

La formulación del eros en el Futurismo de F. T. Marinetti

Mercedes López Suárez

(mlsuarez@ccinf.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Análisis del concepto de eros en el primer movimiento de vanguardia. Es un factor recurrente en sus manifiestos y en su copiosa producción literaria. Un recorrido por este material permite singularizar el eje mujer-guerra-máquina y concluir cómo lo erótico es una vertiente de un concepto arte/vida fundamentado en la liberación de energía o fuerzas instintivas.

Abstract

Analysis of Eros in the first avangarde movement. It is a recurrent factor both in its manifestos and in its abundant literary production. A tour through this material allows us to single out the axis woman-war-machine and to conclude how the Erotic is an aspect of an art/life basis in the liberation of energy or instinctive strengths.

Palabras clave

Vanguardia
Marinetti
Mujer
Lujuria
Guerra
Máquina

Key words

Avangarde
Marinetti
Woman
Lust
War
Machine

AnMal Electrónica 32 (2012)
ISSN 1697-4239

PRELIMINARES

En el 2009, la conmemoración del primer centenario de la fundación del Futurismo, podría haber sido la ocasión brindada para disipar esos viejos y manidos tópicos con los que la historiografía cultural le ha asignado un lugar excesivamente estrecho y limitado para un movimiento que culminó, con inusitada energía y voluntad, todo un proceso universal de renovación artística del que la actualidad es hoy deudora. Limitado, porque no reconoce la función arquetípica de un movimiento en el que se midieron y formularon los inmediatamente sucesivos como el

Surrealismo, con el que la crítica ha pretendido eclipsar la verdadera matriz de unas propuestas tan innovadoras como revolucionarias, proclamadas y actuadas por Marinetti y sus secuaces. Por no decir de su propia configuración como grupo prototípico, de marcada herencia político militar, lo que implicará ciertas vinculaciones con la política hartamente criticadas, si bien no lo fue menos el Surrealismo. Qué decir de su conciencia de colectividad que afecta al proceso creativo en el más amplio sentido del término y, sobre todo, su concepto de arte total y de su asunción como praxis vital, subvirtiendo la indolencia de sus predecesores los decadentes o simbolistas, en consonancia con el nuevo ritmo impuesto por el desarrollo científico y tecnológico de aquella actualidad. Es precisamente en este punto donde la crítica ha cometido una de sus más insuficientes interpretaciones al no considerar cómo la dimensión estética, en la que se ha cifrado mayoritariamente la valorización de este movimiento, se encuadra dentro de esos principios de desmedida energía necesarios para actuar una transformación o exteriorización vitalista y radical del binomio vida/arte que afectará necesariamente a los comportamientos humanos y sociales. Por otra parte, si se persiste en lo estrictamente estético, no pueden reducirse los criterios valorativos de este movimiento a las artes plásticas o visuales, pues hay que recordar cómo el Futurismo tiene una fuerte raíz literaria que abarca todos los géneros.

El principio renovado del impulso vital bergsoniano que define en esencia el Futurismo, permite individualizar una constante que recorre transversalmente su itinerario gobernando cualquiera de sus manifestaciones, ajustándose a la propuesta de una nueva mitología. Esta constante se define básicamente por una liberación sin límites de lo instintivo, de esa energía necesaria para una ruptura con el pasado y el logro de una ansiada renovación radical proyectada en todos los órdenes de la vida, artísticos y extra-artísticos. Por ello, una de las primeras exigencias recae en la formulación de un nuevo tipo de «actor», esto es, en la construcción de un héroe, sin duda titánico, pero al mismo tiempo real, o lo que es lo mismo, el hombre futurista, enérgico, sin prejuicios, acorde con el ritmo impulsivo de los nuevos tiempos. Bajo el paradigma de «penetrar en la vida», de bucear en la materia, el nuevo héroe apuesta por la exaltación de los sentidos que inevitablemente desembocará en un sensualismo a ultranza, en la valoración positiva de la sexualidad desnuda de todo tabú, proponiendo así un nuevo concepto de amor o forma de amar y, con ello, la edificación de una moral que lleva inherentes todos los principios del insólito ideario

futurista, tan diferente de la moral preestablecida. Tal proyecto resultaría sin embargo incompleto si los mismos presupuestos no se aplicaran al otro factor complementario de la especie humana, la mujer, que se convierte, como cabe esperar, en el eje capital y vertebrador de esta constante. De esa forma, si bien no exenta de contradicciones, los futuristas definieron una nueva tipología heroica femenina, pretendiendo anular la tradicional confrontación antinómica entre los dos sexos, lo que suponía a su vez liquidar definitivamente el viejo ideal femenino al que tanto había contribuido la literatura. Abordar el movimiento desde esta concreta óptica resulta ser un itinerario difícil y complejo no sólo por la prolífica producción futurista, sino especialmente por cuanto arte, vida y acción se funden implicando en ello aspectos de la realidad cotidiana y de la creación artística.

UN NUEVO CONCEPTO DE MUJER

Así, el peligro, la audacia, la energía o la agresividad, en suma, puntos programáticos de la acción futurista contra todo tipo de indolencia considerada como símbolo del pasado, se esgrimen ya en el manifiesto fundacional del 20 de febrero de 1909. Sin embargo, ninguno de los once apartados que lo conforman, resultaron tan controvertidos como el punto nueve y su sucesivo punto diez, con su explícita alusión a la mujer, preludiando así lo que sería uno de los ejes vertebradores de la poética y la moral vitalista del Futurismo. Sintomáticamente entreverado con otros puntos ideológicos como la glorificación de la guerra, el militarismo, el gesto destructor de los libertarios o anárquicos, el citado punto nueve proclama, desde esa voluntad aniquiladora del pasado, «il disprezzo della donna» y del feminismo como derivación (punto 10).

A pocos meses de distancia, en un nuevo manifiesto, *Uccidiamo il chiaro di luna!* (abril), el líder del movimiento parecía insistir en esa misma idea con una leve explicación de su sentido que posteriormente se irá concretando a través de otros manifiestos y otras obras de creación literaria: «Sì, i nostri nervi esigono la guerra e disprezzo della donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!» (Marinetti 2005⁴: 15). Semejante aseveración, si por un lado insinúa ya el camino hacia la formulación de un nuevo concepto de lo femenino, por otro, parece ratificar la lectura *ad litteram* del citado

punto nueve realizada por sus coetáneos hasta desatar una agria polémica. Una interpretación que aún hoy perdura en términos acusatorios contra la misoginia marinettiana y su grupo, como resultado, sobre todo, de una revisión parcial de las obras futuristas, limitada a los manifiestos o a la producción más convencional. De hecho en esta clave lo interpretaron vanguardistas hispánicos como Huidobro ([Le Vaguesse 2008: 19](#)).

Esta línea de lectura superficial induciría a ratificar tal estimación misógina incluso desde obras muy tempranas del líder futurista como el drama *Le Roi Bombance (Re Baldoria)*, representada en París pocos días antes del citado manifiesto y cuyo comienzo, en términos análogos, se ofrece también, y engañosamente, como alegato contra las mujeres. Es decir, como elementos de interceptación que impiden la verdadera realización «viril» o heroica del nuevo hombre (el futurista). Sin embargo, la obra, además de una posible interpretación desde la óptica de una conflictividad social del momento, debe ser entendida en esa concreta cronología de la génesis y cimentación ideológica del movimiento en el que se proclama la revolución del arte y del artista desde una necesaria liberación de la energía humana para llevarla a cabo. Y también, como primera proclamación de la eclosión y liberación de un pansensualismo ilimitado y superador de las propuestas decadentistas. En este caso, se asiste a la orgía del sentido del gusto concretado en el placer desencadenado del estómago, en suma, una versión de esa «virilidad» voraz que las mujeres en el reino de Baldoria, tras la muerte del cocinero real Panciarguta, pretenden abortar, y que ha llevado a interpretar la obra como conexión entre la imagen de la comida y el erotismo oral. Se trata de la proyección erótica del gusto, vertiente básicamente sensual que, en términos generales, desembocará en un interés hacia la gastronomía como una de las diversas intervenciones del movimiento en todos los aspectos de la vida humana, mostrando así su indiscutible carácter transversal. En esta línea sensorial, además de realizaciones teóricas materializadas en textos como *La cucina futurista*, de F. T. Marinetti y Fillia (1932), donde se concitan las artes y los sentidos (entre ellos el tacto), a esta vertiente contribuyeron también las mujeres futuristas, como la pintora Marisa Mori, inventora de la famosa receta plástico-erótica «Mammelle di Sicilia al sole», realizada con medias esferas de pasta de almendra cuya cúspide era rematada con una fresa.

En *Le Roi Bombance*, la huida de las mujeres del reino provoca, en consecuencia, el gran regocijo de los hombres: el «estómago social» quedará así a

salvo, puesto que las mujeres les abandonan, dirá uno de los personajes. Con esta ausencia, el reino se masculiniza a la par que se desgranán los atributos físicos femeninos como factores «obstaculizadores», según manifiesta uno de los personajes, tales como su «repugnante sobriedad» y su habitual lujuria que desde hacía ya tiempo trastornaban sus ideas digestivas. Porque en la mesa, añadirá enfáticamente Soffione en su grotesca deformación, sus pechos prominentes ocultaban la magnificencia de los platos, mientras que su sexo era tan conservador como usurero, pues de buena gana podían interrumpir una comida para entregarse a los hombres. Su lujuria, añadía, había convertido en calvos y brillantes los cráneos masculinos, mientras sus cabellos, sus abrazos, oprimían el epigastro masculino. Asimismo las esposas, especie destinada a la procreación o perpetuación de la misma y a vaciar los bolsillos del marido, ofrecen un amor que resulta ser una prisión, pues monopolizan el sexo masculino, «coleccionista, aventurero y revolucionario» por naturaleza. Para los hombres del reino de Baldoria, las mujeres son burdos instrumentos de las lujurias solitarias de los hombres, y metafóricamente son definidas como flores pútridas, fresas insípidas, vejigas que estos llenan de sangre, por tanto, semejantes a las morcillas, cuyo contacto no produce sino soledad. Estas últimas cualificaciones exhalan del parlamento del Idiota (trasunto del poeta de profesión) lo que, reconduciendo al espectador o lector hacia esa matriz literaria del movimiento, lo sitúa en esa línea de aniquilación del *eterno femenino* que la literatura ha consolidado: sentimentalismo, debilidad, pasividad, la mujer decadente, la *femme fatale*. Por ello, resulta esclarecedora la frase que sella su intervención señalando cómo de ahora en adelante habrá de «cambiar las dedicatorias de sus canciones».

En esa línea, y más allá de otras interpretaciones alegóricas de esta farsa, naturalmente violenta, esperpéntica y antropofágica, las mujeres en un sentido tradicional, constituyen definitivamente el freno o impedimento para llevar a cabo la «revolución intestinal del mundo». Son factores antagónicos respecto al hombre, pues no reúnen las condiciones exigidas para involucrarse en la revolución futurista que reclama, como principio absoluto, «Il divenire continuo e l' indefinito progredire fisiológico ed intellettuale, dell'uomo» (Manifiesto *La guerra, sola igiene del mondo*). Es decir, la energía, la acción, lo instintivo, lo heroico y viril. La mujer de ese nuevo mundo u orden social (esta obra señala ya los puntos programáticos sobre los que se dirime la nueva tipología heroica femenina), ha de reunir estas mismas

condiciones. De ese modo, según se ha señalado, se convierte en el elemento central de la ideología y praxis del movimiento y se articulará en la propuesta de esa mencionada renovación moral que comporta un concepto de sexualidad desvinculada de todo imperativo moral. De hecho, en 1913, un panfleto del futurista [Italo Tavolato \(1913\)](#), *Contro la morale sessuale*, explica claramente la clave interpretativa de la nueva sexualidad entendida como «relazione vitale di tutto il nostro essere universale. La relazione felice ci rende elastici e forti, la capacità di esprimerla ci rende artisti. Ai moralisti, invece, l'universo sensibile non risponde», concluyendo cómo, desde esa vitalista simbiosis arte/vida practicada por el movimiento, la «pobre moral» (o «passatista») incita a una sexualidad clandestina.

Esta concepción de la sexualidad permitirá un tratamiento diferente no solo de temáticas derivadas como el amor, el matrimonio o la familia (así, en *Elettricità sessuale*, pequeño drama donde se evidencian las relaciones entre una pareja cuyo trasfondo «limitador» de su amor está representado por dos artefactos mecánicos: un esposo anciano y su mujer, símbolo de un concepto tradicional del matrimonio, y de hecho se llaman «Signor Matrimonio» y «Signora»), sino también de aspectos más «clandestinos», como la prostitución. A ella, el mismo Tavolato dedicará más adelante otro manifiesto, *Elogio della prostituzione* (1913), justificando su valor por definirse como impulso natural, y por su pervivencia a través de los tiempos, frente a la mutabilidad, decadencia e incluso desaparición de cualquier tipo de moral convencional. De ahí su superioridad frente a la ética y la consideración de la prostituta como una vertiente más del nuevo prototipo heroico femenino, estimada por ser linfa vital del hombre («fecondi l'uomo, gli dai gioia», «intensifichi la nostra vita», dice), o por ser capaz de desafiar, alejándose de todo pudor, a la opinión pública y a la sociedad.

Un año después del manifiesto fundacional, precedido por el inevitable escándalo social de *Le Roi Bombance*, Marinetti (2003a) publica su novela *Mafarka il futurista*, ambientada en un cálido y exuberante contexto africano que evoca sus propias raíces autobiográficas y proporciona la ambientación ideal para la recreación eros/thanatos. En *Mafarka* se ha anulado el protagonismo de la mujer: es el universo del hombre como especie única, bélica, primitiva y brutal que asume incluso la capacidad de perpetuar la especie, pues es Mafarka quien engendra y da a luz a su hijo Gazurmah, dotado de un inmenso aparato viril, y un héroe «sin sueño». En efecto, como explica Mafarka, dicho don le permitirá a su vástago, construido como

un mecano, conocer «La voluttà nuova che ho inventata per te: la voluttà di spingere fino allo spasimo delizioso il piacere di tutte le membra del corpo, quando s'impalludano nel sonno» (cap. XII). El sueño, pues, adormeciendo los sentidos, conforma otro elemento «obstructor» de esa energía vital que pertenece al día, al sol, pero la satisfacción de Mafarka por su logrado engendro consiste básicamente en haberlo librado de todos los defectos derivados de la «vulva maléfica» o procreación femenina, que predisponen a la decrepitud y a la muerte. Esta línea que va consolidándose en el tiempo, se opone a la equivalencia feminidad = fecundidad, que asoma asimismo en otros manifiestos como en *Contro l'amore e il parlamentarismo*.

La violencia carnal, favorecida por la guerra, representa uno de los elementos más destacados de la novela, tradicionalmente recordada por la escena del estupro de las negras, que motivó un escándalo social y uno de los primeros encuentros de los futuristas —aquí, concretamente de su autor Marinetti— con la justicia. El episodio, contextualizado en una lucha bélico-erótica, recrea la violencia sexual practicada por los soldados sobre los cuerpos de unas jóvenes negras, enmarcada en un escenario donde el placer se mezcla con el dolor, el espanto y la lujuria. Con una palpitante exhortación a los «poetas incendiarios», Marinetti tildaba su novela de «explosiva» y se arrogaba la primicia de ser el único en haberse atrevido a escribir «semejante obra maestra». La guerra y la mujer se anuncian ya como un binomio indisoluble sedimentado en ese principio de audacia y energía que, según veremos más adelante, tendrá desarrollos posteriores, especialmente en la narrativa marinettiana a partir del estallido y experiencia propia en el primer conflicto bélico mundial. Destacable en esta línea es la apelación en el comienzo de la novela, al punto programático del desprecio a la mujer, para explicar cómo en él no había discutido el valor animal de la mujer, sino la relevancia sentimental que se le atribuía, para concluir proclamando su voluntad de vencer así la «tiranía del amor». La fama de esta novelita lanzada contra la «inercia cobarde», trascendería los confines itálicos, y en España, de esta obra de perfecta simbiosis eros/thanatos, se realizó una primera traducción a cargo de Julio Gómez de la Serna, incorporada precisamente en una colección de narrativa erótica, la colección Pompadour. Debió de alcanzar cierto éxito, pues el ejemplar que he manejado pertenece a una segunda edición en la editorial madrileña Castilla.

Por otro lado, en la construcción del nuevo canon femenino, vitalista y sensual, fue hartamente significativa la contribución de las mujeres-artistas (aunque

tradicionalmente silenciada por la crítica), bien con su propia actitud vital y creación artística, bien con la elaboración de manifiestos propios que fueron perfilando el arquetipo de la mujer futurista o moderna. En efecto, tras la provocación suscitada por la primera aseveración del «desprecio a la mujer», las respuestas no se dejaron esperar desde el bando femenino, siendo muy rentables para los objetivos del movimiento (Carpi 2009). Entre ellas, la más clamorosa fue la publicación del *Manifiesto della donna futurista. Risposta a F. T. Marinetti* (1912), firmado por Valentine de Saint-Point, poeta culta, de personalidad poliédrica y colaboradora de la revista futurista *Poesia*, cuyo fundador era Marinetti. Representa el primer desmentido de la misoginia marinettiana y el primer paso hacia la formulación del nuevo canon de mujer como traslación del modelo titánico del hombre. Es pues un alegato contra la mujer pasadista, icono de la decadencia, eje desde el cual esta musa de Mucha y de Rodin que practica el principio arte/vida expresándolo como liberación del *eros* a través de una lúcida argumentación que apoya y complementa el sentido del controvertido axioma marinettiano. Por tanto, no ha de interpretarse como un simple alegato defensivo a favor de la mujer. Con frecuentes guiños a *Uccidiamo il chiaro di luna!* marinettiano, Saint-Point defiende el equilibrio entre virilidad y feminidad que definen tanto al héroe como a la heroína como seres completos. Toda mujer, afirmará, no solo ha de poseer virtudes femeninas, sino también cualidades viriles, sin las cuales es únicamente una hembra. Desde este axioma recomienda, de acuerdo con los tiempos de «debilidad» (o decadencia) que se viven, una dosis de «brutalidad», con lo que Saint-Point proponía una igualdad de sexos, tal vez incluso muy próxima al androginismo.

En esta misma coordenada se pronunciará en 1919 otro futurista, Emilio Settimelli (2003), en su *Codice della vita energica*, afirmando cómo la óptica con la que los futuristas analizan la problemática femenina se fundamenta en la virilidad y el heroísmo, valorando su inmensa potencialidad sobre los hombres, reconociendo en ella su inteligencia, genialidad, tenacidad y coraje. En esa justificación del «desprecio por la mujer», retoma Settimelli los «defectos» denunciados ya en *Le roi Bombance*, es decir, todos los que remiten al ideario del *eterno femenino* o «*donna passatista*», oponiéndole el modelo de la «*donna-genialità-sensitiva*». Si la equiparación entre ambos sexos comportará simultáneamente la exigencia de igualdad de derechos, el nuevo concepto del amor se basa asimismo en un equilibrio entre su dimensión espiritual y física, pero Settimelli descarta una inclinación

predominante hacia la primera, pues implica debilidad. Apela de este modo a una «corrección mecánica» del espíritu, una de las directrices más interesantes del «futurismo enérgico», mientras postula una idea del amor como un «juego» anclado en la realidad.

Al año siguiente, Valentine de Saint-Point publicará el *Manifiesto futurista della Lussuria*. Parte en él de una afirmación profesada en el anterior: la lujuria es una fuerza porque destruye a los débiles, incita a los fuertes a desprender energías, por tanto, a su renovación. Un pueblo heroico, afirma también, es sensual, mientras la mujer es su más exaltador trofeo. Dicha premisa le permitirá desarrollar un concepto de la lujuria al margen de todo valor moral e interpretado como elemento esencial del dinamismo de la vida. Por ello, el manifiesto está intencionalmente dedicado a quienes asumen la lujuria como pecado y ven en ella una vía para alcanzar el vicio. Por el contrario, para Saint-Point es una virtud estimuladora, un fuego en el que se nutren las energías, una unión entre los seres, y síntesis sensorial y sensual de un ser para la liberación del propio espíritu. Pormenorizada de esta manera, la lujuria se define como una energía necesaria para activar la creación artística, arguyendo cómo la creación espiritual «depende de la creación carnal», por lo que acabará proclamando la necesidad de convertir la lujuria en una «obra de arte». En este sentido, la lujuria excede el ámbito de lo sexual para ofrecerse como confluencia entre fuerza o «virilidad» audaz exigida para la conformación prototípica del heroísmo-titánico, y una concepción de lo artístico enraizada en lo instintivo. Dicho planteamiento le llevará a concluir cómo «El arte y la guerra son las grandes manifestaciones de la sensualidad: la lujuria es su flor». Se trata nuevamente de un guiño a la teoría marinettiana desvelada en la ya mencionada *Mafarka il futurista*, donde la guerra era entendida como necesaria liberación para el ser humano de su fuerza «bruta», y como permanente instrumento para la renovación de energías y el consiguiente e incesante estímulo para la continuidad de la vida. De ahí la justificación y mención indirecta al escabroso pasaje del estupro («expansión natural vitalista-instintiva») cuando precisamente Saint-Point proclama que la lujuria es un tributo reconocido a los conquistadores, pues tras una batalla donde han perecido hombres, es normal que los vencedores, seleccionados por la guerra, lleguen al estupro en el país conquistado a fin de «re-crear la vida».

La guerra se convierte así en un principio seleccionador de la especie humana, del titanismo propuesto por la ideología futurista. Ahora bien, aun en esta

cronología, dicha idea se esgrime solo en un nivel teórico; pero pocos años después, el primer conflicto bélico mundial permitirá reforzarla como experiencia vivida. Se irá tejiendo y consolidando la relación asociativa guerra-mujer-lujuria (o erotismo), que se convertirá en el motivo eje del imaginario futurista, fundamentalmente de la producción de Marinetti, y se alternará con una inevitable galantería sensual en la conquista del sexo femenino. Como bien ha señalado Cammarota (en Marinetti 2003b), a propósito de la narrativa futurista cabe distinguir, entre su prolífica producción, un filón erótico-social inscrito en el ámbito de una literatura de consumo que actúa de instrumento propagandista de su ideario y funciona, para el caso que nos atañe, como fórmula de educación sexual o nueva moral canalizada a través de la «necessità consumistica del prodotto estetico». Dada pues la copiosa producción marinettiana en este sentido, se exige una selección donde obras como *Come si seducono le donne* (1917), *L'alcova di acciaio* (1921) o las colecciones de cuentos, resultan ser las más emblemáticas.

Sin embargo, entre las dos primeras obras citadas media otra novelita que, publicada en 1918 (Milán, Studio Editoriale Lombardo), contribuye a la codificación de la novela erótico-social. Se trata de *L'isola dei baci*, donde la defensa del ideario futurista en los términos que venimos explicando, se alegoriza proyectándose en otra de las vertientes sexuales: la homosexualidad. El concepto, no exento de ambigüedad, se explica intencional y básicamente como factor de debilidad y antítesis de ese heroísmo titánico defendido y definido por su «virilidad» a ultranza, de rechazo de la mujer y, en definitiva, del «pasadismo» a combatir. La novelita, escrita a dos manos, las de Marinetti y Corra (2003), se contextualiza en Capri, y en ella se retoma una vez más la sentencia sobre el desprecio de la mujer, solo que en esta ocasión se trata de exponerla desde el ángulo de los invertidos. Es una hábil estrategia, con la cual se asigna tal desprecio al grupo de homosexuales que, reunidos en la isla, pretenden celebrar un Congreso Rosa (para «salvar a la humanidad») o antesala de una futura Fundación de la Nueva Religión Internacional, cuyo objetivo consiste en reivindicar la recuperación nostálgica de ese pasado estético-cultural frente a aquellos presupuestos «brutales» blandidos por la ideología futurista. En suma, se trata de la confrontación de dos posturas («passatismo» frente a futurismo) instalada sobre la antítesis «debilidad»/«virilidad», donde la mujer se vuelve a proponer como uno de los ejes fundamentales del enfrentamiento. En este universo homosexual, la mujer, naturalmente conceptualizada según los cánones

tradicionales, vuelve a proponerse como factor de exclusión a la par que obstaculizador. Su rechazo se refleja en la relación matrimonial del aristócrata y homosexual De Ritten y su esposa, cuyo llanto amargo ante el abandono e indiferencia afectiva del marido se convierte en ocasión propicia para el galanteo y conquista del personaje Marinetti, quien la seduce, movido por una «inquietudine lussuriosa», con un «bacio lungo, incosciente, sublime... bevuto con sete», o «beso diabólico», de acuerdo con la moral clerical, según concluye Marinetti. El beso, por otra parte, es el primer estadio del proceso de la conquista carnal femenina, con un amplio y posterior desarrollo en las *Novelle con le labbra tinte*, según veremos. Frente al refinamiento estético-sensual de los invertidos que proclamarán «raffinati di tutto il mondo, unitevi! Dopo la lotta di classe, la lotta di sesso! L'amore normale è un delitto! Abbasso la donna!» (Marinetti y Corra 2003: 98), se levanta un tropel de mujeres enérgicas que, al grito exhortativo de «Abasso la concorrenza sleale», agreden a los homosexuales. La confrontación se resuelve en un combate en el que las mujeres, ante el decreto de su expulsión de la isla (o configuración alegórica de lo que es ya un tópico del rechazo del viejo canon femenino), cual Amazonas modernas, exhibiendo sus brazos al aire y sus senos desnudos, la emprenden a puñetazos contra el grupo de invertidos. Es la ficcionalización del gesto, del puñetazo, en suma, de la acción programática del ideario futurista, donde el nuevo prototipo de mujer es garantía de la virilidad masculina, no ya freno, y con ello un punto de arranque esencial para poder subvertir la vieja moral, signo de debilidad, esterilidad y decadencia. Asimismo es la ratificación de que el amor y el sexo concebidos como desencadenantes de energía o coraje, según se ha comprobado, se erigen en motor principal de la acción revolucionaria vanguardista. En definitiva, una explicación clara del controvertido punto nueve del manifiesto fundacional.

LA MUJER, LA GUERRA

Tanto *L'Isola dei baci* como *Come si seducono le donne* o *L'alcova di acciaio* pertenecen cronológicamente al período bélico. La guerra no supone ya un *desideratum*, sino una auténtica experiencia en la que el líder Marinetti participa activamente, lo que le sirve de acicate para nuevos desarrollos en la temática

amoroso-erótica. *Come si seducono le donne* constituye un manual de asedio y conquista de la mujer orquestado en sus diversas tipologías o situaciones.

«Nella conflagrazione futurista delle nazioni», justifica Marinetti, «nella nostra guerra igienica futurista liberatrice novatrice centuplicatrice, io sento il bisogno di dirvi come si seducono le donne». Así da comienzo Marinetti a su manual, surgido de la necesidad de confirmar positivamente lo que el movimiento futurista había venido proclamando teóricamente sobre la guerra: una fuerza liberadora de energía y una de las formas de expresión de la sensualidad, cuya «flor», recordando a Saint-Point, era la lujuria. Y a la luz de este tiempo bélico, en pleno estallido del conflicto, Marinetti confiesa que la guerra descubre en la mujer su «verdadero sabor y valor». Por ello, la clave de su argumentación se expresa de inmediato en terminología bélica: «le donne si precipiteranno subito in trincea per difendersi dai miei attacchi inevitabili», anticipándose al posible clamor que —una vez más su exégesis sobre la seducción— levantaría entre las mujeres, situación que de inmediato convierte el propio acto de la escritura en «espasmo erótico». Al margen de la defensa de la virilidad nacionalista desde la que asimismo se puede interpretar la obra (la de un perfecto y refinado *latin lover* itálico), esta se ofrece como «volumen vissuto» nacido por dictado de Marinetti a sus secuaces Corra y Settimelli, durante su convalecencia en el hospital militar de Udine tras las heridas de guerra recibidas. Así reza la información recogida en la advertencia preliminar del libro que aún se alarga en un prefacio, claramente publicitario, redactado por ambos futuristas en honor a su líder.

En él explican la naturaleza de este manual. Subrayan que se trata de un libro nacido de la propia experiencia de Marinetti, experiencia nacida del goce amoroso y de la energía viril, no del sufrimiento, hecho que va a caracterizar su resultado como insólito e innovador. Un libro «guerrero e higiénico» que, nacido en un contexto bélico, lo ha propiciado para ofrecerse como liberación del amor, para demoler sus ingredientes «sacros» de eternidad, unidad y fidelidad. Asimila, insisten, la «inevitable ferocidad renovadora y purificadora de la guerra», gracias a la cual sus páginas situarán en su justo lugar a la mujer y al «fenómeno sexual en general», propósito que naturalmente se hará extensible a toda la sociedad. El sexo, de hecho, es vivido por Marinetti como una conquista. El éxito de la seducción, concluyen, depende del conocimiento y conciencia del seductor, así como de las armas ofensivas que posee. De esta manera, en el interior del manual se desgranar diferentes

aventuras amorosas impregnadas de los principios ideológicos futuristas, como por ejemplo la velocidad entendida como afrodisiaco y factor estimulante de una curiosidad «exploradora» en materia amorosa (cfr. «La donna e la velocità-pericolo») o la precisión mecánica aplicada al manejo del cuerpo femenino en su conquista. La «exploración erótico-sentimental», impregnada también de un cosmopolitismo refinado en el que se realiza la seducción, especialmente cuando se trata de evocar experiencias anteriores («lo ho esplorato velocemente tutte le raffinatezze e tutte le complicazioni erotiche, dalle romane alle parigine»), se estructura en diferentes apartados para diseccionar ese concepto libertario del amor que hemos visto proclamar en las obras anteriormente citadas; pero ahora, la guerra («complemento natural») se postula como acicate para acentuar su fundamentación en la liberación de la fuerza instintiva, para formular esta obra como «libro di salute e di liberazione per la forza e la libertà muliebre». Así ocurre en «La donna e la varietà», concebida esta última como necesidad aniquiladora de viejos postulados como el matrimonio, los celos, la convivencia permanente o la fidelidad, para oponerles, desde la guerra como fuente de excitación, un sentido «elástico» del pudor o el propio adulterio. En suma, una conducta amorosa desinhibida aplicable a los dos sexos. La mujer que no cambia de hombre, sentencia Marinetti, destruye su «potencialidad magnética sexual y contribuye a deteriorar la raza». Desde este prolegómeno «dinámico», Marinetti aborda el proceso de la seducción expuesto como estrategia de conquista deshilada en tácticas bélicas cargadas de sensualismo: «análisis» del terreno a conquistar, aproximación al objetivo (la mujer), armas de ataque y estrategias de neutralización del «enemigo», como las manos que proceden y se despliegan lenta y distraídamente avanzando entre las ropas femeninas hacia las caderas del cuerpo femenino, el beso cauteloso, las caricias en el seno, la confesión del deseo o desenmascaramiento del mismo, o la intervención rápida y violenta a fin de neutralizar sus armas si el «enemigo» contraataca. En esta estrategia bélico-táctil, añade humorísticamente, existen factores que dificultan los «ataques frontales», como la tripa del seductor, un «obstáculo insuperable» en estos casos.

La parte medular del manual se concreta en un decálogo sobre la seducción que funciona como un manifiesto más insertado en el cuerpo del libro. Un pansensualismo mediterráneo y un heroísmo bélico que desemboca en la equivalencia soldado o militar = seductor, dominan los 22 puntos programáticos o máximas morales insistiendo en la necesidad de la guerra para realizar este tipo de amor libre,

toda vez que permite a la mujer practicarlo ante la ausencia o alejamiento del prometido o marido. La guerra estimula en ella necesidades amoroso-sensuales como la del «abrazo cotidiano», o la relación sexual plena que metafóricamente Marinetti explica y fundamenta en el espíritu audaz y batallador de la mujer por el que, sintiendo rabia ante la imposibilidad de participar en la contienda, se reconduce por el «juego» de la «trinchera desfondada» (punto 7). Otros aforismos se refieren al seductor hombre-soldado, que modelan su conducta en términos de «galante» velocidad: debe desvestirse y vestirse con la mayor rapidez (punto 18), a la par que se aconseja cómo actuar en este proceso: primero colocarse el cuello y luego los calcetines, una recomendación destinada a los amantes calvos.

En la lectura de toda esta obra, resulta recomendable visitar las páginas de los *Taccuini*, cuadernos de notas redactados por Marinetti durante su participación en el conflicto. Salpicados, entre otras cosas, de continuas referencias eróticas, afianzan la idea de que el Futurismo consistió en una práctica artístico vital, y justifican al mismo tiempo la proyección autobiográfica en sus relatos o *novelle* erótico-sociales. Así, por ejemplo, el 14 de abril de 1917 Marinetti anota que el héroe italiano piensa en las mujeres «quando è perpendicolare nella trincea nel massimo pericolo e esige la donna quando è ferito orizzontale nel letto dell'ospedale» (1987: 70). Días después, el 19 de abril, escribe: «Non posso vivere più di un giorno con una donna! Sono sempre l'uomo del coito veloce violento» (Marinetti 1987: 71). Con la misma e idéntica capacidad sintética a la que obliga la propia naturaleza del diario, hallamos también telegráficas reseñas o pequeños cuadros eróticos que posiblemente hayan servido para, en un desarrollo posterior, convertirlos en relatos. El 18 de diciembre de 1918 anota, por ejemplo, una brevísima aventura seductora con una dama solo aludida por sus iniciales: «poi dopo pranzo vado a prenderla e al Cinematografo l'attacco. Poi in carrozza chiusa la bacio. Cede a poco a poco. Ma non si vuol dare ancora. Sono eccitattissimo». El 26 del mismo mes y año, apunta otra aventura de enredo triangular que le ha relatado su amiga y futurista Enif Robert.

La asimilación seducción/guerra establece en el heroísmo masculino otro de los puntos capitales que funcionan como instrumento activador de la desinhibición sexual femenina, hasta el punto de proclamar cómo el heroísmo constituye el verdadero afrodisiaco de la mujer. Paralelamente, Marinetti va elaborando una expresividad bélico-sexual que salpica todo su tratado. Así, es palpable la recurrencia metafórica que incide sistemáticamente en la exhortación de la

liberación de lo instintivo frente a las ataduras de lo cerebral. El cerebro, sostiene en el punto final de su decálogo, es un motor añadido e inadecuado al chasis de la mujer, que tiene como motor natural el útero. En relación con este elemento de la fisiología femenina no puede dejar de mencionarse la obra *Un ventre di donna* (1919), escrita en colaboración con la mencionada futurista Enif Robert, y donde precisamente el útero se determina como elemento desmitificado de su función reproductora de la especie. De ahí que se presente como un órgano enfermo (antifálico), sometido a repetidas operaciones, de modo que, metafóricamente, alude al amor como cirugía.

MUJER-GUERRA-MÁQUINA, UNA PERFECTA CORRELACIÓN ERÓTICA

La exaltación de la guerra, motor de liberación de energía en el hombre, no es un tópico aislado, pues lleva inherentes, como cabe esperar, otras proyecciones eróticas vinculadas con uno de los mitos vertebradores del movimiento: la «maquinolatría» y con ello la velocidad. El binomio erotismo/velocidad estaba ya presente en trabajos anteriores al estallido de la guerra. Me refiero a ese poemario titulado *La Ville Charnelle*, publicado originariamente en francés, en París, y posteriormente, en 1921, vertido al italiano con el título sintomático de *Lussuria-Velocità*. Entre sus poemas cabe destacar [«All'automobile da corsa»](#) («Mon Pegase») al que podría tildarse de «erotismo mecánico» inscrito en un pansensualismo delirante que supone un avance y naturalmente, un alejamiento del sensualismo onírico rimbaldiano. Es el goce erótico de la velocidad encarnado en su relación con el automóvil a cuya expresión ayudan las onomatopeyas para describir en esta clave «mecánica» el deseo y goce sexual:

[...] Prrendimi! Prrendimi!
Sulla terra assordata, benchè tutto vibri
D'echi loquaci,
Sotto il cielo accecato, benché folto di stelle,
Io vado esaperando la mia febbre
Ed il mio desiderio,
Scusciandoli a gran colpi di spada....

Sobre la base de esta ideología erótica de fusión hombre/automóvil, está latente la tradición literaria de una equiparación máquina-mujer que, entre los múltiples ejemplos, puede recordar a Huysmans (*A contracorriente*) en su descripción de la locomotora desde una fisonomía femenina. Pero Marinetti se distancia del sensualismo del autor decadente para superarlo en una eclosión puramente erótica (lujuriosa, si atendemos a la traducción italiana), donde se señala, en términos de antropomorfización, la voluptuosidad ejercida por la velocidad, el *amplexus* del automóvil («sono tue quelle braccia ammalianti e lontane / che mi attirano»), su aliento en el cuello del autor y, la danza incitante de los neumáticos hasta alcanzar el éxtasis en «il gran letto celeste».

No será la primera y única formulación en este sentido, sino el comienzo de una trayectoria que avanza hacia desarrollos posteriores. El eco simbolista pervive también en el manifiesto *L'uomo centuplicato e il regno della macchina*, donde la equiparación máquina-mujer se expresa en la similitud del maquinista mientras «lava amorosamente el gran cuerpo de su locomotora, como un amante acaricia a su amada» (Marinetti 2005⁴: 298). Desde estos palpables ecos huysmanianos, posteriormente, en la última sección de *Come si seducono le donne*, la misma asimilación hombre/mujer/máquina reaparece ampliada como efecto de una «revolución fisiológica» envuelta en una ambientación bélica que reclama la participación de la mujer en la contienda en términos de intercambio entre dos naturalezas contrapuestas, la natural y la mecánica:

Dopo Carrel la guerra chirurgica compie fulmineamente la rivoluzione fisiologica. Fusione dell' Acciaio e della Carne. Umanizzazione dell'acciaio e metalizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore dalle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!...

No es fortuita la apelación expresada por Marinetti a Alexis Carrel, fisiólogo francés que por aquellos tiempos planteaba en su obra *La incógnita del hombre* la interrelación entre materia y espíritu y su preocupación por retardar el envejecimiento humano apelando para tal fin a la posibilidad quirúrgica, en la línea de experimentos seguidos por sus predecesores, de trasplantar órganos o sustancias químicas de un cuerpo humano joven a otro ya envejecido. Este objetivo de rejuvenecimiento humano comportaría sin duda beneficios como el de la recuperación de las funciones sexuales y, en última instancia, un intento de alcanzar

la inmortalidad. Es en esta misma línea en la que actúa Marinetti, interpretando la revolución fisiológica como solución, según se acaba de ver, al proponer el intercambio de lo mecánico a lo natural como forma de superación de lo caduco del hombre. En esta clave de reciprocidad simbiótica de ambas naturalezas que apoya además una tradición literaria, Marinetti establece la relación erótica: guerra-mujer-máquina, cuyo mejor ejemplo es su conjunto de cuentos bélicos reunidos bajo el título *L'alcova di acciaio* y publicados en Milán en 1921 (Marinetti 2004a). En un contexto bélico, el líder futurista parte, en esta especie de diario de a bordo de marcado carácter autobiográfico, de una premisa-recuerdo al evocar cómo ya en su *Batalla de Trípoli* había comparado una ametralladora a una mujer muy seductora, caprichosa, con su resplandeciente cartuchera. Guerra, mujer, máquina y erotismo se funden, pues, bajo un título simbólico que es precisamente la alcoba, lugar de encuentro amoroso, ahora mecanizado, y de ahí el acero. O lo que es decir, una alcoba militarizada, que a veces se corresponde con el interior de un automóvil blindado (su «47», guiado por el protagonista o trasunto de Marinetti), mientras otras con un burdel («solución sintética de todos los problemas del amor»), donde la pretendida fusión de acero y carne monitoriza la acción erótico-bélica de todos los cuentos. La guerra es una vez más un incentivo erótico, o quizás mejor la perspectiva desde la cual interpretar en términos eróticos su propia crueldad. Es asimismo una mecanización del amor, donde, por ejemplo, las prostitutas son «incansables mujeres-motor», o el cuerpo de la máquina se convierte en la prolongación del funcionamiento sensual o sexual del cuerpo del hombre que la maneja. Ejemplo claro de esto último, en perfecta coherencia con la teoría de Carrel, se observa en el cuento «La Dama al Balcone e le serenate massacrate». Aquí, durante el fragor de la batalla contra los austriacos, la ametralladora Saint-Etienne escupe —así la compara Marinetti—, como una mujer andaluza, fuego de pasión y claveles desde un balcón enmascarado de hojas. Es la máquina-mujer que se deja acariciar por su manipulador Bucu, quien «no tiene nunca necesidad de desmontar a su amante para limpiar su corazón... la pellizca, le hace cosquillas», mientras esta «goza de verdad cuando la unta de besos». Será una amante fiel, resuelta a la batalla contra otra ametralladora, la austriaca a la que la Dama en el Balcón «insulta hasta perder el aliento: idiota-ta-ta... ta».

En 1929, Marinetti publica otra colección de cuentos titulada *Novelle con le labbra tinte*, bajo el lema de un nuevo «programma di vita». Fuera ya del contexto

bélico, las breves narraciones responden al principio futurista de la simultaneidad, pero, a decir verdad, son un ejemplo más del erotismo social que puebla su narrativa y de una renovación estética de la literatura de consumo, según ha indicado Cammarota (en Marinetti 2003b: 10-11). Destaca en este corpus una parte dedicada al beso, analizado en una prolífica y curiosa variedad que conforman una serie de cuadros donde este factor es analizado en muy diferentes tipologías («Il bacio turrìto», «il bacio remato», «il bacio tropicale», «il bacio automobilistico», etc.), alentadas no solo por, y una vez más, la propia experiencia autobiográfica de su autor, sino por un pansensualismo o, mejor dicho, por una ebriedad de los sentidos, en definitiva, por una visión pántica del beso o alquimia de fuerzas físicas naturales que acusan una interferencia científica en su descripción. Junto a este núcleo aún pervive algún eco bélico, como el relato «Come si nutriva l'Ardito», cargado de aquella reminiscencia erótico-antropofágica de *Le Roi Bombance*. El soldado Guazzo di Trapani es el insólito protagonista que lleva consigo, en pleno fragor de la batalla, una misteriosa mochila que contiene carne humana. Se trata del tronco decapitado de su amada (para «poder comerlo a besos»), cuya descripción en términos de eros/muerte, o de canibalismo erótico, se realiza de esta manera:

Si! Un pezzo di donna nuda decapitata..il tronco grazioso di una piccola donna! Le mammelline tonde... il ventre umile, timido, ingenuo, mansueto s'incurva verso il lieve sognante piccolo giardino fra le cosce sensuali troncate a metà. I due tagli delle cosce sono chiusi da cuffie di seta nera aderente...

Además de su deuda literaria con la tradición boccacciana (Bettini 1977: 89), como ha evidenciado también Cammarota (cuarta jornada, *novella V*), es clara su vinculación con el relato anterior «La locomotiva Blu», donde la fusión acero-carne, ya señalada, se ficcionaliza como un terrible beso entre dos locomotoras que chocan produciendo una esperpéntica amalgama de cuerpos humanos y el metal de las máquinas. Por último, nuevos desarrollos del erotismo marinettiano se reconducen hacia otros ámbitos, como el vampirismo sexual recreado en «La guancia», donde la desnudez se concibe sin el elemento obstaculizador de la piel, y la plenitud sexual culmina con la sangre bebida del amante: «Sono sempre fuori di te! Dammi il tuo sangue da bere. Ti porterò in me, e vivrai, fremerai, scorrerai sul mio ventre». Una proyección vampírica de lo sexual que, según acertadamente ha señalado Cammarota

(en Marinetti 2003b) anticipa la poética «horror» de David Cronenberg y del escritor Clive Barker.

Los cuentos eróticos de Marinetti constituyen un ámbito digno de exploración de esta vertiente capital del movimiento que se ha tratado de sintetizar en este breve trabajo. Muchos de ellos se combinan y se intercalan en las diferentes colecciones publicadas por el autor. Por ello, no puede dejar de mencionarse otra antología de 1927, *Scatole d'amore in conserva* (Marinetti 2002), donde aparecen recopilados relatos como «Cuori complicati» (extraído de *Come si seducono le donne*) o «Una favolosa indigestione», que remite a *Le Roi Bombance*.

El movimiento Futurista, pues, no trató de renovar solo cánones estéticos, sino proponer una nueva moral y, en definitiva, una formulación de un concepto de vida diferente y enérgica como expresión artística donde lo erótico es parte integrante de ese vitalismo a ultranza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- F. BETTINI (1977), «Analisi testuale del primo manifesto futurista», en VV. AA., *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida Editori, pp. 75-94.
- G. CARPI (2009), ed., *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvecchi.
- E. LE VAGUESSE (2008), [«Las huellas de una subversión vanguardista en la primera novelística de Ramón Gómez de la Serna»](#), *RAMÓN*, 16, pp. 15-29.
- F. T. MARINETTI (1987), *Taccuini 1915-17*, ed. A. Bertoni, Bologna, Il Mulino.
- F. T. MARINETTI (2002), *Scatole d'amore in conserva*, Firenze, Vallecchi.
- F. T. MARINETTI (2003a), *Mafarka il Futurista*, ed. L. Ballerini, Milano, Mondadori.
- F. T. MARINETTI (2003b), *Novelle con le labbra tinte*, ed. D. Cammarota, Firenze, Vallecchi.
- F. T. MARINETTI (2004a), *L'Alcova di acciaio*, Firenze, Vallecchi.
- F. T. MARINETTI (2004b), *Teatro, volume primo*, Milano, Mondadori.
- F. T. MARINETTI (2005⁴), *Teoria e invenzione futurista*, ed. L. De Maria, Milano, Arnaldo Mondadori.
- F. T. MARINETTI (2007), *Come si seducono le donne*, Milano, Eredi Marinetti, Excelsior.
- F. T. MARINETTI y B. CORRA (2003), *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, Capri, La Conchiglia.

- E. SETTIMELLI (2003), *Il codice della vita energica. Ostrica d'Arno. Pensieri d'arte e di vita. Scritti inediti*, ed. M. Verdone, nota a i testi E. Settimelli, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore.
- I. TAVOLATO (1913), [Contro la morale sessuale](#), *Lacerba*, anno I, n. 3, pp. 27-28.