

# *L'uomo macchina* y la transformación del ideario futurista

Llanos GÓMEZ

Universidad Europea Miguel de Cervantes  
llanosina@hotmail.com

## RESUMEN

Esta investigación aborda la transformación del espacio y del tiempo, impuesta por los nuevos ritmos de producción y captada por el futurismo, a partir de *L'uomo macchina*. Las diversas expresiones del primer auténtico movimiento de vanguardia permitirán contemplar los desplazamientos en el ideario futurista que van del canto a la *macchina* a la exaltación de la eficacia, pesadilla del sueño marinettiano.

**Palabras clave:** *L'uomo macchina*, Futurismo, Modernidad, Filippo Tommaso Marinetti.

## *L'uomo macchina* and The Futurism Ideology's Transformation

## ABSTRACT

This text to research into space-time transformation, imposed by the new logic production. *L'uomo macchina* futurista captures these displacements. In conclusion, the evolution of the first movement of vanguard shows a progressive ideological change. Say to mean, the arrival of the Marinetti's bad dream.

**Key words:** *L'uomo macchina*, Futurismo, Modernity, Filippo Tommaso Marinetti.

En el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia.

Herbert Marcuse

La fe en el progreso y la llegada del *Regno della macchina*, exaltadas por el futurismo, primer movimiento de vanguardia que surge en Italia en 1909, no hacen sino denotar la transformación del tiempo y del espacio impuesta por los ritmos de producción, que determinan la experiencia de la modernidad. Así, las expresiones futuristas y en particular los textos programáticos y literarios de Filippo Tommaso Marinetti, en su afán descriptivo, captan este cambio espacio-temporal, que cobra

forma en la lucha futurista contra cualquier manifestación anquilosada del pasado — *passatismo*—, a través del dinamismo, la velocidad y el avance técnico. Si bien, el canto a la macchina, cercano al proyecto de la Ilustración, comportará también un aspecto des-estructurante, que se muestra en la recuperación de lo dionisiaco, irracional y liberador, esenciales en el futurismo. De ahí la necesidad de tratar el componente *primitivista* en el futurismo, destacada por Luciano De Maria (1968), junto con la obsesión mecanicista, puesto que ambos elementos y la sinergia que se desprende de su conjunción no sólo marcan decisivamente la aparición y el desarrollo del futurismo, al menos hasta 1920 aproximadamente, sino que reflejan las transformaciones espacio-temporales que condicionan la experiencia de la modernidad.

Así, hemos de detenernos en *el primitivismo-mecanicista* (Gómez, 2008), que impulsa las primeras expresiones del futurismo, donde la máquina se concibe como el medio del que se ha de valer el hombre para regir su propio tiempo y espacio, aunque la progresiva disolución de este espíritu liberador, clave en la obra marinettiana, indicará un desplazamiento en el ideario futurista, que hace referencia asimismo al advenimiento del *reino de la eficacia*. De tal modo, el afán futurista por capturar los cambios perceptivos, fruto del progreso y la vida en la ciudad, permite asimismo abordar la experiencia de la modernidad que Marinetti definirá en 1916, en el texto *La nuova religione-morale della velocità*, publicado en el primer número de la revista “L'Italia Futurista”, del siguiente modo: «Velocità = disprezzo degli ostacoli, desiderio di nuovo e d'inesplorato. Modernità, igiene» (Marinetti, 1968: 132).

Esta expresión marinettiana, donde concurren de forma sintética los principales argumentos futuristas, como son el rechazo al pasado, la fragmentación espacio-temporal y el culto a la máquina, plantea además la cuestión de la modernidad, cuya naturaleza dual, como señala Harvey (1998: 25-29), conlleva tanto la confianza en el avance y el progreso lineal como la negación de la historia precedente, que queda sustituida por una condición transitoria, extensible a todo, que hace inviable en apariencia cualquier continuidad, aunque el pasado resulte imprescindible para asegurar paradójicamente este constante *crecimiento*. No obstante, frente a la razón como instancia suprema, más opresora que liberadora, tal y como sostienen Max Horkheimer y Theodor Adorno (2004: 165-212) sobrevivirá en las expresiones futuristas el residuo dionisiaco (Nietzsche, 2002/1871), relacionado estrechamente con el aspecto primitivista (De Maria, 1968: LXXXIV), que habrá de garantizar un efecto des-estructurante, vinculado al despliegue técnico.

Así pues, Marinetti reconoce en la instauración del *Regno della macchina* el modo indispensable para construir y modelar el tiempo y el espacio, tal y como se advierte en el siguiente pasaje de *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, donde el autor canta: «Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio, che oggi sono vane parole, regneranno sovrani sullo Spazio e sul tempo domati» (Marinetti, 1968: 299).

Sin embargo, este sueño futurista —domar el Espacio y el tiempo— descubre también la pesadilla que reside en él, es decir, la tiranía del progreso. Por tanto, la aparente desintegración de un orden fijo e inmovilista, basado en la ruptura con el

pasado, la fe en el progreso y la dominación espacio-temporal, se traducirá en una integración mayor, fijada por la división del trabajo. De ahí que acudamos a Lucien Sfez, quien se sirve de tres metáforas para explicar las diversas relaciones del hombre con la técnica (1995). La primera o mecánica nos conduce hacia una sociedad fundamentada en la razón, donde el hombre realiza las tareas que él mismo determina con ayuda de la técnica. La segunda, orgánica, nos describe un mundo formado por objetos técnicos, donde el artefacto ha dejado de ser una mera herramienta para conformar el propio ambiente.

La idea de dominio del sujeto sobre los objetos, presente en aquella mecánica, da paso entonces a una organización compleja, articulada en niveles, que será desarrollada desde Schlegel (1996) hasta Bateson (1991) o Atlan (1991). Si bien, cabe añadir que la imagen del organismo incorpora a su vez la metáfora mecanicista, que conservará su fuerza. Por último, Sfez muestra una tercera imagen a la que denomina Frankenstein y que hace mención, al margen del personaje de Mary Shelley, a un sujeto que no existe sino por el objeto técnico que le asigna sus límites y señala sus cualidades. El artefacto, aquí, no es ni herramienta ni ambiente, sino un efecto que quiere ser causa. El desafío prometeico del doctor Frankenstein, de la ciencia —más adelante de la inteligencia artificial— convertirá al productor en un producto, confundiendo así sujeto y objeto en un juego de constantes auto-referencias, explorado desde Shelley hasta Hofstadter (1995), del que no hay salida y en el que queda insertado el par mecánico-orgánico.



Valentine de Saint-Point en Poema de atmósfera, 1913, interpretado en la Comédie des Champs-Élysées. La bailarina especializada en danzas futuristas llegó a actuar en el Metropolitan Opera House de New York en 1917

Por tanto, el modelo Frankenstein, cuyas imágenes-fuerza son la voluntad, metamorfosis, novedad, auto-referencia y simulación (Sfez, 1995: 53), facilita la aproximación al héroe marinettiano *Mafarka* (1910), nacido de la voluntad; a *L'uomo dalle parti cambiabili*, que no conocerá la vejez, mencionado ya en el

*Manifiesto tecnico della letteratura* (1912), que reaparece en *L'uomo moltiplicato e il Regno della machina* (1968: 297-302) y al *Manifiesto della danza futurista* (1917), donde: «Il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica» (1968: 147), la fusión añorada por el autor, que no obstante derivará en la asunción del ritmo-ruido del progreso y de la inserción del individuo en la fábrica. Hemos repasado, pues, las tres representaciones de la máquina propuestas por Lucien Sfez, no sólo porque unas se insertan en otras, sin perder por completo su autonomía, sino porque todas se dan cita en el futurismo, prevaleciendo en un principio el modelo orgánico que cederá su posición con el transcurrir del tiempo.

La pervivencia de este movimiento a lo largo de más de tres décadas nos permite advertir estas traslaciones, que no sólo ponen de manifiesto el agotamiento del marinettismo<sup>1</sup>, cuyo reducto se encuentra en la obra del propio Marinetti, sino que también destacan el debilitamiento de la visión orgánica, que perseguía satisfacer una percepción acabada del *art pour l'art*, incluso a través de la guerra. El conflicto bélico, tema central para el futurismo, está obviamente ligado al nacimiento del individuo humano-mecánico, que no conocerá el dolor ni la vejez, cuyo anverso será la aparición de un ser recompuesto a partir de la cirugía protésica desarrollada en tiempos de guerra y posguerra. En torno a este tema girarán como satélites otros tales como *L'Orologio italiano*, el panitalianismo, el heroísmo cotidiano o la acción. Sin embargo, estas imágenes no serán inmunes al cambio y perderán protagonismo con la aparición de otras nuevas que habrán de cobrar paulatinamente importancia, como ocurrirá con la mitificación del proletariado que, aunque está relacionada con las anteriores, indica un notable desplazamiento. Se trata del asentamiento del modelo Frankenstein que se levanta sobre la auto-referencia y la simulación en tanto estructura borrosa.

Obviamente, la perspectiva orgánica ya anunciaba la posibilidad de este modelo al establecer unos niveles, y por tanto una estructura piramidal, cuya cima podía sucumbir ante la tentación de interrogarse sobre sí misma y sobre las actuaciones de su progenitor, puesto que presume la existencia de un creador que rige el funcionamiento de este ser nunca autónomo. Su observación pone de relieve esta dependencia, que supone necesariamente la visión a través de una lente bifocal, que muestra a la criatura que indica los límites de su artífice en cada cicatriz, devolviéndonos entonces la visión de las partes que conforman este *conjunto* (Gómez, 2008), cuya presencia llega incluso a disolver el espejismo de unidad. Es una mirada inestable que bascula entre lo orgánico y lo mecánico, sin corresponderse totalmente con ninguno de ellos.

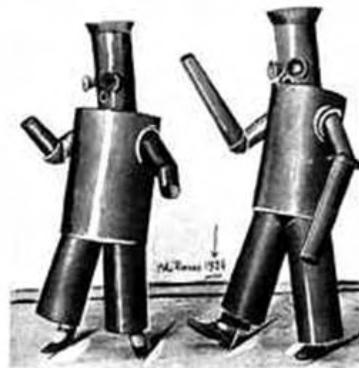
No obstante, esta oscilación en el periodo fascista se inclinará hacia una perspectiva funcional, que se superpone a la idea de percepción total como obra artística y que coincide con la celebración de la eficiencia que alimentará el crecimiento exponencial de los medios técnicos, de las fuerzas productivas y de las fuentes de

---

<sup>1</sup> En la revista *Lacerba* aparecerá el artículo "Futurismo e marinettismo" el 14 de febrero de 1915, firmado por Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini y Ardengo Soffici, en el que se proclamará abiertamente la separación de la revista del futurismo de Marinetti.

energía, anunciando la llegada de el *hombre unidimensional* (Marcuse, 1985), puesto que la tecnología no es separable del uso que se hace de ella y de la dominación que ejerce. Este enfoque entronca con la modernidad basada en el progreso, que desembocará no sólo en una incipiente mecanización del hombre, sino en: «La Guerra è la sintesi culminante e perfetta del progresso (velocità aggressiva + semplificazione violenta degli sforzi verso il benessere)» (Marinetti, 1968: 335).

Esta transformación física del mundo implicará, como señala Marcuse, una transformación mental de sus símbolos, imágenes e ideas (2001: 96), donde la expresión artística sucumbirá, finalmente, ante el proceso de racionalidad técnica. Así, el componente primitivista que inspira la fundación del futurismo, indispensable para combatir un pasado estancado y muerto, que usurpa el presente por medio de la acción, se extinguirá a medida que cobre terreno el modelo tecno-funcional, que no obstante se sostendrá también gracias a este aspecto o lo que quede de él. De este modo, la búsqueda de la tensión constante entre ser-parecer, Dionisio-Apolo, será fatalmente resuelta, fulminando las posibilidades de desorden o conflicto que comparecen en las primeras serate futuriste, en textos como *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909), en proyectos como *Casa Balla*, y, en general, en toda la obra marinettiana. Por tanto, la contradicción entre forma y contenido, exterior e interior, será progresivamente extinguida dejando desprovista a la expresión artística de la crisis que le confería vida y sentido. Las manifestaciones futuristas, a través del intento por mostrar el tiempo-espacio de la modernidad y de conectar con las masas populares urbanas, acusarán este cambio social que implica la sustitución de la destrucción creadora por la destrucción y de la acción liberadora por aquella unida al trabajo y ajustada a los ritmos de producción.



1924

**ANIHCCAM DEL 3000**

Este simulacro constituye una perversa paradoja, puesto que recrea la apariencia dionisiaca convertida en una máscara anquilosada, cuya vacuidad necesita de un incesante suministro de objetos, imágenes e ideas, propio del modelo

Frankenstein, que pone de relieve la caducidad de este fútil proceder, síntoma de un sistema enfermo (Bateson, 1991: 329). El futurismo en tanto *incansable productor de valores culturales*, parafraseando a Benjamin (1982: 457) colaborará, voluntaria e involuntariamente, dependiendo de los casos, con esta voraz optimización, que señala tanto la evolución del futurismo como la existencia en su seno de distintas derivas.

Este organizado mundo de apariencias ofrece una efectiva visión, un disfraz para este Dionisio, Baco descuartizado, cuyos restos inertes han sido cosidos para conformar un monstruo lleno de costuras, que no tiene vida plena ni puede crecer y que obviamente no puede ofrecer ni desorden ni vitalidad, pero sí su espejismo. De tal manera, queda subvertido el primer espíritu marinettiano y se establece un *dinamismo estático*<sup>2</sup>, donde el continuo cambio no se traduce en movimiento alguno, es tan sólo el modo de mantener este hechizo que despierta idénticas necesidades y bienes estándares para todos (Horkheimer y Adorno, 2004: 166), es decir, se instala la lógica de la producción, ya sea de bienes o de valores culturales.

Así, la irrupción y consolidación del concepto de eficiencia en el ideario futurista anuncia el advenimiento de una integración mayor, lejos de la desintegración del orden imperante añorada por su fundador, que es posible advertir tanto en *L'Orologio italiano*<sup>3</sup>, como en *La Simultaneità*<sup>4</sup>; imágenes esenciales para el futurismo, cuyo contenido experimentará un notable giro, articulado a partir de la aversión al pasado y la exaltación del progreso, que habrán de configurar una ciudad determinada por el dinamismo, la fugacidad y la velocidad. Cabe preguntarse si estos cambios perceptivos, fruto de este progreso, condicionan una determinada representación espacio-temporal: «La conclusión que deberíamos extraer es, simplemente, que no se le pueden asignar significados objetivos al tiempo ni al espacio con independencia de los procesos materiales, y que sólo a través de la investigación de estos últimos podemos fundar adecuadamente nuestros conceptos de los primeros» (Harvey, 2004: 228). Así pues, la fragmentación espacio-temporal futurista, que reposa en la fascinación por la máquina y en el avance técnico ligados a la experiencia urbana, refleja la implantación de un medio ambiente total que conlleva una sugestión sinestésica<sup>5</sup> (Buck-Moors, 1993: 55-58), cercana a la idea de la

<sup>2</sup> Esta expresión es utilizada con otro sentido por Enrico Baj en su *Manifiesto del futurismo statico*, publicado en 1983 y recogido posteriormente en *Scritti sull'arte. Dal futurismo alla merda d'artista*, donde el autor propone su propio futurismo, basado en su carácter estático, por medio de un decálogo.

<sup>3</sup> *L'Orologio italiano* aparecerá en la prólogo de Mafarka il futurista (1909), además de en *L'Orologio italiano* (1915), y *L'Orologio italiano rivoluzionario e libero amore* (1919), al margen de citarse en otras obras, como *Il romanzo sintetico* (1939).

<sup>4</sup> *La Simultaneità*, proclamada de forma oficial en 1912 cuando: «Boccioni, Corrà, Russolo, Balla, y Severini firman la importantísima *Prefación al Catálogo de las Exposiciones de París, Londres, Berlín, Bruselas, Mónaco, Hamburgo, Viena, etc.*, donde comparece por primera vez en el vocabulario futurista la palabra mágica simultaneidad (Luciano De Maria, 1968: CVI), presente incluso en las últimas composiciones marinettianas, como *L'Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935) o *Il poema non umano dei tecnicismi* (1940).

<sup>5</sup> Susan Buck-Moors explica el sistema sinestésico como la superficie del cuerpo, que media entre las sensaciones interiores y exteriores, las imágenes de la percepción y de la memoria.

Gesamtkunstwerk wagneriana, como se recoge en *La nuova religione-morale della velocità*, de Marinetti, del siguiente modo:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta (Marinetti, 1968: 11).

Si bien, la fragmentación espaciotemporal de la modernidad no responderá tanto a los deseos del individuo como a la organización científica del trabajo, que reposará en un conjunto de gestos convertidos en código formalizado y en una cadencia marcada por la cadena de montaje y el horario laboral, o lo que es lo mismo, regida por la simultaneidad de movimientos ajustados a las máquinas y por el reloj de la fábrica transformado ahora en instrumento de dominación o *cronómetro* (Coriat, 1982), cuya expansión, como apunta Gillo Dorfles (2006), también fijará el espacio-tiempo restante: el descanso y el ocio. Sin embargo, la devoción futurista por la ciudad, por los descubrimientos técnicos, por la fragmentación espacial, por lo efímero, por la máquina procede de que estos constituyen la expresión de la creatividad y del ingenio del hombre, sin contemplar la posibilidad de la dictadura de la producción en masa:

Luoghi abitati dal divino: i treni; i vagoni-ristoranti (mangiare in velocità). Le stazioni ferroviarie; specialmente quelle dell'Ovest America, dove i treni lanciati a 140 Km. all'ora passano bevendo (senza fermarsi) l'acqua necessaria e sacchi della posta. I ponti e i tunnels. La piazza dell'Opera di Parigi. Lo Strand di Londra. I circuiti d'automobili. Le films cinematografiche. Le stazioni radiofoniche. I grandi tubi che precipitano delle colonne d'acqua alpestri per strappare all'atmosfera l'elettricità motrice. I grandi sarti parigini che mediante l'invenzione veloce delle mode, creano la passione del nuovo e l'odio per il già visto. Le città modernissime e attive come Milano, che secondo gli americani ha il punch (colpo netto e preciso, col quale il boxeur mette il suo avversario *knock-out*). I campi di battaglia, le mitragliatrici, i fucili, i cannoni, i proiettili sono divini (Marinetti, 1968: 133).

Este entorno, o espacio sinestésico (Abril, 2003: 114-124), impone unas condiciones de experiencia fundamentadas en una integración sensorial y cognitiva plena, donde lo contingente habrá de insertarse en el transcurrir lineal del avance técnico, para configurar este presente fugaz, sin pasado, que finalmente caerá en una continua repetición, propia de la producción en masa y del emergente universo de los objetos. Así, *L'uomo dalle parti cambiabili* de Marinetti, resultado de la superación del reino animal y de la llegada del reino de la máquina (Marinetti, 1968: 54), evoca una continuidad cuyo eco remite al ritmo dictado por una gran construcción mecánica, donde este hombre-máquina constituye una pieza más, reflejo de su propio cuerpo, idéntica e intercambiable, por tanto, sustituible, que

cumple su cometido con precisión en este sistema que no conoce interrupciones. De tal modo, el texto *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, integrado en *Guerra sola igiene del mondo*, propondrá siguiendo la estela de *L'uomo dalle parti cambiabili*, un ser que no conocerá la vejez y que apunta, al margen de la aparición del *cybor*, a la existencia de un operario y consumidor constante, que obedece la férrea disciplina de *L'Orologio italiano*<sup>6</sup> que torna *cronómetro*.

Este *dinamismo estático*, que definimos como movimiento regular que no conduce a ninguna acción sino al desempeño de una labor de forma constante, no prevé ni tiempos muertos ni pausas, sólo lugares en los que se experimenta una análoga situación de ausencia de intervalo, donde el individuo está expuesto a un ininterrumpido mundo de sollicitaciones sensoriales omnipresentes e irrecusables. Esta saturación de *valores-productos culturales*, mal sueño de la obra total, invadirá las jornadas de trabajo y los días de reposo, liquidando la posibilidad de una recepción privilegiada, puesto que el centro cultural se incorporará al centro de compras, al centro municipal. La dominación tiene su propia estética y la dominación democrática, como indica Marcuse, tiene su estética democrática, donde las manifestaciones artísticas constituyen el engranaje de una máquina cultural (Marcuse, 1985: 95). De ahí la necesidad de encontrar una pausa, una suspensión, un espacio vacío para recuperar la facultad perceptiva creativa (Dorfles, 2006: 20) que un día inspiró el nacimiento del futurismo: «*L'horror pleni*, insomma, dovrebbe sostituire *l'horror vacui*. Solo così si potrebbe riacquistare quella qualità fantastica oggi in gran parte perduta; solo così l'uomo potrebbe riottenere una diversa modalità di esistenza».

El hombre-máquina, el cuerpo protésico y el *cybor* adquieren, en un sistema determinado por la eficacia, la forma de mercancía puesto que garantizan la operatividad del individuo en este sistema que se sostiene en la optimización de los recursos. Cabe pues acudir al poemario de Cesare Ruffato titulado *Cuorema* (2000 / 1969: 50), donde el autor aborda el primer trasplante de corazón que tuvo lugar en 1967:

Povero cuore non sei fatto solo per amare  
ma per soffrire imbrunire insenire ammalare  
come un prato verde rischi d'intristire  
se humi e sole tardano a venire

Ora si può avverti quasi nella prima versione  
pezzo di ricambio nell'officina  
forma combustibile cifra dono  
il tuo opaco sorriso immaginava  
anche la società dei consumi e

---

<sup>6</sup> *L'Orologio* será un elemento presente también en la Neoavanguardia, como se advierte en la novela, de Edoardo Sanguineti, *L'orologio astronomico*, y asimismo Gabriele Frasca, perteneciente al *Gruppo 93* recuperará nuevamente esta temática en los poemas contenidos en el libro *Rive*.

l'acculturazione.  
 Per te non significa il colore  
 della pelle o il tennis paranoico  
 ma funzione trascendente subtile body.

(Cesaro Ruffato, 2000)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.
- ATLAN, H. (1991): *Con razón y sin ella. Intercrítica de la Ciencia y el Mito*, trad. Josep Pla i Carrera, Barcelona, Tusquets.
- BATESON, G. (1991): *Una unidad sagrada*, trad. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa.
- BENJAMIN, W. (1982): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, pp. 433-459.
- BUCK-MORSS, S. (1993): «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La Balsa de la Medusa*, número 25, Madrid, Visor, pp. 55-98.
- CORRIAT, B. (1982): *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción de masa*, trad. Juan Miguel Figueroa Pérez, Madrid, Siglo XXI.
- DE FELICE, R. (1965): *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*, Einaudi, Torino.
- DE MARIA, L. (1973): *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori.
- DE MARIA, L. (1968): «Prólogo a Marinetti», F.T., *Marinetti. Teorie e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, pp. XXVII-C.
- DE MARIA, L. (1986): *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio.
- DORFLES, G. (2006): *L'intervallo perduto*, Milano, Skira.
- GÓMEZ, LL. (2005): «La dramaturgia futurista o la voz conquistada del público», *El raptó de Europa*, nº 6, Madrid, Calamar Ediciones, pp. 63-67.
- GÓMEZ, LL. (2007): «L'arte di far manifesti y las publicaciones futuristas 1909-1920», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 199-209.
- GÓMEZ, LL. (2008): *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, col. Escrituras Profanas, Vigo, Academia del Hispanismo.
- HARVEY, D. (2004): *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu.
- HOFSTADFER, D. (1995): *Gödel, Escher, Bach*, trad. Mario A. Usabiaga y Alejandro López Rousseau, Barcelona, Tusquets.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (2004): *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- MARCUSE, H. (1985): *El hombre unidimensional*, trad. Elorza, Barcelona, Planeta.
- MARINETTI, F. T. (1960): *Teatro F. T. Marinetti*, Roma, Vito Bianco, vol. I, II y III.
- MARINETTI, F. T. (1968): *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Mondadori.

- NIETZSCHE, F. (2002): *El nacimiento de la tragedia*, trad. Eduardo Knörr y Fermín Navascués, Madrid, Biblioteca EDAF.
- RUFFATO, C. (2000): *Poesías escogidas*, trad. Nuria Pérez Vicente, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 45-57.
- SALARIS, C. (1992): *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia.
- SALARIS, C. (1992): *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti.
- SALARIS, C. (1999): *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all'underground*, Roma, Editori Riuniti.
- SFEZ, L. (1995): *Crítica de la comunicación*, trad. Aníbal C. Leal, Buenos Aires, Amorrortu.