

Drivet, Leandro

leandrodrivet@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Entre Ríos

Área de Interés: Dimensiones estéticas de la comunicación y la cultura

Palabras claves: arte, comunicación, discurso

TECNOLOGISMO O MUERTE: EL CASO DEL FUTURISMO ITALIANO

"Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano"[\[1\]](#).

El 20 de febrero de 1909 aparecía por primera vez en *Le Figaro* un texto titulado "Fundación y manifiesto del Futurismo", en el cual Filippo Tomasso Marinetti narra con febril prosa poética el definitivo hastío que experimenta junto a sus pares una noche de rondas sobre las ruinas de una ciudad que -él y sus compañeros- perciben estancada en sus tradiciones y putrefacta. En el mismo anuncia la necesidad de un arte nuevo, coherente con el nacimiento de la urbe industrial, comercial y militar, en movimiento y proyectado a un futuro técnico venturoso. El Futurismo italiano se constituye públicamente a partir de este relato originario que, al modo de un mito, organiza y dota de sentido el mundo simbólico posible que inaugura. El hartazgo que explicita introducía los principios del movimiento que se plasmaban de manera programática en el Manifiesto que le seguía, en el cual se cifra no sólo una idea de arte y un proyecto técnico, sino toda una concepción del mundo que procuraremos analizar. La misma se iría componiendo paulatinamente con la aparición de otros manifiestos afines, aunque de menor amplitud, anclados en dimensiones estéticas específicas (pintura, arquitectura, música, literatura, reflexiones urbanas, técnicas, de género).

Resistiendo a la palabra *originaria*, nuestra interpretación crítica se orientará a descomponer el mito que parece desconocer su condición de tal, tejiendo una versión que lo ubica no centralmente como ruptura con el arte representacionista -es decir, focalizando la perspectiva en la dimensión estética- sino ubicando los ejes ideológicos sobre los que se apoya -y desde los que nos habla- al interior de una suerte de genealogía de la técnica. Este posicionamiento histórico-teórico nos permitirá reflexionar con mayor amplitud en torno al fenómeno seleccionado y acerca de su relación con los posibles cruces entre arte y técnica, siempre en busca de la matriz que informe sobre los rasgos comunes en la resolución del mundo posible imaginado.

En primer lugar me referiré brevemente a la relación entre vanguardia, política y tecnología para enmarcar la propuesta de este trabajo. Posteriormente pondré de relieve los componentes ideológicos fundamentales del futurismo italiano: algunos aspectos centrales de su despliegue histórico y de su producción artística me servirán de apoyo. Por último, una sucinta reflexión cierra el trabajo.

No se trata, entonces, de desconocer que las vanguardias artísticas de fines de siglo XIX y principios del XX, por un lado aceptaron en líneas generales -al tiempo que se nutrían de- las transformaciones estructurales que implicaba la expansión industrial, y por otro convirtieron en conciencia programática el ya iniciado abandono de la ilusión referencial (de la representación entendida como *correspondencia* entre unas *formas* y sus *contenidos*). Rechazaron de plano la idea de arte como representación, y comprendieron lo "real" como "juicio respecto al uso de los materiales, instrumentos técnicos, valores, mitos- que la historia ofrece: como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas"[2]. Siguiendo a Pere Salabert[3], la ruptura que establecen las mismas respecto de la concepción de arte tiene que ver con la pérdida de la regulación de *qué* hacer en el arte. A partir de aquí lo posible es todo, o al menos puede serlo. Las variantes de cada vanguardia con respecto a qué es lo que debe representarse, de qué modos, con qué materiales, texturas, colores, etc., convergen en lo que configuró una auténtica explosión de las posibilidades expresivas, una epifanía de la libertad de expresión

que rechazó con más o menos ferocidad al impresionismo y a la concepción del arte como reflejo de una realidad -presumiblemente- accesible como tal.

Las vanguardias europeas, sostiene Peter Burguer[4], atacaron no tanto el estilo sino al funcionamiento del arte en la sociedad, intentando su (hegeliana) reconducción a la praxis vital, para organizar a partir de ella una nueva praxis que no sea la de la racionalidad de los fines.

Muchos de estos movimientos denunciaron sus propias condiciones de producción, tanto en lo que refiere a su ineludible trabajo con los materiales como en lo tocante a su autocomprensión histórica. A partir de entonces, el arte buscará a menudo la manera de manifestarse en declaraciones, manifiestos, memorias, que acompañan a la obra: una contextualización sin la cual no hay arte.

La tecnología desempeñó un papel crucial "en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana"[5]. Indisociable de la cultura de masas, imprimiría cambios cualitativos tanto en la experiencia de la vida como en el mismo arte.

"'Vanguardia' es, desde luego, un término político militar n azarosamente surgido en la época de las grandes revoluciones sociales, y que testimonia el voluntarismo, compartido por el dirigente revolucionario y por el artista marginal, que sueña con la utopía de 'cambiarlo todo': la vida, el mundo, el hombre, el arte. Romper de manera absoluta y sin retorno con la tradición, recomenzar la historia, empezar de cero"[6].

A partir de esto, ¿cuál es la cartografía ideológica que despliega el futurismo para orientar la praxis social y cómo procura superar la dicotomía señalada? ¿Qué elementos necesita negar *-reprimir-* para comenzar de cero?

PROYECTO: FUNDAMENTOS Y DESPLIEGUE HISTÓRICO

El programa originario del Futurismo presenta a primera vista los núcleos ideológicos de partida con una contundencia y claridad que no admite dudas: estamos ante un

movimiento misógino, anticonformista, militarista, apasionado por el poder, la velocidad, la fuerza y el movimiento, la maquinaria, la tecnología y la guerra; alérgico al pasado y ávido de nuevos métodos de representación (o de "lo nuevo" en sí).

El relato que precede al Manifiesto programático es tan importante como este último a la hora de reconocer los consensos fácticos, las normas y verdades sedimentadas de esta vanguardia de origen italiano que pondremos en cuestión. Se trata de un *considerando* que con modalidad pedagógica nos predispone a la prescripción[7]: en él se describe un breve episodio protagonizado por Marinetti y algunos compañeros, quienes a bordo de sus automóviles recorren insomnes la ciudad que despierta, industrializándose, de un periodo de niebla, de sopor, de inmovilidad. Los artistas experimentan el gran rechazo a la tradición desde una posición de enunciadores que los ubica como señores de la vida y de la muerte, desafiando a las estrellas desde la cima del mundo, sedientos de éxtasis. La muerte los fascina, imponiéndose como el único horizonte posible de realización estético y político: es tanto más bella cuando es temprana. Los futuristas no admiten veneraciones a lo viejo ni a lo foráneo. Le hablan a todos los hombres vivientes de la tierra, y su mensaje, definitivamente mesiánico, busca los oídos de la muchedumbre, apela al protagonismo del hombre masa, nuevo -reciente- sujeto histórico fundado sobre la experiencia de la soledad[8].

Su paso es arrasador, como Atilas a bordo de sus caballos metalizados. Bajo los neumáticos de sus indomables máquinas perecen los perros guardianes -¿de las costumbres, quizá?-, y los protagonistas de esta épica no tardan en despreciar el saber acumulado hasta el momento: "- Abandonemos la sabiduría -exclamé de nuevo- como ganga inútil y perjudicial! (...) no por desesperación, sino simplemente para enriquecer los insondables reservorios del absurdo!"[9].

El repudio que se plasma en este relato eugenésico es doble: por un lado, al saber (y este ataque se dirige al Iluminismo); por otro, a la misma cultura. Me explayaré el respecto. Las loas a la furia, el riesgo, la valentía, la violencia, la guerra, la destrucción y el heroísmo, tanto como la voluntad de acabar con los museos y con cualquier forma de perpetuar la actitud reflexiva, desnudan el culto de la acción por la acción (en tanto

comportamientos encadenados, no en cuanto interacción consensuada) sobre el cual se erige la matriz técnica del futurismo. En este contexto, la rebeldía es igual a un cuerpo furioso. Consecuentemente, el pensar es considerado una forma de castración[10].

Desde esta perspectiva, los diálogos son superfluos porque "la cultura es sospechosa en la medida que se identifica con actitudes críticas"[11]. La radicalización de este desprecio se asienta en un elemento ideológico fundamental que muestra su reverso absurdo: los futuristas equiparan inmovilidad y permanencia. Esto es, el conservadurismo fundado en intereses particulares con la voluntad de elaborar un mundo común que perdure[12]. La imposibilidad de pensar en la tradición más allá de la estrechez que la encorseta como simple conformismo o repetición metódica, perdiendo de vista las nuevas posibilidades que alberga lo dado, conlleva que la destrucción del *lugar común* sea tanto un proyectil contra el pasado y los clichés, como la dinamita que barre los cimientos de cualquier acuerdo colectivo, institucionalizado, de todo consenso y de toda cultura[13].

Es ilustrativa al respecto la escena en la cual una breve intervención de dos ciclistas que lo fastidian con "razonamientos persuasivos y contradictorios" le basta al poeta para "cortar por lo sano" y arrojarlo a un foso: "- ¡Oh! ¡Maternal foso medio lleno de agua fangosa! ¡Foso de fábrica! ¡Yo he saboreado glotonamente tu lodo fortificante que me recuerda las mamas negras de mi nodriza sudanesa"[14]. La *natalidad*, prerrogativa de la condición humana de la acción, capacidad de metáfora, voluntad de iniciativa, espontaneidad del sujeto, se proyecta como inherente a un foso, lugar -*vacío*- del que se ha quitado la tierra, en el cual ha penetrado la sustancia técnica, industrial, fortificante: lodo de restos industriales que alimenta al nuevo hombre máquina. El sujeto productor que crea sus propias condiciones de vida, resultado histórico de un proceso de socialización, da paso al sueño del hombre como producto de la ingeniería. La metalización del cuerpo sería un ideal explícito.

Los artistas futuristas están convencidos de que es la cultura -lisa y llanamente- la que está enferma: para contrarrestar el *malestar* -que no es accidental sino constitutivo[15]- la terapéutica futurista abandona la reflexión y se vuelca al nihilismo; indica la renuncia al contrato simbólico que nos liga y se retrotrae a una instancia prematura para volver a empezar, como quien pretende saltar por detrás de su sombra[16].

Héctor Schmucler anota las consecuencias que se deslizan de la aceptación incondicional de este bautismo moderno:

"La pertenencia a la técnica -que implica un incesante cambio en la naturaleza humana- equivale a la negación del vínculo íntimo y orgánico del ser humano con su propio pasado, con una memoria que se sostiene en algo permanente que lo constituye y en el que asienta un sentido"[17].

El nuevo ser emerge de las profundidades aceitosas del útero mecánico, e investido de sudores metálicos se dispone a desplegar sin miramientos su energía en el mundo. Su única posibilidad de realizarse será la optimización del despliegue de su potencialidad, el agotamiento de sus recursos: tal como lo es para una máquina.

El fascismo, confirmará Benjamin[18] en otro de sus *instantes de lucidez*, esperaba la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica, cosa que conseguía mediante la guerra, es decir, de la estetización de la técnica y la política. Para llegar a este punto, fue necesaria una preparación cultural en la que el arte futurista había jugado un papel fundamental.

La elección de temas no humanos se veía exacerbada en la producción artística de este movimiento italiano. *Desarraigado* de su historia, el hombre sin emociones que anunciaba dicha vanguardia fue un ente abstracto que se subordinó a la máquina como recurso en lugar de colocarla a su servicio. En el intento de hacer las máquinas con arte, los futuristas, más precisamente, mecanizaban el arte.

Hasta aquí no hubiese resultado particularmente llamativo, pero la saturación de comparaciones, metáforas y analogías que vinculan naturaleza y técnica en la incendiaria verborrea futurista, se inclina menos a mostrar la integración que a declarar una exigencia: la del sometimiento del sujeto a las premisas de la técnica, una progresiva despersonalización del mundo. Este eje nos permite conectar algunos elementos que de otro modo se hallarían dispersos o resultarían irrelevantes.

En cuanto a la producción artística, este movimiento radicaliza la apertura sémica de la obra que había comenzado con el cubismo (de quienes indudablemente son deudores), pero quitándole en la mera superposición -homogénea- la potencia dialógica, que colocaba en tensión varios puntos de vista sin hallar solución final. El dinamismo de las "líneas de fuerza" enmudecía los instantes fijos y los contrastes.

En 1910 Balilla Pratella[19] (músico futurista) proclama el fin del reinado del cantante, exclamando que la importancia de éste en relación al trabajo artístico no es superior a la de un instrumento de orquesta. Dos años más tarde, Marinetti publica su teoría de la poesía de la "palabra libre", liberando a la misma de la gramática y de su disposición convencional; prefiriendo la utilización de los verbos en infinitivo para evitar el sometimiento del mismo al yo del escritor -que debe ser aplastado por la materia-, y abandonando los adjetivos y la puntuación, ya que implican pausa y meditación. La lengua debe funcionar automáticamente, sin marca alguna de subjetividad.

Le sucede Luigi Russolo, quien escribe en 1913 "El arte de los ruidos"[20]. En una carta dirigida a su admirado Balilla Pratella plantea la necesidad de sustituir la música entendida como combinación de sonidos por la experimentación con ruidos (más confusos e irregulares en el tiempo y en la intensidad que los primeros) reproducidos con apósitos mecánicos, justificándolo como una exigencia de la sensibilidad futurista, que debía ser multiplicada. El "Bruitismo" era una forma de música que se creaba mediante la utilización de una "máquina de hacer ruidos" (*intonarumori*) que Russolo patentó. La propuesta de ejecución mecánica colocaba al ser humano como elemento prescindible y tendía a borrar las marcas del sujeto creador. El ambiente se poblaba de estrépitos, estallidos, estruendos, gritos, alaridos, que Russolo imaginaba como deseables.

Si en general el motor de las vanguardias había sido poner en crisis los automatismos del uso cotidiano del lenguaje, el futurismo italiano lo intentó creando nuevas formas de automatización que, por otro lado, sustituían las formas artesanales de comunicación.

La interacción mediada por el diálogo se inclinaba ante la magnificencia del comportamiento y al reinado de las emociones internas. La vida humana, entendida como un episodio biológico sin más, tenía resonancias ideológicas cristianas y consecuencias cabalmente fascistas: el tópico, claramente, era tornar superfluo al ser humano.

Umberto Eco[21] hace notar un elemento del fascismo que conecta inmediatamente a la vanguardia liderada por Marinetti: aquél era filosóficamente desvencijado, pero desde un punto de vista emotivo estaba ensamblado firmemente en algunos arquetipos. Podemos pensar que la misoginia era, entendida en conexión con el desprecio al pasado y la compulsión tecnofílica, no tanto un rechazo irracional al sexo femenino (lo prueba el hecho de que incorporara con posterioridad a integrantes mujeres que militaban en el feminismo extremo -no olvidemos que Valentine de Saint-Point hizo público en 1912 el *Manifiesto de la mujer futurista*-), cuanto un desprecio primitivo a la *mater*-ia fundadora de su propia génesis. Como si los artistas cargaran con la culpa de la carnalidad impura, buscando en el matricidio la redención de la carne y la consagración del espíritu maquinal impoluto. El deseo expresado en la escena del foso es el de la creación sin madre. El *homo sapiens* deviene *homo fabricatus* una vez que se ha bañado convenientemente en el lodo metalizado del Leteo. Purgada de sus costados amenazantes, la tecnología subsiste como garantía del progreso social.

El sincretismo presente en los *engranajes* de esta vanguardia la incapacitaba para operar distinciones -que se disuelven-[22]. No sorprende entonces que muchos de los primeros futuristas italianos (que eran nacionalistas) exigieran la entrada de Italia a la Primera Guerra Mundial y que sus convicciones parecieran cercanas al culto fascista de la juventud. Tampoco que Marinetti (quien, como se lee en el manifiesto de 1909, prefería un automóvil a la *Victoria alada de Samotracia* y quería incluso matar al claro de luna) fuera nombrado miembro de la Academia de Italia -que trataba al claro de luna con respeto-, permaneciera junto a Mussolini, pidiera la *metalización del cuerpo humano* en *La Stampa* de Turín, e insistiera en representar el "espíritu dinámico" del fascismo. Menos ininteligible debería resultar que el culto a la máquina se hiciera insostenible en plena matanza mecanizada (no antes), y que la fractura histórica del movimiento ocurriera debido a la muerte en el ejército de dos de sus más conspicuos exponentes: Boccioni y Sant'Elia[23]. A la luz de estas oscilaciones son comprensibles las contradicciones de estilo que Lourdes Cirlot[24] halla en los futuristas, quienes para hacer patente la sensación dinámica que adoraban, emplearon la técnica divisionista que a menudo llegaba a ser un macro

puntillismo evidente, técnica que había sido muy empleada por los impresionistas y neoimpresionistas, es decir, por los artistas *del pasado*.

El antimodernismo, hoy convertido en tópico ideológico, echaba raíces en el arte y configuraba algunos rasgos que se organizaban al modo de un sistema. Así, lo que pudo interpretarse como una condena de la forma de vida capitalista (son numerosas las ocasiones en las que los futuristas se pronuncian contra el mercado)[25] resultó muchas veces un camuflaje bajo el cual también habitaba de modo latente, o al menos cabía, la repulsa del espíritu de la Revolución Francesa de 1789 (o 1776). El Futurismo penduló entre el elogio a la industria y el rechazo explícito a la repetición y los moldes -que obturan el proceso creativo-; entre la pretensión de ser vanguardia y su subordinación a la temporalidad cosmológica del partido de Mussolini.

CONSECUENCIAS E INTUICIONES

La apoteosis de la tecnología en los textos futuristas hace parecer que la lógica del progreso técnico determina el desarrollo del sistema social. En sus meditaciones sobre arquitectura, llegan a conectar el progreso técnico no sólo al desarrollo social sino también a la evolución estética -que vendría dada por el perfeccionamiento de la eficacia técnica-. La ecuación que identifica el trabajo según reglas técnicas con la interacción según normas válidas, obstaculiza la diferencia entre emancipación política y progreso técnico. Es el artilugio imaginativo que Héctor Schmucler denomina *tecnologismo*: la afirmación acrítica que la técnica hace de sí misma, su identificación con la totalidad social, su *positividad*. Ésta no niega la reflexión lógica o metodológica sobre su *aplicación autonomizada*, pero sí la autorreflexión epistemológica (política) de sí misma.

El núcleo ideológico de esta concepción positivista del mundo, que la teoría crítica denominó "conciencia tecnocrática", es la eliminación de la diferencia entre práctica y técnica[26]. Posicionados contra la religión, los futuristas acarician un paraíso técnico terrenal, reeditando el mito que arroja al hombre -nuevamente- a la imperfección de lo orgánico y a otro esencialismo: el nacionalista[27]. Una vez fundidas *techné* y *praxis*, la profilaxis de la guerra será el camino trazado, *fin de la Historia, futuro* cuyo nombre más adecuado sería el de Eternidad. El futuro desaparece en un presente que se perpetúa, o que

en lugar de ser aquello que (desde que tenemos conciencia histórica) proyectamos entre todos, promete convertirse en lo que nos sucede(rá) a todos. Así, el futurismo se presenta como ideología: "el tecnologismo repite, triunfalmente, el gesto de borrar el futuro: el futuro no es otra cosa que la técnica misma"[28].

Estamos en condiciones de afirmar que este verdadero *arte provocante*, que subestimó lo ilimitado de la producción automatizada y se sintió omnipotente, pretendió ahuyentar los fantasmas de la emoción, el afecto, el cuidado: cualidades que de ninguna manera se suponen de un artefacto.

La estética de la guerra, el culto de los valores que convienen a un soldado (*hombre mecánico, sin raíces*), el halago animista -vivificante- de la maquinaria, los deseos de expansión nacional, los cantos a la muerte -necesariamente- joven y heroica (que conmina al *veloz* recambio de lo viejo), el clima ensordecedor, la parquedad, el impulso temerario, el éxtasis que sustituye a la experiencia compartida: el paisaje técnico que dibuja el futurismo recrea un *mundo catastrófico*[29] que Benjamin supo imaginar muy pronto.

Perforando el muro de lo visible, y sumergido en la meditación literaria que le servía de trampolín teórico, escribía en 1936 para advertir sobre un fenómeno de época particularmente visible en aquellas personas que volvían del campo de batalla: el empobrecimiento de la experiencia colectiva, de la narración que se transmite de boca en boca.

"Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias (...) Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos"[30].

Su hipótesis ubicaba al surgimiento de la novela -comienzos de la Edad Moderna- como la señal más temprana de un proceso en cuyo cierre se encontraba el ocaso de la capacidad narrativa, la desaparición de la sabiduría y la imposibilidad de intercambiar

experiencias -historias fantásticas-, ahogadas por la expansión de la experiencia del individuo en soledad y la extensión de la información acerca de lo inmediato.

El mundo dinámico, veloz, ensordecedor e inasible soñado por el futurismo italiano, nos sustrae de la posibilidad de distendernos, necesaria para elaborar una experiencia. Tan frágil parece en él nuestra posibilidad de aburrimiento, tan ardiente nuestra sed de calma.

Tecnologismo o muerte: la falsa dicotomía se muestra en su equivalencia monstruosa, la una como anverso del otro. Identificada con la totalidad, la máquina prescinde del ser humano, lo torna *imperfecto*, superfluo. El don de saber oír es aplastado, junto a las tentativas de comprensión, por el pulso de un futuro impaciente y severo que aborrece de empatías.

Habida cuenta de nuestro recorrido, es posible pensar que el proyecto futurista constituía algo más que una leve sospecha sobre la confirmación -terrible, en este caso- de las intuiciones de un *desterrado*[\[31\]](#).

BIBLIOGRAFÍA

ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1998.

BALILLA PRATELLA, F., en <http://www.ccapitalia.net/macchina/manifiesto-musicos-futuristas.htm> (02/09/06)

BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.

BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Taurus, Madrid, 1991, en http://www.inicia.es/de/m_cabot/el_narrador.htm (03/09/06)

BOURDIEU, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

BOCCIONI, "Arquitectura futurista. Manifiesto", edición digital en <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/2boccio.htm>

- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. A. Machado Libros, Madrid, 2004.
- BURGUER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- CIRLOT, Lourdes (ed.) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995.
- DEMPSEY, A., *Estilos, escuelas y movimientos*, La Isla, Buenos Aires, 2002.
- ECO, Umberto. *Cinco escritos morales*, Lumen, Barcelona, 1999a.
----- *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999b.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Biblioteca Nueva, Barcelona, 2002.
- GRÜNNER, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2001, 2º reimpresión.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Lagor, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Ciencia y técnica* (incluye "La pregunta por la técnica"). Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1983.
----- "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico", en Revista *Artefacto*, n° 1, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones CBC, 1997.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002.
- MARINETTI, F. "Manifiesto del futurismo", edición digital en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html> (28/08/06)
..... "Manifiesto técnico de la literatura futurista", edición digital en <http://thales.cica.es/> (28/08/06) y en <http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/manifiestofuturista.htm> (14/09/06)
- MARINETTI, BOCCIONI, CARRÁ, RUSSOLLO. "Il manifesto dell'aereopittura", edición digital en <http://www.artemotore.com/manifestop.html> (28/08/06)
..... "Contro Venezia Pasatista", edición digital en <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/venezia.htm> (28/08/06)
- RUSSOLLO, L. "L'arte dei rumori", edición digital en <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/russol.htm>

- SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes, Barcelona, 2003.
- SANT'ELÍA, Antonio. "Manifiesto de la arquitectura futurista", edición digital en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20arq.%20futurista.htm> (02/09/06)
- SCHMUCLER, Héctor. "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer" en *Revista Artefacto N° 1*, Buenos Aires, diciembre de 1996 -páginas 6 a 9.
- VERÓN, E. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Hachette, 1987.
-
- [1] BENJAMIN, W. *El narrador*. Taurus, Madrid, 1991, página 2.
- [2] BURGUER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, citado por GRÜNER, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires, 2002, 2° reimpresión, página 105.
- [3] SALABERT, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes, Barcelona, 2003.
- [4] BURGUER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- [5] HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002, página 29.
- [6] GRÜNER, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires, 2002, 2° reimpresión, página 105.
- [7] VERÓN, E. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Hachette, 1987.
- [8] ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1998.
- [9] MARINETTI, Filippo Tomasso. "Manifiesto del futurismo" en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>, contrastado con MARINETTI, Filippo Tomasso, "Manifiesto del futurismo" en Lourdes Cirlot (ed.) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995, p.81.
- [10] ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Lumen, Barcelona, 1999.
- [11] ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Lumen, Barcelona, 1999, página 50.

[12] Sobre la *permanencia* como condición de posibilidad del mundo común, y por lo tanto de la política, ver: ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1998, Capítulo II.

[13] La crítica a esta actitud inconducente, más nítida en vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo, lleva a Baudrillard (1984) a mencionar a Dada y a Duchamp como la bisagra histórica a partir de la cual el arte reniega de su propia regla de juego estética y se abre a la banalidad de las imágenes. Reconociendo la irresoluble contradicción, Hauser (1993) se refiere al autoengaño de los artistas que en el pretendido abandono de las convenciones ejercerían una doctrina estrecha, dogmática y rígida. La conexión entre vanguardias no es casual: Lourdes Cirlot (1995) hace referencia a la posibilidad de que el nihilismo futurista halla sido un precedente del dadaísmo (que fue, por el contrario, antimecanicista).

[14] MARINETTI, Filippo Tomasso. "Manifiesto del futurismo" en <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>.

[15] FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Biblioteca Nueva, Barcelona, 2002.

[16] Marinetti expresaba en el manifiesto citado: "¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente". La ingenuidad del argumento es análoga a la actitud de quien esconde la basura bajo la alfombra. "El problema -señala Eco- no radica en asesinar la razón, sino en dejar las malas razones en condiciones de no hacer daño; y en disociar la noción de razón de la noción de verdad. Pero esta honorable tarea no se llama himno a la crisis. Se llama, desde Kant, 'crítica'. Determinación de límites". ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999, páginas 122 y 123.

[17] SCHMUCLER, Héctor. "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer" en Revista Artefacto N° 1, Buenos Aires, diciembre de 1996, página 9.

[18] BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.

[19] BALILLA PRATELLA, F., en <http://www.ccapitalia.net/macchina/manifiesto-musicos-futuristas.htm>

[20] RUSSOLLO, L. "L'arte dei rumori", edición digital en <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/russol.htm>

[21] ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Lumen, Barcelona, 1999.

[22] En las relaciones entre fascismo y futurismo, sigo a ECO, Umberto, Op. Cit. y a DEMPSEY, A., Estilos, escuelas y movimientos, La Isla, Buenos Aires, 2002, páginas 88 a 91.

[23] ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Lumen, Barcelona, 1999.

[24] CIRLOT, Lourdes (ed.) Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. Barcelona, Labor, 1995.

[25] Un ejemplo es el de Francesco Balilla Pratella, músico y poeta futurista, quien en 1920 denuncia en a los grandes comerciantes editoriales que imponen modelos que no se han de superar ni usurpar, una industria cultural que denomina *industria de los muertos*. Al mismo tiempo reclama distanciamiento de los círculos comerciales, anteponiendo la vida modesta a los sueldos dadivosos obtenidos de vender arte. BALILLA PRATELLA, F. en <http://www.ccapitalia.net/macchina/manifiesto-musicos-futuristas.htm>

[26] McCARTHY, T. *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Tecnos, Madrid, 1987.

[27] En sus consideraciones sobre la arquitectura futurista, Boccioni anunciaba la inminente italianización del mundo, insoslayable debido a las ventajas de "clima" y de "espíritu" de dicho país para ofrecer una arquitectura moderna de estilo industrial. De acuerdo a sus ideas, los estilos extranjeros tanto como el pasado no son sino cadenas que atan la imaginación. La alteridad es un obstáculo a la rebeldía obstinada y solitaria que encarna la joven Italia. BOCCIONI, Umberto, en <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/2boccio.htm>

[28] SCHMUCLER, Héctor. Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer" en *Revista Artefacto N° 1*, Buenos Aires, diciembre de 1996, página 8.

[29] BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. A. Machado Libros, Madrid, 2004.

[30] BENJAMIN, W. *El narrador*. Taurus, Madrid, 1991, página 2. En http://www.inicia.es/de/m_cabot/el_narrador.htm. Cabe agregar que Benjamin no perdía la dinámica dialéctica de este fenómeno. Poco más adelante (página 6) evaluaba los cambios en los siguientes términos: "Se trata de algo que proviene de muy lejos. Y nada sería más tonto que ver en ello únicamente un 'fenómeno de decadencia', pasando por alto que se lo pretenda un 'fenómeno moderno'. Más bien es un fenómeno accesorio de fuerzas de producción seculares que han ido reduciendo progresivamente la narración al campo de la lengua hablada, haciendo así perceptible, en su desaparición, una nueva hermosura". Sin embargo, predomina en el ensayo un tenor nostálgico, sombrío.

[31] Me refiero a Walter Benjamin, por supuesto.