

## «Uccidiamo il chiaro di luna»\*

Teresa LOSADA LINIERS  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

En el momento en el que el Futurismo se desarrolla como movimiento independiente, se mueven también en distintos campos artísticos unas tendencias que darán lugar al arte contemporáneo, al nuevo modo de concebir el baile, la música, la pintura y la literatura, no como producciones aisladas unas de otras sino como distintas manifestaciones artísticas que puedan dar lugar a la obra de arte total.

**Palabra clave:** Marinetti.

### ABSTRACT

As the Futurism developed as an independent movement, different trends of other artistic areas moved into what would be contemporary art. That new way to understand performing arts, music, painting and literature: not as isolated productions, but as multiple expressions of a one, total, masterpiece.

**Keyword:** Marinetti.

El siglo xx acabó con las razones que habían impedido que Italia participase en el desarrollo del arte moderno. Entre 1910 y 1919 se produjeron movimientos significativos pero de corto alcance que no tuvieron la fuerza necesaria para extenderse a todas las ramas del arte; no tuvieron lo que en Francia se llamó el *Esprit nouveau* de Ozenfant<sup>1</sup> y Jeanneret entre los años 1920 y 1925.

---

\* Las citas de los distintos manifiestos de Marinetti sobre el teatro, excepto las que se especifican, son de AA.VV., *Marinetti e il futurismo*, (1973). Antología a cura di L. De Maria, Verona, Mondadori.

<sup>1</sup> «La pureza no es lo acompasado (lo armónico). Esta pureza, según yo la entiendo, es el máximo

Sin embargo, la exposición universal de París del año 1925 determinó un cambio en la estética de la escenografía teatral así como la intervención de autores literarios, pintores y escultores en la ejecución de estos montajes desde el punto de vista teórico y práctico. Hay que recordar también que ese año 1925 es la fecha en la que empiezan a conservarse los testimonios del teatro futurista y es, al mismo tiempo, la fecha en la que triunfa definitivamente el arte «liberty» y el gusto «belle époque» y determina el inicio de su deterioro y posterior abandono por parte de los «intelectuales» que no deseaban tener una afinidad excesiva con determinados gustos populares. En los quince años siguientes se suceden y amontonan diversas tendencias en un horizonte creativo cada vez más amplio y con una gran fuerza vital que se prolonga hasta el año 1930, un año en el que ya han cambiado los gustos y los intereses y, por supuesto, las personas y las instituciones, dando paso a una nueva fase en la que las reglas sustituyen, o al menos parecen sustituir, a la investigación y a la experimentación<sup>2</sup>.

Cuando hablamos de futuristas, dadaístas o constructivistas no es fácil separar la producción literaria de la producción artística. Las generaciones del primer futurismo, es decir, Balla, Depero o Prampolini llevaron a la escena las investigaciones y descubrimientos realizados en el campo pictórico<sup>3</sup> que tuvo esas consecuencias de ruptura con la tradición que nos son bien conocidas.

El elemento más perturbador del futurismo es su cercanía en el tiempo con lo que consideramos teatro tradicional, en su doble componente espacio-temporal, una regla que los futuristas han transgredido en sus manifiestos y que algunos grupos teatrales del momento utilizan como arma contra una ideología de poder que ofrece la obra de teatro como un producto para el consumo, olvidando su principal característica de obra de arte plástica y literaria. Habría que mencionar también su componente musical, aunque las características del espectáculo actual invadido por el *rock*, la televisión, los *videotapes*, etc. insertados en la obra teatral, de la que, a veces, son el soporte y otras el lenguaje de la comunicación *tout court* lo hacen innecesario. La música interacciona con los elementos visivos y textuales sobre todo en los primeros decenios; la intervención del elemento musical, que en sí mismo es dinámico e incita a la parti-

---

rendimiento, la intensidad y la calidad óptima obtenida por los medios más restringidos posibles» son palabras de Ozenfant, en Cirlot, J. E., *Cubismo y figuración* (1957: 86).

<sup>2</sup> De estos hechos es reflejo la exposición que se realizó en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea dirigida por Ida Panicelli comisaria de esta exposición y el Catálogo correspondiente (1981). Roma, De Luca Editore.

<sup>3</sup> Sobre este tema ver *Bragaglia racconta Bragaglia* (1997), a cura di E. Traini, Milán, All'insegna del pesce d'oro. Alberti, A. C. (1978): *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma: Bulzoni. Bragaglia, A. (1997). *Alberto Bragaglia: il futurismo europeo*, Milano, Spirali/Vel. Bragaglia, A. G. (1929): *Del teatro teatrale, ossia Del teatro*, Roma: Tiber. Bragaglia, A. G. (1970): *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi. Lista, G. (1977): *Marinetti et le futurisme: études, documents, iconographie*, Lausanne: L'Âge de l'homme.

cipación colectiva, se producía en aquellos pasajes que proponían temas innovadores y contrarios a la tradición<sup>4</sup>.

El movimiento Futurista, a partir de 1909 y bajo la dirección del *poeta y escritor de arte*<sup>5</sup> Marinetti, provocó en Italia lo que podemos considerar la reacción más rápida y cercana frente al cubismo. Es en parte su negación, pero es también su prolongación. Aparece un componente nuevo y característico del teatro futurista: la escasa presencia del actor en escena sustituido por maniqués o marionetas. En esta nueva concepción del teatro los actores se usan en un sentido absolutamente opuesto al del actor divo, quizá debido a una cierta afasia que connota muy a menudo las diversas escenas. Estos actores se mueven con gestos repetitivos, automáticos, sin el apoyo de un texto, depurando hasta el extremo el papel del actor.

En estos años se produce, sin duda alguna, la reforma teatral en Europa y consecuentemente en Italia. Durante estos años presenciamos la enorme cantidad de fermentos y estímulos que se insertan, desde la escenografía, en la discusión europea en torno a la reforma teatral con una contribución muy innovadora desde el punto de vista teórico y técnico. Este debate se había planteado ya a principios de siglo como reacción al teatro tradicional que practicaba la reconstrucción fiel y exacta de lo que el autor teatral había preestablecido, es decir, una escena que era como un gigantesca ampliación fotográfica de fondo inerte en el que resalta el trabajo del actor recitador de un texto de apoyo.

Los primeros innovadores teatrales reivindican la autonomía de la escena en relación con la realidad sustituyendo los criterios mimético-ilustrativos con una investigación de los valores evocadores que tengan la capacidad de recordar e incluso de intensificar el recuerdo, de la valoración de la palabra y su resonancia interior, de las sugerentes posibilidades del gesto. Todo ello en función de una mejor comprensión del texto teatral aunque sea en detrimento de éste y de una mayor participación del público. El teatro del futurismo también fue contrario a lo natural, de un modo que podríamos calificar de feroz; defendió también la necesidad de la irrealidad en el teatro siendo radicalmente contrario al estudio psicológico de los personajes.

Las coordenadas de la escena tradicional tampoco eran ya válidas para proclamar la experiencia de la realidad dinámica del mundo moderno que trataban de relatar convirtiendo a los espectadores en actores al hacer que la acción discurriese en todas las partes del teatro simultáneamente<sup>6</sup>. Esto supuso la práctica desaparición del teatro imitación de la realidad, se arrinconó el concepto teatral que había dominado en Europa desde el Renacimiento; el teatro

<sup>4</sup> Recuerdo las intervenciones de músicos innovadores en aquel momento como Satie y Strawinsky en obras de estas características.

<sup>5</sup> Cirlot, J. E. (1957: 87).

<sup>6</sup> Para una explicación más extensa sobre esta participación ver Berghaus, G. (1988): *Italian futurist Theater, 1909-1944*, Oxford, Claredon Press. Lista, G. (1989): *La scène futuriste*, París, Éditions du CNRS.

dejó de ser una ilusión de la vida real para convertirse en un espacio de tres dimensiones, con volúmenes simples que le confirieron seriedad y solemnidad. Fueron poco proclives a la pintura en los escenarios prefiriendo, como se desprende del manifiesto de Prampolini<sup>7</sup>, las luces, los ruidos, las arquitecturas dinámicas etc., la atmósfera debía crearse por medio de la iluminación.

Debido a todas estas circunstancias, el teatro se convirtió en el primer lugar de difusión de los movimientos de vanguardia porque muchos artistas pensaban que la «interdisciplinariedad» era el medio más eficaz del que disponían los artistas de estas vanguardias para llegar a un público extenso. Y así, el teatro se convirtió en el arte popular por excelencia, en el lugar más adecuado para transmitir ideas revolucionarias a ese pueblo prácticamente analfabeto que acudía a los espectáculos para divertirse e intentar olvidar de algún modo la realidad cotidiana. Los teatros experimentales proliferaron y todos ellos produjeron con total libertad ejemplos arriesgados y destacados de las vanguardias del siglo xx.

Estas consideraciones están presentes en los numerosos manifiestos futuristas relativos al teatro a partir del «Manifiesto tecnico della letteratura futurista» del 11 de mayo de 1912 en el que enumera<sup>8</sup> los principios elementales de los manifiestos que le seguirían más adelante: «Il Teatro di Varietà» publicado en el Daily-Mail del 21 de noviembre de 1913, « Il teatro Futurista sintetico» que propugna la existencia de un nuevo teatro: «dopo il teatro sintetico e il teatro della sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile». Los elementos comunes a todos ellos están en relación directa con ese «Uccidiamo il chiaro di luna»<sup>9</sup> que representa el deseo Marinetti y de todos los futuristas de terminar con una tradición estética que, además de no representar nada para ellos, les agobiaba y les hacía vivir inmersos en un mundo con el que o no tenían o no querían tener contacto.

Evidentemente, los movimientos de vanguardia surgen porque existen ya unas condiciones favorables para su rápida implantación entre los artistas y que impulsa una acogida benévola entre el público. Me referiré sólo a los precedentes más directos del movimiento futurista.

El futurismo henchido de retórica, heredero, en algunos aspectos ideológicos del morbo de D'Annunzio y del titanismo de Nietzsche, demostró una ca-

<sup>7</sup> Marinetti (1968: 113): *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori.

<sup>8</sup> Prampolini (1922: 4): «Scénographie futuriste (Manifeste)», *Der Futurismus*.

<sup>9</sup> «1 Bisogna distruggere la sintassi. 2 Si deve usare il verbo all'infinito. 3 Si deve abolire l'aggettivo. 4 Si deve abolire l'avverbio. 5 Ogni sostantivo deve avere il suo doppio. 6 Abolire anche la punteggiatura. ...7 gradazioni sempre più vaste. 8 Non vi sono categorie d'immagini. 9 Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la catena delle analogie. 10 ...bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie. 11 Distruggere nella letteratura l'io. 12 Bisogna introdurre tre elementi finora trascurati: Il rumore, il peso, l'odore. 13 Psicologia intuitiva della materia. 14 L'immaginazione senza fili. 15 Facciamo coraggiosamente il brutto in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità. 16 Dopo il verso libero le parole in libertà. 17 Odiare l'intelligenza. 18 Creazione dell'uomo meccanico delle parti cambiabili», en Marinetti (1968: 46-54).

pacidad de acción sorprendente, constituyendo uno de los movimientos de vanguardia más fecundos en el aspecto propagandístico; su acción llegó pronto a Rusia donde concitó simpatías y alcanzó amplias resonancias que concluyeron con la creación de una escuela pictórica y poética con David Burliuk de la que proceden las tendencias abstractas rusas (suprematismo, rayonismo, subjetivismo y constructivismo). Los italianos aplicaron su arte a la poesía, al teatro, a la música, al dibujo, a la pintura e incluso a la danza. Marinetti determina lo que se debe aceptar o lo que se debe rechazar para construir ese nuevo mundo futurista:

Noi rineghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna. Bisogna ad ogni costo combattere Gabriele d'Annunzio, perché egli ha raffinato, con tutto il suo ingegno, i quattro veleni intellettuali che noi vogliamo assolutamente abolire: 1.º la poesia morbosa e nostalgica della distanza e del ricordo; 2.º il sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna, che si eleva verso la Donna-Bellezza ideale e fatale; 3.º l'ossessione della lussuria, col triangolo dell'adulterio, il pepe dell'incesto e il condimento del peccato cristiano; 4.º la passione professorale del passato e la mania delle antichità e delle collezioni<sup>10</sup>.

Aceptó, sin embargo, un concepto pionero de arte total que tiene un antecedente directo en Richard Wagner quien intentó ponerlo en práctica con su propia obra en su teatro de Bayreuth; Wagner quería decir que los límites de las distintas manifestaciones artísticas confinan y estrechan los campos de expresión, y que sólo gracias a la fusión y cooperación de las distintas artes se puede expresar satisfactoriamente lo que una sola no podría expresar<sup>11</sup>. De este modo Wagner convertía el teatro en el lugar más apropiado para acoger esta unión de las artes bajo los auspicios de la música que actuaba de lazo de unión<sup>12</sup>.

La teoría de las correspondencias de Baudelaire se puede considerar también como un antecedente importante dentro de esa obra de arte total porque concede un mismo origen a las sensaciones sonoras, acústicas, táctiles, gustativas y visuales y establece la interrelación de las distintas cualidades de géneros diferentes como la pintura, la música y la literatura<sup>13</sup>.

Una nota más sería la geometrización del movimiento del cuerpo humano protagonizada por Charles Chaplin, unos movimientos tachados de inhumanos por muchos productores pero que tenían su origen en la crisis de la representación y en la pregunta acerca de la necesidad de la figura humana en un momento en el que los espectáculos abstractos de carácter antropomorfo eran muy frecuentes y se manifestaban de maneras distintas.

<sup>10</sup> Marinetti (1968: 14).

<sup>11</sup> AA.VV. (1973: 220-222).

<sup>12</sup> Deak, F. (1993: 102): *Symbolist Theater. The formation of an avant-garde*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press.

<sup>13</sup> Sánchez, J. A. (1999: 15): *La escena moderna*, Madrid, Akal.

La crítica, en general, atribuye al Futurismo una poderosa influencia nietzschiana. La posible influencia de Nietzsche en la Poética del Futurismo hay que enmarcarla al lado de la casi cierta influencia de este autor en la ideología fascista.

En el *Crepuscolo degli dei*, una obra de su última época<sup>14</sup>, Nietzsche nos dice que la salida nihilista de la metafísica ha convertido en fábula el mundo real. Sin embargo, no es una proposición metafísica verdadera ya que al eliminar el mundo real, hemos eliminado también el mundo de las apariencias, en un proceso inverso al realizado por Platón que considera una sombra de la vida real la que nosotros tenemos por realidad substantiva.

La *Gaia Scienza* tiene una parte dedicada a lo que, hablando en términos aristotélicos, llamaríamos Poética en la que afirma la fascinación por lo que no hemos visto<sup>15</sup> porque ejerce mayor atracción de la puedan tener las cosas perfectas cuya perfección configura de modo cerrado y finito la obra de arte. En este punto coincide con los futuristas que buscan en sus composiciones libres la posibilidad de cambiar, añadir o suprimir partes del texto, además coincide también con el efecto sorpresa que gusta a los futuristas: ¿qué sorpresa puede deparar una obra perfecta y concluida?

Establece, además una clara diferencia entre lo que es bello en el arte y bello en la naturaleza, y defiende, como ejemplo de influencia maligna, la falta de naturalidad escénica de la Grecia que recita y de la Italia que canta.

Hay unas afirmaciones de Nietzsche que parecen contradecir el sentimiento poético futurista:

l'irrazionalità barbaramente bella delle poesie è una confutazione per voi, per voi utilitaristi. Proprio il voler togliersi di mezzo una buona volta l'utile, ha elevato l'uomo, lo ha ispirato alla moralità e all'arte<sup>16</sup>.

Es decir, habrían matado «il fantastico nell'uomo»<sup>17</sup>; crítica también al teatro «il fatto che in generale si portino sulla scena figure di queste dimensioni!»<sup>18</sup>, que, en general, es un hecho que responde sólo a un deseo de evasión de los artistas como si se emborrachasen o se drogasen, es un hecho que tiene más de apariencia que de realidad; sin embargo, esta consideración de Nietzsche es justamente la que mejor se corresponde con los poetas y autores teatrales futuristas. No es mejor su opinión de los artistas a los que considera vanidosos y por ello ignorantes de la propia realidad. Insistiendo sobre la absoluta necesidad de que el artista sea serio con la verdad que Nietzsche empareja aquí con la realidad.

<sup>14</sup> Introducción de Vattimo en Nietzsche (1979: XXII): *Gaia Scienza*, a cura di G. Vattimo, Turín, Einaudi.

<sup>15</sup> Nietzsche (1979: 83).

<sup>16</sup> Nietzsche (1979: 86).

<sup>17</sup> Nietzsche (1979: 87)

<sup>18</sup> Nietzsche (1979: 91)

Evidentemente, aunque comparte alguno de los postulados de los artistas futuristas, en otros aspectos, quizá los más característicos de este movimiento, se le antojan propios de ignorantes e irresponsables<sup>19</sup>.

En 1910 el fundador del futurismo pronunció en Nápoles un discurso sobre «Bellezza e necessità della violenza»<sup>20</sup> cuyo título refleja claramente las teorías que Georges Sorel había codificado ya en «Réflexions sur la violence» el año 1908. Esta postura «passatista» que les lleva a estar en contra de la tradición y a asumir cierta comprensión con las actitudes violentas tiene su reflejo en los versos del poeta francés Rimbaud: «Un soir, j'ai assis la Beauté/sur mes genoux. Et je l'ai trouvé/amère. Et je l'ai injurié»<sup>21</sup>.

De Sorel toma Marinetti varias cosas: el antiparlamentarismo democrático, el odio hacia politicastro, profesores y socialistas oficiales; esta influencia determinó, en parte, sus incursiones en el mundo de la política.

El elemento nacionalista del futurismo, verdadero catalizador de la vanguardia italiana, tiene desde el primer momento características originales muy específicas, un «nazionalismo spirituale cosmopolita», dice De Maria<sup>22</sup>, que lo diferencia del nacionalismo fascista más ambiguo y destinado a caer rápidamente en la retórica vacía de la Roma imperial. Como vemos resulta difícil separar el futurismo político del filosófico-estético; hay que recordar también que Marinetti tiene unos inicios más bien confusos desde el punto de vista ideológico y que, en alguna de sus obras, propone imágenes chocantes de gusto absolutamente prerrafaelita:

... era un pazzo giovanissimo, dagli occhi da vergine, rimasto fulminato sul Binario. Il suo cadavere fu subito sollevato. Egli teneva fra le mani un fiore bianco e desioso, il cui pistillo s'agitava come lingua di donna» [...] «allora, nell'inebriante diluvio dei profumi, vedemmo crescere distesamente intorno a noi una favolosa foresta, i cui fogliami arcuati sembravano spostati da una brezza troppo lenta»<sup>23</sup>.

El *Manifesto tecnico* tiene una indudable influencia bergsoniana, dice Bergson:

<sup>19</sup> El pensamiento de Nietzsche ha sido objeto de muchas y dispares interpretaciones con el único propósito de acomodar sus ideas a los intereses de una época determinada sobre todo en lo que hace referencia al concepto de verdad y a la vertiente política de su pensamiento. Sobre estas discrepancias ver AA.VV. (2000): *Política, historia y verdad en la obra de Friedrich Nietzsche*, coordinación de José Emilio Esteban Anguita y Julio Quesada, Madrid, Huerga y Fierro.

<sup>20</sup> Sorel/Ascoli. (1921): *Réflexions sur la violence*, avant-propos de Édouard Berth, París, De lasalle.

<sup>21</sup> Rimbaud, A. (1934): *Oeuvres de A. Rimbaud (vers et proses)*, París, Mercure de France.

<sup>22</sup> De Maria, L., (1973: 14).

<sup>23</sup> De Maria, L., (1973: 15-16).

J'appelle matière l'ensemble des images, et la perception de la matière, ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps<sup>24</sup>

Incluso el término materia está usado tal y como lo emplea Marinetti aunque éste lo niegue. La teoría de las palabras en libertad se deriva claramente de Bergson y es, para ambos, el conjunto de las imágenes perceptibles que no coinciden únicamente con la realidad física de los objetos. Para Marinetti son conceptos que abarcan muchos otros y tejen una espesa red de relaciones, imágenes y analogías que sirven para enlazar y asegurar lo más escurridizo y huidizo que hallamos en el conjunto misterioso de los fenómenos.

Marinetti tuvo siempre una gran duda: considerar la poesía como un hecho artístico que debemos realizar todos y no uno sólo<sup>25</sup> o agarrarse fuertemente a la concepción del arte como consuelo y en este caso la poesía de uno solo sirve de consuelo a muchos, creo que nunca resolvió del todo su duda. Edificó su quehacer artístico sobre *Gli indomabili* una de las piedras fundacionales de su trabajo. Digo una porque están también presentes en este itinerario *Roi Bombance*, *Mafarka le futuriste* y, desde el punto de vista político, *Al di là del comunismo*, es un itinerario que va del pesimismo juvenil al entusiasmo futurista de *Mafarka* para volver de nuevo al pesimismo de las obras de juventud.

*Gli indomabili*, constituye una especie de viaje iniciático a través de pueblos representativos de fuerzas e instintos primarios: la ferocidad indomable de los «Carceleros», los «Cartacei» símbolo de las ideas y los «Fluviali» representantes de la fase amorfa que precede al trabajo generador de las ideas. En resumen, nos encontramos ante un esquema triádico según el cual el instinto y el sentimiento se elevarían, aquietándose, al modo hegeliano, en el mar luminoso de las ideas. Sin embargo, Marinetti vuelve casi inmediatamente a hablar de instintos; y así vemos cómo los «Indomabili» regresan a la fosa con el sol y son incapaces de evocar lo que ha sucedido durante esas noches, es el eterno retorno sin conciencia del viaje realizado; sin embargo, en la última página de la novela, un elemento nuevo rompe el esquema del eterno retorno: Mirmofim recuerda y evoca para todos ellos el viaje al Oasis, y este surgir de la memoria, de la conciencia y del arte es en lo que se funda la conclusión del poeta que deduce que la fuerza del Arte realizaba la metamorfosis de *Gli indomabili* al tener un poder mayor del que poseían la crueldad del Sol y de la Sangre. En el lago de la bondad los «Indomabili» conocieron la poesía activamente incorporada a su propio ser, en una dimensión en la que vida y arte coinciden. Al final, en cambio, se impone la imagen del arte como consuelo, como distracción a pesar de que la memoria le confiere una característica propia del conocimiento.

<sup>24</sup> Bergson. H. (1965): *Matière e mémoire*, P.U.F., París.

<sup>25</sup> Sigue a Lautreamont. «la poésie doit être faite par tous. Non par un». En De Maria, L. (1975: XXVII, 4). «Futurismo, Dada, Surrealismo», en *Lettere Italiane*.

En resumen, intentar construir una teoría de la estética futurista es un trabajo penoso y lleno de dificultades. El futurismo propuso una estética normativa en la que intentó hacer coincidir la teoría con la práctica y promover así un lenguaje alegórico en todas las artes. Sus textos, sean literarios, pictóricos o teatrales, no han de ser comprendidos literalmente sino interpretados para descubrir lo que esconden, es decir, lo que quieren comunicar. El fin que quieren alcanzar es la *Ricostruzione futurista dell'Universo*<sup>26</sup> ya que el mundo tal y como está no resulta satisfactorio y es necesario cambiarlo. Para lograrlo, el futurismo postula una estética normativa nueva que intenta imponer nuevos modelos al público resaltando los derechos de la imaginación hasta el punto de llegar a hablar de «artecrazia», es decir, de ceder el poder a los artistas.

Según Marinetti, la vida se convertirá, así, en una obra de arte<sup>27</sup> en la que habrán desaparecido las penas, las fatigas y el ocio y permanecido únicamente el gozo que se desprende de la naturaleza estética de toda obra de arte.

Vistas así las cosas del arte hay que suprimir en primer lugar la división entre las distintas artes para llegar a la fusión ideal entre ellas que siempre según Marinetti realizarán el teatro y el cine. Además las características de la obra de arte cambian. Las nuevas categorías estéticas son las que garantizan la novedad de la obra de arte del futuro<sup>28</sup>.

Pensar, como hacen algunos críticos, que el futurismo es algo muerto, entra en contradicción con la enorme siembra realizada en el campo del arte, de la escenografía, de los vestidos, de la literatura. La finalidad de los futuristas fue romper con el pasado, dar un sentido nuevo a las palabras, unas formas de expresión nuevas, cambiar la estructura del lenguaje utilizado por sus predecesores, unas operaciones necesarias para permitir la entrada de ideas reformadoras y originales.

Los múltiples manifiestos de pintores y escultores a favor de un espíritu artístico nuevo se multiplican. Desde los primeros manifiestos de Marinetti<sup>29</sup> sobre literatura y teatro a los manifiestos de los pintores y escultores y sin perder de vista las consideraciones de un arquitecto tan poco extravagante como Sant'Elia<sup>30</sup>, llegamos a la conclusión de que todo el movimiento comparte las «reglas de arte» futuristas.

El manifiesto que da título a este artículo se publica el 20 de febrero de 1909 y las ideas que defiende son fundamentalmente ideas de destrucción:

<sup>26</sup> Balla, G.; Depero, F. (1958: 48 y ss): «Ricostruzione futurista dell'Universo», en *Archivi del futurismo*, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, vol. I, Roma, De Luca.

<sup>27</sup> Marinetti (1968: 424).

<sup>28</sup> Sobre este tema ver Noemi Blumenkranz-Onimus (1975: 131-148): «Une esthétique de la création. Le futurisme italien» en *Les études philosophiques*, n.º 2.

<sup>29</sup> El primero es del año 1909.

<sup>30</sup> Para Sant'Elia el valor decorativo de la arquitectura depende sólo del uso y disposición original del material desnudo o violentamente coloreado. En «Noi» (1918). Milán.

uccidiamo; devastiamo Podagra; per ora ci accontentiamo con far saltare in aria tutte le tradizioni come ponti fradici! La guerra? Ebbene sì: essa è la nostra unica speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà, nostri nervi esigono la guerra...<sup>31</sup>.

En este manifiesto y en los que le siguen se percibe el desprecio por el pasado y el gusto por lo nuevo y por la experimentación:

... passo agile e preciso che sembrava volesse danzare cercando ovunque ostacoli da superare; noi siamo nauseati dalla pigrizia vile che dal '500 in poi fa vivere i nostri artisti d'un incessante sfruttamento delle glorie antiche; finiamola con...<sup>32</sup>.

y sigue la enumeración de una serie de artistas, materiales, críticos, etc.: «Distruggere il passato, disprezzare l'imitazione, esaltare l'originalità, inutilità della critica, etc»<sup>33</sup>.

Piensan que Italia es tierra de muertos, una inmensa Pompeya de sepulcros blanqueados. Pero Italia renace siguiendo su resurgir político. Después de la prolija enumeración de todo lo que hay que destruir concluye:

siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!<sup>34</sup>.

El Daily Mail publica el 21 de noviembre de 1913 un manifiesto en el que, con el título «Il teatro di Varietà», se exalta el nuevo teatro:

abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica [...] e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

El dinamismo constituye la característica fundamental del futurismo, es ese cambio continuo que nos permite imaginar, crear y deducir:

tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe; ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.

Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne.

<sup>31</sup> De Maria, L. (1973: 9-11).

<sup>32</sup> De Maria, L. (1973: 20-21).

<sup>33</sup> AA.VV., (1973: 22).

<sup>34</sup> *Ibid.*

Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né debe assomigliare al suo modello, e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera. [...] Lo spazio non esiste più...<sup>35</sup>.

El teatro tiene una gran importancia para los futuristas porque consideran que ha nacido, como ellos, con la electricidad, sin tradición, no tiene maestros, ni reconoce dogmas y se nutre de la velocidad. Es, además un teatro práctico porque se propone distraer al público con efectos cómicos, excitación erótica o estupor imaginativo.

Los autores, actores y maquinistas del teatro de variedad tienen una única razón para triunfar: inventar incesantemente nuevos elementos de estupor. Este tipo de teatro se ve, a su vez, enriquecido por el cinematógrafo porque permite la visión de cosas irrepresentables.

Además, la fusión en un mismo espectáculo de las artes plásticas y visuales había concluido alcanzando una teatralidad global (*Gesamtkunstwerk*), un concepto del teatro que comprendía la luz, la música, los ruidos, los gestos, incluyendo también un especial sentido del color, considerando todos estos elementos como un estímulo para el espectador que, al sentirse comprometido no sólo por el texto representado sino también por los elementos que lo acompañaban, se sentía más implicado y se obtenían así niveles más altos de participación. Esta nueva actitud del espectador ante el texto representado se cimentará más adelante hasta conseguir la identificación de las dos figuras, el artista y el hombre de teatro, hasta el punto de no poder separar esas dos almas que se expresan a través de la espectacularidad *sensu stricto* o de la textualidad sin que un elemento vaya en detrimento del otro<sup>36</sup>.

Permite también la participación de un espectador-parte del espectáculo con la introducción del elemento sorpresa (pegamento en el asiento de los espectadores, humo que se confunde con el de los cigarrillos de los espectadores, etc.)<sup>37</sup>. Incluso el sesudo Sant'Elia en el manifiesto de los arquitectos futuristas del 11 de julio de 1914 abunda: «le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città»<sup>38</sup>.

Evidentemente el futurismo modificará con el tiempo sus postulados tendiendo cada vez más a la abstracción utilizando símbolos y con espectáculos en movimiento destinados a estimular la sensibilidad, llegando a la realización de unas arquitecturas impersonales e irreales que se convierten en puro movimiento<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> AA.VV. (1973: 23).

<sup>36</sup> Sobre este asunto será suficiente recordar al autor-actor que es Dario Fo.

<sup>37</sup> AA.VV. (1973: 11).

<sup>38</sup> AA.VV. (1973: 152).

<sup>39</sup> Ver en la última página dos reproducciones de escenografías futuristas y entre ellas la reproducción de la escenografía creada por F. Depero para *El canto del ruiseñor* en 1917. En el catálogo de la exposición «El teatro de los pintores» (2000), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Es inútil decir que tanto el concepto futurista de la electricidad como la conciencia del cambio del gusto y la renovación de los materiales empleados en la construcción responden a la necesidad de movimiento continuo y dinámico que los artistas futuristas imprimen en sus obras.

Los futuristas italianos se resintieron del límite formal impuesto por el cubismo<sup>40</sup>. Entre ellos, Boccioni fue quien desarrolló y expresó las ideas más originales que se resumen en la simultaneidad y dinamismo plásticos, a pesar de que se aproximan también junto a los postulados de Carrà

au cubisme sa statique et son objectivité: leur futurisme est l'affirmation d'un art qui ne s'applique plus aux objets mais aux états de l'âme [...]. Ils parlent de synthèse, mais ce n'est pas une synthèse des éléments de la vision; c'est une synthèse des données empiriques<sup>41</sup>.

Cuando Boccioni afirma que un caballo en movimiento no es un caballo inmóvil que se mueve, sino algo completamente diferente, lo único que hace es sustituir la idea del caballo con la idea del movimiento, es decir, un hecho físico con otro hecho físico. Por esta razón el concepto de simultaneidad, en lugar de resolverse en el concepto de síntesis, se degrada en el concepto de velocidad. De aquí se desprende que el mito de la civilización de las máquinas, la huida consciente de la tradición no sea estilística sino práctica y la rápida decadencia de la polémica generada sea social pero también política.

Dentro de todas estas características hay que encuadrar también el papel efectuado por el futurismo dentro del concierto político italiano. Hay que empezar por decir que Marinetti fue amigo personal de Mussolini, lo que dificulta esclarecer el auténtico sentido político del futurismo<sup>42</sup>; su discurso político nacionalista, que es indudable, ofrece cierta complejidad ya que de él participaban todos los movimientos de vanguardia contemporáneos y tenía, además, como elemento añadido un sentido del patriotismo muy fuerte determinado, en parte, por ese sentimiento «risorgimentale» integrado por reminiscencias anticlericales y componentes de la lucha contra la casa de Habsburgo.

A este sentimiento podría sumarse, creo, el sentido panitaliano que proyectaba su mirada hacia las grandes comunidades de emigrados italianos sobre

<sup>40</sup> Es imposible tratar aquí el innumerable número de tendencias artísticas, «ismos» y, en general lo que conocemos por vanguardias. Sin embargo, no puedo dejar de señalar que estos movimientos coinciden unos con otros y que los autores pueden participar al mismo tiempo o alternativamente en muchos de ellos. Para un estudio más profundo sobre las vanguardias ver Colucci, M. (1964: XII): «Futurismo russo e futurismo italiano; qualche nota e qualche considerazione», en *Ricerche Slavistiche*; Markov, V. (1968): *Russian Futurism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press. De Maria, L. (1975: XXVII 4): «Futurismo, Dada, Surrealismo», en *Lettere Italiane*.

<sup>41</sup> Venturi, L. (1969: 284): *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion.

<sup>42</sup> Sobre este tema ver Nolte, E. (1996): *I tre volti del fascismo*, Milán, Sugar. De Felice, R. (1965): *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)* y (1961). *Storia degli Ebrei sotto il fascismo*, Turín Einaudi.

todo en América del Sur. Ya el año 1913 Marinetti lo había declarado en su manifiesto «Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà» de mayo de 1913<sup>43</sup> y que aclaró definitivamente seis años después en «Democrazia futurista» donde la idea de patria anula la idea de familia porque «patria» es una idea generosa, heroica, dinámica y, en resumen, futurista, mientras que la idea de «familia» es escasa, temerosa, conservadora y «passatista». Es decir, que la idea de patria, siempre según Marinetti, nacería por primera vez con la concepción futurista del mundo y la idea preexistente sería una mezcla de aldeanismo, retórica greco-romana e instinto heroico inconsciente; la idea tradicional de patria había tenido siempre terror a la guerra y se había fundamentado en la restauración de todo lo que, para Marinetti, había ya muerto. Sin embargo, el patriotismo futurista se caracterizaba por la pasión, la violencia, la tenacidad para lograr el progreso de la «raza» italiana lanzada a las más amplias conquistas a través de la revolución; probablemente esta alusión a la raza unió para siempre el movimiento Futurista con el fascismo.

Prezzolini, en un artículo publicado en «Il Secolo» el 3 de julio de 1923, declara abiertamente y sin reparos la influencia del futurismo en el fascismo y no al revés, que se fundamenta, entre otras cosas, en la estrecha amistad que unía a Marinetti y Mussolini y que ya he mencionado. Considera que el Futurismo ha reflejado fielmente las necesidades contemporáneas. El culto a la velocidad, el amor por las soluciones violentas, el desprecio a las masas unido a la necesidad de encandilarlas, la tendencia al dominio hipnótico de la gente, la exaltación del sentimiento nacional exclusivista, la antipatía por la burocracia, etc. son elementos que han pasado del Futurismo al Fascismo.

Sin embargo, Prezzolini no le da excesiva importancia porque «somiglianze di questo genere si trovano in un momento storico, fra avversari; figurarsi poi tra affini» Añadiendo más adelante que

come amico delle idee chiare non riesco a trovare, nello sviluppo che il Fascismo ha preso, un posto per il Futurismo. Il modo con il quale il Fascismo si concreta, le sue ragioni di vita, i suoi programmi repugnano al programma e alle realtà del Futurismo come arte<sup>44</sup>.

Todas estas explicaciones, me hacen pensar que el primer futurismo, el que mantuvo estrechas relaciones con Mussolini, se separó en su lógica evolución de los postulados fascistas.

Es indiscutible también que la lucha constituyó un elemento esencial de la postura moral y estética del futurismo ante la vida y ante las manifestaciones del «passatismo» en todas sus manifestaciones. Como también lo es que la sensibilidad estética y el arte futurista obtuvieron su inspiración de la guerra, y gue-

<sup>43</sup> AA.VV. (1973: 99).

<sup>44</sup> Prezzolini: «Fascismo e futurismo» (1923). *Il Secolo*.

rras no faltaron desde la guerra de Libia a la de los Balcanes; algunas obras de Marinetti, por ejemplo, *Une bataille moderne-La bataille de Tripoli* y *Zang Tumb Tuuum*, proclaman su admiración por las esculturas de las ametralladoras y por las sinfonías de la artillería.

Marinetti no teorizó sobre la guerra en sí, pero habló de la doble necesidad de que Italia se asegurase el territorio que necesitaba y de que ideas victoriosas sostuviesen firmemente las tierras conquistadas. De todas formas el término higiene usado por Marinetti para hablar de la guerra es significativo porque la nueva concepción artística que propugna el futurismo se refiere también a higiene mental en esta nueva fórmula arte-acción.

En una obra como *Le monoplan du Pape*<sup>45</sup> teoriza sobre la guerra como inherente a la condición humana que trasciende incluso al hombre. Ya hemos visto cómo en la «Distruzione della sintassi» aparecen términos relacionados con la violencia y con la fuerza. Cuando la «fuerza» es también la fuerza física, el poder nacional, pero es sobre todo la fuerza moral, surge el antipacifismo futurista porque la paz no puede ser el ideal absoluto de las almas viriles; términos como antipacifismo, ideal absoluto, ánimo viril recuerdan demasiado la actitud de San Ignacio de Loyola y de sus soldados de Cristo para que las ignoremos porque suponen, en parte, una continuación de esa tradición renacentista que rechazan *a priori*. El año 1909 afirmó que todos los pueblos tendrían que someterse a «una continua cura igienica di eroismo e a fare, ogni secolo, una gloriosa doccia di sangue»<sup>46</sup>.

Me gustaría señalar únicamente la fusión de unos elementos dispares que quizá representen, por una lado, de la idea futurista del arte y por otra, la actitud de Marinetti ante el fenómeno de la guerra porque la unión de unas palabras como higiene y heroísmo con las palabras gloria y sangre unidas bajo la modernísima ducha, pueden ser el símbolo, a veces confuso, del pensamiento marinettiano. En *Gli Indomabili* y, en cierto sentido, en *Mafarka* la impresión es intolerable para los estómagos delicados: trozos de búfalo sangriento y ovejas descuartizadas alimentan a estos *Indomabili* encarcelados; la ferocidad, la sangre y la violencia son sus atributos y Marinetti desboca su gusto por la truculencia y la orgía y, en general, por los aspectos más bestiales de la vida humana.

La idea de guerra se refleja en la violencia de sus escritos y en esa necesidad sentida de superar, a través de actos de violencia, aunque sean sólo verbales, el arte «passatista» de la época anterior.

A pesar de su empeño en la utilización de algunas fuerzas mecánicas y la definición de unas formas más ligeras, el Futurismo no tuvo ninguna repercusión en la arquitectura con la excepción de los esfuerzos de Sant'Elia<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> AA.VV. (1973: 99-100).

<sup>46</sup> Marinetti (1987): *Les premières victoires du futurisme, Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino.

<sup>47</sup> Chastel (1987: 607): *Storia dell'arte italiana*, Bari, Laterza.

Las colaboraciones entre músicos, pintores, coreógrafos, poetas, directores de escena, etc. han sido muy fructíferas a lo largo del siglo xx. Podemos comprobarlo sólo con dar una ojeada a los programas de la época. La obra de los pintores deja de ser un elemento independiente y autónomo para incorporarse a un proyecto colectivo en el que su función pasa a ser otra: colaborar en la creación de un espacio teatral con un discurso que puede ser narrativo, musical, danzado o, sencillamente, efectista desde el punto de vista escénico.

Al mismo tiempo el lenguaje plástico del artista tiene que conseguir una eficacia visual sobre un escenario en movimiento, en el que se desarrolla un proceso visual más complejo y heterogéneo que el que se produce teniendo como fondo la verticalidad de un muro en reposo.

Estos fenómenos de «contaminación» son los que tienen lugar precisamente en la época que nos ocupa, en un momento en el que la «modernidad» fuerza la confrontación solitaria del arte con sus recién adquiridos principios de autonomía, los mismos que cuestionan su relación con el mundo que le rodea. El lugar donde se produce esta confrontación es el escenario y este hecho la hace extremadamente reveladora.

Además, la contribución que pintores y escultores han hecho a las artes escénicas se considera desde el punto de vista de la luz, el color y la forma; es decir, en términos exclusivamente plásticos de los que, una vez concluida la representación, se conservan muchos restos (bocetos, maquetas de escenarios, reproducciones, telones, elementos escénicos, anotaciones, fotografías, dibujos, figurines, carteles, etc.) que resultan sugerentes sobre todo cuando se estudian y consideran cuando ha pasado un tiempo razonable.

La radical renovación llevada a cabo en el campo escénico a principios del siglo xx discurrió paralelamente a los derroteros seguidos por las realizaciones artísticas de los movimientos de vanguardia de las artes plásticas. Las reflexiones sobre la modernidad de los conceptos artísticos se trasladaron inmediatamente a las producciones escénicas, en las que se hizo palpable la intervención de artistas de gran significación entre ellos, por citar sólo a algunos, Picasso, Balla, Léger, Picabia, De Chirico, Depero, etc.

La intensa actividad de los artistas plásticos en los escenarios en la primera mitad del siglo contribuyó decisivamente a la renovación del teatro. Este diálogo entre la escena y los artistas plásticos de primera fila de la vanguardia determinaron la renovación de las artes plásticas y del teatro por la calidad de sus colaboraciones.

Hay que recordar que el teatro, en lo referente a la escenografía y al vestuario, había permanecido hasta el siglo xix en manos artesanas que seguían fielmente las normas establecidas en el siglo xvi. Es decir, se sometían a una ordenación regulada por la perspectiva y encaminada a producir la ilusión de realidad.

Poco a poco los decoradores dejaron paso a los escenógrafos, éstos adquirieron una preponderancia inusitada hasta entonces y adquirieron una categoría

cercana a la del director o a la del mismo autor de la obra (recuerdo, por ejemplo, el estreno de *Ubu Roi* de Jarry el año 1896 en el Théâtre de l'Oeuvre con decorados y máscaras de Bonnard, Serusier, Toulouse-Lautrec y Vuillard entre otros).

No podemos tampoco ignorar que, al integrar todas las artes, se lograron espectáculos de gran plasticidad que incluyeron ese concepto de arte total (*Gesamtkunstwerk*), tan importante para los futuristas. Tampoco podemos olvidar que la escenografía pertenece a la dimensión del espectáculo más aún que a la del teatro, lo que la capacita como el receptáculo en el que todos los artistas tienen cabida.

También es muy importante el aspecto simbólico de la escenografía que puede hacer de una obra mediocre una obra magnífica y al revés<sup>48</sup>, es decir, no podemos olvidar que los objetos simbólicos tienden a constituir este espacio como un espacio separado del texto. Habría que aceptar la definición que hace Allegri de espacio escénico:

La scena è sempre, sia concettualmente che materialmente che metaforicamente, una macchina visiva, un dispositivo posto in favore de qualcuno, una struttura spaziale che si pensa a partire del suo punto di arrivo, ossia, il punto di vista di chi la deve guardare.»mettere in scena» vuol dire prima di tutto questo: non tanto «mettere qualcosa in uno spazio quanto piuttosto «mettere uno spazio in scena, ossia, attivare scenicamente uno spazio, istituire un dispositivo visivo e innescare condizioni e convenzioni preliminari ad un'azione che deve essere guardata<sup>49</sup>.

Hemos visto las bases ideológicas, las bases estéticas y los antecedentes de la escena del teatro futurista, veamos ahora en qué se concretaron tantas ideas y tantos deseos de renovación sin considerar las tumultuosas veladas futuristas de los primeros años del movimiento durante los que se trató de afirmar una teoría sobre la escena a través de varios manifiestos de distintos autores. El teórico fundamental del teatro futurista es Boccioni que, en su «Manifiesto tecnico della scultura futurista», propone el fin de la estatuaría a favor de una concepción dinámica y arquitectónica de las artes plásticas. Proclama al mismo tiempo el nacimiento de la escultura cinética y la necesidad de utilizar diversas materias en la misma obra. Al apropiarse de estos principios teóricos, Balla, Depero y Prampolini modelan en el espacio «real» del escenario, los volúmenes dinámicos de sus cuadros futuristas. Y así, entre 1914 y 1915, estos artistas in-

<sup>48</sup> Recuerdo a este propósito una representación de la ópera mozartiana *El rapto del serrallo* en la que «lo turco» estaba simbolizado por el uso y abuso de telas color «turchino» produciendo, por su evidencia, una profunda sensación de rechazo.

<sup>49</sup> Allegri, L. (1997: 81): *Gli oggetti nello spazio del teatro*, a cura di P. Bignami y G. Azzaroni, Roma, Bulzoni.

ventan unos montajes y unas construcciones con materiales que, supuestamente, debían liberar las formas artísticas futuristas del encierro estático de las dos dimensiones del lienzo.

Las construcciones de Depero están hechas con materiales efímeros que, al ser accionados por sopletes, se mueven o se descomponen con movimientos extraños, mientras hacen ruidos, sonidos, producen humaredas, haces de luces y salpicaduras de líquidos de colores. Prampolini crea esculturas suspendidas y construcciones metálicas móviles y Balla realiza montajes con materias diferentes, fragmentos de metal, trozos de espejo, chapas metálicas torcidas, etc. la investigación de estos artistas nos conduce al espacio tridimensional y concreto del escenario teatral.

Esta investigación se desarrolla a lo largo del año 1914 y se acerca aún más a las realizaciones teatrales con el diseño del vestuario escenográfico inventado por Prampolini, la creación de la escultura cinética y de materias variadas de Depero. Mientras el primero crea un vestuario dinámico con efectos sonoros, con largos velos de seda de colores y estrellas luminosas que logran la exaltación cromática del bailarín, el segundo estudia la creación de unos «trajes de apariciones» acartonados, provistos de resortes, capaces de corregir con sus formas la silueta humana y de intensificar al mismo tiempo el efecto sorpresa que aporta dinamismo al espectáculo. Depero proyectó colores, realizando una síntesis teatral abstracta, una especie de ballet con formas geométricas vagamente definidas sólo por la luz y el color en la que una voz bien timbrada emitiría sonidos onomatopéyicos; estas formas se desplazarían por el escenario guiadas por unos hilos invisibles<sup>50</sup>. Sin embargo, las posibilidades técnicas del teatro italiano del momento no permiten la realización de ninguno de estos proyectos. Este montaje se estudia para el «Teatro dei Piccoli» de Prodecca, un teatro de marionetas de vanguardia. El «Teatro dei Piccoli» se había creado en 1914 en Roma y sirvió, con posterioridad, para resolver todos los problemas que impedían al teatro italiano desarrollar sus innovaciones escenográficas. El teatro recibió numerosas adhesiones fundamentalmente de Gordon Graig y Anton Giulio Bragaglia.

Prampolini recoge estas nuevas realizaciones escenográficas en el manifiesto de 1915<sup>51</sup>. En las mismas fechas, Balla y Depero publican el manifiesto que consagra el complejo plástico cinético-sonoro como la nueva expresión del arte futurista. La palabra «complejo» evidencia la aportación de las ideas de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana en la escenografía futurista.

<sup>50</sup> En AA.VV. (1973: 66-73).

<sup>51</sup> «...la scène n'équivaut pas à un agrandissement photographique d'un rectangle de réalité [...] mais à l'adoption d'un système et matériel de scénographie subjectif tout à fait opposé à la soisante scénographie objective d'aujourd'hui. [...] il faut créer une entité abstraite qui s'identifie avec l'action scénique de la pièce» en Prampolini (1922). «Scénographie futuriste (Manifeste)» en *Der Futurismus*, n.º 4, Berlín.

Boccioni intenta explicar la nueva realidad de la escenografía. Considera que el sentido de los objetos en el espacio se expresa sólo a través de líneas de fuerza que demuestran su esencia objetiva, es decir, la esencia de los objetos es la capacidad inherente a los mismos para hacer cognoscible su movimiento en el espacio, un movimiento que Boccioni entiende a través de diagonales, de espirales y de la representación consecutiva de los distintos estados de ánimo representados en pinturas sucesivas<sup>52</sup>. Es la expresión de la vida moderna con una visión exacerbada de coches, tranvías, trenes, música de jazz, etc., concluyendo con la propuesta de un dinamismo pictórico que incorpore la vibración de la atmósfera del mundo moderno al mundo de los sentidos del impresionismo y comprenda, además, los ángulos del cubismo.

La escena debe vivir la acción teatral y ser capaz de expresar y vivir el alma del personaje concebido por el autor y las fuerzas divergentes representadas por el autor teatral y el escenógrafo en una convergencia que logra la síntesis completa de la obra.

Para lograrlo, los futuristas niegan cualquier relación con la realidad y la sustituyen por sensaciones indirectas pero necesarias y, por supuesto, capaces de inducir el desarrollo de la acción escénica, es decir, intentan lograr un orden emotivo que despierte las sensaciones a través de esa atmósfera que favorece la escenografía.

Por esta razón se excluirán los elementos de arquitectura escénica tradicional porque no son capaces de inducir emociones nuevas ni de poner en contacto público y escenógrafo por medio de una relación intuitiva.

Serán los colores y la escenografía los artífices que susciten estos sentimientos en el espectador, una emoción que, según los futuristas, no pueden proporcionar ni la palabra del poeta ni el gesto del actor.

Así pues, la renovación de la escena consiste fundamentalmente en la utilización de la luz en haces y planos de luces coloreadas en combinación dinámica que producirá cortes y mezclas entre las luces y las sombras. Las construcciones arquitectónicas de la escena, cuando las haya, serán dinámicas y se moverán desencadenando sus brazos metálicos, invirtiendo los planos plásticos en medio de un ruido nuevo, moderno que aumentará la intensidad vital de la acción escénica. La nueva escenografía cuenta, pues, con una serie de materiales y elementos todos ellos presentes en la representación que se activan cuando lo requiere el montaje previsto.

La inutilidad de representar la realidad se reflejará aquí en unos actores que ganarán en irrealidad a causa de estos efectos, la mayor importancia de la luz y del movimiento conllevan la paulatina desaparición del actor en la escena que en estos momentos desaparece entre ruidos, colores, vibraciones, etc. los actores modernos serán el humo, la técnica, el gas que remplazarán a los actores-personas:

---

<sup>52</sup> Un buen ejemplo es la serie de los *Addii* de Prampolini (1919). Colección privada, Nueva York.

... et ces véritables acteurs-gaz d'un théâtre inconnu devront remplacer les acteurs vivants. Par dessiflements aigus, des bruits étranges, ces acteurs-gaz purront très bien donner des significations insolites d'interprétations théâtrales, exprimer ces totalités émotives multiformes avec beaucoup plus d'efficacité qu'un acteur célèbre quelconque par ses ostentations. Ces gaz exhilarants, détonants, etc. rempliront d'enjouement ou d'épouvante le public qui deviendra peut-être acteur lui aussi<sup>53</sup>.

En resumen, los artistas futuristas concebían el arte como el resultado global de la obra, como un conjunto armónico, concertado y unitario sin importar a qué género o rama del arte perteneciese. Y así las cosas, lo primero que hay que hacer para intentar comprender la vanguardia futurista es suprimir la división entre las distintas artes para llegar a una fusión ideal entre ellas que, siempre según Marinetti, estaría en manos, como ya he dicho, del cine y del teatro, sin olvidar que el valor otorgado a las obras de arte cambia con el gusto y éste con el tiempo y las nuevas categorías estéticas son las que garantizan la novedad y el valor de la obra de arte del futuro<sup>54</sup>.

La obra de arte es tal cuando se presta a la revisión total de los valores, en ese momento, la crítica ya no es la crítica de la representación porque el valor del arte es mayor que el de la representación y comprende un principio que garantiza la supervivencia del signo sobre la cosa significada; recordemos la importancia de la invención del *intonarumori* de Russolo<sup>55</sup>, del teatro sintético, de la sintaxis rota, de los textos onomatopéyicos etc., y estos elementos no desaparecieron al hacerlo el teatro futurista sino que abrieron las puertas del teatro moderno

Fue el único movimiento vanguardista con tendencias belicistas; Boccioni murió en la guerra y más adelante, al caer el fascismo, el movimiento futurista desapareció de modo natural. Sin embargo, un pintor que sobrevivió y superó esta vanguardia, Giorgio de Chirico, cuenta con dos obras muy tempranas *Piazza d'Italia* de año 1915 que se conserva en una colección privada en Milán y *Le muse inquietanti* de 1916 conservada también en Milán en una colección privada, que hay que encuadrar dentro de una vanguardia nueva «La pintura metafísica» y que simbolizan, con la pérdida de la presencia humana en el primero, y con su sustitución por dos maniqués en el segundo, esa desaparición progresiva del elemento humano que refleja tan bien la escenografía futurista. Por eso, la aparición de pintores que recurren a símbolos «más allá de la física» es la consecuencia natural de los postulados futuristas.

<sup>53</sup> Prampolini (1922).

<sup>54</sup> Sobre este tema ver Blumenkrantz-Onimus (1975: 131-148): «Une esthétique de la création. Le futurisme italien», en *Les études philosophiques*.

<sup>55</sup> Además de las distintas anotaciones que Cocteau realiza sobre esta invención de Russolo en *Parade*, una obra emblemática para las vanguardias; también se puede reconocer en el texto la influencia de los distintos manifiestos de Marinetti sobre el teatro lo que significa un cierto reconocimiento por parte de la crítica del movimiento futurista y del manifiesto «Teatro di Varietà» de Marinetti.

A partir de 1948, las grandes exposiciones de Milán, Venecia y Roma colaboraron para que la cultura italiana mirase al exterior y siguiese los ejemplos de las tendencias artísticas foráneas que rescataron a una serie de artistas que habían emigrado a Francia donde tuvieron la posibilidad de entrar en contacto con el arte contemporáneo y seguir sus propias ideas. Italia había madurado durante esta espera y las generaciones jóvenes demostraron rápidamente la capacidad de los arquitectos italianos para ocuparse y hacer suyos los problemas arquitectónicos contemporáneos. Con la pintura y la escultura, y evidentemente con la escenografía que participa de las anteriores, sucede algo semejante y las Bienales venecianas se animan con la participación de artistas italianos y produce los resultados de la Gran Exposición Trienal de Milán que alcanzó una gran repercusión en el exterior.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1973): *Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Verona, Mondadori.
- AA.VV. (2000): *Política, historia y verdad en la obra de Friedrich Nietzsche*, coordinación de J. Emilio E. Anguita y J. Quesada, Madrid, Huerga y Fierro.
- AA.VV. (1981): *Catálogo de la Exposición* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), a cura di Ida Panicelli, Roma, De Luca Editore.
- ALLEGRI, L. (1997): *Gli oggetti nello spazio del teatro*, a cura di P. Bignami y G. Azaroni, Roma, Bulzoni.
- BALLA, G., y DEPERO, F. (1958): «Ricostruzione futurista dell'universo», *Archivi del futurismo*, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca.
- BERGHAUS, G. (1988): *Italian Futurist Theater, 1909-1944*, Oxford, Claredon Press.
- BERGSON, H. (1965): *Matière e mémoire*, París, P.U.F.
- BLUMENKRANTZ-ONIMUS, N. (1975): «Une esthétique de la création. Le futurisme italien», *Les études philosophiques*.
- BRAGAGLIA, A. (1997): *Alberto Bragaglia: il futurismo europeo*, Milán: Spirali/Vel.
- BRAGAGLIA, A. G. (1929): *Del teatro teatrale, ossia del teatro*, Roma, Tiber.
- (1970): *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi.
- (1997): *Bragaglia racconta Bragaglia*, a cura di E. Traini, Milán, All'insegna del pesce d'oro.
- Catálogo de la Exposición «El teatro de los pintores» (2000)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Catálogo de la Exposición «Futurismo. I grandi temi 1909-1944» (1988)*, Milán, Fondazione Antonio Mazzotta.
- CHASTEL (1987): *Storia dell'arte italiana*, Bari, Laterza.
- DE FELICE, R. (1961): *Storia degli Ebrei sotto il fascismo*, Turín, Einaudi.
- DELEUZE, G. (2000): *Nietzsche*, trad. de I. Herrera y A. Del Río, Madrid, Arena Libros.
- DE MARIA, L. (1975): «Futurismo, Dada, Surrealismo», *Lettere italiane*.
- DEAK, F. (1993): *Symbolist Theater. The formation of avant-garde*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press.
- LISTA, G. (1976): *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, Lausana, Éditions l'Âge de l'Homme.

- (1977): *Marinetti et le Futurisme: études, documents, iconographie*, Lausana, L'Âge de l'Homme.
- (1989): *La scène futuriste*, París, Éditions du CNRS.
- MARINETTI (1968): *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori.
- (1987): *Les premières victoires du futurisme, Taccuini 1915-1921*, Boloña, Il Mulino.
- MARKOV, V. (1968): *Russian Futurism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- NIETZSCHE, F. (1979): *Gaia Scienza*, a cura di G. Vattimo, Turín, Einaudi.
- NOLTE, E. (1996). *I tre volti del fascismo*, Milán, Sugar.
- PRAMPOLINI (1922): «Scénografie futuriste (Manifeste)», Berlín, *Der Futurismus*.
- PREZZOLINI (1923): «Fascismo e futurismo», *Il Secolo*.
- RIMBAUD, A. (1934): *Oeuvres de A. Rimbaud (vers et prose)*, París, Mercure de France.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999): *La escena moderna*, Madrid, Akal.
- SANT'ELIA (1918): Milán: «Noi».
- SOREL/ASCOLO (1921): *Réflexions sur la violence*, avant-propos de Édouard Berth, París, Delasalle.
- VENTURI, L. (1969): *Histoire de la critique d'art*, París, Flammarion.



