



---

### 3. Futurismo: un siglo<sup>1</sup>

[Futurism: a century]

[Futurismo: um século]

João Vicente Ganzarolli de Oliveira

#### Resumen

Hace poco tiempo, el futurismo cumplió cien años. Fue el último movimiento artístico que logró congregarse bajo un mismo rótulo a todas las artes principales. En el futurismo —y en sus otros contemporáneos vanguardistas, particularmente el dadaísmo y el surrealismo— están las semillas de lo que hoy llamamos arte contemporáneo. Este artículo se propone comentar algunos aspectos históricos de la erupción futurista, además de proporcionar cierta base crítica para su justa evaluación.

#### Palabras clave

Futurismo — Arte moderno — Cultura occidental — Contemporaneidad

#### Abstract

A little tempo ago, Futurism completed one century of existence. It has been the last artistic movement that managed to gather under one banner all the major arts. In Futurism – along with the other major genres of artistic expression of the XX<sup>th</sup> century, particularly Dadaism and Surrealism – are the seeds of what we now call contemporary art. This article aims to discuss some historical aspects of the futuristic eruption; furthermore, it provides some critic basis for its fair evaluation.

#### Key words

Futurism — Modern art — Occidental culture — Contemporaneity

#### Resumo

Faz pouco tempo, o futurismo completou cem anos. Foi o último movimento artístico que logrou congregarse sob um mesmo rótulo todas as artes principais. No futurismo – e em seus contemporâneos vanguardistas, particularmente o dadaísmo y el surrealismo – estão as sementes do que hoje chamamos arte contemporânea. Este

---

<sup>1</sup> Agradezco a la amiga de siempre María Jesús Escobar por las importantes sugerencias y correcciones.

artigo se propõe comentar alguns aspectos históricos da erupção futurista, além de fornecer certa base crítica para sua justa avaliação.

### Palabras-chave

Futurismo — Arte moderna — Cultura occidental — Contemporaneidade

No sé qué armas serán utilizadas en la Tercera Guerra Mundial; pero seguramente en la Cuarta Guerra Mundial se utilizarán palos y piedras.

Albert Einstein

## Introducción

Hace pocos años, el futurismo completó un siglo de existencia. Fue precisamente el 20 de febrero de 1909 que el escritor italiano Tommaso Marinetti (1876-1944) publicó su famoso *Manifiesto del futurismo* en el periódico *Le Figaro*, en París, capital de las vanguardias artísticas de aquella época. El nuevo estilo artístico tuvo su existencia oficializada en el año siguiente, con la adhesión de un grupo de artistas que firmarán, en Milán, el *Manifiesto de los pintores futuristas* y el *Manifiesto técnico*, que fue posterior. Estamos hablando, principalmente, de Carlo Carrá, Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Gino Severini y Giacomo Balla. El futurismo camina por las mismas sendas seguidas por los otros movimientos de vanguardia que convulsionaron el panorama artístico de las primeras décadas del siglo XX; esto significa decir que el futurismo se opuso al tradicionalismo cultural y a cierto revivalismo o culto del pasado, en esta ocasión identificado con la clase burguesa. El futurismo fue el primer movimiento propiamente vanguardista, siempre que entendamos por vanguardia artística, como hace Almir Paredes Cunha, a “la denominación dada a los movimientos del arte y a los artistas que reaccionan en contra de los principios establecidos para la creación artística, o sea, por delante de su tiempo”.<sup>2</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX, la victoria del impresionismo sobre la crítica académica y reaccionaria había significado un desprestigio para las convenciones artísticas en general. El radicalismo se mantuvo. El único cambio fue de un extremo por el otro: comenzaron a surgir artistas (con o sin talento), casi siempre muy jóvenes, defensores del derecho de hacer

<sup>2</sup> *Dicionário de artes plásticas* (Rio de Janeiro: Escola de Belas-Artes da UFRJ, 2005), 278.

*tabula rasa* de todo el pasado artístico occidental, como si el arte pudiera —y debiera— ser criada *ab nihilo*. Entre las muchas reivindicaciones futuristas, estaba la destrucción de las ciudades históricas, empezando por Venecia. La contestación social era moneda corriente en esta época y el arte no fue ajeno a eso. Al contrario, de los artistas surgía la crítica al *status quo*. Con anterioridad a la erupción futurista, Giacomo Balla había demostrado particular interés por las clases menos favorecidas. Vemos eso en cuadros suyos como *La giornata del operaio*, de 1904, y *La multitud*, de 1905. El futurismo exaltó el presente, visto como la consumación de un pasado que se quería rechazar. A los futuristas les interesaba glorificar un futuro que se identificaba con aquel presente (presente que nacía del porvenir y no del tiempo pretérito). En la perspectiva futurista, los acervos artísticos de los museos eran vistos como nostalgia sin sentido. No hay que olvidar que

Las vitrinas de los museos están atestadas de objetos —“cosas”— cuidadosamente dispuestos, con una cartela al lado que da cuenta de su autor, fecha, dimensiones y material. Pero sucede que el visitante, abrumado por un exceso de información, pasea la vista rápidamente por ellos sin reparar en su utilidad en el pasado y su significación en el presente. Sin embargo, cuando la atención se fija en uno de ellos, en cualquiera, y se le empiezan a formular preguntas, ese objeto inicialmente irrelevante, esa cosa, comienza a hablar de manera pausada y minuciosa sobre su origen, su utilidad, quién la hizo, cómo y para qué, por qué la hizo de esa manera y no de otra, por qué empleó esos materiales y no otros, cuándo dejó de ser útil, y por qué y cómo ha llegado hasta esa urna del museo.<sup>3</sup>

### Culto al progreso tecnológico

Rehusar tradiciones milenarias es algo que exige una compensación: el futurismo se consagra al culto de los mitos derivados de la Revolución industrial, en particular la velocidad, personificada por el tren, el automóvil y el avión, que era casi idolatrado por Marinetti. Luigi Russolo, pintor y músico, explotó musicalmente el universo sonoro propio de la era industrial; como evidencia está su manifiesto de 1913, intitulado *El arte de los ruidos*, y también sus *Intonarumori*, máquinas extravagantes

<sup>3</sup> Javier Iturbide Díaz et al., *Cuando las cosas hablan: la historia contada por cincuenta objetos de Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2015), 11.

destinadas a la producción de ruidos. Según Russolo, la convivencia con los ruidos provenientes de la maquinaria moderna daría al oído humano nuevas capacidades de apreciación. Para él, eso justificaría la construcción de nuevos instrumentos musicales, productores de barullos, destinados a sustituir los instrumentos tradicionales. En las ideas de Russolo, están los orígenes de la música electroacústica de Stockhausen y de la música concreta de John Cage, por ejemplo. Arnaldo Ginna y Bruno Corra elaboraron una “música cromática”, “sinfonías de gestos, acciones, colores y líneas”, que sirvieron de prelude para ciertos expedientes utilizados en el filme *Fantasia*, de Walt Disney. En Brasil, Heitor Villa-Lobos se inspiró en Russolo al introducir el barullo de una locomotora en su *Trenzinho do caipira*. Stravinsky, quizá el mayor compositor clásico (y sin duda, uno de los más versátiles) del siglo XX, no dejó de presentar al público una fase futurista, marcada por la “voluntad modernista de recrear un mundo bárbaro, primitivo, nuevo”, conforme escribe el austro-brasileño Otto Maria Carpeaux en su *História da literatura occidental*.<sup>4</sup> Russolo es también la fuente original para la utilización de recursos que se volverán comunes en algunos sectores de la música *pop*; basta recordarnos el barullo del avión posando en *Back in the U. S. S. R.*, de los Beatles (1968), y el de la motocicleta que sale en disparada en *Atom Heart Mother* (1970), del Pink Floyd. Pensando en moldes griegos, constataremos estar delante de una *mimesis* de tercer grado, en el mínimo. Platón, que miraba con sospecha todo lo que se alejaba de los paradigmas representantes del mundo ideal, por supuesto, condenaría ese arte que reproduce los productos y efectos salidos del mundo de la industria moderna.

Ya en 1909, el futurismo alababa el diseño gráfico. Al comienzo, sin embargo, el movimiento se concentró en la literatura; no obstante, es el ramo del arte en el cual el futurismo produjo sus peores obras: “(...) por lo que toca a la literatura, el futurismo ha producido sólo obras de mediocre valor e importancia”, afirma con imparcialidad el especialista

---

<sup>4</sup> Otto Maria Carpeaux, *Historia de la literatura occidental*, vol. 7 (Río de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966), 3058.

Santiago Prampolini.<sup>5</sup> El objetivo era romper los eslabones tradicionales con la gramática, la sintaxis e incluso la lógica, fundamento del lenguaje. Los futuristas querían hacer del lenguaje la pura expresión de las sensaciones y los sonidos de lo que se consideraba ser el mundo tecnológico del futuro. Los verbos deberían ser utilizados solamente en el infinitivo, sin hacer atención a las formas relativas a las personas y a los tiempos verbales. Se reducía así la participación humana; era la versión lingüística de la supremacía de la masa sobre el individuo.

El futuro alabado es un futuro que se personifica en la velocidad, el poder y el desempeño de la maquinaria moderna. En la obra de Umberto Boccioni —posiblemente el más futurista de todos los futuristas—, eso es llevado a las consecuencias extremas, mediante los conceptos de “dinamismo” y “simultaneidad”, encontrados en la filosofía de Henri Bergson, y que reciben de él, Boccioni, tratamiento original. Esos mismos conceptos cambian la base de la síntesis futurista entre el elemento plástico y el cromático. Algunas veces el modelo sacado de la realidad no es más que un pretexto. En la representación, él puede ser casi irreconocible (pensemos en el cuadro *Dinamismo de un ciclista* pintado por Boccioni en 1913); lo que importa es dar al espectador la impresión de algo que se fragmenta y se une incesantemente, lo que es una interpretación visual de las muchas secuencias de cambio de lugar, a su vez fundamento de la velocidad que el futurismo quiere alabar. Boccioni habla de las formas en movimiento como realidades que se multiplican y deforman, vibraciones en el espacio que ellas mismas atraviesan sin cesar. Boccioni es uno de los pioneros en la introducción de nuevos materiales (no nobles, por decirlo así) en el perímetro de la escultura: vidrio, plástico, cabellos. Sin embargo, para la comprensión de la esencia del futurismo, más nos vale considerar las pinturas y esculturas de Boccioni, Balla y otros adeptos del movimiento, en las cuales se enfatiza la impresión de velocidad por medio de la interpenetración de planos, y aun por series de líneas paralelas; son las llamadas *líneas de fuerza* que parten de las figuras representadas y les sacan una y otra vez partes del contorno, acentuando así la sugestión de movimiento.

<sup>5</sup> Santiago Prampolini. *Historia universal de la literatura*, trad. Dante Ponzanelli, vol. 9 (Buenos Aires: Uteha, 1941), 315.

Las mismas líneas se volverán un recurso propio de las historietas, transmitiendo la idea de desplazamiento de los personajes y también de cualesquiera objetos en general.<sup>6</sup>

**“Las épocas preféritas tuvieron, cada una, un estilo;  
el siglo xx tuvo estilos”**

En la arquitectura, Antonio Sant’Elia es el que más intensamente personifica la creatividad dinámica del futurismo. Suyas son estas palabras significativas, sacadas de su *Manifiesto de la arquitectura futurista*, publicado en el 1912 en Milán: “Debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista como un inmenso cantero de obras tumultuado, y la casa futurista como una máquina gigantesca”.<sup>7</sup> Es perfecta la consonancia racionalista con la “máquina para habitar” propuesta por Le Corbusier. Buena dosis de violencia y de anarquía también comparecen en la ideología del gesto y de la palabra que mueve la marea futurista. No es extraño que las plateas de las presentaciones futuristas sufrieran provocaciones; el propósito era causar discordia y tumulto. Había un fervor patriótico que llegaba al fanatismo —he aquí la célula generadora del binomio ideológico futurismo-nazi-fascismo— que sobrevive, *mutatis mutandis*, aún hoy, en la Alemania ultra-políticamente-correcta: que se piense en la censura sufrida por la artista contemporánea alemana Sabine Reyer en su propio país, que tiene miedo de contrariar al islam, sin olvidar que la ideología islámica y la naziista caminaban de la mano en su proyecto de aniquilación de la cultura judío-cristiana.<sup>8</sup> En los comienzos del siglo xx, la propia guerra era vista con buenos ojos; el futurismo celebró la eclosión del conflicto iniciado en 1914 y que, de forma directa o indirecta, provocó la muerte de más de un adepto del movimiento: Sant’Elia y Boccioni, por ejemplo. Típica del

<sup>6</sup> Cf. Alberto Cesare Ambesi et al., *Encyclopédie de l’art*, trad. Béatrice Arnal et al. (Paris: Librairie Générale Française, 1991), 112.

<sup>7</sup> Citado por Alberto Cesare Ambesi et al. en *Ibid.*, 913.

<sup>8</sup> Cf. Udo Ulfkotte, *Mekka Deutschland. Die stille Islamisierung* (Rottenburg: Kopp Verlag, 2015), 49-52; y Bat Ye’or, *Eurabia: l’axe euro-arabe* (Paris: Jean-Cyrille Godefroy, 2014), 84, 87-88, 168.

futurismo y de su radicalismo ideológico es la frase de Marinetti, según la cual un coche de carrera sería más bello que la *Vitoria de Samotracia*.

En la pintura, tienen preferencia los principios de la descomposición del color y de la forma, derivados del divisionismo, la teoría referente a la posibilidad de reconstituir la luz por medio de la mistura óptica de colores que se sobreponen. Aportes oriundos del cubismo también fueron importantes para la creación del espacio dinámico que caracteriza a la pintura y la escultura futuristas. El futurismo predicó una auténtica veneración por aquello que sus adeptos llamaban de “dinamismo universal”. Del hecho de que todas las cosas sensibles están en perpetuo movimiento y sujetas a transformaciones incesantes, los futuristas entendían que no tenía sentido buscar en ellas una forma fija; para ellos, el espacio se reducía a un receptáculo vacío en el cual la forma se prestaba al dinamismo universal. Eso justificaba el procedimiento, típico en el arte futurista, de buscar la disolución de las formas pictóricas y plásticas.

La primera fase del futurismo termina en 1916. A pesar del optimismo intervencionista, el grupo se dispersa a consecuencia de la crisis socio-política que marca la Gran Guerra. Terminado el conflicto, el futurismo resurge, en su segunda fase, de nuevo capitaneado por Marinetti, que cuenta con la colaboración intensa de Balla y de Fortunato Depero. Fueron muchas las realizaciones artísticas de este *segundo futurismo*. Careció, sin embargo, de la unidad creativa y la fuerza de renovación que dieron la tónica al movimiento en su versión original. Hubo una marcada influencia del poscubismo, del purismo, del constructivismo y del surrealismo. En el año 1923, tres entre los nuevos adeptos del movimiento (precisamente Enrico Prampolini, Ivo Pannagi e Palaolini), firmaron el *Manifiesto del arte mecánico*. Una constante en la obra de Prampolini —que adhirió también al surrealismo y al constructivismo— fue la tentativa de transmitir el máximo de objetividad a la experiencia interior (llamada por él “lirismo plástico”), mediante la evocación de componentes sonoros, táctiles, motores y físicos de la sensación visual. El segundo futurismo encuentra en la robotización del ser humano su tema central; importa, más que todo, denunciar los males provenientes de la evolución tecnológica, un proceso sobre el cual el hombre perdió el control.

De origen futurista es también la aéreo-pintura, ligada a la estética del vuelo y de la vida aérea. Desde 1929, el futurismo se alió al fascismo. Mario Sironi, juntamente con arquitectos racionalistas, tales como Giuseppe Pagano y Giuseppe Terragni, fue encargado de formular la “estética oficial” del sistema de gobierno de Benito Mussolini<sup>9</sup>; el futurismo se transformó en el vehículo artístico de la cultura oficial. Eso explica su condenación ideológica inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, el movimiento resurgió en el mundo anglosajón, y convivió con las otras vanguardias.

Importante, en la época de surgimiento del futurismo, fue el libre tránsito entre los estilos, hecho que corrobora la famosa sentencia de Paul Valéry, la cual reza que “las épocas pretéritas tuvieron, cada una, *un estilo*; el siglo xx tuvo *estilos*”.<sup>10</sup> Giacomo Balla experimentó el dadaísmo; Depero flirteó con el expresionismo y Mario Sironi, con la pintura metafísica y la tradición mediterránea; Gino Severini se interesó por el orfismo y el cubismo, y llegó a colaborar con el grupo *De Stijl*; Boccioni se dejó influenciar por el expresionismo y estudió la obra de Cézanne; Carrà emigró del futurismo para la pintura metafísica y pasó por una fase neoprimitiva; Stravinsky se inspiró en la música europea del siglo xiv, más precisamente en Guillaume de Machaut y en el movimiento *Ars Nova*, para su *Misa para voces y doble duplo quinteto de vientos*, de 1948.

El futurismo fue el último movimiento artístico que logró congregarse todas las artes principales en un mismo rótulo estilístico. Los futuristas eran polimórficos. No les bastaba frecuentar otros territorios estilísticos; también solían actuar en más de un ramo del arte. Balla paseó por el cine; Severini pintó y esculpió; Russolo fue pintor y músico; Boccioni actuó como teórico, pintor y escultor; Carrà fue escritor, pintor y grabador; Marinetti fue teórico, poeta, prosista, panfletista; Depero se dedicó al dibujo, a la pintura, a las artes aplicadas, al tapiz, a la decoración y a la indumentaria —llegó a colaborar con los ballets de Diaghilev—, al teatro, al cine, a la poesía y a la teoría estética del futurismo.

<sup>9</sup> Véase Alberto Cesare Ambesi et al., *Encyclopédie de l'art*, 943.

<sup>10</sup> Citado por Gerd Bornheim en *O sentido e a máscara*, 2.ª ed. (São Paulo: Perspectiva, 1969), 19.



En los palcos teatrales, la actividad futurista es intensa; se caracteriza por la improvisación y por el teatro de imágenes. Este se desarrolla principalmente a partir de 1914, con el teatro futurista sintético y el teatro de variedades. En Italia, el gran destacado teatral es Pirandello —seguidor de Verga y su regionalismo naturalista—, con su crítica mordaz al orden social y su realismo que parece desafiar el propio sentido del mundo y de la realidad. En el cine, arte futurista por antonomasia, los nuevos experimentos formaron escuela, como la fotografía, arte que sirve de materia-prima al cine. En Italia, se atribuye a Anton Giulio Bragaglia la fundación del cine de vanguardia; su marco-cero es el filme *Pérfido encanto*, de 1916, en el cual Bragaglia utilizó una decoración futurista.

El futurismo bebió en muchas fuentes. Por otro lado, ejerció influencia sobre varios otros movimientos, entre ellos el cubo-futurismo, el rayonismo, el suprematismo y el vorticismo. Italia fue el epicentro del futurismo; eso se explica por la propia tradición artística italiana, quizás la más sólida de todas en Europa: siendo tierra de muchísimos museos importantes y de un inmenso patrimonio clásico, no sorprende que las olas sísmicas del futurismo se irradiasen a partir de Italia y que sus incalculables tesoros artísticos fuesen alcanzados por esas mismas olas. En Rusia, a las vísperas de la Revolución de 1917, el meteoro futurista cayó como un anillo al dedo, pues se trataba de un país que había decidido poner en jaque los cimientos de su propia sociedad y cultura. Maiakovski —sin duda, “uno de los escritores más citados y menos comprendidos en el mundo”, como dice G. M. Hyde— llegó a ejercer un rol análogo al de Marinetti. Reapareció la idea de hacer de la palabra una entidad autónoma, emancipada en relación con la tradición literaria. Puchkin, Dostoievski e incluso Shakespeare fueron estigmatizados como anticuados por escritores futuristas como Kliebnikov (suya es la sentencia “La patria del arte es el futuro”) y Kru-chonikh, que escribió una ópera, la *Vitoria sobre el Sol*, con escenarios de Malevich. En este ramo oriental del futurismo, están las semillas del formalismo ruso, caracterizado por la valoración de la obra literaria— y, por extensión, de toda y cualquiera obra de arte— en ella misma, teniendo por principio que ella es irreductible a factores externos. Particularmente fecunda es la noción de *extrañamiento*, desarrollada por los formalistas

rusos. Es algo propio de la verdadera obra de arte, como hace notar Tolstoi: algo que nos transmite la impresión de verla siempre por primera vez.

Aunque la pintura rusa no haya generado obras puramente futuristas, algunas muy cercanas surgieron: *El ciclista*, de Natalia Goncharova, en 1913, y *El afilador de cuchillos*, de Malevich, en 1912. Evidentemente, la abolición del pasado no podía ser completa; los futuristas rusos recurrieron a la tradición histórico-mítica de los antiguos, nómadas descendientes de los cazadores y pescadores prehistóricos de los Urales y de la Siberia, y que tuvieron importancia en el destino de los pueblos euroasiáticos desde los tiempos de la caída del Imperio asirio hasta la época de Napoleón. Su chamanismo prehistórico pasó a ser visto como respuesta irracional y pagana al racionalismo y al materialismo venidos del Occidente. La síntesis de todo eso vemos y oímos en *La consagración de la primavera* (1913), ballet sinfónico compuesto por Stravinsky sobre el argumento de Nicolas Roerich y con coreografía de Nijinsky. Es imposible asistir a esa apoteosis del paganismo sin recordar que, poco tiempo después, el nazi-fascismo presentará, como una de sus metas, el establecimiento de una estética y un arte neopaganos; la esvástica de Hitler y el relámpago de Mussolini eran símbolos paganos originarios de la Antigüedad.<sup>11</sup>

### El futurismo y la política

Otro factor que parece haber contribuido para hacer de Italia la cuna del futurismo fue la necesidad de afirmación nacionalista. En el año 1909, la unificación italiana era reciente y los italianos carecían de una identidad nacional. Después de la caída de Roma, Italia pasó más de un milenio desmembrada en fragmentos que fueron disputados y conquistados por generales que van del bizantino Belisario al corso Napoleón, sin olvidar los *condottiers* de la Edad Media y del Renacimiento. Además, y en parte por las razones citadas, Italia no participó de la escalada industrial europea; todavía era un mundo feudal en el siglo XIX. Para el pueblo que habitaba un territorio que había sido el centro del mayor imperio de la antigüedad, la situación era humillante (*Mutatis mutandis*, el mismo ra-

<sup>11</sup> Cf. Toby Clark, *Art and propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture* (Londres: The Everyman Art Library, 1997), 81.

ciocinio es aplicable a la Alemania del comienzo del siglo xx, vestigio geográfico del inmenso y poderosísimo sacro Imperio romano germánico de antaño, heredero medieval del Imperio romano de Occidente.) El pasado que los futuristas rechazaban era, en realidad, aquel período de fragmentación de Italia y de su inexistencia como entidad política independiente. La época de la grandeza de Roma y de los Césares era mirada con buenos ojos, lo que constituye una de las causas de la alianza entre el futurismo y el fascismo.

Factores afines favorecían la buena acogida que el futurismo tuvo en Latinoamérica. En el comienzo del siglo xx, lo que había era un mosaico de naciones jóvenes; estaban recién emancipadas de la tutela ibérica, aunque integrantes, en mayor o menor escala, de la órbita política y económica de las grandes potencias industriales del Occidente, en particular de los Estados Unidos, que habían superado Inglaterra. Todavía más que en Italia, hacía falta en Latinoamérica un sentimiento de identidad nacional. Hablamos de un mundo mestizo (el “cuarto género humano”, en la acepción de Bolívar), en donde las disparidades geográficas, étnicas y culturales tienden hacia el máximo. Mucho antes de 1926, año en el cual Marinetti visitó Sudamérica (en particular Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Rio de Janeiro), el futurismo ya había sido asimilado en diferentes niveles del Nuevo Mundo. No siempre directa, la influencia futurista fue rápidamente aceptada. Era fuerte, entre muchos artistas latinoamericanos, la voluntad de afirmación de una identidad estilística suya, reflejo de lo que se juzgaba ser la identidad política y cultural latinoamericana. La base es la misma para el *Manifiesto estridentista* en México (1921), el *Manifiesto de Martín Fierro* en Argentina (1924), el *Manifiesto de la poesía Pau-Brasil* en Brasil (1924), eso sin hablar en el muralismo mexicano, que se irradió por los Estados Unidos y por el restante de Latinoamérica. Con frecuencia, los temas, la inspiración y el propio estilo eran buscados en el mundo precolombino o precabralino, en el caso de Brasil. Ramificaciones futuristas diversas se irradiaron por el continente; no es un error considerar herederos suyos (o por lo menos de su espíritu de vanguardia) al realismo mágico, el nadaísmo y el piedracielismo de Colombia, por ejemplo.

Por supuesto que su intención era abolir la tradición ibérica y europea en general. La adopción del futurismo (un estilo europeo) todavía era una postura servil. De ahí, la manifestación realizada por la revista brasileña *Klaxon*, en 1922: “La *Klaxon* no es futurista. La *Klaxon* es ‘klaxista’”. Resulta obvio que los vínculos con alguna tradición precisaban ser mantenidos; una cosa es negarlos en la teoría, otra es negarlos en la práctica. Los polifonistas medievales de la *Ars antiqua* construían su música sobre la monofonía gregoriana y con eso inauguraron la música propiamente occidental que llegó hasta nosotros; Beethoven estudió profundamente la obra de Bach y se convirtió en un artista por lo menos tan grande como él; Shakespeare plagió a otros autores, pero no se puede disentir del intelectual austro-brasileño Otto Maria Carpeaux que cuando lo considera dice que “al lado de Michelangelo, [Beethoven] es la personalidad más poderosa en la historia de las artes”.<sup>12</sup> Van Gogh copió a Millet, pero sin darse cuenta lo superó; Georg Trakl era tributario de Baudelaire y de Hofmannsthal, pero sin dejar de ser él mismo, Trakl.

Algo quiere decir el hecho de que el futurismo encuentre acogida distinta por parte de los teóricos. Gombrich, Hauser y Plazaola no le dedican mucha atención; Janson lo entiende como “variante del cubismo”<sup>13</sup>; Huygue, Rudel y Argan se interesan en detallarlo; Fritz Baumgart, en su pequeño, pero excelente ensayo sobre historia del arte, dedica dos páginas al futurismo, lo que es mucho, proporcionalmente hablando.<sup>14</sup> Sin embargo, O. I. Soposzinski y sus colegas soviéticos que colaboraron con la colosal *Historia general del arte* (dispongo de la versión alemana, *Allgemeine Geschichte der Kunst*, en ocho tomos; cada uno contiene cerca de quinientas páginas) escriben capítulos enteros sobre el futurismo y sus ramificaciones.<sup>15</sup> Gilbert Keith Chesterton lo trata con su célebre sentido del humor: “Si me preguntasen lo que es el futurismo, no les podría de-

<sup>12</sup> Otto Maria Carpeaux, *Uma nova história da música*, 2.<sup>a</sup> ed. (Rio de Janeiro: José Olympio, 1967), 125.

<sup>13</sup> Cf. H. W. Janson, *História da arte*, trad. Maria Manuela Rocheta Santos y J. A. Ferreira de Almeida (Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992), 686.

<sup>14</sup> Cf. Fritz Baumgart, *DuMont's Kleine Kunstgeschichte* (Colonia: DuMont, 1979), 314-315.

<sup>15</sup> Cf. Veáse, en particular, *Allgemeine Geschichte der Kunst: die Kunst des Mittelalters*, trad. Ullrich Kuhirt et al., vol. 7 (Leipzig: Seemann, 1961).

cir; incluso los propios futuristas parecen dudar un poco; quizás esperen saberlo en el futuro”.<sup>16</sup> Tras reconocer en el futurismo el marco-cero de las vanguardias que balizan el siglo xx, Argan dice tratarse de “un fenómeno típico de los países culturalmente menos desarrollados” (como de hecho eran la Italia y la Rusia hace poco más de cien años, comparados con Alemania, Inglaterra y Francia, por ejemplo). A pesar de ello, el futurismo también dejó sus huellas en Alemania, Inglaterra y Francia. Ello nos ayuda a comprender el porqué de la agresividad sustancial (que en los individuos, al igual que en las sociedades, suele tener su causa en el sentimiento de inferioridad), típica en el futurismo, y que le trajo una reputación negativa. Es una agresividad direccionada sobre todo en contra de los más débiles. Un ejemplo entre varios lo encontramos en una secuencia del filme *Vida futurista*, dirigido por Balla, Settimelli, Corra, Marinetti y otros colaboradores en 1916. Ahí vemos a algunos jóvenes futuristas, comandados por Marinetti, atacar a un viejo en un restaurante simplemente porque él tomaba su sopa “de manera no futurista”. Por vía directa o indirecta, algunas ideas de Nietzsche pueden haber influido sobre el futurismo, como el supuesto “derecho” de los más fuertes a aniquilar a los más débiles, conforme se acaba de ver.<sup>17</sup> Aquel mismo filme nos ofrece un ejemplo de “danza futurista”. Es la “danza del esplendor geométrico”: luces fuertes inciden sobre muchachas cubiertas con láminas de metal, haciendo que los fajos luminosos “cuadriculen y anulen el peso de sus cuerpos”. Otro ejemplo podemos encontrar en el cuadro *Danzarina azul*, pintado por Gino Severini en 1912.

En plena sintonía con la ultravalorización del avance tecnológico, el futurismo se adapta al materialismo histórico de Karl Marx, que cree encontrar en la economía el motor preponderante del curso de la historia. De Freud, los futuristas heredaron la noción del inconsciente como fuente de creatividad.<sup>18</sup> Queda por mencionar la importancia central dada por Bergson a la intuición y al movimiento, actitud que no podía agrandar

<sup>16</sup> C. K. Chesterton, *Alarmas y digresiones*, trad. Teresa Reyles, 2ª ed. (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947), 70.

<sup>17</sup> Cf., por ejemplo, Friedrich Nietzsche, *Wille zur Macht* (Stuttgart: Kröner, 1952), 734.

<sup>18</sup> Véase Baumgart, *DuMont's Kleine Kunstgeschichte*, 307.

más a los futuristas y a todos los demás vanguardistas de la primera mitad del siglo xx.<sup>19</sup> Paradojas y contradicciones son legión en el futurismo. La condena del pasado no impidió que Mussolini fuese oficialmente considerado un continuador del linaje de los Césares; que los bolcheviques proyectaran sobre Stalin el culto dedicado a las imágenes de los santos, que los rusos heredaran de Bizancio; de modo análogo, en su ansia por un renacimiento de los dioses germánicos, que hicieran de Hitler un nuevo caballero teutónico.<sup>20</sup>

### Conclusión

Pocos años atrás, una revista brasileña de gran popularidad presentaba, en su reportaje de portada, el viejo tema de “cómo tener éxito”. Seleccionaba para eso cuatro requisitos indispensables. Si no me equivoco, estaban en este orden: talento, esfuerzo, suerte y amigos influyentes.<sup>21</sup> El arte contemporáneo se caracteriza siempre más por la eliminación de los dos primeros requisitos; y en ese fenómeno, el futurismo, con su índole anárquica, tiene su dosis de responsabilidad. Sin embargo, no podemos olvidar que hubo artistas de gran valor entre los futuristas. Stravinsky se esforzó muchísimo en el estudio de la composición musical, así como en la comprensión de la obra de los grandes maestros que lo precedieron. En una semiparodia de la frase de Marinetti sobre la *Vitoria de Samotracia*, Giacomo Balla dijo que “un trozo de hierro incandescente es más bello que una escultura”. A primera vista, la sentencia puede parecer incoherente. Ocurre que Balla era bueno en la práctica de su arte y los artistas no siempre son buenos teóricos. Basta con reemplazar “escultura” por “obra de arte” y encuadrar en las molduras de la sentencia la mayor parte de lo que se produce hoy bajo el rótulo de “arte contemporáneo”, y quizás daremos razón a Balla y podremos evaluar con mayor imparcialidad el

<sup>19</sup> Veáse, Teófilo Urdániz, *Historia de la filosofía*, vol. 6 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978), 35-36, 51-54.

<sup>20</sup> Veáse, Alberto Cesare Ambesi et al., *Encyclopédie de l'art*, 388-390; y Katja Fieder et al., *Brockhaus, die Bibliothek: Kunst und Kultur*, vol. 6 (Leipzig: Brockhaus, 1997), 74.

<sup>21</sup> Nada de nuevo hay en eso. No me acuerdo del nombre de la revista brasileña referida, pero clichés como “quiero ser feliz, exitoso etc.” ya forman parte del cotidiano mediático de nuestra cultura planetaria y archimaterialista.

legado de la era futurista, que fue corta, oficialmente hablando. Nuestra contemporaneidad puso la tónica en la simple y mera exclusión deliberada del pasado y en el aplauso de todo —absolutamente todo— lo que se presenta como “nuevo”.

“Arte contemporáneo no es para ser enseñado, porque actualmente todos son genios”, dijo en tono irónico el poeta brasileño Ferreira Gullar en una conferencia reciente.<sup>22</sup> Todas las obras de valor de los futuristas tienen vínculos con algún ramo de la tradición anterior a ellos. El clamor de la revista brasileña *Klaxon* a favor de una originalidad radical pone en evidencia las limitaciones de las vanguardias interpretadas en Latinoamérica: adoptar el futurismo como sustituto de la tradición académica no difería mucho de cambiar la tutela ibérica por la británica, la estadounidense o la soviética en lo que se refiere a la política y a la economía. El culto de la anarquía es el biombo con el cual se intenta ocultar la escasez de verdaderos artistas en el mundo actual. Alegando no ser imitadores de nadie, muchos artistas latinoamericanos de hoy se convierten en siervos copiadorees del antiarte, no obstante su aparente fidelidad a los clichés antiimperialistas de siempre. La búsqueda desenfrenada por la originalidad suele degenerar en obsesión y extravagancia, dando lugar a una obra sin vida y estéril<sup>23</sup>; el vanguardista que no quiera ser deudor de ninguno precisará renunciar a los pinceles, al cincel, a los instrumentos de música y a todo lo que la tradición nos legó; tendrá que empezar de cero. Si algún día hubo un arte *absolutamente* original, “mares nunca antes navegados” en el mundo de la creación artística, ese día fue en la prehistoria.

---

<sup>22</sup> El mismo género de ironía domina las doscientas páginas que el crítico e historiador del arte francés Jean Clair escribió sobre el arte del siglo XX (cf. *Considérations sur l'État des Beaux-Arts* [Paris: Gallimard, 2008], 13).

<sup>23</sup> Véanse las observaciones precisas de Hendrik Roelof Rookmaker en su inimitable ensayo *Modern Art and the Death of Culture* (Wheaton: Good News, 1994), 119-120.

João Vicente Ganzarolli de Oliveira  
Universidad Federal de Rio de Janeiro  
Brasil  
jganzarolli@usa.com

Ingresó: 18/2/2016  
Aceptado: 05/7/2016