva. El paisaje corre, se dispersa, se fragmenta; el pasajero ya no puede apropiarse de él como cuando el carruaje —con otros ritmos, por supuesto— aminoraba el paso, se detenía, esperaba; irreversiblemente pierde una relación de pertenencia con todo lo que lo rodea.

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

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

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

En realidad, el uso de los nuevos inventos del mundo de las comunicaciones formó parte de su misma existencia, sin olvidarnos de la fundamental aparición del telégrafo. Baste pensar en lo que viajó por Europa su primera exposición colectiva, en 1912: de París a Berlín, a Londres, a Bruselas...; con Boccioni, por ejemplo, que se traslada de París a Londres, más tarde a Berlín, y luego participa en la inauguración de Bruselas, todo en un intervalo de pocas semanas.

La llegada posterior del automóvil como medio de transporte adoptado gradualmente por las capas sociales más acomodadas aportará —respecto al tren— un sentimiento de mayor libertad; devuelve a los pasajeros a una visión panorámica de 360 grados, si bien agudiza el extrañamiento a causa de la velocidad, de los continuos desplazamientos de los puntos de vista, de la progresión no rectilínea de la calzada. Por otro lado, el hecho de encontrarse

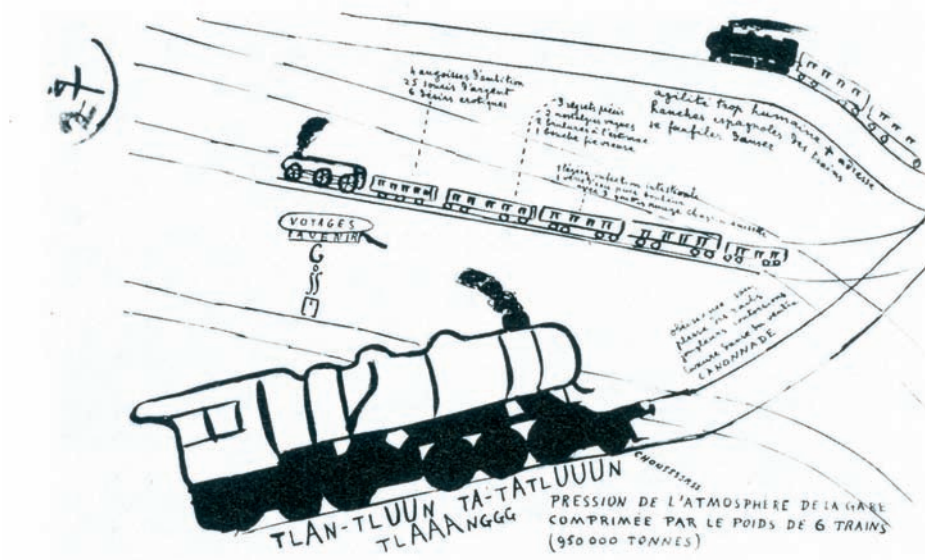


Fig. 8. Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà (Train angoissé)*, ca. 1915, tinta sobre papel, 21 x 31 cm, colección privada.

encerrados en un mecanismo móvil impide la relación directa con el exterior, que en cambio mantenían el peatón, el ciclista, el jinete.

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

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

Alle 6 vado a fare della velocità in una 140 cavalli Itala di un amico di Azari. Slancio felice della macchina, enorme catafalco impazzito rosso che si precipita sui passanti. A balzi frenato, violento raccorcia Milano, che sotto le sue ruote diventa un piccolo villaggio. Felicità del cofano violento appena sente davanti la strada libera.³

³ (A las 6 voy a hacer un poco de velocidad con el Itala de 140 caballos de un amigo de Azari. Impulso feliz del coche, enorme mamotreto rojo enloquecido que se abalanza sobre los transeúntes. Frenado a sacudidas, reduce violento a Milán, que bajo sus ruedas se convierte en una pequeña aldea. Felicidad del capó violento en cuanto nota

Un signo verbal radicalmente transformado (como lo serán todos los demás signos) deberá, por tanto, ser capaz de plasmar en el papel la sucesión incontenible de fenómenos, su convulsión energética; ahora las palabras pretenden transformarse en «cosas» valiéndose de una subversión tipográfica que reconstruye la página, asalta el anticuado marco de la hoja y le otorga un renovado rol expresivo.

La denominada práctica *parolibera* (palabra libre) se plantea como acercamiento a la realidad inmediata, basándose en la experiencia vivida, sensorial, íntima. Por un lado, captura los movimientos de la psique y, por el otro, los estímulos de la realidad, en un continuo entretrejerse de exterior e interior como método para registrar activamente estados de ánimo, percepciones, realidades materiales, estímulos inconscientes; todo ello convertido en señales verbales, visuales, fonéticas, sin mediación alguna.

En todo caso, la transformación extrema de los medios lingüísticos tradicionales que lleva a cabo Marinetti no aspira a modificar las conciencias de los lectores, como se verá en el curso de la polémica con los vanguardistas rusos. En nuestro autor, el objetivo consistirá en hacer más transitable en un sentido comunicacional la relación entre literato y público, volviendo más fulminante y polisensorial la comprensión de los textos.

La experiencia del vuelo aéreo ciertamente habrá servido para diseñar distintas prácticas «simultaneístas» y ensayar su posible traslación a las formas de la representación artística. Así, la palabra *libre* rompe con la perspectiva unívoca y unidireccional de la semántica institucionalizada, y abre nuevos territorios en donde experimentar la simultaneidad entre tiempos y espacios, haciendo que lo pensado, lo vivido, lo evocado, lo imaginado... interactúen entre ellos con un impulso creativo totalizador.⁴

El «paroliberismo», precedido por el «verso libre» durante el período 1909-1913, tendrá los siguientes axiomas proverbiales: la destrucción de la sintaxis mediante una distribución aleatoria e inconexa de los sustantivos; el uso del verbo en infinitivo; la abolición del adjetivo, el adverbio y la puntuación; el empleo desinhibido de la analogía; el recurso a onomatopeyas y códigos matemáticos, y una auténtica revolución compositiva en la página impresa; y, finalmente, la embriagadora aspiración a la defunción del ego del

ante sí el camino libre.) Notas de Marinetti del 22 de julio de 1919, en MARINETTI, F. T. (1987). *Taccuini 1915/1921*. Bolonia: Il Mulino, pág. 426.

⁴ También será importante la integración del «simultaneísmo» en el lenguaje pictórico futurista, como veremos más adelante.

autor, como respuesta a la obsesión de transmutación de la materia en poesía según una organización tipográfica vertiginosa y básicamente no gravitacional. (Fig. 9)

Todas estas premisas se recogerán, en formato apodíctico, en el mencionado «Manifiesto técnico de la literatura futurista» (1912): contra el sentimentalismo psicologista, una especie de proyección no subjetiva y materialista hacia los objetos llevará a «sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con *l'ossessione lirica della materia*» (sustituir la ya agotada psicología del hombre con la obsesión lírica de la materia).⁵

No obstante, algunas posiciones marinettianas no resultan en absoluto originales; en efecto, la revolución paroliberista, que dinamita la escritura lineal y el formato tradicional del libro, tiene precedentes en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Stéphane Mallarmé, 1897) o en trabajos de Alfred Jarry, amigo personal de Marinetti, quien había utilizado vistosos artificios tipográficos en sus obras (*Les Minutes de sable mémorial*, 1894; *César-Antéchrist*, 1895).

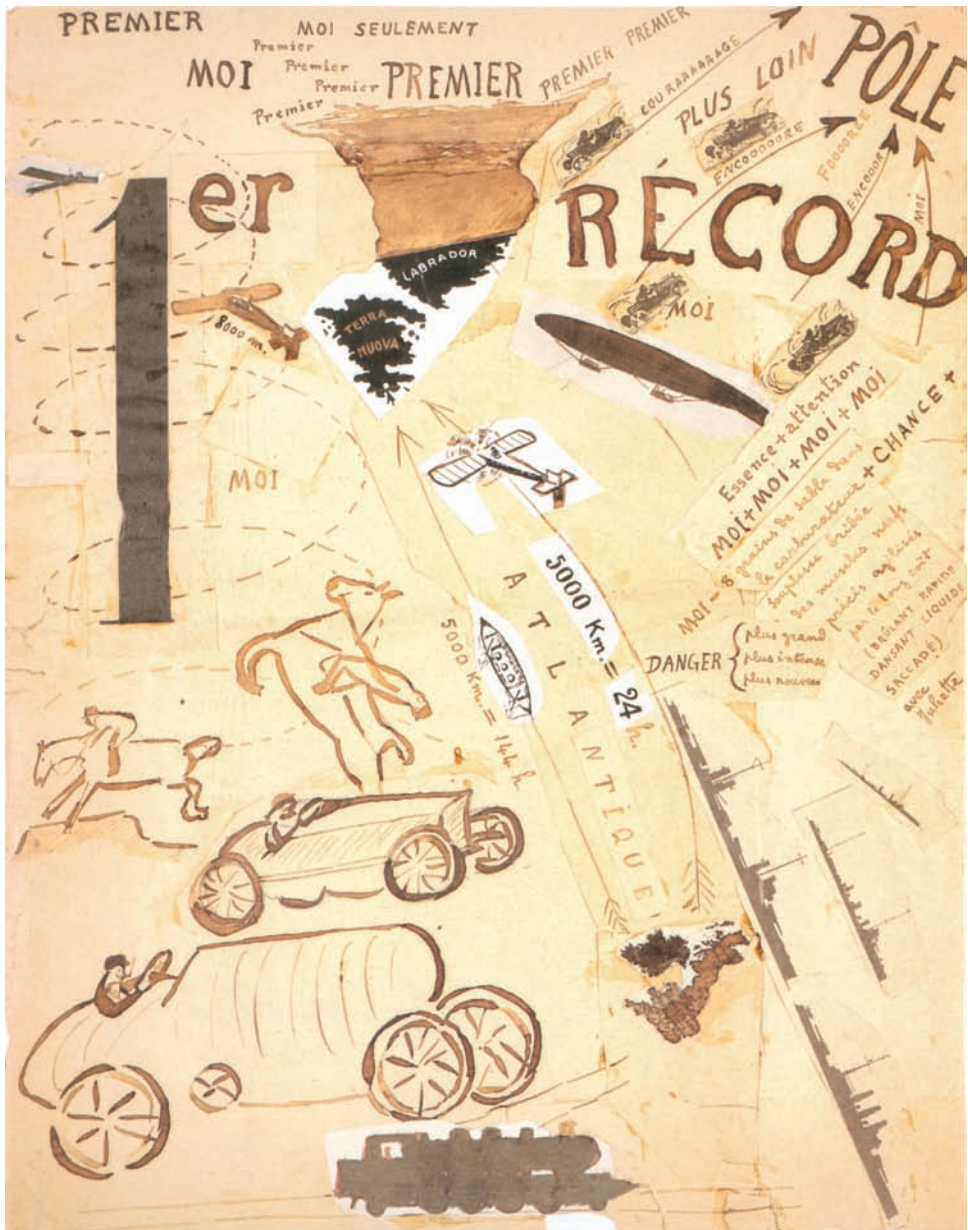
Aunque luego las críticas de Marinetti serán imperativas, como por ejemplo respecto a las innovaciones llevadas a cabo por Mallarmé:

Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell'aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito. Non voglio suggerire un'idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini pas-satiste: voglio anzi afferrarle brutalmente e scagliarle in pieno petto al lettore.⁶

La teoría paroliberista, en definitiva, nace de la necesidad de adecuar la literatura a las grandes transformaciones de la edad moderna; el individuo masa, hijo de la máquina, bárbaro y al mismo tiempo evolucionado, piensa de manera ágil, analógica, lacónica, tiene una inteligencia visual muy desarrollada y será cada vez más rápido en recibir y comunicar.

⁵ MARINETTI, F. T. (1983). «Manifiesto tecnico della letteratura futurista», *op. cit.*, págs. 46-54 (cursivas en el original).

⁶ (Me opongo a la estética decorativa y preciosista de Mallarmé y a su búsqueda de la palabra rara, del adjetivo único e insustituible, elegante, suggestivo, exquisito. No quiero sugerir una idea o una sensación con melindres o afectaciones pasadistas: al contrario, quiero aferrarlas brutalmente y disparárselas al lector de lleno en el pecho.) MARINETTI, F. T. (1983). «Distruzione della sintassi...», *op. cit.*, pág. 77. La invalidación del objeto había sido plenamente asumida por Arthur Rimbaud («Je est un autre»), evidente anticipador del poeta adivino al que alude Marinetti.



Sentieri tortuosi, strade che seguono l'indolenza dei fiumi e girano lungo le schiene e i ventri disuguali delle montagne, ecco le leggi della terra. Mai linea retta; sempre arabeschi e zigzag [...]. Gli sportsmen sono i primi catecumeni di questa religione. Prossima distruzione delle case e delle città, per formare dei grandi ritrovi di automobili e di aeroplani [...]. Chi viaggia molto acquista meccanicamente dell'ingegno, avvicina le cose distanti guardandole sinteticamente e paragonandole l'una all'altra e ne scopre le simpatie profonde. Una grande velocità è una riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista.⁷

Para seguir con los posibles precedentes de las actitudes futuristas hay que considerar que, en los medios intelectuales franceses —que Marinetti frecuentaba intensamente—, desde hacía tiempo se habían ido produciendo algunas manifestaciones excéntricas. En 1878, el joven poeta Émile Godeau, entre otros, había fundado el club de Les Hydropathes,⁸ que contaba con su propia plataforma de difusión ideológica, el periódico *L'Hydropathe*, del cual se publicaron treinta y dos números. Se trataba de un círculo abierto y belicoso en el que confluían personajes de variada procedencia cultural: escritores, músicos, ilustradores, actores y estudiantes.

Entre ellos también había «grupos de acción» que utilizaban la provocación como conducta distintiva (véase el denominado *fumisme*, que consistía en hacer explotar fuegos artificiales y petardos durante las reuniones).

Además, merecen ser recordadas iniciativas como las de Jules Lévy, quien un día de 1882, al despertarse, se levantó y encaró su próximo futuro con una idea muy concreta en la cabeza: «hacer una exposición de dibujos realizados por gente que no sabe dibujar», dando lugar a varias iniciativas curiosas e inclasificables en algunos cabarets, a las que se sumarían irreverentes exposiciones de las denominadas «arts incohérents».

⁷ (Senderos tortuosos, carreteras que siguen la indolencia de los ríos y fluyen por los lomos y los vientres desiguales de las montañas: he aquí las leyes de la tierra. Nunca líneas rectas; siempre arabescos y zigzag [...]. Los deportistas son los primeros catecúmenos de esta religión. Próxima destrucción de casas y ciudades, para formar grandes concentraciones de automóviles y aviones [...]. Quien viaja mucho adquiere mecánicamente ingenio, aproxima las cosas lejanas mirándolas sintéticamente y comparándolas unas con otras y descubre sus simpatías profundas. Una gran velocidad es una reproducción artificial de la intuición analógica del artista.) MARINETTI, F. T. (1958). «La nuova religione-morale della velocità», 1916. En DRUDI GAMBILLO, M. y FIORI, T. (eds.), *op. cit.*, págs. 52-54.

⁸ Véase CHARPIN, C. (1990). *Les arts incohérents (1882-1893)*, París: Syros Alternatives.

El grupo promotor de estas iniciativas, desprovisto por definición de cualquier línea ideológica o artística reconocible, se comportaba más bien como una alegre pandilla de buenos amigos y consiguió una gran notoriedad pública, hasta el punto de poder declarar el año 1886 como «année de l'incohérence».

Constituido mayoritariamente por ilustradores satíricos que publicaban sus caricaturas en los diarios de la época (*Le Rire*, *La Caricature*, *Le Chat Noir*), tenían como objetivo común la lucha sin cuartel contra toda forma de seriedad, e utilizaban como principales instrumentos expresivos el *calem-bour*, el equívoco o la desmitificación.

La seriedad: he ahí el enemigo de la incoherencia. Es la bestia salvaje, el animal irascible que ésta acosará hasta los sótanos de los monumentos pomposos rematados por cúpulas que vemos elevarse en los extremos del puente.⁹

Asimismo, se tratará de una actitud paródica en relación con los *Salons* y todas las formas artísticas convencionales. Uno de sus momentos más sensacionales y controvertidos coincide con la presentación, en una muestra de 1882, de un cuadro de Paul Bilhaud titulado *Combat de nègres dans un tunnel*, que consistía en un lienzo íntegramente pintado... ¡de negro!

Volviendo a la literatura futurista, el primer libro redactado íntegramente en estilo paroliberista será *Zang Tumb Tumb*, acabado en septiembre de 1913, pero publicado sólo a finales de febrero de 1914, al regreso de Marinetti de su viaje a Rusia. Mediante recursos tanto sintácticos como tipográficos, el autor se proponía situar al lector en el corazón mismo de un escenario de guerra: el sitio de Adrianópolis, durante el conflicto entre Bulgaria y Turquía de 1912-1913, que Marinetti había seguido como reportero.

El texto, organizado a partir de una técnica de montaje de corte cinematográfico, rehúye una lógica de desarrollo lineal y relacional, así como un centralismo de la narración, y se convierte literalmente en objeto que se toca, se manipula, se lee en múltiples direcciones, ya que el redactado se mueve de izquierda a derecha, pero también de abajo arriba. Por tanto, la lengua no es un reflejo de la realidad, sino una transcripción muy deficitaria de ésta, un instrumento que, en su corporeidad y en su hacerse «cosa», se reviste de rasgos alusivos y miméticos; así, y no por casualidad, el sustantivo se conside-

⁹ CHARPIN, C. (1990). «Avant-propos du catalogue de l'exposition de 1884». *Les arts incohérents (1882-1893)*. París: Syros Alternatives, pág. 57.

rará forma expresiva preeminente porque con su perentoria intransitividad potencia las dotes referenciales de los objetos y consigue traducir mejor su identidad física.

Cierto es que, durante la estancia en Rusia, el texto había sido declamado en público, aunque iba a ser denostado por los vanguardistas rusos, que lo consideraron poco radical y abstracto, afirmando que el orador, con gestos y modulaciones vocales, tendía a reinstaurar la «coherencia lógica» narrativa cuya abolición se preconizaba.

En un contexto literario en el cual Kruchenij había publicado en 1913 el texto «Nuevos caminos de la palabra» (y, junto con Jlebnikov, «La palabra en cuanto tal»), con el objeto de liberar el lenguaje verbal del autoritarismo de los «significados» e inventar un idioma totalmente irreconocible (*zaum*), llega el vate del futurismo italiano y divide a los futuristas rusos entre quienes desean recibirlo amistosamente (Malévich, Sersenevich) y quienes por el contrario quieren boicotarlo, incluso con violencia, como Lariónov, que propone tirarle huevos podridos a su llegada. En efecto, la primera *tourné* del futurismo en Rusia —mientras Mayakovski se encuentra fuera de Moscú y por tanto no asiste a la *performance* de Marinetti— no recibe en absoluto respuestas positivas.

Así pues, el encuentro con los «colegas» orientales dará lugar a discordias y divergencias, más allá de las apariencias de camaradería vanguardista: mientras que los italianos aspiran a plasmar lo más vivamente posible las pulsiones de la modernidad y la agitación de las últimas tecnologías, los rusos buscan la sublimación total de cualquier anclaje materialista para elevarse hacia las esferas del lenguaje absoluto, en una dimensión cósmica que interioriza los desenlaces de una proyección utópica.

Benedikt Livsic destaca lúcidamente los motivos de la polémica, acusando al futurismo italiano de «localismo» y «maquinismo romántico»:

Sí, maquinismo romántico no es una contradicción en sus términos sino una realidad encarnada en el futurismo italiano, que en su emblema ha escrito «matemos al claro de luna». No se trata del urbanismo de Verhaeren, para quien la *ville tentaculaire* es un sueño realizado. No, se trata de una aspiración apasionada, de la avidez frenética de un país agrícola que desea tener a cualquier precio su industria y sus mercados, desligándose de las cadenas de lo rústico [...]. Pero ¿tan absoluto es este valor, la belleza del movimiento?, ¿y es que no hay otros valores humanos que tal vez lo igualen o superen? Por supuesto, Marinetti se halla sometido al día de hoy, el día del auge del progreso técnico. Este último necesita una ideología, y aquí tenemos a Marinetti el futurista, Marinetti servil

cantor de los triunfos técnicos de la actualidad. De la destrucción de la sintaxis no sólo habla Marinetti; hay más voces que abogan por esta destrucción, pero por motivos muy distintos. Voces de otra esfera que Marinetti ni siquiera ha rozado con el ala de su avión: la esfera del arte puro.¹⁰

También había diferencias notables de clase, y muy evidentes: a la vida opulenta, de mecenas generoso, que encarnaba Marinetti, quien se presentaba «burguesamente» en esmoquin y pajarita a los actos públicos en los que participaba, le hacía de contrapunto el colectivo de intelectuales rusos, la mayoría de origen popular, sin estudios, pobres y mal vestidos.

Hay que decir que, ya antes de la llegada de Marinetti a Rusia, se había creado un cierto clima de hostilidad a su presencia y, sobre todo, a su papel jactancioso de profeta de la modernidad. Ilia Zdanevich lo acusará explícitamente de academicismo: «Tras la batalla contra el antiguo academicismo, ahora nos toca librar otra: la batalla contra el marinettismo, es decir, contra el academicismo de nuestros días».¹¹

Y Natalia Goncharova se mostraba depreciativa con él («Ese sujeto me interesa muy poco»), mientras que Mijaíl Fiódorovich Lariónov dejaba vislumbrar su extremo rechazo hacia el personaje:

Le preparamos una solemne bienvenida. A su lección asistirán todos los que defienden el futurismo como principio de imparable avance, ¡y juntos lanzaremos huevos podridos contra ese renegado, y lo inundaremos de leche agria! Así sabrá que Rusia no es Italia, que ella sabe vengarse de los traidores.¹²

Básicamente, se lo acusa de ser ni más ni menos que un «académico», un propagandista de «viejas formas», un «dogmático»; y, en el fondo —aunque no de manera explícita—, también de ser un «occidental».¹³

¹⁰ LIVSIC, B. «Noi e l'Occidente»; citado en STRADA, V. (2000). «Marinetti in Russia». En SALARIS, C. (ed.). *F. T. Marinetti, Arte-vita*. Roma: Fahrenheit 451, pág. 65.

¹¹ De una carta inédita de I. Zdanevich, fechada alrededor del 20 de enero de 1914, transcrita en LAPSIN, V. P. (2008). *Marinetti e la Russia*. Milán: Skira, págs. 106-107.

¹² LAPSIN, V. P. (2008), *op. cit.*, pág. 110.

¹³ Lariónov y Goncharova habían declarado en el manifiesto «Rayonistas y futuristas» de 1913: «Nos oponemos a Occidente, que banaliza nuestras formas orientales y lo aplasta todo». LAPSIN, V. P. (2008), *op. cit.*, pág. 110.

La primera lección tuvo lugar el 27 de enero de 1914; la segunda el 28, y una tercera, improvisada, el 30 de enero. Marinetti es feliz de estar en Moscú;¹⁴ el éxito de público parece importante, pero la receptividad entre los círculos vanguardistas es casi nula. Tras la segunda lección, Larionov ratifica su juicio negativo: «Personalmente opino que las ideas de Marinetti están desprovistas de interés y que están superadas desde hace tiempo».¹⁵

El 1 de febrero Marinetti se encuentra en San Petersburgo; de nuevo, la acogida del público es entusiasta, mientras que la de la cultura más revolucionaria es gélida. En esta ocasión, las objeciones son capitaneadas por Livsic, con quien el italiano intentó reconciliarse regalándole un ejemplar de *Zang Tumb Tumb*, con dedicatoria personal.

[...] llegamos a la conclusión de que Marinetti consideraba su viaje a Rusia algo así como una visita que el jefe de una organización hace a una de sus filiales. Por tanto, se imponía una aclaración sin demora: nosotros no sólo no nos considerábamos una ramificación del futurismo occidental, sino que teníamos la fundada convicción de haber superado en muchos aspectos a nuestros compañeros italianos [...]. Incluso los que conocían el futurismo sólo de oídas no podían encontrar nada nuevo en la conferencia de Marinetti [...]. En la tarima bramaba un milanés que pensaba sinceramente que su ciudad era el centro del universo [...]. Las vociferaciones enloquecidas de Marinetti no revelaban nada más que la imperiosa, desenfrenada aspiración de las clases pudientes de un país semiagrícola, ávidas de disponer a cualquier precio de una industria propia y mercados exteriores, de llevar a cabo una política colonial independiente [...]. El futurismo de Marinetti, a pesar de sus afirmaciones, demostraba no ser una religión del futuro, sino la idealización romántica de nuestro tiempo.¹⁶

¹⁴ F. T. Marinetti: «Mosca mi piace molto. La scopro una città piena di vita e di movimento, e questo è ciò che più di ogni altra cosa mi interessa e mi attrae. Per cui non visito né musei, né gallerie d'arte, ma passeggio per le strade, sforzandomi di stare il più possibile a contatto con la folla e la vita cittadina». (Moscú me gusta mucho. La descubro como ciudad plétórica de vida y movimiento y esto, más que cualquier otro aspecto, es lo que me interesa y me atrae. Así que no visito museos, ni galerías de arte, sino que paseo por las calles, esforzándome en establecer el máximo contacto con la gente y la vida ciudadana.) LAPSIN, V. P. (2008), *op. cit.*, pág. 122.

¹⁵ LAPSIN, V. P. (2008), *op. cit.*, pág. 121.

¹⁶ LIVSIC, B. (1968). *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*. Bari: Laterza, págs. 145 y 149-150.

En las páginas sucesivas de la autobiografía de Livsic encontramos más detalles del disenso manifestado por los rusos; pero esta vez centradas en asuntos literarios, al referirse a los reivindicados instrumentos expresivos elegidos por Marinetti, encaminados a la concreción de teorías poéticas presuntamente subversivas:

¿Acaso merece la pena condenar, siquiera como lo hacéis vosotros, la proposición tradicional, para luego rehabilitarla, restituyéndole —con los medios sugestivos del gesto, de la mímica, de la entonación, de la onomatopeya— el predicado que se le había quitado? [...]. En realidad, ¿en nombre de qué nos proponéis destruir los signos de puntuación? En nombre de la belleza y de la velocidad, ¿no es cierto? Y bien, ¡lo sentimos pero a nosotros esta belleza no nos importa nada! [...]. La única obsesión de la esencia accesible al poeta es la obsesión por el material de su arte. El hecho de hundirse en el elemento primordial de la palabra. Esto no es arcaísmo, es la praxis de la cosmología, que no admite medida temporal alguna.¹⁷

Mientras tanto, el 5 de febrero se publicará una carta firmada por varios exponentes de la vanguardia rusa:

Durante nuestra *tournée* por provincias hemos sido testimonios de la trágica conquista de Moscú por parte del señor Marinetti [...]. Nosotros no tenemos en común con el futurismo italiano más que el nombre, ya que la mísera condición de la pintura en Italia no puede compararse con la vida artística de la Rusia de los últimos cinco años, con su ritmo intenso y febril. La hipótesis de que nosotros estemos imitando a los italianos (o viceversa) no es cierta puesto que lo nuestro fue escrito antes.¹⁸

El 13 de febrero de 1914 Marinetti dio su última conferencia en Moscú, en un clima tenso, con reiterados actos de obstrucción por parte de un pequeño grupo de sabotadores que intentaban dinamitar la vehemente arenga del italiano, esta vez titulada: «Sobre las extremas investigaciones del futurismo en poesía y pintura». El 17, después de casi un mes en tierras rusas, Marinetti deja Moscú, con la intención de volver con los otros artistas del movimien-

¹⁷ LIVSIC, B. (1968), *op. cit.*, págs. 155, 157 y 158.

¹⁸ La carta («En ocasión de la llegada de Marinetti») enviada a la redacción de la revista *Nov*, aunque apareció como firmada por varios personajes ilustres de la cultura de vanguardia, al parecer fue redactada sólo por David Burliuk y Vasili Kamenski. LAPSIN, V. P. (2008), *op. cit.*, págs. 165-166.

to para organizar una muestra futurista en esta ciudad, nunca realizada. En realidad, el poco glorioso viaje que acababa de concluir demostró de manera irreversible la imposibilidad de cualquier forma de entendimiento artístico entre la vanguardia italiana y la rusa.