



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

APROXIMACIONES INTERMEDIALES AL
FUTURISMO ITALIANO. LAS VOCES DE LAS
MUJERES ENTRE MEDIOS, MATERIALIDADES Y
CORPORALIDADES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)

PRESENTA

MARIANA MURIEL MARTÍNEZ HERRERA

DIRECTORA DE TESIS

DRA. SUSANA GONZÁLEZ
AKTORIES



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para ellas

Para mis maestrxs y lectorxs

Para las voces que me acompañaron

Para quienes generan parentescos raros

Donna J. Haraway

Que haya tantos lenguajes como deseos

Ronald Barthes

Textos. Textos. Los textos están en todas partes

Svetlana Alexiévich

*Nada está conectado a todo,
todo está conectado a algo*

Donna J. Haraway

ÍNDICE
APROXIMACIONES INTERMEDIALES AL FUTURISMO ITALIANO. LAS VOCES DE LAS MUJERES ENTRE
MEDIOS, MATERIALIDADES Y CORPORALIDADES

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I.....	16
ENTRAMADOS HISTÓRICOS. LA VANGUARDIA FUTURISTA ITALIANA EN EL PANORAMA EUROPEO DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX, SU ESTÉTICA Y SU CIRCULACIÓN	16
CAPÍTULO II.....	26
EL TAVOLIBERISMO Y PAROLIBERISMO FUTURISTA: DOS APROXIMACIONES COMPARATIVAS AL ESPACIO SONORO DE CUATRO “PUESTAS EN PÁGINA” DISEÑADAS POR MUJERES	26
II.1. TRAZOS SONOROS EN EL ESPACIO: EL CAMPANARIO SÓNICO DE EMMA MARPILLERO Y EL CROQUIS POLIFÓNICO DE ROSA ROSÀ.....	32
II.1.1. “SILENCIO-ALBA” de Emma Marpillero.....	33
II.1.2. “Recibimiento - Té - señoras - ningún hombre -” de Rosa Rosà.....	40
II.2. DE LETRAS Y RUIDOS: LA SINFONÍA ANIMAL DE IRMA VALERIA Y LA ‘F’ MULTIPLICADA DE MINA DELLA PERGOLA	50
II.2.1. “LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)” de Irma Valeria.....	50
II.2.2. “EL TRIUNFO DE LA F” de Mina della Pergola.....	57
CAPÍTULO III.....	68
POEMAS VISUALES Y SÍNTESIS FUTURISTAS: REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN CUATRO PRÁCTICAS ESCRITURALES-PICTORICAS DE DOS ARTISTAS FUTURISTAS, EN Y A PARTIR DE LA PÁGINA.....	68
III.1. LA PALABRA EN LIBERTAD DE MARIETTA ANGELINI: LOS RETRATOS TIPOGRÁFICOS DEL HOMBRE ROJO Y EL HOMBRE DE TERCIOPELO	69
III.1.1. El “Retrato de Marinetti”: un hombre rojo y volcánico	72
III.1.2. El “Retrato de Cangiallo”: el hombre aterciopelado.....	76
III.2. LAS SÍNTESIS GRÁFICAS Y LA PICTO-ESCRITURA DE BENEDETTA CAPPA: LA FUSIÓN ENTRE LOS NÚCLEOS Y LA SÍNTESIS DEL UNIVERSO	81
III.2.1. “Picología de 1 hombre”: Marinetti puesto en página	89
III.2.2. “Fusión de núcleos = amor” y “Amor = Síntesis del Universo”	93
CAPÍTULO IV.....	105
MÁS ALLÁ DEL PAPEL: MUJERES, SINESTESIAS Y MATERIALIDADES EN LA LITERATURA FUTURISTA DESDE UNA FÁBRICA Y OTRA COCINA	105
IV.1. LA <i>CUCINA</i> FUTURISTA Y UNA RECETA ICONOTEXTUAL: EL POSTRE PICANTE DE MARISA MORI.....	106
IV.2. EL MANIFIESTO Y LOS LIBROS-OBJETO: EL <i>TACTILISMO</i> Y LA ANÉCDOTA DE LAS OBRERAS DE LA LITOLATTA	129
CONCLUSIONES.....	144
BIBLIOGRAFÍA	150

Introducción

Recordar es, sobre todo, un acto creativo
Svetlana Alexiévich

Esta tesis comenzó como una carcajada, tremendamente incontrolable y vergonzosa. Recuerdo con especial vivacidad y cariño la primera vez que leí un poema futurista en voz alta, o al menos lo intenté. Luego de unos cuantos años en la licenciatura, y algunas prácticas de recitación en voz alta, me sentía más que preparada para leer unas pocas líneas en clase. Sin embargo, el futurismo me tomó por sorpresa. “A! E! ! O! U!/ (...)/ i tempi sono molto cambiati/ gli uomini non dimandano/ più nulla dai poeti/ e lasciatemi divertire!”¹ ¡Déjenme divertirl!, exigía Aldo Palazzeschi. Y yo corrí el riesgo, y me divertí con él. Empecé a leer el poema: “tri-tri... fru-fru... ihu-uhi... cucù... blum... Aaaaa!... Eeeee!... liiii!... Ooooo!... Ahahaha!”. Pero la serie de onomatopeyas se me atoró en la lengua. No entendía dónde poner el acento ni qué entonación dar a los versos. ¿Quizás gritar las letras más grandes?, ¿callarme por algunos segundos en los espacios en blanco?, ¿cambiar mi tono de voz?, o más bien, ¿se supone que las letras llevan algún ritmo? Mientras esto pasaba por mi mente, escuché reír a mi amiga en la distancia, conmovida por la escena que estaba montando. Esta fue la gota que derramó el vaso: comenzaron a brotarme las lágrimas, rechonchas y voluminosas. Era tanta mi risa que no podía respirar, ni siquiera podía seguir leyendo con los ojos mojados y los lentes empañados. Entretanto, mis compañeras y compañeros guardaban silencio, un poco irritados por la interrupción que estaba provocando.

¹ “A! E! ! O! U!/ los tiempos han cambiado mucho/ los hombres ya no piden nada a los poetas/ y déjenme divertir” (Palazzeschi 2-3). Cabe aclarar que de aquí en adelante todas las traducciones de citas del italiano y del inglés en esta investigación serán de mi autoría. El texto original se encontrará al pie de página, mientras que las traducciones al español formarán parte del cuerpo del texto. En algunos casos, donde se analiza la obra literaria original de las futuristas, también aparecerán frases o palabras en lengua original en el cuerpo principal del texto, puesto que ello será indispensable durante el análisis lingüístico y literario de las composiciones de las autoras.

El profesor, para ayudarme a librar el ataque de risa, cambió el tema y me preguntó con qué término asociaba la palabra “árbol” (*albero*). Me pareció que la respuesta más a la mano era “plumón” (*pennarello*). Cuando se lo dije me miró extrañado, intentando comprender de dónde venía mi idea, puesto que no había una relación fónica directa entre las palabras. Le dije que asociaba las formas de los objetos: ambos verticales, con una ‘raíz’ y una ‘punta’. Al final, en tono de broma, él concluyó: “bueno, parece que eres futurista por naturaleza”. Y así, con este cierre liberador, pudimos seguir adelante con la clase. Pero como dicen, “entre broma y broma, la verdad se asoma”. En ese momento, entre risas y llanto, germinó dentro de mí el deseo de conocer más sobre esta vanguardia que me había sacudido el cuerpo. Me había hecho reír y lagrimar incontrolablemente frente a mis compañeras y compañeros de clase, sin saber realmente por qué.

Poco tiempo después, estudiando vanguardias literarias en Hispanoamérica, vino a mí otra gran revelación. Mi descubrimiento estelar siempre estuvo sólo a unos *clicks* de distancia. La otra cara del futurismo, que me ilusionaba, sí existía: los manifiestos y la producción artística de las mujeres futuristas. Me llevé una grata sorpresa al descubrir por azar que las palabras “futurismo” y “mujer” me arrojaban resultados en el buscador. Varios resultados: ¡ahí estaban, las futuristas, riéndose también! Ocultas entre distintos colores y formas, cada una con una piel distinta. Pegué un brinco de la silla porque entendí que a partir de ese momento excavaría a fondo el gran aporte de las mujeres a la vanguardia italiana; y, cuando lo hice, encontré no sólo unas pocas futuristas, sino más de treinta. Sorprendentemente, había decenas de cuerpos con los que me identificaba. Ellas, muchas *ellas*.

Sin duda alguna, para el momento de mi descubrimiento ya había corrido bastante tinta en innumerables estudios sobre el movimiento. En lo que respecta a las mujeres, las investigadoras y críticas de arte italianas Claudia Salaris,

Mirella Bentivoglio y Cecilia Bello Miniciacchi² fueron las pioneras en la recuperación de archivo de las futuristas; y su trabajo (aunque de difícil acceso) constituye las bases para esta tesis. No obstante, cabe mencionar, todavía no existen traducciones de su obra al español, por lo que me vi en la necesidad de realizar las traducciones yo misma. Así, debido a la falta de textos en español sobre la obra y estudio de las mujeres que participaron en el futurismo, esta investigación también posee un carácter historiográfico y documental, además de un aporte al conocimiento de estas artistas desde su traducción.

Ahora bien, más allá de la recuperación de las mujeres vanguardistas, el objetivo de esta tesis es ofrecer un análisis teórico-crítico de la obra de siete artistas futuristas con el fin de mostrar que sus producciones merecen ser leídas (y traducidas), sobre todo a partir de una perspectiva comparatista-intermedial. Esto porque son obras en las que se emplea más de un medio³ artístico y, por ello, se sitúan en un espacio inter-medio, o entre-medios; es decir, en un punto de convergencia medial. Entonces, como analizaremos más adelante, en las piezas aquí estudiadas las palabras evocarán o convivirán con otro tipo de medialidades, y configuraciones discursivas, que las pondrá en contacto con otros recursos (tales como el sonido, la imagen o el soporte material), creando así distintos grados de sentido potencial que irán más allá del mero significado del texto (codificado por medio de palabras y letras).

² En la antología *Spirale di dolcezza + serpe di fascino: scrittrici futuriste* (Edizioni Bibliopolis, Napoli, 2007) editada por Bello se encuentra recogida información sobre otra veintena de futuristas, además de las recuperadas en esta investigación, entre ellas: Annalena, Gladia Angelini, Pina Bocci, Laetitia Boschi Huber, Bianca Càfaro, Nené Centonze, Franca Cornelli, Immacolata Corona, Dina Cucini, Maria D'Arezzo, Fanny Dini, Maria Ferrero Gussago, Maria Giannini, Fulvia Giuliani, Adele Gloria, Maria Goretti, Eva Kühn Amendola, Elda Norchi, Elsa Pezzani, Enrica Piubellini, Enif Robert, Laura Serra y Valentine de Saint-Point.

³ En lo que respecta al "medio", Roberto Cruz menciona que "mensaje y medio son nociones inseparables, pues lo que convierte un objeto cualquiera en medio es la capacidad de transmitir un mensaje, mientras que un mensaje existe en la medida en la que puede ser transmitido por un medio" ("Medio" 23). Además, "podríamos extender esa definición y proponer que el medio es la dimensión material/sensible de la comunicación, que es el lugar en el que aparece la comunicación" ("Medio" 23). Para más información sobre los distintos matices que ha adquirido la noción de "medio", remitimos al libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas expandidas*, editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2021).

Para llevar a cabo estas aproximaciones intermediales a las voces de las mujeres que participaron en el futurismo, focalizaremos a siete de ellas (y a un colectivo de trabajadoras), cuyas propuestas iluminan desde distintos ángulos y expresiones lo que cabe considerarse dentro de las poéticas futuristas intermediales. Se trata de Emma Marpillero, Rosa Rosà, Irma Valeria, Mina della Pergola, Marietta Angelini, Benedetta Cappa y Marisa Mori, así como el conjunto de las obreras que trabajaron en la fábrica italiana Litolatta. Al retomar algunos ejemplos de las composiciones intermediales firmadas por dichas creadoras, tendremos la oportunidad de recuperar, analizar y estudiar algunas producciones que, en ocasiones, incluso escapan a los cánones o pautas marcadas por las voces cantantes del futurismo italiano. Esta selección de las catorce piezas (entre la obra de más de treinta creadoras) fue elaborada con base en sus semejanzas y puntos en común (aunque cada una posee sus matices específicos). No obstante, en el recorrido que proyectamos a veces se acentuarán más determinadas características que otras (ya sea a nivel de recurso, temático o estilístico), sin implicar que sean excluyentes ni exclusivas en cada pieza intermedial.

En lo que respecta al término “intermedia”, podemos mencionar que, según observa Dick Higgins, se trata de un fenómeno de las artes que da como resultado obras con múltiples identidades y lenguajes (en González “Intermedialidad” 6). Por su parte, Maddalena Pennacchia Punzi comenta que el término de “intermedialidad”⁴ requiere una reflexión acerca de su prefijo: “[it] profits much from its Latin prefix ‘inter’, which means ‘between’. ‘Being between media’ stresses the idea of a message perpetually crossing the boundaries separating media” (10). Por ende, la práctica intermedial arrojará luz sobre cómo, en el caso de las piezas futuristas, el mensaje “está en tránsito, [...] se traduce

⁴ Para adquirir información más detallada sobre la historia y problemática del concepto remitimos al apartado “intermedialidad” de Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls que forma parte del libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas expandidas*, editado asimismo por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2021).

continuamente de un medio a otro, adquiriendo así una pluralidad de identidades, generadas como huella del movimiento mismo”⁵ (Pennacchia 10).

A estas valoraciones interdisciplinarias, se sumará la apertura teórica literaria que aportaron críticos como Mijail Bajtín, Roland Barthes, Julia Kristeva o Algidas Greimas a la misma noción de texto, como un discurso que se teje entre varios códigos semióticos que van más allá de la mera palabra impresa. Al respecto, comenta Irina Rajewsky: “en algunos enfoques (en particular los de la década de 1990), la intermedialidad, de hecho, se aborda como una condición fundamental a lo largo del concepto de dialogismo de Bajtín y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva”⁶ (6). Además, añade Pennacchia, “the idea of ‘intermedial movement’ might theoretically be conceived as a further expansion, in specific technological terms, of Roland Barthes’s theory of the ‘writerly text’” (10).

Por consiguiente, para llevar a cabo nuestra aproximación teórica hemos elaborado una selección intencionada de obras, cuyas lecturas atraviesan varios medios. En general, la vanguardia futurista buscó desdibujar los límites entre las disciplinas artísticas, lo cual implicó no sólo el uso y la convergencia de distintas estrategias estético-disciplinares, sino también una lectura activa, que fuera capaz de recibir y suscitar múltiples significados, producidos desde aquel nutrido diálogo entre disciplinas. De ahí que, para referirnos a esta lectura transversal entre disciplinas y medios, a menudo recurriremos al concepto de “lectura performática” de Johanna Drucker, que busca poner en evidencia un proceso de lectura activo y participativo (que requieren ciertas obras intermediales), donde dependerá del lector o lectora generar nexos y un sentido a partir del encuentro entre signos verbales y visuales sobre la página.

⁵ “Is in transit, [...] it is continually translated from one medium into another, thus acquiring a plurality of identities, generated as a trace of the movement itself” (Pennacchia 10).

⁶ “In some approaches (in particular those of the 1990s), intermediality is in fact addressed as a fundamental condition along the lines of Bakhtin’s concept of dialogism and Julia Kristeva’s theory of intertextuality” (Rajewsky 6).

En suma, será provechoso leer a las futuristas desde una perspectiva intermedial por dos razones primordiales. En primera instancia, como se dijo unas líneas arriba, trabajaremos con una noción amplia del texto, la cual rompe la frontera epistémica entre disciplinas. En segundo lugar, la misma idea de “lectura” la entenderemos como una labor de descodificación de base textual, pero que se torna mucho más compleja (como apunta Drucker). Es decir, la metáfora de la lectura funcionará para articular distintos problemas intermediales. De hecho, el término *legibilidad*, hablando de las obras futuristas, en sí mismo alcanzará un sentido semiótico y un sentido físico, corporal, sensible, sonoro, visual, o de ejecución material. Las *lecturas*, entonces, serán las múltiples relaciones sensibles que estableceremos con los textos, los medios, y las formas en que producimos sentido en relación con los sistemas de signos que se nos presentan. Además, como se pretende mostrar con esta tesis, las lecturas siempre producen nuevas lecturas. No habrá una sola interpretación válida.

Conviene subrayar que el análisis de las obras de las mujeres desde una perspectiva crítica intermedial-comparatista no se limita a la aplicación de un modelo general. Para llevar a cabo el estudio de las piezas será menester recurrir a una solución práctica: designar a cada apartado un planteamiento específico y vincularlo a una serie de preguntas y teorías concretas, que no serán las mismas para examinar todas las obras. Por lo mismo, cada apartado tendrá un acercamiento teórico ligeramente distinto, así como un énfasis temático diverso.

Pese a la variedad analítica, pues, el recorrido por la obra de las mujeres futuristas será hilvanado según los recursos mediales y las temáticas que en ellas se emplearon o abordaron. Primero, para situar mejor la producción de las mujeres futuristas, nuestro recorrido comenzará por ofrecer una breve contextualización histórica general del clima mundial en el que se gestó el movimiento futurista, así como por presentar sus principales características estéticas y medios de circulación, los cuales serán aspectos que nos competarán para llevar a cabo nuestros análisis particulares más adelante.

Luego, en el segundo capítulo profundizaremos en las técnicas de la *parola in libertà* o el *tavoliberismo* futurista. Aquí las marcas textuales se contrastarán con los recursos sonoros (vinculados al “arte de los ruidos”) y la configuración visual sobre la página. Se postulará un rico contraste entre una pieza de Emma Marpillero y otra composición de Rosa Rosà; así como entre una de Irma Valeria y otra de Mina della Pergola, de donde emergerán, entre otras, las siguientes interrogantes: ¿qué nos aportan los recursos visuales y tipográficos de la puesta en página al leer una obra poética? Más aún, ¿de qué múltiples formas se puede habitar un espacio a través de la palabra o el sonido?, ¿y cómo es posible representarlo visualmente, con papel y tinta? Además, ¿qué implica el proceso de lectura de estas obras intermediales? Por ende, adjetivaremos estas piezas como “verbivocovisuales”, haciendo alusión a la categoría intermedial “verbivocovisual”⁷, una palabra compuesta que comprende de manera simultánea tres niveles que podemos situar en una pieza híbrida: sonido, imagen y texto.

En cambio, en el tercer capítulo estudiaremos algunos poemas visuales y síntesis gráficas diseñados por Marietta Angelini y Benedetta Cappa. En primera instancia, nos detendremos en los retratos que Angelini (el ama de llaves de Marinetti) hizo de los futuristas Marinetti y Cangiullo. Después, contrastaremos las estrategias de Angelini con aquellas que Benedetta Cappa empleó al componer sus síntesis gráficas y verbales. Así pues, en estos casos analizaremos la fusión entre el lenguaje visual y verbal en torno a algunas representaciones futuristas del cuerpo, sin dejar de lado los principios de la técnica de la palabra en libertad y el uso de la tipografía expresiva futurista.

⁷ El escritor James Joyce acuñó el neologismo “verbivocovisual” para aludir a expresiones estéticas con un significado cruzado (véase <https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=11>, 2022), el cual impacta tanto la visión como la escucha de las y los lectores. La noción fue adoptada y re-empleada a inicios de la segunda mitad del siglo XX tanto por los concretistas brasileños —cuyos poemas intermediales también representaron una mezcla del lenguaje literario, acústico y visual (véase <<https://acento.com.do/opinion/concretismo-brasileno-giro-linguistico-1-2-8512582.html>>, 2022)—, como por el teórico canadiense Marshall McLuhan en su libro *Verbi-Voco-Visual Explorations*, editado por Something Else Press (New York, Frankfurt, 1967).

Por último, en el capítulo final haremos una incursión en la cocina futurista a propósito de la receta iconotextual de Marisa Mori, con el fin de cuestionar: ¿cómo se relacionan el texto y la imagen en este pasaje gastronómico?, y ¿cómo se pueden vincular la comida, los medios, la materialidad y el cuerpo? Finalmente, cerraremos nuestro trayecto analítico retomando la participación de Cappa en la creación de la práctica futurista denominada “Il Tattilismo” (*Tactilismo*), que motivó la producción de los libros-objeto de metal en la fábrica italiana Littolata. En este apartado, dedicado a dichos libros, se conjugarán elementos clave estudiados en los capítulos anteriores (por ejemplo, el sonido, el medio visual y el texto), pero ahora acentuando la materialidad de las piezas y, en parte, la potencia semiótica de los cuerpos. Entonces, en conclusión, nos preguntaremos: ¿cuáles son los múltiples juegos semióticos, materiales, intermediales y sociopolíticos que se entrecruzan en una pieza poética futurista?

Así pues, veremos que las artistas futuristas fueron talentos completamente polifacéticos, por lo que, con un fin metodológico, partiremos de la relación entre el texto y la sonoridad, para desplazarnos, en un segundo momento, hacia los vínculos entre la imagen y la palabra; y cerraremos, en un tercer momento, con un enfoque donde se resalta la materialidad. Por ende, en algunas piezas predominará el juego del texto y la visualidad, mientras que en otras composiciones poéticas destacará la potencia sonora o material contenida en la página. Además, en cada apartado se presentará la ficha biográfica de cada artista (cuya extensión podrá variar dependiendo de la información disponible).

Grosso modo, las interrogantes indispensables para desarrollar este recorrido crítico serán reflejo de las preguntas-guía que planteó la investigadora Susana González Aktories para analizar las obras intermediales:

¿Qué es lo que la imagen visual quiere revelar del sentido poético? [...] ¿en qué soporte aparecen?, ¿cómo se comportan texto e imagen en la puesta en página y a lo largo del dispositivo que llamamos libro?, ¿qué ocurre cuando se presentan en un soporte distinto al del papel? o, incluso, ¿cómo desde el papel

invitan a pensar en una dimensión y materialidad que puede ser sonora?
("Iconotextualidad" 37)

Las posibles respuestas en torno a las relaciones entre texto, imagen, materia y sonido las formularemos sobre todo con ayuda de aportes realizados en investigaciones de estudiosas y estudiosos tan diversos como Johanna Drucker, Maddalena Pennacchia Punzi, Peter Wagner, María Andrea Giovine, Alan Prohm, Claire Bishop, Alessandro Ghignoli, Claus Clüver y Jennifer Griffiths, quienes han aportado novedosos y útiles acercamientos a los estudios intermediales.

Con todo, la intención de esta estructura es, por una parte, poder examinar los vínculos intermediales presentes en las obras y, por otra, trazar un breve recorrido sobre la que, de hecho, es una amplia cartografía del trabajo de las mujeres que se sumaron a la vanguardia futurista. Al respecto, cabe mencionar que, si bien la obra de las futuristas no es completamente desconocida, quizás no ha sido lo suficientemente visibilizada. Sin duda, las principales características y usanzas típicas de la vanguardia futurista (tales como la guerra, la velocidad, el progreso, la energía, la masculinidad y la libertad de la palabra) son bien conocidas. No obstante, hay otras concepciones del futurismo y otros tantos actores involucrados que durante años han permanecido ensombrecidos; en particular, las más de treinta creadoras que se integraron al movimiento. De allí la inquietud de volver sobre las historias de aquellas mujeres y sus obras.

No quisiéramos dar por finalizada esta introducción sin subrayar que, cuando se presta atención al 'contenido' de obras firmadas por mujeres, donde se abre paso a la corporalidad, la melancolía, el espacio doméstico, el amor, el pasado, la maternidad, la lujuria, el sentimiento, la introspección o el arquetipo del tejido femenino, se puede poner en duda el hecho de encontrarse frente a una manifestación futurista según los estereotipos de un manual. No obstante, justo por ello es indispensable la perspectiva intermedial, la cual busca abrir los márgenes epistémicos canónicos y cuestionar las relaciones categóricas al

parecer naturales. Como veremos, cada mujer que participó en el futurismo produjo sus obras en diversas circunstancias y entendió los principios de la vanguardia de manera distinta, cosa que pretendemos mostrar con cada uno de los ejemplos presentados a lo largo de estas páginas.

Asimismo, cabe mencionar que la experimentación que caracteriza las vanguardias emprende una brecha exploratoria en cuanto a lo material. Por ende, ante la distancia temporal de casi más de un siglo (al igual que la imposibilidad de conocer la intención de los y las autoras respecto a su obra), abordar las manifestaciones desde su objetualidad física, visual y sonora es una oportunidad para generar cruces y vínculos mediales en la literatura que de otra manera serían difíciles de plantear. Además, si bien a lo largo de los años la sensibilidad colectiva ha cambiado y se ha hecho una labor de recuperación de todo tipo de tradiciones literarias femeninas (en parte, debido a los avances tecnológico-sociales) (Golubov 49), todavía hay mucho que releer desde la intermedialidad.

Por supuesto, esta tesis no pretende ofrecer respuestas unívocas ni contendrá todo lo que se puede decir sobre el futurismo de las mujeres. Retomaremos únicamente lo necesario para enmarcar el escenario de la labor interdisciplinaria de algunas de ellas y, en cierta medida, con ello buscaremos impulsar nuevas rutas (más incluyentes y democráticas) de investigación y de discusión en torno al tema. Más aún, dado que las voces de aquellas que contribuyeron directamente con el desarrollo artístico de las vanguardias (en especial el futurismo) no suelen perfilar en revisiones históricas de la época o del movimiento, podría proponerse cuestionar el problema historiográfico que provoca la vituperación de nombres fuera del canon. Ello llevaría a una relectura y reescritura histórica del movimiento artístico ‘hijo de Italia’ (uno de los más interesantes, contradictorios y fecundos del *Novecento*), que visibilizara todavía más —como bien se merecen— a las muchas mujeres que participaron en él.

Lo anterior sin duda daría pie a múltiples interrogantes; por ejemplo: ¿cómo ha sido estudiado el futurismo canónico y cuáles han sido sus límites?

Además, ¿por qué en la historia no se recuerdan grandes artistas futuristas mujeres?, ¿cuáles son los nombres de aquellas creadoras que pasaron desapercibidas y cómo fue que se integraron al movimiento?, ¿dónde están y qué hacían las artistas mujeres? Y, finalmente, ¿qué hay de la manera en que se han llevado a cabo los estudios historiográficos sobre ellas?, ¿por qué nombrarlas y con qué herramientas? No obstante, estas preguntas sobre la exclusión sistemática de las mujeres en la historiografía del arte deberán ser respondidas en un estudio aparte.

Para las siguientes aproximaciones a la labor de las mujeres, basta considerar en un inicio que, contrario a lo que se observa en la trayectoria de los artistas hombres, como señala la investigadora Cecilia Bello Minciacci, es

imposible hablar de homogeneidad de la producción literaria futurista femenina, y muy difícil, también, proponer una simple historización. Muchos son los documentos dispersos nunca recogidos en un volumen, los textos literarios y las intervenciones críticas o teóricas confiadas sólo a páginas de revistas. Y discontinua parece ser la producción de las autoras, no siempre activas según una línea personal asidua en el tiempo y coherente. [...] Lo que falta es, sobre todo, la continuidad. Ninguna escritora, con su producción literaria, ha recorrido enteramente el futurismo desde 1909 [año] de la fundación hasta su agotamiento en 1944: para muchas escritoras el futurismo representó una experiencia puntual, en ocasiones muy apasionante pero limitada en el tiempo, incluso para las más entusiastas. (Bello, *Scrittrici* 209)⁸

Esta discontinuidad cronológica pudo deberse a múltiples factores, entre los cuales cabe mencionar sobre todo la imposición social de roles, bajo la que se veían todavía sometidas muchas de ellas (el matrimonio, el cuidado de la familia, la imposibilidad de continuar su trayectoria artística por cuestiones monetarias

⁸ “Impossibile parlare di omogeneità della produzione letteraria futurista femminile, e molto difficile, anche, proporre una semplice storicizzazione. Molti sono i documenti sparsi mai raccolti in volume, i testi letterari e gli interventi critici o teorici affidati solo a pagine di riviste. E discontinua appare la produzione delle autrici, non sempre attive secondo una linea personale assidua nel tempo e coerente. [...] Ciò che manca è, soprattutto, la continuità. Nessuna autrice, con la propria produzione letteraria, ha percorso interamente il futurismo dal 1909 della fondazione fino al suo esaurimento nel 1944: per molte scrittrici il futurismo ha rappresentato un’esperienza puntuale, talvolta molto coinvolgente ma limitata nel tempo, anche per le più entusiaste” (Bello, *Scrittrici* 209).

de auto-financiación), pero también había quienes simplemente perdían el interés en el movimiento de vanguardia.

Finalmente, con esto esperamos poder contribuir a ampliar el panorama del futurismo italiano; y así damos pie a una serie de aproximaciones comparativas entre medios, materialidades y corporalidades, donde las voces de las mujeres serán una invaluable y ejemplar guía.

Capítulo I

Entramados históricos. La vanguardia futurista italiana en el panorama europeo de principios de siglo XX, su estética y su circulación

*El vientre de la tierra tiene una inmensa
herida quirúrgica de trincheras*
Enif Robert

A finales del siglo XIX, la independización de los territorios europeos del Imperio otomano impulsó la configuración de nuevos estados nacionales y, a comienzos del siglo XX, la Revolución Industrial arrastró consigo el desarrollo del negocio armamentista y militar. El comienzo de siglo, además, se vio marcado por el desarrollo económico de la segunda mitad del siglo XIX, que cambió de manera radical la configuración de las sociedades modernas. Todo ello gracias a descubrimientos científicos y tecnológicos como el motor, la electricidad (de uso doméstico e industrial), el ferrocarril, el teléfono, la cámara fotográfica y la cinematografía, por mencionar algunos.

No obstante, pronto la confianza en la ciencia, así como en el progreso y el racionalismo, fue puesta en duda y discutida por varios científicos e intelectuales de la época; por ejemplo, en las ciencias, por Albert Einstein, el físico más destacado del siglo, quien escribió la teoría de la relatividad en 1905, o Max Planck, quien postuló la teoría cuántica. En el campo de la filosofía, Friedrich Nietzsche y Henri Bergson presentaron críticas filosóficas opuestas al racionalismo (Salaris 7).

Por otra parte, dentro de la sociedad industrial y liberal de la segunda mitad del siglo XIX, la participación social de la mujer se hizo cada vez más presente. El sufragismo se desarrolló como un movimiento de emancipación en pos de obtener la paridad jurídica: la lucha por la autonomía se expandió en Inglaterra, Europa continental y Estados Unidos. En 1902 Australia fue el primer país en reconocer el derecho al voto femenino, secundado por Finlandia (1906) y Noruega (1907); acción que después fue replicada por varios países y estados

de relevancia mundial, como hizo Italia en 1945.⁹ Además, en 1903 en Manchester, Emmeline Pankhurst fundó la organización Women's Social and Political Union (WSPU), lo que sería el ala militante europea del movimiento sufragista; y en 1904, en Berlín, se estableció formalmente la Internacional Woman Suffrage Alliance (IWSA). Ambas organizaciones compartieron el propósito de resarcir el descontento femenino, europeo y mundial (Treccani).

En relación con las artes, desde 1905 habían surgido nuevas e importantes corrientes artísticas, sobre todo el *fauvisme* pictórico en Francia, representado por Henri Matisse, que se caracterizó por un empleo provocativo del color. En Alemania, a la par, se perfiló el grupo expresionista *Die Brücke* (El puente) (1905-1913) que desembocaría en el grupo de Múnich *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) (1911-1913) fundado por Vasili Kandinski y Franz Marc. Esta célula artística contó con exponentes como Paul Klee, Gabriele Muntter, Lyonel Feininger y la pintora expresionista rusa Marianne von Werefkin. Otra tendencia imprescindible fue el cubismo (1907-1914), movimiento protagonizado por Pablo Picasso y Georges Braque, que tuvo su primera muestra pública en 1908 (Treccani). Guillaume Apollinaire, Jean Metzinger, Robert Delaunay y María Blanchard estuvieron entre los integrantes de esta vanguardia.

Respecto a la mayoría de los países europeos, que en los primeros años del siglo XX vivieron estas transformaciones en los distintos frentes, Italia parecía llevar cierto retraso, por lo que aún no se mostraba totalmente partícipe en el panorama mundial. Era una joven nación que atravesaba una transformación cultural (la unificación del territorio italiano se había conseguido hasta 1861). No obstante, con discreción, en Italia el futurismo comenzó a gestarse como una derivación natural de los otros movimientos europeos de inicio de siglo. Incluso, la nueva aparición de fronteras, el cambio en las dimensiones internacionales y

⁹ Entre 1915 y 1922 aprobaron el voto otros diecisiete países, como Estados Unidos. Después, fue el turno de Portugal y España (1931). El sufragio femenino se aceptó en Francia en 1944 y en México en 1955, en Suiza hasta 1971 (Treccani). Sin embargo, la aprobación del voto no aseguró la paridad legal ni educativa para las mujeres. Aun cuando fueron admitidas en las universidades en 1910, algunas facultades (sobre todo de medicina y derecho) estaban restringidas para las mujeres y, a pesar de su educación, no eran contratadas a nivel profesional.

en los medios de producción fueron un motivo para desdeñar el pasado ruinoso y decadente que encarnaban Roma, Venecia y Florencia, antiguas grandes capitales de la cultura en Italia. Además, durante la etapa denominada *età giolittiana* (1903-1914), en referencia al ministro y parlamentario Giovanni Giolitti, el sistema liberal italiano no logró crear estructuras culturales y económicas aptas para un desarrollo humanístico íntegro (Salaris 8). Pronto los intelectuales se manifestaron en contra del positivismo y solicitaron la renovación cultural e ideológica.

En este clima de profundas transformaciones económicas, sociales y culturales, con grandes expectativas sobre el progreso, fue que en 1909 en Italia Filippo Tommaso Marinetti edificó el futurismo, un movimiento artístico organizado. Éste se gestó como una síntesis y respuesta de varias ideas circulantes, y con ellas dio a conocer un modelo de vida y del arte que marcó la pauta para las demás tendencias del *Novecento*. Además, a la vez que la vanguardia se enraizaba en su territorio¹⁰ e imprimía su huella en las varias regiones italianas, se consolidó internacionalmente: Francia, Inglaterra, España, Bélgica, Alemania y Rusia fueron sede de muestras, exposiciones, conferencias, publicaciones, reuniones, obras y conciertos. Observa Claudia Salaris que también en Latinoamérica y en Japón el futurismo dejó su marca, debido a la posterior expansión de los *mass media* y a la rápida circulación de ideas (17). Así, gracias a sus prácticas, este movimiento estableció los códigos que implementarían numerosas vanguardias mundiales a lo largo del siglo XX.

Ahora bien, desde un inicio la vanguardia futurista se constituyó como un movimiento bélico que tomó prestado de la jerga militar su estética y su nombre. El futurismo impuso absoluta ruptura con la tradición, con el pasado y con la Historia, porque hacerlo de forma radical, según sus ideólogos, era la única manera de alcanzar un futuro distinto. La premisa anterior es una

¹⁰ En un principio, la capital del futurismo fue Milán, la metrópolis moderna italiana, aunque a partir de 1925, con la mudanza de la famosa pareja Benedetta Cappa y Marinetti, la sede principal se movió a Roma, la capital política de Italia, donde concluyó el movimiento con la muerte de Marinetti en 1944.

consecuencia lógica, puesto que, como mencionamos, la cultura y por lo tanto la educación (al menos en la primera mitad del siglo XX) había fracasado en su propósito de resguardar las cualidades humanas. Como diría Aldo Palazzeschi, "los tiempos han cambiado mucho / los hombres no piden / nada más a los poetas" (2-3). Asimismo, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) era inminente y Occidente estaba a punto de experimentar una decepción nunca antes vista.

El futurismo entonces abogaba por la quema de museos y bibliotecas, y buscaba acercar el arte a las nuevas fuerzas suscitadas por la Revolución Industrial: la velocidad, la energía, el vértigo, la dinámica, la luz, las ciudades, la máquina, los automóviles, los aeroplanos, la bicicleta, el teléfono, el ferrocarril, la fotografía, la electricidad y el fervor mediático. Si el arte italiano quería participar, e incluso ser protagonista en la escena mundial, debía romper con el pasado glorioso, olvidarlo, incluso a costa de que el rejuvenecimiento trajera consigo violencia y crueldad. Se debía tener fe ciega en el progreso. No es fortuito en este sentido que Filippo Tommaso Marinetti, el fundador del movimiento, resumiera el futurismo de la siguiente manera:

Arte = vida explosiva. *Italianidad* paroxística. *Antimuseo*. *Anticultura*. *Antiacademia*. Antilógica. *Antigracioso*. *Antisentimental*. Contra ciudad muerte. – *Modernolatria*. Religión de la novedad originalidad velocidad. Desigualdad. – Intuición e inconsciencia creativas. – Esplendor geométrico. Estética de la máquina [...]. – Destrucción de la sintaxis [...]. Palabras en libertad ruidistas [...]. Declamación sinóptica marchante [...]. Síntesis de forma color [...]. Dinamismo plástico [...]. Compenetración y simultaneidad. ("Quadro sintetico" 1)¹¹

La cadena de enumeraciones que establece Marinetti sigue, hilvanada por varios *antis* y *contras*. Al respecto, tal como veremos con claridad más adelante, las intenciones de tabula rasa y ruptura con el pasado a favor del progreso tuvieron mucho que ver con una labor directa de recuperación y cuestionamiento de

¹¹ "Arte = vita esplosiva. Italianità parossista. Antimuseo. Anticultura. Antiaccademia. Antilogica. Antigrazioso. Antisentimentale. Contro città morte. – Modernolatria. Religione della novità originalità velocità. Inegualismo. – Intuizione e incoscienza creative. – Splendore geometrico. Estetica della macchina [...]. – Distruzione della sintassi [...]. Parole in libertà rumoriste [...]. Declamazione sinottica marciante [...]. Sintesi di forma colore [...]. Dinamismo plastico [...]. Compenetrazione e simultaneità" (Marinetti, "Quadro sintetico" 1).

pautas literarias, culturales y artísticas previas. El futurismo no podía ir hacia adelante sin enfrentar su pasado. Así, fue gracias al constante diálogo e intercambio entre el pasado y el presente socioculturales que se suscitó un nuevo desenfreno experimental.

Este movimiento, hijo de Italia, tenía la ambición de restituir la centralidad mundial a su arte, como lo fue en el pasado, por medio de la sistematización de nuevos lenguajes estéticos, acordes con la época moderna. El reto de hecho consistió, en primer lugar, en reflexionar sobre las consecuencias del advenimiento de la era de la máquina para el arte y, en consonancia con los desafíos contemporáneos, en reconstruir el mundo bajo un diseño global que cubriera todos los aspectos de la vida: lenguaje, moda, comportamiento, estética, ideología, cocina, música, política, etc. Así pues, el futurismo abogaba por un hombre nuevo, capaz de sortear las dificultades de los tiempos modernos y de vivir en una sociedad de masas. Marinetti, en un gesto plagado de violencia arrebatadora e incendiaria, propuso “librar [sic] a [su] país de su gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios” (Marinetti, “Primer” *Manifiestos* 131) que ofuscaban a Italia desde el Renacimiento.

No obstante, este programa artístico marinettiano no podía ser llevado a cabo sino como actividad colectiva, conducida por un grupo, pero abierta a todos. Por ello, la producción estética ya no debía poseer un carácter individualista (típico del periodo romántico). Las ideas y experimentaciones del ‘laboratorio colectivo’, y la creatividad en sí misma, eran un instrumento potente para la renovación de la humanidad. Para el futurismo, lo importante no eran las obras en sí mismas, sino la energía que requerían para realizarse y la que despertaban en la audiencia, señala Salaris (11). Tal como anunció Walter Benjamin en 1935, la esfera artística ya no era un lugar sacro o áulico, lejano de las personas comunes y de la reproducibilidad técnica. Por consiguiente, el futurismo intentó democratizar la creación porque, parafraseando a Marinetti, cualquiera que fuera por delante de su tiempo, en el arte o en la vida, podía definirse como futurista.

A ello se suma que el futurismo empleó, por primera vez en el contexto italiano, un modelo artístico tipo ‘partido’, con un líder carismático y mecenas encarnado en la figura de Marinetti, quien dirigía las células futuristas principales, de las cuales surgían otras locales en torno a las principales revistas del futurismo, en distintas regiones italianas (Salaris 19). Estos dispositivos fueron de suma importancia para el intercambio de ideas y el encuentro entre los y las artistas. En este sentido, las revistas jugaron un papel sumamente relevante en la historia de la vanguardia, pues fueron núcleos en torno a los cuales se agruparon diversos creadores y creadoras en Italia.

Por ejemplo, en la Toscana se gestó *L’Italia Futurista* (1916-1918), a cargo del grupo editorial conformado por Mario Carli, Bruno Corra, Arnaldo Ginna, Maria Ginanni y Emilio Settimelli (Salaris 78). Este equipo defendía una poética libre, contraria a aquella de Benedetto Croce y Gabriele D’Annunzio, la cual abrió espacio al ocultismo, a lo onírico, a lo mágico, a los fenómenos paranormales y a aquello considerado ilógico; también a la llamada ‘cuestión de las mujeres’.¹² Sobre la revista, Cecilia Bello comenta que fue una de las “más ricas y abiertas, dispuesta a acoger tanto la polémica sobre la mujer como autoras muy jóvenes [...], alejadas de los rasgos literarios y estilísticos más habituales de la escritura femenina contemporánea”¹³ (*Scrittrici* 219).

Así, por su espíritu innovador, esta revista sería fundamental para la publicación de la obra de las mujeres futuristas. Después, en 1919 en Roma, surgiría también la revista artística *Dinamo*, a cargo de Emilio Settimelli, Mario Carlo, Remo Chiti y Marinetti, la cual de igual modo impulsaría la literatura de mujeres. Por consiguiente, en esta tesis estudiaremos tres piezas de mujeres que fueron publicadas por primera vez en *L’Italia Futurista* —“SILENCIO-ALBA” de Emma Marpillero, “Recibimiento - Té - señoras - ningún hombre —” de Rosa

¹² Además, el grupo toscano se interesaba por el cine y el teatro: Corra, Settimelli y Marinetti firmaron el manifiesto “Il teatro futurista sintetico” en 1915; y en 1916 Balla, Ginna, Corra, Remo Chiti, Settimelli y Marinetti firmaron juntos “La cinematografía futurista”.

¹³ “Più aperte e ricche, disponibile ad accogliere tanto la polemica sulla donna quanto giovanissime autrici [...], lontane dalla letterarietà e dagli stilemi più usuali della scrittura femminile coeva” (Bello, *Scrittrici* 219).

Rosà y “LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)” de Irma Valeria—, así como otras dos presentadas en la revista *Dinamo* —“EL TRIUNFO DE LA F” de Mina della Pergola y “Picología de 1 hombre” de Benedetta Cappa.

Desde luego, en este punto cabría resaltar que, tanto en la redacción como en la edición de los periódicos y revistas futuristas, hombres y mujeres trabajaron en una atmósfera común, como no se había visto nunca antes (Re 195). Silvana Contarini reconoce que, de no ser por el futurismo, muchas artistas y escritoras no hubiesen despegado libremente su carrera —aunque a veces sus propuestas más radicales fuesen ignoradas por otros miembros del grupo futurista (en Berghaus 410)—, o hubiesen sido relegadas de la historia literaria. La misma Benedetta Cappa, a quien Marinetti conoció en el estudio del pintor Giacomo Balla en 1919, y que sería su esposa en 1923, se convirtió en la escritora y *aeropintora* protagonista del futurismo. De hecho, fue la primera artista en tener una obra publicada en el catálogo de la Bienal de Venecia en 1930.

Así mismo, otro importante medio de difusión del movimiento fueron las campañas de propaganda, que incluían las *serate* o veladas futuristas, una nueva forma de espectáculo independiente y alternativa, que consistió en reuniones nocturnas, las cuales normalmente involucraban “la declamación de declaraciones políticas y manifiestos artísticos, composiciones musicales, poesía y pintura” (Bishop 72). Por lo tanto, las *serate*¹⁴ poseían un carácter interdisciplinario y performático, siendo además motivo de encuentro entre artistas de distintas latitudes e intereses, como es el caso los principales exponentes del futurismo: Marinetti, Umberto Boccioni y Luigi Russolo.

Entonces, este formato expositivo fue clave para la conformación del futurismo y, además, comenzó a desdibujar los límites entre

¹⁴ Según recoge la crítica de arte Claire Bishop, “la primera *serata* tuvo lugar el 12 de enero de 1910 en el Politeama Rossetti en Trieste, pero no fue sino hasta la tercera *serata* (el 8 de marzo de 1910, en la Chiarella en Turín) que estuvieron involucrados artistas visuales: Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo aparecieron en el escenario durante este evento, luego de haber conocido al poeta Filippo Tommaso Marinetti menos de un mes antes” (cursivas en original) (72).

productor/consumidor y artistas/público. Asimismo, el formato de las *serate* fue sumamente innovador debido al involucramiento de los y las artistas con la “espectaduría”¹⁵ (Bishop 73), pues, como bien señala Bishop, “los performances futuristas no estaban diseñados para negar [o invisibilizar] la presencia de la audiencia, sino para exagerarla, para hacerla visible a sí misma, para agitarla, para poner un alto a la complacencia y cultivar la confianza más que un respeto dócil” (77-78).

No hay que olvidar que el arte futurista iba en contra de la complacencia y buscaba esa espectaduría activa, agitada y hasta violenta. En palabras de Bishop, “mientras las audiencias continuaran prestando atención y siendo provocadas, entonces el futurismo estaba consiguiendo su objetivo como un proyecto político enfocado en afirmar la entrada de Italia al mundo moderno a través de la guerra, la tecnología y la destrucción” (80).

También fue indispensable la repartición de volantes, *posters*, manifiestos y carteles en las *serate*, o en las calles porque

desde el inicio, Marinetti estaba al tanto de la necesidad de llegar a una amplia audiencia para llevar a cabo sus objetivos [político-culturales] de derrocar a la burguesía gobernante y promover un nacionalismo patriótico e industrializado. Con este fin, él mismo se alineó con estrategias populistas de comunicación. (Bishop 74)

De esto puede deducirse que, si el futurismo pretendía ser un arte al alcance de todos, esto significaba usar los sistemas de comunicación de la sociedad de masas. Así pues, la audiencia¹⁶ no reaccionaba de manera pasiva ante los espectáculos futuristas. Para el movimiento era importante provocar el desprecio —síntoma de movimiento y energía vital—, para que el público no tuviera una

¹⁵ Retomamos este término del libro *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría* (2016) de Claire Bishop. El objetivo de ello es poner énfasis en el papel activo de las o los observadores en el hecho artístico, pues también son participantes o “coproductores/as” durante los performances o puestas en escena (Bishop 13).

¹⁶ En general, la audiencia la conformaba la clase burguesa, pero también se incluyó a la clase obrera y, sobre todo, a los jóvenes estudiantes. Ellos fueron el público meta, a quienes se exhortaba a defender las ideas progresistas, incluso con el uso de la violencia, y a rebelarse contra las antiguas enseñanzas (como semilla de movimientos estudiantiles venideros).

recepción pasiva (como se acostumbraba en el siglo anterior), sino que se viera motivado a participar y reaccionar (reír, gritar, maldecir, golpear, escupir, etc.) junto con el arte; por ello los textos y presentaciones tuvieron un ánimo tan provocador y controversial.

Por otro lado, en 1914 Marinetti publicó el manifiesto “La declamación dinámica y sinóptica”, el cual sentó las bases para una declamación futurista dinámica y novedosa, que a la par pretendía ser una presentación visual y fónica. Asimismo, esta práctica performática y colectiva de lectura, observa Alessandro Ghignoli, “[puso] de relieve que el poema para los futuristas no [estaba] destinado a la lectura silenciosa, sino que [tenía] que salir de la página, ser interpretado y escenificado y [requería], entonces, de la participación del público. Un recital poético futurista es un espectáculo visual y fónico” (49). Cabe enfatizar que dicha característica de la literatura futurista, señalada por Ghignoli, es inherente y relevante en las piezas que más adelante serán motivo de nuestra atención.

Finalmente, vale la pena tomar en cuenta aquello que planteó Peter Bürger sobre el uso habitual del término “obra de arte”, pues “en lugar de obra vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta [o futurista] no tiene carácter de obra, pero es una auténtica manifestación de la vanguardia artística” (en Núñez 86). Empero, hablar de “manifestación” en vez de “obra”, no significa que “las vanguardias no hayan producido ninguna obra ni ningún acto momentáneo del mismo nivel. La categoría de obra de arte [...] no es destruida por los vanguardistas, aunque quizá la hayan transformado por completo” (Núñez 86). En este sentido, si bien utilizaremos en repetidas ocasiones los vocablos “obra” o “artista” para referirnos a las manifestaciones o mujeres futuristas, estamos considerando que una “obra” de vanguardia no contiene la misma carga aurática que una obra renacentista, por ejemplo. El vocablo en las creaciones aquí presentadas está más cerca de “manifestación”, “objeto” y “materia”; o en otro sentido, de “ejercicio”, “provocación” y “simulacro”, que de “resultado” o “cristalización” artística.

En conclusión, al tomar en cuenta lo expuesto en las líneas anteriores, se hace más evidente que el futurismo fue una respuesta a los cambios sociales y culturales de comienzos de siglo XX, pero, de igual manera, a los nuevos medios tecnológicos que modificarían para siempre las formas de producir y consumir arte. Esta premisa la tendremos en mente al proseguir con nuestras aproximaciones comparativas a la obra de las mujeres que contribuyeron a la vanguardia.

Capítulo II

El *tavoliberismo* y *paroliberismo* futurista: dos aproximaciones comparativas al espacio sonoro de cuatro “puestas en página” diseñadas por mujeres

«Leo» la voz
Svetlana Alexiéovich

Para comenzar, podemos decir que la práctica poética llamada *paroliberismo* responde al principio de *l'immaginazione senza fili* (la imaginación sin hilos) y consiste en romper las normas de escritura tradicionales para liberar a las palabras de sus hilos conductores sintácticos y gramaticales. Por lo mismo, los sintagmas no se organizan en frases u oraciones. Además, se anula el uso habitual de la puntuación y se suman o restan letras en las palabras. Asimismo, la técnica comprende la adjetivación semafórica, el verbo al infinito, las onomatopeyas, los signos matemáticos, la libre ortografía expresiva y el verso libre; aspectos en los que nos detendremos en las próximas páginas.

Ahora bien, en un inicio la técnica de la palabra en libertad nació como un impulso por devolver a la poesía su energía incendiaria, recitándola y haciéndola salir de la página. Esta técnica de escritura libre, a decir de Marinetti, imita el habla desenfrenada del hombre moderno que viaja entre trenes y se transporta rápidamente de una ciudad a otra. También es el habla de aquel que vuelve de la guerra y no se preocupa por organizar sus sintagmas y periodos al momento de narrar sus experiencias; el hombre moderno desprecia los signos de puntuación y vierte con furia sus sensaciones olfativas, visivas, auditivas en el lenguaje, de manera que su expresión mimetiza la rapidez y la economía del telégrafo (“L'immaginazione” 2). Por ende, ciertos rasgos de la composición verbal futurista se vinculan estrechamente a las texturas o modulaciones fónicas.

Los principios de dicha poética los recogió Marinetti, por primera vez, en el "Manifiesto tecnico della letteratura futurista" del 11 de mayo de 1912 y los desarrolló con especial detenimiento en el manifiesto “L'immaginazione senza fili

e le parole in libertà” del 11 de mayo de 1913 (Direzione del Movimento Futurista, Milán). En dichos manifiestos se definía la ‘imaginación sin hilos’ como “la libertad absoluta de las imágenes o las analogías, expresadas con palabras desligadas y sin hilos conductores sintácticos”¹⁷ (“L’immaginazione” 3). En este sentido, precisa Marinetti, “la poesía debe ser un seguimiento ininterrumpido de imágenes nuevas, sin las cuales no es otra cosa que anemia y clorosis”¹⁸ (“Manifesto tecnico della Letteratura” 59). Por ello, “la imaginación del poeta debe conectar las cosas lejanas entre ellas *sin hilos conductores*, por medio de palabras esenciales y absolutamente *en libertad*”¹⁹ (cursivas en original) (“L’immaginazione” 2). Además, la libre ortografía expresiva futurista

debe deformar libremente, remodelar las palabras, cortándolas o alargándolas, reforzando el centro o los extremos, aumentando o disminuyendo el número de vocales y consonantes. [...] Poco importa si la palabra deformada se vuelve equívoca. Se casará con acordes onomatopéyicos, o resúmenes de ruidos, y nos permitirá alcanzar [...] [una] expresión sonora [...] abstracta de una emoción o un pensamiento puro. (Marinetti, “L’immaginazione” 4)²⁰

Dentro de esta poética en libertad, los adjetivos “semafóricos” sirven para “regular el arranque, las ralentizaciones o las paradas en el recorrido de las analogías”²¹ (3). Por su parte, el verbo en infinitivo “niega [...] la existencia del periodo e impide al estilo detenerse [...] en un punto determinado”²² (3).

¹⁷ “La libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici” (Marinetti, “L’immaginazione” 3).

¹⁸ “La poesia deve essere un seguito ininterrotto d’immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi” (Marinetti, “Manifesto tecnico della Letteratura” 59).

¹⁹ “L’immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali ed assolutamente *in libertà*” (cursivas en original) (Marinetti, “L’immaginazione” 2). A partir de aquí todas las citas corresponden al texto de Marinetti “L’immaginazione senza fili” hasta que se indique lo contrario.

²⁰ “Deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole, o allungandole, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti. [...] Poco importa se la parola deformata diventa equivoca. Essa si sposerà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere a [...] [un] espressione sonora [...] astratta di una emozione o di un pensiero puro” (Marinetti, “L’immaginazione” 4).

²¹ “Regolare lo slancio, i rallentamenti e gli arresti della corsa delle analogie” (Marinetti, “L’immaginazione” 3).

²² “Nega [...] l’esistenza del periodo e impedisce allo stile di arrestarsi [...] in un punto determinato” (Marinetti, “L’immaginazione” 3).

Esta revolución del lenguaje futurista “va dirigida contra la llamada armonía tipográfica de la página, que es contraria [...] a las sacudidas y estallidos del estilo que fluye en la misma página”²³ (4). Por esta razón, los futuristas proponen utilizar diferentes tipos de letra —como la “cursiva para una serie de sensaciones similares y rápidas, [y] negrilla redonda para onomatopeyas violentas”²⁴ (4)—, los cuales modifican el sentido referencial o semántico de las palabras. Todos estos recursos visuales y textuales tienen la intención de producir una revolución fonética que amplifique la expresión sonora de la palabra. Por lo mismo, como señala Rosaria Abate:

El valor fonético y estético de las palabras ha adquirido una relevancia sustancial en la palabra en libertad, mediante la elección de diferentes caracteres por tamaños, grosores, a veces por las variedades cromáticas de las tintas; la emancipación de la sintaxis y la corrección gramatical; a través de la disposición de las letras en absoluta autonomía. (5)²⁵

Por otra parte, cabe mencionar que hay una tenue distinción entre *paroliberismo* y *tavoliberismo*. Mirella Bentivoglio precisa que “si bien experimentales, las *parole in libertà* [palabras en libertad] se mantienen más cercanas a la estructura de la página, mientras que las *tavole parolibere* [tablas de palabra en libertad] le dan mayor relevancia al aspecto visual, ‘son para verse, no para recitarse’”²⁶ (en Abate 8-9). Sin embargo, en este capítulo sí nos aventuraremos a leer la dimensión sonora de las tablas (*tavole*), sin limitarnos sólo a verlas, analizando sus cualidades fónicas y performáticas, aun a riesgo de difuminar por momentos la distinción previa entre *parole in libertà* y *tavole parolibere* de Bentivoglio.

²³ “È diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria [...] ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa” (Marinetti, “L’immaginazione” 4).

²⁴ “Corsivo per una serie di sensazioni simili e veloci, [e] grassetto tondo per le onomatopee violente” (Marinetti, “L’immaginazione” 4). Esta es la última cita que corresponde a “L’immaginazione senza fili” de Marinetti.

²⁵ “Il valore fonetico ed estetico delle parole ha assunto una sostanziale rilevanza nel paroliberismo, mediante le scelte di caratteri diversi per grandezze, spessori, talvolta nelle varietà cromatiche degli inchiostri; nell’emancipazione dalla sintassi e dalla correttezza grammaticale; attraverso l’assetto delle lettere in assoluta autonomia” (Abate 5).

²⁶ “Sebbene sperimentali, le [parole in libertà] restano più vicine alla struttura della pagina, mentre le [tavole parolibere] pongono in maggior rilevanza l’aspetto visuale, ‘sono da guardare, non da recitare’” (en Abate 8-9).

En la sección que se presenta a continuación analizaremos cuatro piezas de distintas autoras que retoman la poética de la palabra en libertad, o del *tavoliberismo*, pero la articulan y desarticulan de acuerdo con la potencia sonora del lenguaje. Nos referimos a que, si bien es cierto que “la inteligibilidad de un relato [o de un poema] se cumple fundamentalmente [por medio] de la lengua” (Pimentel, *Constelaciones*, cap. 6, loc. 3530), la peculiaridad de la *parola in libertà* futurista en estos ejemplos es que, alternando entre escritura, representaciones visuales y sonidos, se establece un pacto intermedial donde las obras invitan a ser leídas ante todo desde una sonoridad especulativa. En otras palabras, el medio sonoro se hace presente a través de los trazos gráficos y, por ende, es tarea de la lectora o el lector recrear un medio a partir del otro y con ello completar el sentido global de la pieza.

En efecto, el *paroliberismo* futurista trajo consigo formas alternativas de escritura, legibilidad y escucha. Por una parte, las palabras en libertad engendraron nuevas maneras de entender la poesía y el abanico de medios donde ésta se forja. Como observa Francesca Polacci, en las palabras en libertad la diferente altura o estilo de los caracteres alfabéticos es capaz de proporcionar indicaciones de orden declamatorio (3). Por tal motivo, como hemos mencionado, en la poética experimental futurista la tipografía y su vínculo con la oralidad también impactan el significado del texto literario. Con esto último nos referimos al carácter expresivo, por ejemplo, a la velada vociferación que se marca en el texto por medio del empleo tipográfico de las letras negrillas (que emplearán varias de las piezas de este apartado), pues el resaltado hace referencia a aquello que *sobresale*, y a lo que, probablemente, se debería entonar con una voz más ávida, afirmativa y contundente.

De este modo, el recurso visual y el sentido referencial del texto se hermanan para *manifestar* al unísono una determinada convicción. En otras palabras, las letras negrillas son un indicio y una notación en el texto que remite, por una parte, a aquello que es primordial en el discurso y, por otra, a aquello que se podría resaltar durante una lectura dramática en voz alta, apelando a la

espectaduría y quizá involucrándola directamente con dichas declaraciones. Por lo mismo, es evidente que un punto indispensable de la técnica de la palabra en libertad, aunque no propio de ésta, es la especificidad de las palabras y la importancia de seleccionar o resaltar premisas (o palabras) clave del discurso (oral y textual) de cada texto. Además, respecto a las obras literarias futuristas, escribe Polacci: “la performatividad de estas obras parece condensarse no exclusivamente en la superación de la distinción entre artes del tiempo y artes del espacio de lessingiana memoria”, refiriéndose con ello al canónico ensayo de Gotthold E. Lessing del *Laocoonte* (1766), “sino en convocar también una pertinencia fónica, por lo que un mismo texto pide ser leído, visto y declamado al mismo tiempo”²⁷ (5).

Hechas estas precisiones teóricas, podemos ahora comprender por qué la ‘poética de la libertad’ se hermana con ciertos aspectos de la disciplina musical y, sobre todo, con la poesía sonora o fonética que, como bien describe María Andrea Giovine, “explora las posibilidades expresivas de los sonidos y articulaciones vocales, lo cual posibilita la dimensión sonora del lenguaje verbal. Este tipo de poesía fluctúa entre la música y la literatura, entre habla y canto, entre el ruido semántico y el sentido poético” (82-83). Más aún, la poesía fonética indaga en “la relación entre palabra y sonido, entre literatura y música. De ahí que tome prestados elementos de la música como intensidad, sonido o tiempo, entre otros” (Giovine 84).²⁸

Cabe evocar en este sentido cómo el músico italiano Luigi Russolo, sobre todo en su texto “L’arte dei rumori”²⁹ (El arte de los ruidos, 1913), celebró

²⁷ “La performatività di queste opere sembra condensarsi non esclusivamente nel superamento della distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio di lessingiana memoria”, “ma [in] convocare anche una pertinenza fonica, per cui un medesimo testo chiede di essere letto, guardato e declamato al contempo” (Polacci 5).

²⁸ Todo esto, el lector o lectora lo puede interpretar “a partir de su patrimonio sígnico, a partir de su repertorio de fonemas, palabras y emisiones de voz y [para ello el lector] se remite a un recodo íntimo, a un lugar dentro de sí en donde todo aquello cobra sentido poético a partir de su subjetividad” (Giovine 83).

²⁹ Es un manifiesto futurista que Russolo escribió para su amigo el compositor Francesco Balilla Pratella, motivado por la práctica literaria *parole in libertà*. El objetivo era entonar armónica y rítmicamente sonidos extraños y producidos por máquinas. Los ruidos los dividió en: *rombi, fischi,*

las transformaciones acústicas en el paisaje moderno. A partir de ello, decidió delinear un nuevo arte musical futurista que, a diferencia de las tradiciones musicales anteriores, “busca las amalgamas entre los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Así nos acercamos cada vez más al sonido-ruido”³⁰ (10). Esta introducción de los ruidos en las prácticas sonoras, como la música o la recitación dramática y la lectura, transformó los paradigmas habituales de la praxis poética y sembró, de manera parcial, una semilla para la evolución futura de la poesía sonora o fonética, pues la facultad resonante de la lengua participaba activamente en la construcción del sentido del texto.

Entonces, a pesar de no tener ningún registro sonoro de las *serate*, performances y lecturas dramatizadas de las piezas (más aun tratándose de aquellas hechas por mujeres, aunque fueron actividades sumamente comunes e importantes para el asentamiento del futurismo), en las obras que examinaremos a continuación buscaremos resaltar la potencia sonora en las obras, a partir del trazo y de la palabra inscritos sobre la materialidad de la página: la “puesta en página”. Éste es un término prestado de las poéticas visuales que hace alusión a la expresión “puesta en escena” de las artes

bisbigli, stridori, percussioni, voci umane y animali. Con ello anticipó la experimentación de la música concreta, electrónica y electroacústica. Además, para entonar las composiciones musicales ruidistas, Russolo y el pintor Ugo Piatti crearon los *intonarumori*: varios tipos de instrumentos musicales (el explotador, zumbador, frotador, silbador, ululador y gorgoteador) hechos con una caja paralelepípeda de madera, con un altavoz de cartón o metal, y con una manivela que el intérprete debía girar (o bien presionar un botón eléctrico para activar el mecanismo interno hecho de engranes), y tenía placas metálicas y cuerdas que creaban distintas escalas tonales, semitonos y gradaciones dentro de poco más de una octava. En 1914, en el Teatro Dal Verme di Milano, se presentaron tres composiciones: *Risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza dal Kursaal* y *Convegno di automobili e di aeroplani*. El público reaccionó con grandes carcajadas y el espectáculo culminó con la intervención de la policía (Salaris 43-44).

³⁰ “Ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l’orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore” (Russolo 10). En cuanto a los sonidos-ruidos que podían ser usados en la música, Russolo invitaba a pensar en “el rugido de un trueno, en los silbidos del viento, en el chapoteo de una cascada, en el gorgotear de un arroyo, en el crujir de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en la sacudida tambaleante de un coche sobre el pavimento y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna, en todos los ruidos que hacen las fieras y los animales domésticos y en todos aquellos que puede hacer la boca de un hombre sin hablar o cantar” (original: “ai fruscii delle foglie, al trotto d’un cavallo che s’allontana, ai sussulti traballanti di un carro sul selciato e alla respirazione ampia, solenne e bianca di una città notturna, a tutti i rumori che fanno le belve e gli animali domestici e a tutti quelli che può fare la bocca dell’uomo senza parlare o cantare”) (Russolo 12).

escénicas. Dicho préstamo tiene el fin de resaltar el carácter performático de los elementos textuales o visuales, que también se relacionan y se accionan, como un acto dramático, sobre la página.

Así, el arte de los ruidos que inauguró Russolo lo encontraremos también en las composiciones poéticas visuales de las futuristas. De hecho, la lectura y la escucha de estas piezas comenzará por la visualización de los trazos gráficos en la página, pero no debemos olvidar que, al estar viendo y leyendo estas tablas o poemas, estamos evocando las sonoridades ruidosas y disonantes de la música futurista.

II.1. Trazos sonoros en el espacio: el campanario sónico de Emma Marpillero y el croquis polifónico de Rosa Rosà

— *Silenzio* —
Che cosa parla più del silenzio?
Irma Valeria

Para comenzar nuestra incursión en la experimentación sonora-visual en la poesía futurista, contrastaremos la obra de Emma Marpillero “SILENZIO-ALBA” (SILENCIO-ALBA) con la pieza “Ricevimento - Thé - signore - nessun uomo -” (Recibimiento - Té - señoras - ningún hombre -) de Rosa Rosà. Las dos escritoras utilizaron distintos recursos y transitaron diversos contextos; sin embargo, sus creaciones futuristas coinciden en que son representaciones espaciales intermediales, compuestas sobre todo a partir del sonido. Como advertiremos más adelante, en ambas piezas el medio sonoro se hace presente a través de signos gráficos y visuales, lo cual crea un tejido intermedial que valdrá la pena analizar a detalle. Entonces, en cada caso haremos un recuento histórico que nos permitirá situar a cada autora dentro de la vanguardia futurista, para después dar paso a un contrapunto de trazos, voces, letras y ruidos.

II.1.1. “SILENCIO-ALBA” de Emma Marpillero

Se sabe de la poeta y escritora futurista Emma Marpillero que nació en la ciudad de Udine en la región de Friul-Venecia Julia en 1896 y murió en 1985 en Terni. Estos son algunos de los pocos datos biográficos que existen sobre su vida, además de que estudió por unos años en la Accademia di Belle Arti di Firenze, que durante su estadía en la ciudad se acercó al futurismo florentino (en una de sus fases más vehementes); y que solía asistir a las *serate* futuristas de carácter antiburgués (Bello, *Spirale* 149).

La *tavola parolibera* “SILENZIO-ALBA” (véase imagen 1) de 1916 es la única, pero interesante contribución de Emma Marpillero a la revista florentina *L'Italia Futurista*. Se trata de una pieza que presenta una propuesta intermedial, pues oscila entre la representación gráfica de un paisaje urbano, una composición poética futurista y un contorno sonoro de aquellos ruidos y cuerpos que se escuchan en distintos ángulos de la ciudad.³¹

³¹ En concreto, desconocemos qué ciudad y campanario representa esta pieza. Sin embargo, valdría la pena profundizar en estos detalles en una investigación futura, donde se tenga acceso a colecciones privadas o documentación histórica más específica. Sobre todo a la luz de prácticas como las que más adelante inaugurarían artistas como Murray Schafer y el World Soundscape Project con sus paisajes sonoros (véase <<https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>>, 2022), de las que este tipo de piezas parecen precursoras.

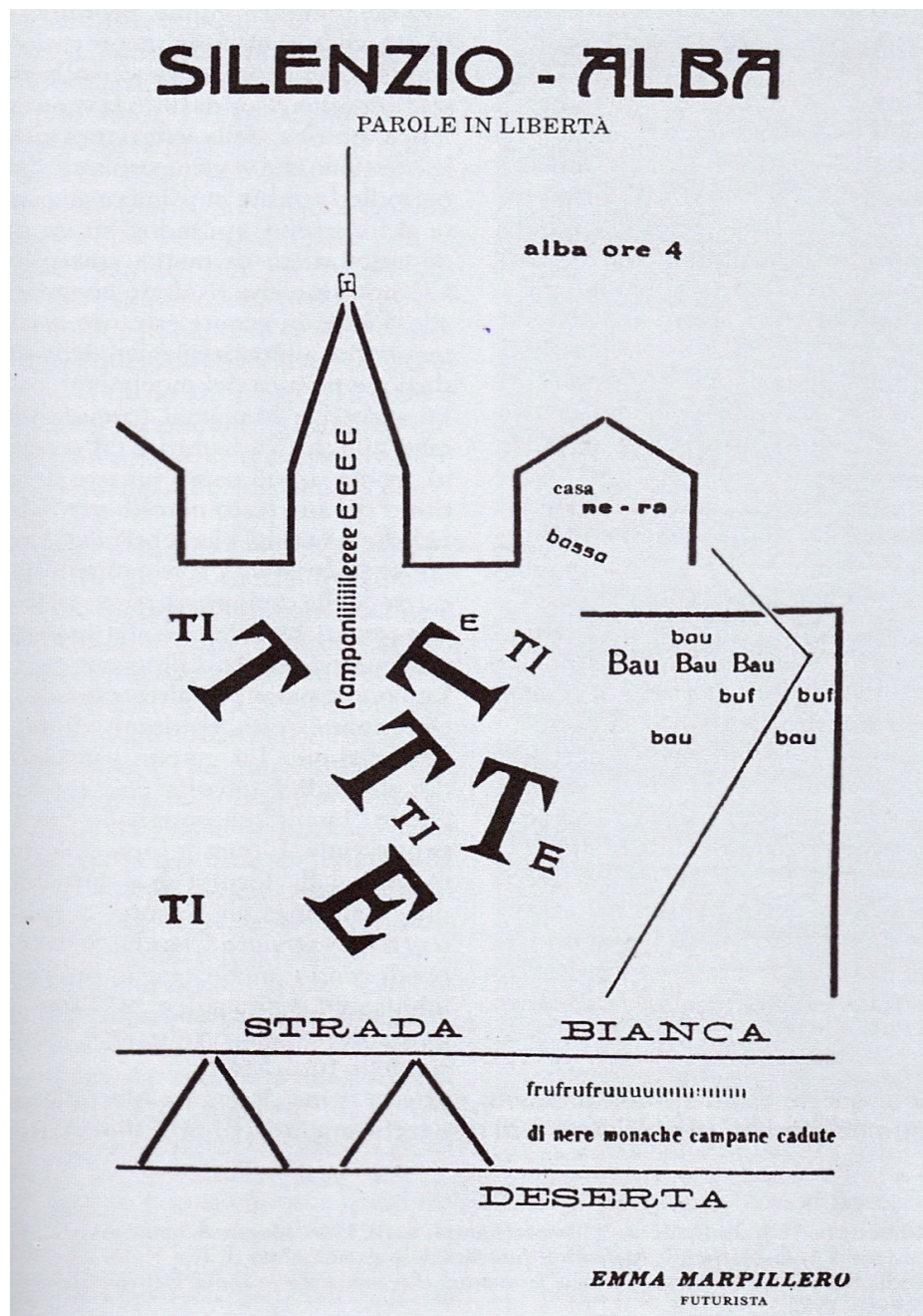


Imagen 1. *Tavola parolibera* "SILENZIO-ALBA" de Emma Marpillero. Fuente: Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza+serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007, p. 148.

Esta pieza de Marpillero, *grosso modo*, se basa en la representación frontal de un campanario. Los bordes de la figura están trazados con líneas rectas de color

negro, y en general, la imagen se construye a partir de trazos geométricos, casi minimalistas y de carácter cubista (al deconstruir los planos del paisaje retratado), que marcan los contornos espaciales de una escena urbana.³² El centro de la composición está protagonizado por cuatro letras mayúsculas “T” y una letra “E” con resaltado en negrilla, las cuales emulan el pendular de las campanas, que emiten el fuerte sonido percutivo “TI, TE”. A su vez, gracias a esta indicación gráfica y el tamaño de las letras, entendemos que los fonemas “T”, “E” y los morfemas “TI” y “TE” son los sonidos que parecen dominar en la pieza, es decir, si bien provienen del plano de fondo (asociado a la silueta del campanario), ocupan el centro de la página y viajan casi hasta el primer plano de la calle.

Siendo así, desde una lectura auditiva se nos indica que en el campanario se crean las reverberaciones más intensas, y que las grandes letras “T” y “E” se encuentran dislocadas e irregularmente inclinadas simulando el movimiento pendular de la campana al sonar. Entre ellas, surge una palabra dispuesta en vertical: “campaniiiiilleeeeeEEEE” (campanario), la cual se ve potenciada sonora y semánticamente debido a los distintos tamaños de letra. En consonancia con ello, lo que permite crear una fuga vibratoria visual del sonido a lo largo de la torre, es que la palabra está colocada verticalmente y rompe con su horizontalidad tradicional en la puesta en página. Estas resonancias (que suben por la torre) retumban una última vez en la punta, marcada por una “E”.

Con todo, podemos notar que la composición visual del campanario de Marpillero nos obliga a hacer una lectura performática, es decir, a “realizar la lectura de acuerdo con un movimiento idéntico a la acción [de las campanas] —ojos que corren [de un lado a otro] siguiendo las [...] letras de la página. Este es un ejemplo claro de performance visual, [...] bajo la influencia general del

³² Emma Marpillero no será la única interesada en representar o tematizar alguna ciudad italiana. De hecho, fue el interés de varias de las mujeres que se sumaron al futurismo. Por ejemplo, Irma Valeria escribió un texto titulado “Ravenna” y, además, en “Ritorno” la escritora encarnó a Venecia en el cuerpo de una mujer seductora: “città ignuda e terribile come una meretrice dalle carni molli, sazie di piaceri, ondulate di vene azzurre gonfie di voluttà” (en Bello, *Spirale* 208-209).

interés en la sinestesia y el deseo de reforzar las propiedades de un medio con las propiedades de otro”³³ (Drucker 134). Esta observación de Johanna Drucker sobre la lectura performática enfatiza, además, otra operación relevante que se lleva a cabo al leer esta *tavola*: que un medio potencia las facultades del otro; es decir, el medio visual y los signos gráficos dinamizan las cualidades del medio sonoro. Así, la lectura sonora, a su vez, está circunscrita por una lectura visual. Por lo mismo, esta pieza intermedial y sinestésica exige una compleja decodificación de nuestra parte, ya que debemos leer performáticamente entre medios y decidir cómo, y en qué orden, interpretaremos los signos en la página.

Por otra parte, volviendo al análisis de los núcleos visuales y sonoros de la composición, vale la pena notar que al primer plano sonoro se sobrepone un segundo, el cual podría identificarse por los morfemas de carácter igualmente percutivo, aunque en menor grado, “Bau, Bau, Bau, bau, buf, bau, buf, bau” en el lado derecho de la *tavola*, junto al campanario. Este núcleo visual y sonoro equivaldría al ladrido de unos perros (bau) o al de sus bufidos (buf), y marcaría a la vez el espacio donde éstos se encuentran. Entonces, es por medio de esta sinécdoque sonora (y visual) que se representa el coro de animales, el cual acompaña el fuerte sonido de la campana (que continúa sonando de manera simultánea en un primer plano).³⁴

En cambio, en la parte baja de la composición hay dos líneas horizontales que marcan y literalmente describen la “STRADA BIANCA DESERTA” (calle blanca desierta). Entre ellas se representan dos triángulos de

³³ “Forces the reader to perform the reading according to a movement identical with the action of the [bells] —eyes running [from one side to the other] following the [...] letters on the page. This is a clearcut instance of visual performance, [...] under the general influence of the interest in synesthesia, and a desire to reinforce the properties of one medium with the properties of another” (Drucker 134).

³⁴ Una interpretación muy distinta puede surgir si se toma en cuenta que “bau” en alemán es una alusión léxica a “construcción”. En ese caso, dicho núcleo visual equivaldría al sonido de los martilleos y al espacio donde, quizás, algunos obreros están llevando a cabo labores de construcción o se encuentran trabajando dentro de una fábrica. La sinécdoque sonora entonces representaría la acción de martillar, construir y edificar, realizada por el coro manual de trabajadores. Además, la diferencia entre la “T” labiodental y la “B” bilabial indicaría una atenuación de un sonido frente al otro, como si los tintineos tuvieran más presencia que los martilleos de las construcciones, y no una diferencia sonora entre un ladrido y un campaneó.

igual tamaño, los cuales sintetizan a dos “nere monache” (negras monjas) que caminan por delante del campanario. Siguiendo la línea de sinestias, metáforas y sinécdoques, las monjas despiertan cierta sonoridad debido al “frufufruuuuu” de sus ropas; y los triángulos que figurativamente las representan, a su vez parecen relacionarse con el edificio principal por su analogía simbólica con el campanario, o sea, con la Iglesia. Este vínculo se refuerza también porque son nombradas metafóricamente “campane cadute” (campanas caídas). Entonces, los triángulos son una abstracción visual de los cuerpos de las monjas que se desplazan en el espacio y, al mismo tiempo, las onomatopeyas recrean los sonidos que las monjas despiertan a su paso: “frufufru...”, a la manera de un cuchicheo o murmullo.

Debido a lo expuesto hasta este punto, podríamos decir que hay tres núcleos visuales generales (“Ti”, “Bau” y “Fru”) que corresponden con los tres planos sonoros representados de este paisaje, donde “Ti” es el primero, “Bau” el segundo y “Fru” queda en el fondo, siendo un sonido casi imperceptible. Además, en esta pieza las tipografías hacen posible la distinción de escenarios visuales y sonoros, pues el tipo de fuente varía según el plano que describe. Por ejemplo, la “strada bianca” (calle blanca) está escrita en letras mayúsculas más alargadas que aquellas del “frufufruuuuuuuuuuuuu” de las monjas. Como apunta Drucker, la composición poética “está circunscrip[t]a por la imagen, que se convierte en un marco insistente para la lectura del poema”³⁵ (135). Asimismo, el espacio y la puesta en página son imprescindibles al hacer una lectura de las relaciones entre las letras, las líneas y los sonidos en esta *tavola* futurista.

En este tenor, es importante señalar que la relación entre la representación visual y la sonora parece ser motivada, en tanto que el timbre de los fonemas repercute en la elección de las letras, porque esto permite crear diferentes texturas en la composición visual, además de en la sonora. Es decir, las letras más estilizadas, como en el caso del “frufufruuu”, corresponden a

³⁵ “Is circumscribed by the image, which becomes an insistent framework for the reading of the poem” (Drucker 135).

sonidos quizá más silenciosos, fricativos y breves, sin pausas; las letras gruesas y de estructura recta o dominante como “T, E”, recuerdan sonidos profundos y largos. Por último, las letras más redondas, como el “Bau, bau”, emulan sonidos que retumban o hacen eco y que son de duración media. Entonces, los recursos visuales y tipográficos³⁶ (que reaparecerán en los retratos de Marietta Angelini del tercer capítulo de esta tesis), exaltan planos sonoros que construyen, a su vez, planos espaciales dentro de la página.

Por otro lado, la perspectiva en la composición parece identificarse con la mirada panorámica de alguien que observa el campanario desde la calle; aunque comparte elementos con la óptica futurista aérea “desde lo alto”, como si alguien observara la construcción de frente y, a la vez, desde cierta altura. Lo anterior se puede leer en consonancia con la perspectiva múltiple de la corriente cubista, que buscaba representar varias ópticas en un mismo plano, cosa que, por ende, altera o suprime la sensación de profundidad: la “strada bianca deserta” (calle blanca desierta) que se encuentra delante del campanario y la “casa ne-ra bassa” (casa ne-gra baja), que yace detrás, se muestran en la página como si se tratase de una superficie llana. Además, la línea vertical que marca la torre del campanario contrasta con las dos líneas horizontales de la “STRADA BIANCA DESERTA” (CALLE BLANCA DESIERTA), sugiriendo una suerte de coordenadas en la página (la horizontal más silenciosa que la vertical).

No obstante, las múltiples fuentes originarias de sonido, según lo anunciado en el título, están representadas dentro del “SILENZIO” (SILENCIO) del alba, con precisión “alba ore 4” (alba hora 4) —aunque cabe la posibilidad de que los sonidos estén evocándose en el paisaje matutino, mas no necesariamente sonando a esa hora). Aquella frase presenta un recurso temporal que se ubica justamente en el sitio donde se representaría el cielo en la página. De hecho, “alba ore 4” es una síntesis del cielo, por consiguiente, a la

³⁶ Es pertinente notar que el tipo de fuente que usa Marpillero en el título “SILENZIO-ALBA” se volverá el estilo predilecto del futurismo. Esta elección promocional por una tipografía es un recurso tomado del lenguaje publicitario. En general, la vanguardia futurista jugó con acercar la publicidad al arte y viceversa, al grado de difuminar la línea de distinción entre ambas.

vez es un índice (temporal), un ícono (visual y textual) y un símbolo (abstracción vinculada a todos los otros elementos). Asimismo, el “silenzio” (silencio), indicado por los espacios en blanco en la página, marca un segundo gran contraste en la pieza: el sonoro. Entonces, por una parte, está presente el contraste sonoro ruido-silencio y, por otra, el contraste visual blanco-negro, que se genera por la oposición cromática de la tinta negra y la superficie blanca de inscripción. Asimismo, este antagonismo se encuentra a nivel textual; por ejemplo, en la descripción adjetival de la “casa nera” (casa negra), la “strada bianca” (calle blanca) y la vestimenta bicolor que usualmente cubre a las “nere monache” (negras monjas).

En consecuencia, para leer esta *tavola* es indispensable tomar en cuenta la forma y la espacialidad inscritas en la página, a la par de la palabra y sus usos retóricos y semánticos. Gracias a la interacción de todos estos recursos, Marpillero compone una *tavola* tanto sonora, como visual, textual y simbólica — algo que podría asociarse a recursos verbivocovisuales empleados por los poetas concretistas—, donde los planos textuales y visuales generan planos sonoros. Sería pertinente notar que en la pieza también hay un guiño a la introducción de las texturas en la poesía futurista, práctica que Marinetti teorizó años después en “Il Tattilismo” (1921), motivado por reflexiones pedagógicas que compartió con su esposa Benedetta Cappa. La práctica del *tactilismo*³⁷ (que buscaba recuperar la conciencia kinestésica del sentido del tacto) se puede observar en el guiño que hay a la textura de las ropas de las monjas, que también entra en juego con los recursos visuales y sonoros, a manera de sinestesia.

Por último, conviene subrayar que se trata de una *tavola* de palabra en libertad, escrita, además de la transliteración onomatopéyica de sonidos, sólo con sustantivos y adjetivos descriptivos (incluyendo aquel que acompaña la firma de la autora, declarada como “futurista”). Por lo tanto, no hay ningún verbo que pueda aludir a una posible narración. Sin embargo, gracias al empleo de distintos

³⁷ Para más información sobre el tactilismo remitimos al apartado “El manifiesto y los libros-objeto: el *tactilismo* y la anécdota de las obreras de la Litolatta” de la presente investigación.

recursos (como la puesta en página, las palabras onomatopéyicas, el remarcado de las letras, los tamaños de fuente y la lectura performática) es que la escena de Marpillero denota movimiento y nos invita a recrear una narración sobre lo que sucede en este espacio delimitado, donde hay cuerpos en movimiento, a manera de una *mise-en-scène* (puesta en escena). No obstante, la forma de representar las resonancias de los sonidos (y cuerpos) en el espacio es muy distinta a la elección creativa de la artista futurista Rosa Rosà, cosa que contrastaremos a continuación.

II.1.2. “Recibimiento - Té - señoras - ningún hombre -” de Rosa Rosà

Edyth von Haynau, poeta y artista, mejor conocida por su pseudónimo Rosa Rosà, nació en Viena en 1884 y murió en Roma en 1978. Estudió artes en su ciudad natal, después de haber recibido en casa una educación musical, literaria y artística. Tras casarse con el escritor Ulrico Arnaldi en 1908 se mudó a Roma. Durante la Primera Guerra Mundial se unió al grupo creativo en torno a *L'Italia Futurista* en Florencia y, cuando el marido tuvo que partir para combatir en la Gran Guerra, Rosà no sólo cuidó a sus hijos, sino que también participó con ímpetu en los primeros años del movimiento futurista. Fue una artista ecléctica y prolífica que se especializó en dibujos con tinta, además de ilustrar algunos libros escritos por futuristas florentinos como *Sam Dunn è morto* (1917) y *Madrigali e grotteschi* (1919) para los hermanos Bruno Corra. Asimismo, para Arnaldo Ginna ilustró *Le locomotive con le calze* (1919), y para las líricas de Mario Carli, *Notti filtrate* (1918), creó unos delicados diseños que se imprimieron en tinta azul (Bello, *Spirale* 159).

Por otro lado, en 1905 Rosà escribió libros de fantasía y ficción en italiano, su lengua adoptiva, que firmó como Edith Arnaldi. Más tarde, participó en la Grande Esposizione Nazionale Futurista de 1919 con sus diseños y pinturas. Y, desde 1917, año en que se sumó al movimiento, se interesó por el

tema de la emancipación femenina, motivada por la polémica que desató el panfleto *Come si seducono le donne* (1917) de Marinetti; cosa que se refleja tanto en sus colaboraciones “Donna+Amore+Bellezza. Le donne cambiano finalmente” (1917) y “Le donne del posdomani” (1917), con la revista florentina *L'Italia Futurista*; como en su novela corta *Una donna con tre anime* (1918), y en el volumen *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle* (1919). En general, en sus textos las mujeres solían tener una agencia y participación más activa que en la realidad social, cultural y artística del momento (Bello, *Spirale* 160).

En este clima se inscribe la *tavola* de Rosà, “Ricevimento - Thé - signore - nessun uomo -” (Recibimiento - Té - señoras - ningún hombre -), publicada en *L'Italia Futurista* (II, 35, 9 diciembre 1917,³⁸ p. 3). Así pues, en primera instancia, esta composición *parolibera* dibujada y escrita a mano (por contraste con la imagen anterior de Marpillero hecha tipográficamente) muestra un típico salón burgués³⁹ de inicios del siglo XX, pero observado desde arriba, a distancia aérea (imagen 2). Por ello, esta obra simula un mapa o croquis; es decir, un “diseño ligero de un terreno, paisaje o posición militar, que se hace a ojo y sin valerse de instrumentos geométricos”, o un “dibujo o esbozo rápido y esquemático” (RAE, 2020) de un salón burgués, donde la representación espacial surge no sólo a partir de los objetos (puertas, cuadros, mesas de buffet, antojitos, etc.), sino sobre todo de las conversaciones y, por lo tanto, de las voces presentes en la sala.

En otras palabras, esta pieza de Rosa Rosà puede leerse como una propuesta relativamente abstracta (la cual implica un croquis sonoro, visual y

³⁸ Rosà se unió al movimiento en el mismo año en que compuso esta pieza; por ello, es probable que durante esta etapa de creación la maduración de la artista dentro del canon futurista aún no sea tan marcada.

³⁹ Desconocemos qué salón burgués se muestra en esta composición. A partir de los datos biográficos podemos deducir que tal vez fue en algún salón florentino; sin embargo, no es un dato certero. Además, por los alimentos que se ofrecen y la dinámica tipo *buffet*, podríamos inferir que se trata del aperitivo, una comida ligera que en Italia generalmente antecede la cena, aunque tampoco hay manera de confirmarlo.

textual) que revela una polifonía de voces femeninas. El texto que se distribuye a lo largo y ancho de la página presenta, en su mayoría, trozos de diálogo de las mujeres que frecuentan el salón. Además, por lo que muestra el croquis, las comensales —identificadas tanto por la ocasión (buffet) como por los temas de conversación como señoras burguesas— sostienen diálogos en distintas áreas o núcleos del recinto, hablando sobre temas “vanos”, como los maridos, los hijos, las relaciones maritales y extramaritales, valoraciones éticas sobre el comportamiento de la mujer burguesa y las actitudes masculinas, entre otros.

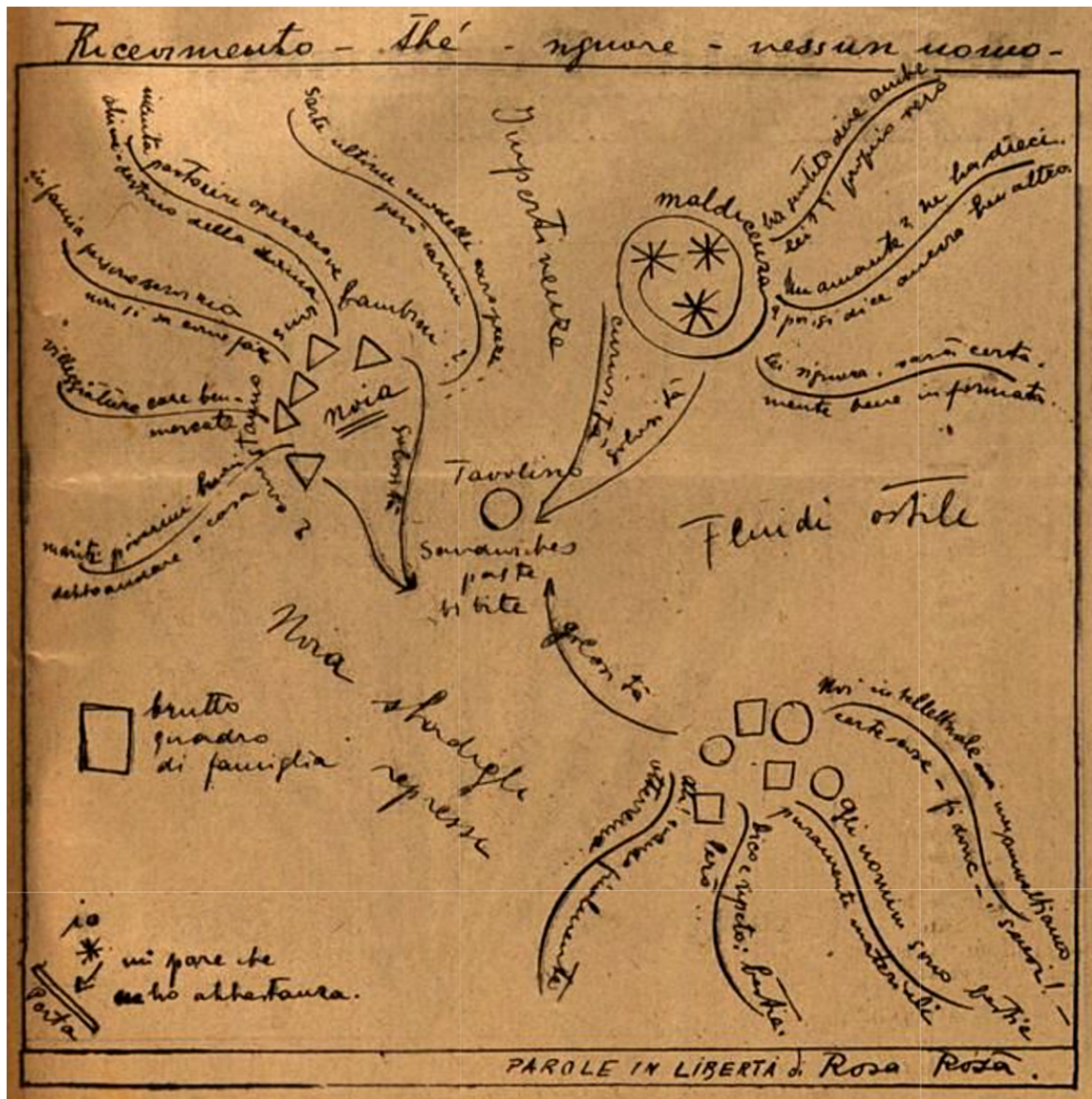


Imagen 2. *Tavola parolibera* "Ricevimento - Thé - signore - nessun uomo -" de Rosa Rosà (1917). Fuente: Sitio Web "Kunsthistorisches Institut in Florenz" <http://futurismus.khi.fi.it>⁴⁰

En lo que respecta a la composición visual, los fragmentos de diálogo están escritos sobre líneas onduladas (quizá como guiño a las vírgulas en tanto

⁴⁰ El facsímil de alta calidad de la pieza (con herramienta zoom) está disponible en el sitio Web: http://futurismus.khi.fi.it/index.php?id=126&data=zdb88147-8_-_anno02-035&stelle=7&index=&type=object&vorschau=&L=1, (2021).

emisiones orales, o también como representación gráfica de éstas últimas en tanto las ondas sonoras) que en conjunto semejan tentáculos y éstos crean distintas ramificaciones visuales o sonoras que inundan el espacio encuadrado. Entonces, este mapeo de Rosà tiene una cara gráfica-abstracta, y una cara léxico-semántica. Estas dos partes cooperan para construir el sentido del croquis, el cual representa simultáneamente tanto objetos/cuerpos en el espacio, como estados y emociones, cuestión en la que nos detendremos más adelante.

Desde una perspectiva semiótica, el croquis se compone a partir de signos como flechas, ondas, líneas, palabras, frases y figuras geométricas (las cuales parecen reproducir por lo general el mobiliario del salón; aunque también podrían encarnar las figuras enunciadoras), que colaboran para producir significado. En segundo término, una característica importante e intrínseca del mapa es que el espacio representado está demarcado por un gran recuadro. El marco contiene el espacio físico del salón, pero también el espacio sonoro. Dentro de éste, los tentáculos dialógicos se proyectan en diferentes direcciones y las voces o conversaciones verbales, a su vez, se agrupan visualmente para enmarcar otros posibles espacios al interior del salón.

Por otra parte, vista con más detalle, en la composición que gráficamente parece armónica, podemos localizar tres núcleos con sus respectivas líneas de fuga que agrupan *grosso modo* 'lo que se dice' prácticamente en un mismo momento, en los distintos sectores del salón. En primer lugar, en la esquina superior derecha, marcado por tres asteriscos, encontramos el núcleo de *maldicenza* (maledicencia), que se desenvuelve a modo de espiral. De este núcleo se desprenden tres líneas onduladas de charla, donde fragmentariamente podemos leer que las voces dicen: "ha sentito dire anche..."⁴¹ (ha escuchado decir también...); "Lei? È proprio vero..." (¿Ella? Es muy cierto...); "Un amante? Ne ha dieci" (¿Un amante? Tiene diez); "Dice... Lui altro" (Dice... Él otro); "Lei signora, sarà certa e..." (Usted señora, tendrá razón

⁴¹ Los puntos suspensivos señalan los fragmentos de texto que nos fue imposible descifrar en la pieza.

y...); “Niente bene informata...” (Nada bien informada...). En resumen, este núcleo se caracteriza por el chisme sobre terceras mujeres y los amantes de éstas.

En segundo lugar, se encuentra el núcleo de *noia* (aburrimiento) en el cuadrante izquierdo de la composición. Alrededor del sustantivo, hay cinco triángulos que simbolizan lo que parecen ser personas o mobiliario del salón. Además, de esta zona de “aburrimiento” surgen cinco tentáculos de diálogo, que delinean otras líneas temáticas, pues en las fracciones de diálogo se comenta: “Sorte ultima... sono... però carini” (Suerte final...son...sin embargo lindos), “Incinta partorire operazione” (Embarazada parir operación), “Ahimé. Destino della...” (Ay de mí. Destino de la...), “E come stanno i suoi bambini?” (¿Y cómo están sus hijos?), “Infamia persone servizio” (Infamia personas servicio), “Non si sa come fare” (No se sabe qué hacer), “Villeggiatura case ben mercate” (Vacaciones, casas baratas), “Mariti poverini” (Maridos pobrecitos), “Debbo andare a casa” (Tengo que ir a casa). Así, en este núcleo hay, por un lado, frases telegráficas que parecen entresacadas de conversaciones de cortesía del inicio de una conversación, como preguntar por la familia; pero también encontramos observaciones sobre la vida familiar y los asuntos domésticos. Todo esto visto desde un ángulo general de escucha en donde las conversaciones se cruzan e intersecan, de ahí que se explique lo telegráfico de ciertas frases.

Por otra parte, en la esquina inferior derecha hay un tercer núcleo demarcado por el trazo de círculos y cuadrados. En esta parte del salón la conversación gira en torno a los hombres, pues en la plática surgen comentarios como: “Noi intellettuale - ... Certe cose - ... - I suoi” (Nosotros intelectual...ciertas cosas - ... - Sus”), “Gli uomini sono bestie puramente materiali” (Los hombres son bestias puramente materiales), “Dico e ripeto: bestie” (Digo y repito: bestias), “Però... Ah!... Finalmente” (Pero... ¡Ah!... Por fin). En conjunto, estas frases entrecortadas son confidencias catárticas sobre los hombres, con gestos de sonoridad exclamativa.

Ahora bien, considerando lo que se dice en los tres ángulos del salón, el diálogo atraviesa distintos momentos y funciones comunicativas: algunas frases parecen sentencias, otras buscan generar empatía, algunas corresponden a fórmulas convencionales tipo pregunta-respuesta, y otras palabras clave sólo nos remiten a ciertos tópicos o temas generales que las mujeres discutían. Como ya se dijo, todas estas charlas parecen suceder simultáneamente; aunque, debido al cambio en los tópicos de conversación, también podríamos inferir cierta temporalidad a manera de secuencia.

Desviando la mirada hacia la configuración espacial, observamos que de los tres núcleos sonoro/visuales brotan flechas que llevan escrita la palabra *golosità* (gula), que desembocan en el centro de la composición, donde está colocada la mesita (*Tavolino*), marcada por un círculo. En ésta, por las palabras escritas debajo del círculo, deducimos que están colocados los sándwiches, las pastas (*paste*) y las bebidas (*bevande*). Entonces, este lugar (en el cual se disponen los alimentos tipo *buffet*) es el más recurrido, porque los demás núcleos se ligan a éste por ‘las flechas de la gula’. De hecho, estos signos parecen sugerir que hay un continuo movimiento de las mujeres hacia el centro del espacio donde está la comida, dando a entender que ellas ocasionalmente también tenían la agencia de desplazarse hacia esa fuente de comida y aun de moverse de grupos, como ocurre en este tipo de reuniones sociales.

Por otra parte, hay tres frases que acompañan a los tres núcleos, las cuales están escritas con la misma caligrafía, pero con un mayor tamaño. Éstas son: *Impertinenze* (Impertinencias), *Fluidi ostili* (Fluidos hostiles) y *Noia sbadigli repressi* (Aburrimiento bostezos reprimidos). Dichas acotaciones ayudan a denotar el ambiente y las “vibras” negativas que circulan por el salón. Además, en la esquina inferior izquierda hay un rectángulo que simboliza el *brutto quadro di famiglia* (feo cuadro de familia), colocado sobre una pared que podría estar en un pasillo. Y, justo debajo del cuadro familiar, al extremo inferior izquierdo, hay dos pequeñas líneas diagonales que señalan la puerta (*porta*). Aquí también se ve un asterisco acompañado del pronombre yo (*io*) y la frase “lo, mi pare che ne

ho abbastanza” (Yo, me parece que ya he tenido suficiente). Por lo mismo, sabemos que aquí es donde se posiciona la voz narrativa femenina, cuya perspectiva delinea el tono del croquis: ella está frente a la puerta, lista para abandonar la reunión burguesa aburrida y banal a la que fue convocada; y de la que pudo participar como invitada, siendo capaz de recoger y sintetizar en una simple gráfica todas las impresiones.

Al respecto, es gracias a esta marca textual y visual en la esquina inferior izquierda que se vuelve más evidente la crítica y el sarcasmo con el que fue bocetada la pieza. De hecho, desde el título “Ricevimento - Thé - signore - nessun uomo -” (Recibimiento - té - señoras - ningún hombre), Rosà hace un énfasis en la ausencia de hombres y parece que reprueba la separación femenina, la cual era muy frecuente en los rituales sociales de la alta burguesía en Italia en aquel entonces (Bentivoglio 39). Cabe mencionar que, a pesar de que la voz narrativa también debió ser la de una mujer de clase burguesa (invitada a este tipo de reuniones) claramente ella no comparte el gusto por estos eventos sociales. Incluso, se percibe un desprecio burlón al moralismo de dicha clase social.⁴² Además, “yo” se representa con distanciamiento físico y discursivo ante las voces ajenas: el lugar donde se encuentra (en el margen, pero aun sin haber salido) es un punto silencioso, en el que no penetran por completo los abrumadores tentáculos de diálogo. Así, parece que la voz narrativa se desmarca y evita la asfixia sonora (reforzada visualmente por la saturación de elementos gráficos).

En resumen, “Ricevimento - Thé - signore - nessun uomo -” es una *tavola* que parece ser descriptiva. Sin embargo, en la representación del espacio y de las mujeres, permea un tono irónico y hasta sarcástico —gracias a la voz narrativa femenina en primera persona que ridiculiza la situación a través de lo escuchado. Las palabras y frases que etiquetan a los núcleos visuales-sonoros

⁴² El texto de Rosà “Perché la borghesia sia meno noiosa” (*L'Italia Futurista*, 1917) es un reflejo de sus opiniones respecto a la burguesía, de lo cual esta *tavola* parece ser un resumen verbivocovisual.

en la composición revelan el juicio de la escritora (quien no se siente a gusto) ante lo que sucede; por ejemplo, *golosità* (gula), *maldicenza* (maledicencia), *noia* (aburrimiento) y *sbadigli* (bostezos). Para rematar, la puerta está marcada como un final liberador, cosa que denota no sólo la posición física del “yo” en el espacio, sino la posición política detrás de la representación.

Entonces, Rosà optó por crear un mapeo que hace ver, literalmente, una manera de habitar el espacio con la voz. Este croquis intermedial verbivocovisual (más que mero ícono de un espacio como suele ser un mapa), simboliza la trivial reunión burguesa y lo que ésta significa para el “yo” (*io*) desde el cual se focaliza. Como resultado, el croquis es una compleja representación gráfica espacio-temporal que atraviesa distintos medios y, además, involucra la percepción de la creadora sobre el acontecimiento. Asimismo, hecha a mano con trazos rápidos y directos, la *tavola* da la impresión de ser un boceto o casi una nota personal, a la que se aúna el tono íntimo-introspectivo y, tal vez, de desahogo. El croquis parece haber sido bocetado con la premura de los apuntes de un diario (quizá hasta en presencia misma de la reunión), y la preocupación de Rosà no aparenta ser únicamente estética, aunque, por supuesto, existe una búsqueda experimental creativa.

A manera de conclusión, en las dos propuestas hasta ahora abordadas, de Rosà y de Marpillero, la forma compositiva de la pieza requiere otro proceso de lectura: no se lee de izquierda a derecha, renglón por renglón, sino que los ojos se ven obligados a transitar entre los diálogos y los trazos gráficos, para componer cierto espacio y planos sonoros. En este sentido, como señala Dennis Tedlock: “escribir, como hablar, es un performance”⁴³ (178). Tanto la *tavola* de Rosà como la de Marpillero reclaman una lectura performática porque, como observa Drucker, “las palabras se distribuyen para crear un efecto de movimiento y actividad en desacuerdo con la página poética convencional o la forma de verso

⁴³ “Writing, like speaking, is a performance” (Tedlock 178).

tradicional”⁴⁴ (143). Más aun, las tablas moldean su composición de acuerdo con convenciones pictóricas, poéticas y escénicas porque presentan “la forma *reconcebida* y representada de su contenido, o incluso, quizás, del contexto de su composición. Las obras son muy teatrales; son una puesta en escena [...] de un evento sonoro efímero al que se le da forma visual como imagen pictórica”⁴⁵ (Drucker 137-138).

Contrastando ambas piezas, es claro que el recurso sonoro forma parte de la construcción del espacio visual (en el primer caso, onomatopeyas que aluden a sonidos diversos, mientras que, en el segundo, conversaciones misceláneas). No obstante, la recepción de la imagen y del texto es simultánea: los medios se fusionan para producir un sentido transversal y, por lo tanto, un discurso intermedial que avecina y a la vez distancia ambas propuestas porque, a nivel de recursos técnicos (fuentes, caligrafía, puesta en página, figuras, etc.), la conformación del espacio en la página se lleva a cabo de manera distinta. Sin embargo, podemos coincidir en que, en las dos obras, la performatividad de dicha puesta en página, y de su lectura, es visual, sonora y verbal. En pocas palabras, estos son dos ejemplos totalmente intermediales y verbivocovisuales de cómo se logra sonorizar el espacio en una *tavola* futurista impresa. Toca en lo que sigue analizar otras piezas donde también la página está en constante movimiento y, por ende, seguir reconociendo que “la página es un espacio de performance”⁴⁶ (Drucker 139).

⁴⁴ “The words are distributed to create an effect of movement and activity at odds with the conventional poetic page or traditional verse form” (Drucker 143).

⁴⁵ “The reconceived and represented form of its contents —or even, perhaps, of the context of its composition. The [works are] highly theatrical; it is a staging [...] of an ephemeral sound event that is given visual form as a pictorial image” (Drucker 137-138).

⁴⁶ “The page is a space of performance” (Drucker 139).

II.2. De letras y ruidos: la sinfonía animal de Irma Valeria y la ‘F’ multiplicada de Mina della Pergola

El espacio es la música de la poesía no cantada
Ulises Carrión

En cuanto a la repetición y aglomeración del sonido, destacan la composición “I GUFU (Triangolo della notte)” ([LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)]) de Irma Valeria y el poema “IL TRIONFO DELL’F” (EL TRIUNFO DE LA F) de Mina della Pergola. Estas dos piezas comparten un gusto por la estética ocultista y las atmósferas oníricas de la *pattuglia azzurra* futurista, es decir, el pelotón del futurismo interesado en el ocultismo, el esoterismo y la teosofía. Además, ambas creaciones podrían ser leídas como contemporáneas italianas de la poesía fonética y ruidista que se teorizaría después de los años veinte. Por consiguiente, al igual que en el apartado anterior, volveremos a presentar a las creadoras, para luego identificar y contrastar distintos grados de relaciones intermediales en las piezas elegidas.

II.2.1. “LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)” de Irma Valeria

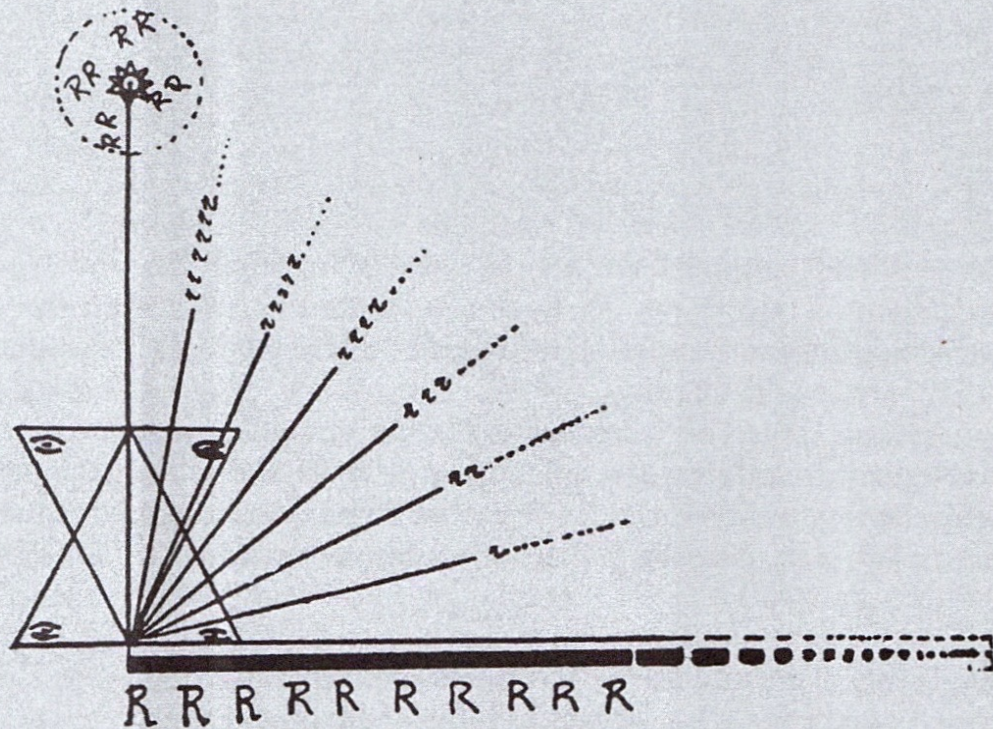
La escritora futurista Irma Valeria Gelmetti nació en Verona en 1897 y murió en la misma ciudad en 1988. Se adhirió al movimiento desde sus diecisiete años, junto con su hermana pintora Mimì Gelmetti, y colaboró en la revista *L’Italia Futurista*, donde debutó con el texto “Protesta contro me stessa”. En general, su interés se inclinó hacia la *pattuglia azzurra* de la revista, y sus líricas destacaron por el uso de cromatismos sinestésicos, de un lenguaje elegante y de atmósferas oníricas. Asimismo, sus textos se distinguen por sus tintes decadentes y crepusculares, por el tono introspectivo, y por su *cerebralismo*⁴⁷ (Bello, *Spirale* 193).

⁴⁷ La palabra era utilizada por Ricciotto Canudo y hace referencia a algo que involucra todas las áreas del cerebro.

Muestra del afecto que varios autores sentían por la futurista es la *tavola* “Morbidezze in agguato + Bombarde italiane” (1917) que le dedicó Marinetti. De igual manera, Mario Carli, con quien mantuvo una relación sentimental, le dedicó la primera edición de *Notti filtrate* en 1918. Por otra parte, ella escribió “Le Liriche di Oscar Mara” (1918), tras la desaparición del joven poeta en 1916, y su obra ejemplar es *Fidanzamento con l’azzurro* (1919), la cual también destaca por la influencia esotérica de la *pattuglia azzurra*. En lo que respecta a su trayectoria, después de casarse con Elio Zorzi, a principios de 1920, Valeria abandonó la actividad literaria para retomarla hasta 1984, cuando publicó algunos poemas de distinto carácter firmados como Irma Zorzi (Bello, *Spirale* 193, 195).

Ahora bien, su pieza “I GUFU (Triangolo della notte)” [LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)], publicada en *L’Italia Futurista* (II, 34, 2 diciembre 1917, p. 3) (imagen 3) es una de las pocas *tavole* futuristas que la artista realizó. Esta tabla es la representación de la sinfonía que interpretan dos búhos en un espacio nocturno. Está compuesta por líneas, signos verbales caligráficos o tipográficos, figuras geométricas (triángulos y círculos), y líneas punteadas. Asimismo, en la pieza Valeria mezcla trazos gráficos hechos a mano, que simulan un plano cartesiano, con un breve texto escrito a máquina que acompaña la imagen visual.

I GUFİ (Triangolo della notte)



Limipidezza sinfonica accuratamente trillata dai due unici gufi instancabili.

Le due note cominciano in sordina; perfettamente orizzontali: poi mentre l'una continua uguale in basso profondo, l'altra si stacca in senso ascendente verticale: poco per volta s'innalza e scorre il cielo come un compasso sinché non forma con la prima un perfettissimo angolo retto.

*

Allora , anche l'ultima stella, perforata , si spegne.

Imagen 3. *Tavola parolibera* "I GUFİ (Triangolo della notte)" (1917) de Irma Valeria. Fuente: Bentivoglio, Mirella y Franca Zoccoli. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 32.

Para començar a leer esta obra, podemos dividir la composición en la parte gráfica-visual versus la parte textual o verbal. Ahora nos detendremos a analizar

el texto, que es una narración con sentido musical, pues éste arrojará luz sobre lo que sucede en la parte gráfica:

LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)

Claridad sinfónica cuidadosamente *trinada* por dos únicos búhos incansables./ Las dos notas comienzan en **sordina**; perfectamente **horizontales**: luego mientras una continúa igual en **bajo profundo**, la otra despega en sentido **ascendente vertical**: poco a poco se levanta y recorre el cielo como un **compás** hasta que forma con la primera un perfectísimo **ángulo recto**./

*

Entonces, también la última estrella, perforada, se apaga. (Subrayado en original y resaltado nuestro) (Valeria en Bentivoglio 32)⁴⁸

Decidimos resaltar las palabras con un sentido musical porque nos recuerdan, primeramente, que la poética de la libertad se hermana con ciertas convenciones musicales (tomando prestada su terminología) y porque, en segundo lugar, dichas palabras revelan un proceso efrástico-sonoro que se está llevando a cabo en la pieza: a grandes rasgos, “se trata de la representación verbal de una representación visual [y, cabe añadir, sonora]” (Pimentel, “Ecfrosis” 206). Además, las palabras subrayadas se relacionan con lo que sucede en la imagen y denotan que “el texto verbal representa al ‘texto’ no verbal, compuesto en un sistema de signos no verbal” (Pimentel, “Ecfrosis” 206). En este caso, lo “no verbal” es el lenguaje visual y sonoro. Entonces, el texto encarna lo que se compone en otro sistema de signos (aunque las palabras no dejan de poseer en sí mismo una cualidad visual y sonora intrínseca). En suma, aquí lo “no verbal” (la representación visual y sonora de la sinfonía) se potencia gracias al recurso verbal (la descripción textual narrativa efrástica).

En la *tavola*, pues, hay una relación intermedial verbivocovisual: el texto en la base de la imagen, con un gran número de palabras que remiten a la

⁴⁸ “Limpidezza sinfonica accuratamente trillata dai due unici gufi instancabili./ Le due note cominciano in sordina; perfettamente orizzontali: poi mentre l’una continua uguale in basso profondo, l’altra si stacca in senso ascendente verticale: poco per volta s’innalza e scorre il cielo come un compasso sinché non forma con la prima un perfettissimo angolo retto. Allora, anche l’ultima stella, perforata, si spegne” (subrayado en original y resaltado nuestro) (Valeria en Bentivoglio 32).

semántica musical, está actuando directamente sobre el significado de la forma visual y, a la vez, de la sonora (que está sugerida en los otros medios). De hecho, señala Pimentel, “el texto ecfástico surge [...] [por un] deseo de de-scribir (nótese el sentido etimológico de la palabra: *describere*—escribir *a partir de*), de re-presentar, de volver a presentar al otro no verbal” (“Ecfrasis” 206). Además, en esta pieza las palabras y las onomatopeyas no son usadas para resaltar visualmente la semántica de las palabras (como sucedió en el campanario sónico de Emma Marpillero). En esta ocasión, el texto (con la tipografía tradicional de una máquina de escribir) está *describiendo* lo que sucede en la imagen gráfica, y más aún, parece ofrecer el programa o instructivo de interpretación, cercano a las acotaciones que podrían encontrarse en una partitura.

Desde otro ángulo, una aproximación a la lectura puede ser a partir del plano cartesiano, ya que la pieza se conforma por el trazo de dos líneas rectas (“orizzontale, verticale”)⁴⁹ que marcan un plano bidimensional y, debido a las coordenadas, se inscribe una relación física o matemática de posicionamiento o movimiento dentro del espacio (el plano cartesiano es, en sí mismo, un sistema de representación gráfica del espacio). Este plano es un marco dentro del cual se inscriben los sonidos en la página, así que las líneas cartesianas adquieren una función similar a la del pentagrama en la música. Por ende, es posible pensar la gráfica como el espacio-partitura de la notación musical.

Siguiendo en la misma tesitura, lo que revela esta página-partitura es que uno de los búhos emite el sonido sostenido “RRRRRRRR”, como un bajo continuo (línea horizontal), mientras la voz del segundo búho va marcando la melodía *in crescendo* con la anotación en minúsculas “rrrrr...” (líneas diagonales). Esta cadencia, acompañada de puntos suspensivos, se expande hacia el cielo infinito. El sonido se irradia en todas direcciones, pero culmina con un contrastante silencio: cuando las dos voces animales se encuentran en la

⁴⁹ Conviene notar que en el texto las palabras “orizzontali” y “verticale” están subrayadas: un guiño gráfico que visualmente remite a las dos coordenadas rectas que observamos en la página.

línea vertical y forman “un perfectísimo ángulo recto”, “también la última estrella, perforada, se apaga”⁵⁰. Entonces, parece que cuando los dos sonidos animales “RRRRR/rrrrrrr” se encuentran en el ángulo vertical (rematado con una pequeña estrella y un círculo con línea punteada, colmado de erres), resuenan una última vez de manera estridente y, acto seguido, la oscuridad nocturna abraza un profundo silencio.

Al respecto, es relevante notar que Valeria se refiere en su texto a la “RRRRRR” o “rrrrrr” de los búhos como una nota musical. No obstante, vale la pena matizar que se trata más bien de un ruido o sonido animal. Así que la disonancia permanece latente en esta sinfonía a dos voces, lo cual es un guiño a la introducción futurista de los ruidos en las composiciones poéticas (fenómeno liderado por Russolo que estudiamos al comienzo del presente capítulo). Siendo así, lo que sucede en esta sinfonía ruidista-animal es que la nota-ruido “RRRRRRRRRR”, que canta uno de los búhos, se mantiene en la base y la voz del segundo búho va marcando al unísono la melodía de la nota-ruido “rrrrr”, una fricativa palatal. Esta nota-ruido genera una importante saturación sonora y visual de la letra “r”, que parece dilatarse por medio de puntos suspensivos. Así, podemos deducir que la voz de los búhos reproduce intermitente, pero incansablemente, un sonido disonante (aunque no deja de extrañar que, a nivel de onomatopeya, regularmente se asocie el canto de estos animales con vocales como la “u”, presente en el verbo ulular, más que con la consonante “r”⁵¹).

Cabe mencionar que el interés por la música de Valeria se relaciona con su gusto por las atmósferas oníricas, cosa que, tangencialmente, remite a un imaginario de sabor decadente y a ciertos ecos literarios de los crepusculares.

⁵⁰ “Un perfettissimo angolo retto”, “anche l’ultima stella, perforata, si spegne” (versos 7-8).

⁵¹ El sonido disonante de la “r” podría estar más asociada con el chirriar de la lechuza o, en todo caso, con el graznar del búho que reproduce cuando se le agarra con violencia. Para más ejemplos sonoros, escúchese <<https://www.youtube.com/watch?v=7q7xmB6r1wg>> (2022).

En parte, las estrellas, la noche, los búhos⁵² y el infinito son elementos que enriquecen la carga gráfica esotérica de la *pattuglia azzurra* en esta *tavola* con acento musical.

Por otra parte, vale la pena notar que el cuerpo de los búhos se representa y sintetiza en forma de triángulos. Observando a detalle, los triángulos tienen ojos (lo cual es muy del orden de la simbología ocultista) y, además, una punta del triángulo se encima en la punta del otro, como si estuviera el pico de un búho sobre el del otro. Este efecto visual reproduce la intersección de las voces animales, que sucede mientras entablan el “diálogo sinfónico nocturno” a dúo.

Desde luego, en este poema visual-sonoro los cuerpos y las voces que se representan son de animales,⁵³ aunque en tanto cuerpos también se vean sujetos a una síntesis minimalista de trazos de carácter cubista. Esta decisión de Valeria es sumamente interesante, pues le da voz y les otorga la palabra a dos búhos para interpretar una sinfonía futurista (colocándose así en el margen entre la música y el ruido). Además, los búhos se presentan como una sinécdoque visual (los triángulos) y se relacionan con una metonimia textual y sonora: los búhos son *instancabili* (incansables), por no decir que sus voces lo son.

En resumen, en la *tavola* de Valeria la animalidad pasa a formar parte de la atmósfera humana (en un plano protagónico, a comparación del ladrido de los perros, en un segundo plano, de “SILENCIO-ALBA” de Marpillero), y la voz

⁵² Para algunas culturas de oriente el animal era centinela sagrado de las almas que transitaban del plano terrenal al más allá. La diosa Atenea portaba consigo una lechuza en honor a su capacidad de previsión de los acontecimientos y porque ella era, por excelencia, la guardiana del conocimiento. En general, los búhos son criaturas nocturnas que simbolizan la intuición y la sabiduría.

⁵³ Otro ejemplo del trabajo de la autora que cuenta con fuertes imágenes (visuales, musicales y animales) es su “Autoritratto”, donde Irma Valeria se compara con el pequeño mono de un músico ambulante: “¡Pobre mono friolento! ¿Quién le habrá enseñado las muecas cómicas de la desesperación humana?/ Estamos en la misma jaula, yo y él./ Y nos rascamos furiosamente la cabeza” (original: “Povera scimmia freddolosa! Chi le avrà insegnato le smorfie comiche della disperazione umana?/ Siamo nella stessa gabbia, io e lei./ E ci grattiamo furiosamente il capo”) (en Bello *Spirale* 216). Así, este texto también es ejemplo de las metáforas corporales, animales, crepusculares y musicales presentes en la poética de Irma Valeria.

animal convive con las convenciones musicales humanas-futuristas. Asimismo, la pieza de Valeria muestra las dos caras básicas de la música: el ruido y el silencio. Quizás esto le permite a la creadora quebrantar ciertos convenios musicales; por ejemplo, que la voz-ruido animal no puede producir una sinfonía; ya que Valeria animaliza la música. Por lo tanto, en esta pieza el acto de lectura performática, de la que hemos hablado, despierta cierta sonoridad y, gracias a ello, nos recuerda que la página también se lee como partitura o, acaso, la página deviene partitura.⁵⁴

Finalmente, con todo lo expuesto hasta ahora, parece que en esta *tavola* intermedial, con tintes decadentes-crepusculares y simbólicos-ocultistas, hay un esfuerzo por hacer visible lo (sonoramente) invisible; ya sea al percibir la música en el ruido, al describir la interpretación de la melodía por medio de palabras, o al denotar una cierta musicalidad a partir de la saturación y distribución de los trazos gráficos y visuales en la página (a modo de partitura). De hecho, en este caso la notación musical (más cercana a una notación matemática y abstracta) difiere de las dos piezas anteriores, ya que es menos narrativa e irónica, a comparación de la obra de Rosà; y en cambio no es tan icónica como el campanario de Marpillero. Por su parte, Mina della Pergola explorará y generará otros matices intermediales a partir de la saturación de la letra “f”, cuestión en la que repararemos enseguida.

II.2.2. “EL TRIUNFO DE LA F” de Mina della Pergola

Los datos biográficos acerca de Mina della Pergola no son abundantes. Sabemos que fue hermana de Amelia della Pergola, esposa del famoso escritor

⁵⁴ Por ende, la relación entre estos tres medios (sonoro, visual y verbal) puede concebirse como un proceso de transposición en términos de Claus Clüver: el texto tiene una coherencia en sí mismo, así como la imagen, y se *leen* en tiempos distintos. Sin embargo, el sentido (y el juego sonoro) depende de la lectura cruzada de ambos medios. Así, la recepción (y producción) de la imagen y la palabra no es exactamente simultánea, pero no dejan de tener mutua dependencia al momento de la lectura (Clüver 26-27).

Massimo Bontempelli, quien tuvo una estrecha amistad con Luigi Pirandello y ayudó a promover el realismo mágico en Italia. Asimismo, es de nuestro conocimiento que Mina della Pergola contribuyó al movimiento futurista durante la década de 1920, cuando pasó a ser una de las primeras actrices del Teatro degli Indipendenti de Anton Giulio Bragaglia.⁵⁵ También colaboró con las revistas *L'Italia Futurista*, *Roma Futurista* y *Dinamo*; fue poeta *parolibera* y autora de síntesis teatrales, cinco de ellas publicadas en *L'Italia Futurista*, en la sección de teatro sintético. Éstas consisten en breves *mises en scène* experimentales que transforman las descripciones y la trama en abstracciones esenciales, puesto que el teatro sintético resumía las obras en un solo acto, buscando condensar en un gesto o en una frase múltiples ideas (Bello, *Spirale* 251).

Un ejemplo particular de los *sketches* sintéticos teatrales de Mina della Pergola es “Piccole luci” (1917), cuyo núcleo dramático acontece en lo oscuro y las protagonistas son las pequeñas luces de tres cigarros. En este caso, el trabajo del actor consistía en lograr que esas luces obtuvieran una marcada expresión. Además, en sus síntesis teatrales, la escritora usó un tono irónico para referirse a la connotación burguesa y conservadora de algunos comportamientos amorosos y conyugales. De hecho, el adulterio fue uno de sus temas recurrentes y se manifiesta, casi siempre, en el espacio interno de algún apartamento. Así, en general, sus obras presentan situaciones cotidianas, sólo “La mano” (1917) habla de una propuesta de matrimonio y tiene un toque surrealista (Bello, *Spirale* 252).

⁵⁵ El italiano Anton Giulio Bragaglia (Frosinone 1890-1960 Roma) se destacó por su trabajo fotográfico y cinematográfico futurista. En 1911 publicó un tratado de fotodinamismo y fue editor de la sección de teatro del periódico *L'Artista*. En 1916 fundó la revista de crítica de arte vanguardista *Cronache di Attualità* y el estudio cinematográfico Novissima-Film, donde produjo la película más reconocida de corte futurista *Thaïs*. En 1918 en Roma inauguró (con una muestra de Giacomo Balla y Giorgio de Chirico) la galería de arte “Casa d'Arte Bragaglia”, un espacio de encuentro para artistas de todas latitudes y corrientes. Allí también expusieron personalidades como los austriacos Gustav Klimt y Egon Schiele (1920). En 1922 creó el Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1922-1936), y en 1919 dirigió actuaciones para Pirandello. En 1926 escribió la propuesta teórica teatral *Maschera mobile* y en 1932 fue nombrado consejero de la Corporazione dello Spettacolo; y en 1937 director de la fundación Teatro delle Arti (Treccani).

Hechas estas precisiones sobre la trayectoria interdisciplinaria, con énfasis en las artes escénicas de Mina della Pergola, podemos analizar ahora el poema “IL TRIONFO DELL’F” (EL TRIUNFO DE LA F), publicado en la revista *Dinamo* (I, 2, marzo 1919) (imagen 4). Este poema fue escrito en primera persona y es una muestra de la vertiente fonetista de la vanguardia futurista italiana. Si bien es de las cuatro piezas hasta ahora presentadas la que prescinde de una representación propiamente iconográfica, en él se plantea un juego lingüístico-sonoro y léxico-semántico, en el que, por más diseminada que sea, parece haber una trama escénica: la letra F es la protagonista o duermevela de un juego onírico, o de un sueño. A mitad de la noche, la voz poética femenina despierta para encenderse un cigarro y ahí se enfrenta con el triunfo sofocante de la F.

Vale la pena mencionar que este poema de Mina della Pergola recuerda los poemas dadaístas opto-fonéticos del berlinés Raoul Hausmann, en tanto que el poema presenta sonidos o fonemas que no poseen una función semántica (Scholz en Camacho 38). Tal como señala Christian Scholz, “Hausmann [regresó] al material prelingüístico para lograr una autonomía total del sonido al aislarlo de todas las categorías morfológicas y sintácticas, de todos los contextos familiares de la comunicación” (en Camacho 38). Esto quiere decir que los poemas opto-fonéticos quiebran con las convenciones del lenguaje, pues “la letra deviene únicamente un signo visual y acústico desligado de cualquier semanticidad” (López 16). Además, este espíritu dadaísta, nada lejano del futurismo, determinó el camino de la poesía fonética, ya que “el poema sonoro o fonético redimensiona la palabra, la desemantiza y la transforma en sonido puro, o bien, toma el sonido como significante y no le atribuye un significado fijo ni estable” (Giovine 83). Así, en el caso de Mina della Pergola, la letra F deviene un signo acústico y visual desemantizado que produce diversas texturas fónicas o visuales; ahí radica su importancia y significación.

IL TRIONFO DELL'F
parole in libertà

Incubo di questa notte afosissima con tanti f
f f F F f F
peso di tutti gli f di questa AFA sulla gola f f f f f f f f f
f f f
Soffffocamento
Balzar dal letto agilmente
nonostante gli f f f f
Ma è il trionfo dell'F
Fuumare
FUMO = grigio inconsistente + armonia x proffumo
vizioso ora notturna
Auuffffff = Trionfo trionfffo F
+ incubo insonnia
Impazzire improvvisamente
Sostituire a tutte le lettere dell'alfabeto l'F f f f
F f f f f f
Vestirei il mio corpo di F
e andrei all'inFiniiiiito girare girare ore notturne delizia
Notte Fffiorentina + fanali
+ Fanali = Frescoesterno
Esiste ancora il FRESCOESTERNO
e lucciole lucciole lucciole nelle tenebre ffffinalmente
senza F
Ferire la mia Fissazione
Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo
(comincia la pazzia?)
Impossibile Fffioritura
nell'Io

In «Dinamo», I, 2, marzo 1919.

Imagen 4. Poema "IL TRIONFO DELL'F" (*Dinamo*, 1919) de Mina della Pergola.
Fuente: Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza+serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007, p. 260.

EL TRIUNFO DE LA F
palabras en libertad

Pesadilla de esta noche bochornosísima con tantas f
f f F F f F
peso de todas las f de esta AFA en la garganta f f f f f f f f f
f f f
Sofffffocamiento
Salir de la cama ágilmente
no obstante las f f f f
Pero es el triunfo de la F
Fuumar
HUMO = gris inconsistente + armonia x perfume
vicioso hora nocturna
Auufffff = Triunfo triunfffo F
+ pesadilla insomnio
Enloquecer improvisadamente
Sustituir todas las letras del alfabeto por la F f f f
F f f f f
Vestiría mi cuerpo de F
e iría al inFiniiiiito vagar vagar horas nocturnas delicia
Noche Ffflorentina + faros
+ Faros = Frescoexterno
Existe aún el FRESCOEXTERNO
y luciérnagas luciérnagas luciérnagas en las tinieblas ffffinalmente
sin F
Herir mi Fijación
Hendidura sobre todo mi cuerpo Femenino
(¿comienza la locura?)
Imposible Fffloración
en el Yo
(Della Pergola en Bello, *Spirale* 280)⁵⁶

⁵⁶ Cabe mencionar que la traducción que hemos hecho de las palabras “herir”, “hendidura” y “humo” se ve afectada por la aspiración del fonema ‘f’ en la lengua española.

Aunado a lo ya señalado, debido a la acumulación visual y sonora del fonema efe ('f') en el poema "IL TRIONFO DELL'F", durante la lectura en voz alta⁵⁷ las letras adquieren relevancia en su forma gráfica, pero también en su dimensión acústica. Lo que vale tanto como decir que las aliteraciones del sonido 'f' no referirán directamente a un sentido semántico, sino que el sonido asonante y ruidista por sí mismo genera un sentido importante para la obra que se relaciona con el aliento (en su carácter de inhalación quizá)⁵⁸ y con la sensación de sofocación. Entonces, la repetición de la letra consonante fricativa labiodental es la que determina la marcada aliteración a lo largo del poema. Este recurso retórico produce un efecto sonoro muy expresivo y simbólico, que se desdobra en distintas capas de significado, las cuales analizaremos en las siguientes líneas.

Antes de continuar, también es menester recordar que el semiólogo estructuralista Roman Jakobson en "Lingüística y poética" menciona que el ritmo implica, en primera instancia, un conocimiento y, después, un re-conocimiento de unidades medibles y equivalentes. En este caso, el ritmo del poema no está en las sílabas en cuanto unidad, sino en el sonido 'f' y en la reiteración de figuras visuales o fónicas. En este orden de ideas, la página tiene un ritmo visual que depende de la reaparición de la letra 'f', la cual se distribuye de distintas maneras en el espacio. Y, como sucedió con la pieza de Irma Valeria, la página también invita a ser performada a manera de partitura, ya que la alternancia de los espacios en blanco, las palabras y las efes son una notación de orden textual y musical.

⁵⁷ El actor Alberto Fortuzzi hace una lectura en voz alta del poema de Mina della Pergola, donde propone una manera de destacar la sonoridad de la 'f'. El video de su interpretación está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOI9Tn8AvBo>> (2020). Este es un claro ejemplo de que el proceso de lectura y de recitación vanguardista también queda fuera de las pautas tradicionales. Entonces es tarea de la o del lector e intérprete otorgarle una intención al poema que, para ciertas pautas estéticas, puede resultar cacofónica, 'teatral' o, incluso, ridícula.

⁵⁸ Los sonidos aspirados en lenguas romances confirman dicho vínculo. Por ejemplo, la palabra "humo" en español, que deriva filológicamente de "fumus" del latín o "fumo" del italiano.

Entonces, si bien la sonoridad le da carácter al poema, también la forma textual actúa directamente sobre éste a través de la disposición gráfica de las palabras y las letras en la puesta en página; así como mediante la carencia de puntuación, los pocos verbos, los muchos sustantivos, la rima y el verso libre. Además, la alternancia entre efes mayúsculas y minúsculas, efes juntas o espaciadas crea distintas texturas (o ritmos) sonoras-visuales. Es decir, gráfica y sonoramente, “Trionfo” no equivale a “trionfffo”.

Por otro lado, a pesar de que la letra ‘f’ no cumple la misma función morfológica en todas las palabras con ‘f’ del poema, gracias a la fuerte aliteración (con el mismo sonido ‘ffff’) se crea una cadena simbólica de sonoridad, y de referencias o sentidos acumulados. Por ejemplo, podemos pensar en que la ‘f’ de “Fffioritura” arrastra la *huella* de las efes anteriores: *f-trionfo* (trionfo), *f-soffocamento* (sofocación), *f-Fumo* (humo), *f-alfabeto*, *f-fanali* (faros), *f-Fenditura* (hendidura). Ello crea una serie de espacios o escenarios con connotaciones variadas, pero relacionadas; y esto sólo a partir de la reaparición de la letra “f”. Otro caso distinto es aquel de la palabra “inFiniiiiiiito” porque la ‘F’ también está ahí para acentuar cierta sonoridad, pero a la vez para evidenciar lo finito dentro de lo infinito: dos significados opuestos que quedan a la distancia visual del prefijo ‘in-’; y que comparten, en concreto, una ‘f’ cargada de potencia fónica.

Además, en todos estos pasajes parece haber un gesto aéreo y respiratorio, ya que el sonido fricativo-labio-dental prelingüístico ‘f’ visibiliza esa cualidad etérea del cuerpo al momento de hacer pasar el aire por el aparato fonador. Con ello, el lenguaje poético llama la atención sobre su propia virtud corporal resonante y, al hacerlo, se desdobra sobre sí mismo. Este proceso discursivo se relaciona con la *desfamiliarización* o extrañamiento del lenguaje propuesta por el formalista Viktor Shklovski. Visto así, la sonoridad de la ‘f’ pasa desapercibida, hasta que se *extraña* de su misma naturaleza y, entonces, crea un sentimiento de alienación durante la lectura poética en voz alta que desemboca en un potente discurso intermedial, artístico y poético.

Aunado a lo anterior, debemos atender el uso de símbolos matemáticos (=, +, x), cuya función en la literatura futurista es unir sustantivos e ideas de manera expresiva y sintética, tal como sucede con “Fuumar/ HUMO = gris inconsistente + armonia x perffume”⁵⁹ (versos 9-10), donde los signos permiten sintetizar el color, la textura y el aroma del humo de un cigarrillo en seis palabras. En cambio, en el verso “Auuffffff = Trionfo trionfffo F/ + pesadilla insomnio/ Enloquecer improvisadamente”⁶⁰ (verso 12) la ecuación matemática, casi a manera de narración, parte de una onomatopeya que parece referirse a la sofocación, la cual sumada a la pesadilla y al insomnio provoca, poco a poco, la locura de la voz narrativa.

Cabe señalar que de las tres fórmulas matemáticas escritas en el poema dos desembocan en las únicas palabras en letras mayúsculas: “FUMO” (HUMO) y “FRESCOESTERNO” (FRESCOEXTERNO) (versos 10 y 21). Aquí la elección del tamaño de fuente nos dice que son términos conceptuales importantes en el poema (semántica, visual y, por ende, sonoramente). En lo que respecta a la tercera ecuación, es justo aquella que surge y termina en “Auuffffff”. Esta palabra podría ser un guiño a la preposición y adverbio alemán “auf”, que denotaría un sentido de “sobre”, “encima de”, pero también de “levantarse” o de “animar” y “abrir”; lo cual nos remite asimismo al tópico de la sofocación.

Por otra parte, desde el punto de vista del léxico, este texto de Mina della Pergola coincide con la *tavola* onírica “LOS BÚHOS (Triángulo de la noche)” de Irma Valeria por el uso de determinados vocablos como: noche (*notte*), hora nocturna (*ora notturna*), enloquecer (*impazzire*) e *infinito*. A esta línea decadente-crepuscular se suma la carga onírica y surrealista de la locura (*pazzia*), de pesadilla (*incubo*) y de insomnio (*insonnia*). Asimismo, entra en juego la oposición entre la luz y la oscuridad, que caracteriza la noche iluminada de una ciudad moderna; por ejemplo, en “Noche Fffioentina + faros/ + Faros =

⁵⁹ “Fumare/ FUMO = grigio inconsistente + armonia x proffumo” (versos 9-10). A partir de aquí todas las citas textuales corresponden al poema “Il Trionfo dell’F” de Mina della Pergola (en Bello, *Spirale* 260).

⁶⁰ “Auuffffff = Trionfo trionfffo F/ + incubo insonnia/ Impazzire improvvisamente” (verso 12).

Frescoexterno”⁶¹ (versos 19-20), luces que se sintetizan metafóricamente en las “luciérnagas luciérnagas luciérnagas en las tinieblas”⁶² (versos 19-20). Este contraste cromático entre blanco y negro, o luz y oscuridad, también lo encontramos en la pieza “SILENCIO-ALBA” de Emma Marpillero.

Por ende, podemos notar una analogía entre lo natural (luciérnagas) y lo mecánico (faros) en la urbe, más el contraste y la variabilidad entre lo externo y lo interno. En la parte inicial del poema (versos 1-14), el primer verbo que rige una oración es aquel en “**Salir** de la cama ágilmente/ no obstante las f f f f”⁶³ (resaltado nuestro). En cambio, hacia la segunda parte del poema (versos 14-28) del ambiente de ensoñación se llega al verbo *girare* (vagar) en la negrura donde “Existe aún el FRESCOEXTERNO”⁶⁴ (verso 21) que implica, por supuesto, una acción que se lleva a cabo en un espacio exterior. Así, pasamos del espacio doméstico, en la primera parte del poema, al espacio urbano moderno (en parte, un paisaje industrial que comúnmente se buscaba exaltar en el futurismo).

Además, esto resuena con la práctica del *flâneur baudelairiano*,⁶⁵ el fenómeno social y literario de la modernidad, originado en Francia del siglo XIX, que consistía en hacer una exploración urbana sin un rumbo preciso, en vagar por los bulevares para percibir y observar las nuevas impresiones que motivaba la gran ciudad parisiense y, en general, las ciudades modernas. Entonces, en el poema “*Io*” (Yo), la voz narrativa femenina (de la mujer *flâneuse*), sale a explorar la Florencia moderna a pie, y mientras divaga imagina “sostituire todas las letras del alfabeto con la F f f f”⁶⁶ (verso 15), un deseo repentino y embriagante

⁶¹ “Notte Ffflorentina + fanali/ + Fanali = Frescoesterno” (versos 19-20).

⁶² “Lucciole lucciole lucciole nelle tenebre” (versos 19-20).

⁶³ “Balzar dal letto agilmente/ nonostante gli f f f f” (verso 6).

⁶⁴ “Esiste ancora il FRESCOESTERNO” (verso 21).

⁶⁵ El término tiene su origen en el francés y se refiere a aquel que es un paseante o callejero. Por ende, la actividad predilecta del *flâneur* consistía en recorrer libremente las calles y permanecer expectante a cualquier estímulo mientras se vagabundeaba por la ciudad. Walter Benjamin teorizó la práctica después de leer los poemas de Charles Baudelaire y sus observaciones las vertió en el ensayo “París: la capital del siglo XIX” en 1935. A partir de esto, la academia se interesó por la figura del *flâneur* y por su connotación sociocultural.

⁶⁶ “Sostituire a tutte le lettere dell’alfabeto l’F f f f” (verso 15).

que alimenta la carga simbólica de la sonoridad ‘ffff’ y, a la vez, la del vagabundeo mental (no sólo espacial) que acompaña la praxis de la *flânerie*.

Por otra parte, esta escena onírica y moderna de la “notte Ffflorentina” (noche Ffflorentina) se vincula con una dimensión espacial-corporal. Desde el primer verso hay un guiño a la voz de “Yo” que yace contenida en su garganta, bajo el “peso de todas las f de esta AFA en la garganta f f f f f f f f / f f f / Sofffffocación”⁶⁷ (versos 3-5). De igual manera, la “notte afosissima” (noche bochornísima) (verso 1) le dificulta a “Yo” mover su cuerpo fuera de la cama y, al parecer, el impedimento somático aumenta sus nervios, los cuales intenta calmar fumando y con el paseo nocturno por la ciudad.

En el verso 17, el motivo corporal se manifiesta en: “vestiría mi cuerpo de F/ e iría al inFiniiiiito vagar vagar horas nocturnas delicia”⁶⁸, donde la voz narrativa alude a una liberación femenina corpórea hacia el infinito, reforzada por el verbo de movimiento duplicado *girare* (vagar); pues la libertad, quizás, está en el movimiento y el desplazamiento autónomo del cuerpo femenino por la ciudad. Esa independencia es contraria a la sofocación inaugural, aunque el cuerpo de “Yo” esté vestido de “f” (una efe que anteriormente poseía la huella de f-AFA asfixiante). Entonces, hacia el final del poema, las letras “F” presentes en las acciones “vestiría mi cuerpo de F / e iría al inFiniiiiito a vagar” (versos 17-18) son, más bien, efes oxigenadas y liberadoras que envuelven y aluden al cuerpo f-femenino.

No obstante, durante los últimos cuatro versos “sin F/ Herir mi Fijación/ Hendidura sobre todo mi cuerpo Femenil/ (¿comienza la locura?)/ Imposible Fffloración/ en el Yo”⁶⁹ (versos 24-28) regresa, de forma precipitada, una inmovilidad corporal. Cuando finalmente “Yo” se había librado de la f-sofocante y de su estatismo, hace la pregunta: “¿comienza la locura?”⁷⁰ (verso 26), la única

⁶⁷ “Peso di tutti gli f di questa AFA sulla gola f f f f f f f f / f f f / Sofffffocamento” (versos 3-5).

⁶⁸ “Vestirei il mio corpo di F/ e andrei all’inFiniiiiito girare girare ore notturne delizia” (verso 17).

⁶⁹ “Senza F/ Ferire la mia Fissazione/ Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo/ (comincia la pazzia?)/ Impossibile Fffloritura/ nell’Io” (versos 23-26).

⁷⁰ “Comincia la pazzia?” (verso 26).

interrogante del poema, y con ello se desata un retorno cíclico, como si el cuerpo de mujer de “Yo” no lograra escapar del AFA que la sofoca porque, justo, es el triunfo de la F. Al final, la “Ffffloración en el Yo” (verso 27) es *impossibile* y todo apunta a que la mujer vuelve a la locura y pesadez previas que sentía dentro de sí, a pesar de su reivindicación y emancipación durante el vagabundeo nocturno por la ciudad.

Hechas estas precisiones, es posible resumir que tanto en la pieza de Irma Valeria como en el poema de Mina della Pergola, la noche es el espacio de la ensoñación, del vagabundeo, de las melodías animales o estridentes, las cuales podemos leer y escuchar gracias a la cooperación entre los medios. Además, las atmósferas nocturnas abrieron paso a elementos surreales y misteriosos, o espacios interiores y exteriores, que repercutieron en la representación de las voces y los cuerpos u objetos. Estas capas de sentidos superpuestos las develamos a partir del análisis intermedial de la puesta en página, la cual nos invitó a realizar una lectura performática, recreando sonoridades saturadas, sofocantes y ruidistas (a partir del texto o la imagen).

A continuación, estudiaremos otras piezas de mujeres basadas en la palabra en libertad y el *tavoliberismo*, que también poseen cualidades fónicas, pero dejaremos a un lado lo sonoro y prestaremos particular atención a la relación entre los trazos o la disposición gráfica, y el texto. Ello sin olvidar la pertinencia de la lectura performática al tratar con obras intermediales.

Capítulo III

Poemas visuales y síntesis futuristas: representaciones del cuerpo en cuatro prácticas escriturales-pictóricas de dos artistas futuristas, en y a partir de la página

Texto, mi cuerpo
Hélène Cixous

Con el capítulo anterior sobre la sonoridad ruidista y la palabra en libertad tejimos un puente para estudiar ahora la escritura en relación con la visualidad. Tomando como punto de partida que la poética futurista exploró la capacidad expresiva del espacio en la página, contrastaremos enseguida otras piezas poniendo especial énfasis en la dimensión visual y gráfica que el texto llega a adoptar. En este capítulo, además, analizaremos la representación gráfica y textual del cuerpo, ya que en varias de las piezas seleccionadas será el elemento protagónico.

Para empezar, cabe recordar que, en palabras de W. J. T. Mitchell, “no hay forma de mantener la visualidad y las imágenes visuales fuera del estudio del lenguaje y la literatura”⁷¹, aún menos en los ejemplos aquí presentados de dos artistas futuristas, quienes experimentaron con la interacción entre el medio visual y las palabras. Por tanto, consideraremos la premisa de Mitchell al estudiar estas prácticas artísticas que, en su mayoría, se podrían englobar bajo la nombrada ‘poesía visual’, la cual generalmente “explora la relación entre palabra e imagen, entre literatura y artes visuales” (Giovine 84). De hecho, Alan Prohm abona a la cuestión mencionando que en la poesía visual “las palabras se comportan como cosas, o las cosas como palabras, el pensamiento adquiere cualidades perceptivas y, a menudo, no hay forma de separar el contenido de un poema de sus formas visibles [...] [es decir:] lo que significa de cómo se ve”⁷².

⁷¹ “There is no way [...] to keep visuality and visual images out of the study of language and literature” (Mitchell, “Interdisciplinarity” 543).

⁷² “Words behave as things, or things as words, thought takes on perceptual qualities, and there is often no way of separating the content of a poem from its visible forms [...] [that is:] what it means from how it looks” (Prohm, “Visual Poetry” 2).

Además, como señala Giovine, “la incorporación de lo visual y lo espacial en la poesía [...] permite una nueva forma de leer, percibir y decodificar que no está relacionada con la linealidad sino con la multidireccionalidad y la multidimensionalidad” (24).

Todo lo anterior es lo que inicialmente buscamos englobar tras la palabra compuesta “verbivocovisual” y, tal como lo pone Mieke Bal, “la ventaja de hablar de ‘textos visuales’ [o verbivocovisuales], es que nos sirve para recordar [...] que las líneas, los motivos, los colores y las superficies —al igual que las palabras— contribuyen a producir significado; por tanto, la forma y el significado no pueden separarse. Ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata. En tanto no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren [una] labor de la lectura” (34-35). Esto último nos recuerda la lectura performática que delineamos en el capítulo anterior a partir de Johanna Drucker, y la manera en que nos hemos aproximado a las *tavole* futuristas (que desde este ángulo claramente también son catalogables como poemas visuales).

Por estas razones, habrá que analizar con detenimiento en cada caso cómo es que la representación del espacio y del cuerpo, y los discursos artísticos, se funden, se complementan y se confunden (también con su contexto).

III.1. La palabra en libertad de Marietta Angelini: los retratos tipográficos del hombre rojo y el hombre de terciopelo

La carne se vuelve lenguaje
Gabriela Jáuregui

Una de las creadoras que encontró su voz en un espacio doméstico fue Marietta Angelini (Maria Carolina) (Godiasco 1869-1942), la primera mujer *parolibera* del futurismo italiano. Angelini comenzó su incursión en el movimiento desde la cocina, pues fue ama de llaves en la casa de Marinetti en Godiasco, provincia de Pavía. Su tarea principal consistió en preparar la comida y brindar alimento a

los varios grupos de futuristas que visitaban la casa de Marinetti. Asimismo, fue la encargada de mantener el contacto y la correspondencia entre Marinetti y otros asociados del futurismo, junto con su hermana menor Nina Angelini. De igual manera, las hermanas Angelini se encargaron de divulgar material futurista (textos, volantes, cartas, revistas y manifiestos), sobre todo cuando los líderes partieron para combatir en la Primera Guerra Mundial (Bello, *Spirale* 81).

Marietta Angelini estuvo activa sobre todo durante la primera fase del futurismo y, aunque era iletrada, fue la primera mujer poeta *parolibera* en publicar una composición futurista con su firma (Bello, *Spirale* 81). De hecho, Marinetti la admiraba por su fuerte carácter y su actitud perspicaz. La describió como una “simpática y siempre mordiente *parolibera*”⁷³ (en Bello, *Scrittrici* 239). A su vez, Angelini siempre se mostró fiel defensora y admiradora del genio y patriotismo *marinettiano*.⁷⁴ Por ello, las hermanas Angelini fueron apodadas “las vestales del futurismo” (*le vestali del futurismo*) en honor a la sacerdotisa de Vesta, la diosa romana del hogar. En concreto, las vestales brindaron su servicio hasta 1924, pues en ese año Marinetti se casó con Benedetta Cappa y la pareja se mudó a Roma, dejándoles en donación a las Angelini su villa de Godiasco (Bentivoglio 30).

Angelini parece haber sido sensible a lo que logró presenciar en el papel de quien abastecía a los invitados en las veladas futuristas. La creadora fue testigo de varias obras y charlas entre famosos artistas y grandes personalidades, tales como Giacomo Balla, Fortunato Depero, Paolo Buzzi, Decio Cinti, Emilio Piccoli, Umberto Notari y, sobre todo, Francesco Cangiullo. Fue este último quien la ayudó a publicar sus dos únicas *tavole* en la primera página de la revista napolitana *Vela Latina* (IV, 5, 12 febrero 1916, p. 1) que son

⁷³ “Simpatica e sempre mordente parolibera” (Marinetti en Bello, *Scrittrici* 239).

⁷⁴ En una ocasión, Marietta Angelini visitó a la enferma Enif Robert en su casa en Milán para llevarle los buenos deseos de Marinetti (Bello, *Scrittrici* 247). Lo cual demuestra la confianza que el fundador de la vanguardia le tenía y la importancia de su función, también como mensajera y representante.

el *Ritratto di Marinetti* y el *Ritratto di Cangiullo*.⁷⁵ Estos retratos, firmados por “MARIETTA ANGELINI/ 1ª cameriera di Marinetti”, primera ama de llaves de Marinetti, en su momento fueron una provocación escandalosa y vanguardista. Sin duda, la firma era descomunal: la clara alusión al rol laboral de Angelini resultó alarmante para la esfera cultural y artística de aquel entonces; pues la firma, además de ser de una mujer, denotaba un nivel sociocultural inferior y subordinado al de los líderes futuristas Marinetti y Cangiullo.

Por otra parte, cabe mencionar que Cangiullo decidió acompañar la publicación de las *tavole* con una carta abierta escrita por él y dirigida a las escritoras italianas en general. En este texto declaró su asombro frente a las palabras en libertad de Angelini, que sintetizaban y comunicaban de inmediato la lírica futurista pictórica, colmada de energía, fascinación y esplendor. Para él, las obras de *architettura lirica* de Angelini eran todo lo opuesto a lo que estaban escribiendo grandes personalidades de las letras como Matilde Serao, Grazia Deledda o Ada Negri (Bello, *Spirale* 82). También, Cangiullo buscó incitar con su carta a que las escritoras italianas siguieran el camino experimental de Angelini, mucho más emocionante, progresista e innovador.

No se debe dejar pasar el hecho de que las obras de Angelini se distinguen por la espontaneidad poética, es decir, por la agudeza y sencillez en las imágenes metafóricas y las analogías. De hecho, Angelini fue mujer pionera en experimentar con la técnica de la palabra en libertad futurista, la libre ortografía y la imaginación sin hilos. Justamente, estas técnicas rebeldes y libertarias (que estudiamos en el capítulo anterior) inspiraron las composiciones de Marietta Angelini, la futurista-ama de llaves; cuestión que asimismo llevó a los futuristas a celebrar su genio, digno de una poeta de cuna, característico de una autodidacta sensible. Así, en sus *tavole* se observa una preferencia por una sintaxis clara, expresiva y breve que sin duda destaca frente a las demás escritoras en el contexto de la época, y también fuera de éste.

⁷⁵ Es posible que, además de los retratos publicados, Angelini haya compuesto otras *tavole* o *collages* futuristas, pero que nunca fueron difundidos.

Aunado a ello, en las composiciones de Angelini abundarán las cadenas de adjetivos, sustantivos o infinitivos que requieren de nuestra lectura participativa, generando conexiones semánticas entre palabras, a partir del tipo o tamaño de letra, u otros signos visuales; ya que la futurista trazó corporeidades en la página a partir del juego entre el espacio, las palabras y la tipografía. Así, gracias a la articulación de dichos recursos, Angelini delineó una poética verbivocovisual que resultó en un aporte significativo, aunque breve, para la vanguardia futurista. Asimismo, sin proponérselo, marcó una pauta de creación para las demás mujeres, a pesar de su desfavorecida condición social y laboral que podría haber sido una limitante.

III.1.1. El “Retrato de Marinetti”: un hombre rojo y volcánico

En medio del auge experimental de la palabra en libertad y la imaginación sin hilos se publicaron los retratos de Angelini. El retrato del “hombre rojo” estuvo dedicado a Marinetti y aquel del “hombre de terciopelo” a Cangiullo. Dichos retratos se imprimieron en blanco y negro con un formato vertical. Representan la revolución tipográfica que proponía Marinetti, la cual se pronunciaba contra el formato tradicional del libro, organizado en renglones y párrafos, y “la bestial y nauseabunda concepción pasadista del libro de versos”⁷⁶. Así, las composiciones de Angelini representan la nueva forma del libro, son “la expresión futurista del [...] pensamiento futurista”⁷⁷, lo cual conlleva un quiebre con las convenciones tradicionales de la disposición del texto en la página. Como veremos a continuación, estos poemas visuales dependen de la función expresiva de los caracteres tipográficos y su colocación en el espacio en blanco de la página. Además, veladamente nos recuerdan el uso declamatorio de la palabra futurista, pues el resaltado de las letras exalta la efusividad de la composición sonora.

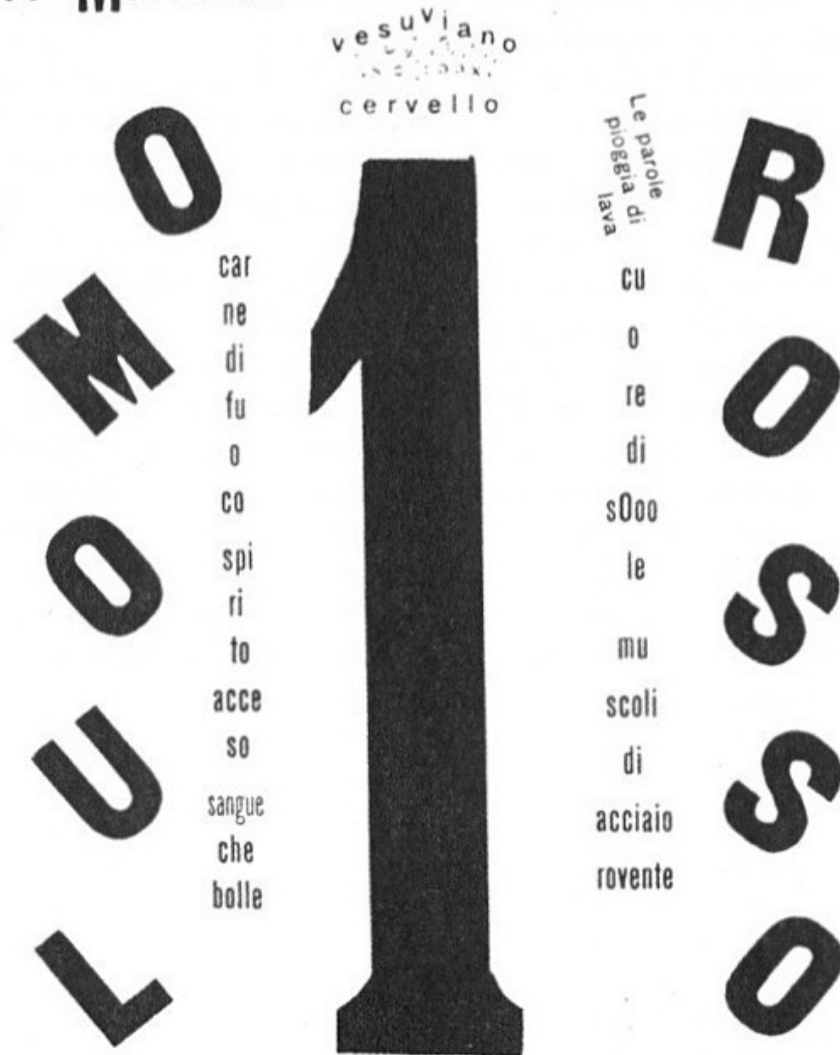
⁷⁶ “La bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista” (Marinetti, “L’immaginazione” 4).

⁷⁷ “L’espressione futurista del [...] pensiero futurista” (Marinetti, “L’immaginazione” 4).

Ritratto di Marinetti *)

A Marinetti

Parole in libertà



*) L' Uno centrale dovrebbe essere stampato in ROOSSSO

MARIETTA ANGELINI
1.ª Cameriera di Marinetti

Imagen 5. "Ritratto di Marinetti" de Marietta Angelini en *Vela Latina* (IV, 5, 12 febrero 1916). Fuente: Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza+serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007, p. 84.

El "Ritratto di Marinetti" (Retrato de Marinetti) (imagen 5) de Angelini presenta una síntesis verbal e iconográfica de la personalidad de Marinetti, así como de

sus rasgos físicos e intelectuales. Desde el punto de vista textual, la frase más llamativa es “L’uomo rosso” (El hombre rojo), la cual demarca los extremos laterales de la pieza. Por supuesto, al centro se observa un enorme número uno, apuntalando el núcleo visual protagonista de la composición. Ese número 1 también le asigna, metafórica y simbólicamente, una importante cualidad a Marinetti, pues lo decreta como el “número uno”, o líder, de la vanguardia.

Debajo del símbolo 1, en letras diminutas está escrita una nota al pie donde Angelini hace la petición (por cierto, no cumplida) de que ese número uno se imprima en color rojo: “L’Uno centrale dovrebbe essere stampato in ROOSSSO” (el Uno central debería ser impreso en ROOOJJJO). Si tomamos en consideración el deseo de la artista, el color rojo añadiría otro importante signo visual a la pieza, pues es el color del fuego, de la furia volcánica, de la pasión frenética y símbolo del dinamismo marinettiano, que se relacionará con otra pieza de Benedetta Cappa, que nos ocupará más adelante. Al respecto, Bentivoglio sugiere que el número 1 estampado en rojo recuerda el estilo de los calendarios tradicionales, donde diariamente se arranca una pequeña hoja con el número del día (27). Quizás esa sea la referencia inconsciente que llevó a Marietta Angelini a emplear este recurso visual, pues una de sus labores como ama de llaves pudo haber sido encargarse de la actualización de los días en el calendario.

Por otra parte, con distinta tipografía y en letra más chica, arriba del 1 se lee: “vesuviano cervello” (vesubiano cerebro), metáfora que hace referencia al volcán Vesubio en Nápoles. Además, la disposición de la palabra “vesuviano” recuerda la forma de ese volcán, y las letras se extienden como lava hirviente derramada sobre la tierra: el número uno parece ser la chimenea del volcán por la cual sube la lava hirviente, que después se desparrama sobre la negra superficie del número. A la vez, la lava tipográfica semeja la forma, un tanto irregular, del cráneo y el cabello de Marinetti. Asimismo, esta metáfora se vincula con aquello que está escrito con libre ortografía del lado izquierdo de la pieza, entre el número 1 y el sustantivo “L’UOMO” (EL HOMBRE): “carne di fuoco”

(carne de fuego), “spirito acceso” (espíritu encendido) y “sangue che bolle” (sangre que hierve). Estas metáforas, divididas en sílabas o letras, recuerdan el calor de la cocina y el calor vital que nutre el cuerpo, pero también el principio destructor y radical del futurismo que buscaba impulsar Marinetti.

Del lado contrario, a la derecha del número uno, en sentido vertical-diagonal, está escrita otra metáfora: “Le parole pioggia di lava” (Las palabras lluvia de lava), cuya disposición emula el denso caer de las gotas de lava. Debajo de esta frase, separado en sílabas, dice: “cuore di sOoole” (corazón de sOool) y “muscoli di acciaio rovente” (músculos de acero ardiente). Por consecuencia, es una composición equilibrada donde abundan las metáforas corporales relacionadas con altas temperaturas, que enfatizan las cualidades del carácter de Marinetti, su energía incendiaria⁷⁸ y su creatividad tempestiva. El retrato es, pues, abstracto y habla del carácter y de algunos rasgos corporales del poeta (como los músculos) más que sólo faciales, como podría esperarse.

Sin duda, esta composición también exige un proceso de lectura distinto por parte del lector o la lectora, pues la disposición de las palabras “está en desacuerdo con las convenciones de la práctica de lectura de arriba a abajo de izquierda a derecha, enfatizando [desde un inicio] el hecho de que aquí el significado verbal se establece en relación con las normas visuales”⁷⁹ (Drucker 136). Así, la interpretación de la pieza está condicionada por una lectura performática, activa y participativa; cuestión que también será imprescindible al analizar el siguiente retrato de Francesco Cangiullo.

⁷⁸ De hecho, relacionado con esta característica, la primera antología poética de Aldo Palazzeschi se tituló *L'incendiario* y estuvo dedicada, justo, a Marinetti.

⁷⁹ “Is at odds with the conventions of top-to-bottom left-to-right reading practice, stressing the fact that here the verbal meaning is being made in relation to visual norms” (Drucker 136).

III.1.2. El "Ritrato de Cangiullo": el hombre aterciopelado



Imagen 6. "Ritratto di Cangiullo" de Marietta Angelini en *Vela Latina* (IV, 5, 12 febrero 1916).
Fuente: Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza+serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007, p. 85.

Este segundo retrato corresponde a Cangiullo, el hombre de terciopelo (imagen 6). A grandes rasgos, podemos resumir que en la composición se describe, estiliza y representa la figura masculina del joven napolitano, a partir de letras y palabras. Vale notar que aquí se exaltan más las cualidades físicas del artista que las de su personalidad, como sucede en el caso de Marinetti; de hecho, el cuerpo masculino (compuesto por letras) es el protagonista visual de la pieza. A continuación, analizaremos cada segmento de la composición para entender cómo es que se vinculan los diferentes lenguajes y elementos gráficos.

En primera instancia, debido al tamaño y al resaltado de la letra, salta a la vista la frase metafórica central: “LUOMO DI VELUTO” (EL HOMBRE DE TERCIOPELO). Aquí Angelini, para cuidar la proporción del diseño, aprovechó las licencias de la libre ortografía futurista y eliminó el apóstrofo que marca la elisión de la vocal final del artículo; es decir, optó por escribir “LUOMO” en vez de “L’UOMO” (recurso que también empleó en el retrato anterior). Asimismo, la escritora borró una de las *e*es en la palabra “VELUTO” para generar un equilibrio visual, ya que estrictamente debería escribirse como “VELLUTO” (terciopelo).

Desde otro ángulo, analizando la pieza de arriba hacia abajo, la “o” ovalada que semeja un cero “0” marca la punta de la cabeza, que además funge de puente entre palabras de un lado al otro de la página. Entonces, al igual que en el retrato de Marinetti, la estilización tipográfica es la que nos ayuda a generar vínculos visuales y sintácticos entre las palabras, que a menudo aparecen divididas o distantes. Por otro lado, arriba de aquella letra-número “0” están, por supuesto, los “capelli neri” (cabellos negros) del artista. De este centro salen los brazos, compuestos por las letras “LU” y “MO”. El cuello, los hombros y la parte superior del torso se conforman por las frases “Viso cangiante”⁸⁰ (Rostro cambiante), “Baffi neri” (Bigotes negros) y la preposición “DI” (DE). En cambio, las dos piernas se moldean con los grandes caracteres de la palabra “VELUTO” (terciopelo): “VLT” y “EUO”, respectivamente. A los costados, a la par de las

⁸⁰ Podría hacer referencia a la técnica pictórica del Renacimiento también denominada *cangiante* y que alude a un cambio de color.

piernas, se incluyen dos adjetivos semafóricos: “Esile” (delgado) y “Agilissimo” (muy ágil) que describen a Cangiullo.

Además cabe enfatizar que la frase “Abbraccia con lo sguardo e bacia cogli occhi neri” (abraza con la mirada y besa con los ojos negros) se extiende a lo largo de los brazos, de izquierda a derecha. Debajo de ésta, con otro tipo de fuente, corre la frase: “Accarezza coi capelli” (acaricia con el cabello). Más abajo, en el espacio en blanco de la página, se inserta el comentario: “Labbra di raso” (Labios de satín) y del lado opuesto de la página, al mismo nivel, aparece un pequeño, pero complejo juego verbal:

<i>con</i>	<i>pal</i>	<i>con</i>	<i>pár</i>
	<i>Bacia</i>		<i>Besa</i>
<i>le</i>	<i>pebre</i>	<i>los</i>	<i>pados</i>

En este cuadrángulo la lectura performática depende de las relaciones visuales entre palabras, es decir, debemos generar conexiones y trazar rutas de lectura verticales y diagonales. Entonces, una primera opción es empezar por la palabra central (*Bacia*), de ahí dirigir la mirada hacia la esquina superior izquierda (*con*), después hacia abajo (*le*), luego en diagonal hacia arriba (*pal*) y, finalmente, acabar la lectura en la esquina inferior derecha (*pebre*). Esto da por resultado la frase “bacia con le palpebre” (besa con los párpados), donde la escritora hace una elipsis al nombre de Cangiullo, el sujeto que completaría dicha oración. Mirándolo desde otra perspectiva, una segunda opción de lectura sería dejar la palabra nuclear (*Bacia*) al último, lo cual implementaría una elipsis y un hipérbaton en la frase: “con le palpebre bacia” (con los párpados besa).⁸¹ En general, estas descripciones son sumamente sensuales, y buscan despertar

⁸¹ Al respecto, llama la atención que Angelini no utilizara el verbo al infinitivo, como decretó Marinetti en el manifiesto de la literatura futurista. Esto, sin embargo, es algo que pasan por alto muchas escritoras y escritores, como Benedetta Cappa en la prosa poética “AMORE: FUSIONE DI NUCLEI” del siguiente apartado.

todos los sentidos mediante metáforas y figuras retóricas. Así, a través de las palabras se destaca la textura y la fisonomía del cuerpo del poeta.

Este es un ejemplo de las múltiples combinaciones poéticas y sinestésicas que permite la composición de un poema verbivocovisual; dado que, en este caso, se imprime en la página una polisemia tanto textual como visual. Muestra de ello es que el predicado de la locución “el hombre de terciopelo” (*l'uomo di velluto*) también puede relacionarse (visual y textualmente) con otras frases de la pieza, por ejemplo: “besa con los párpados de terciopelo”, o también “abrazo con la mirada y besa con los ojos negros de terciopelo”. En suma, como observa Giovine, “la poesía visual no siempre tiene una dirección de lectura única, en muchas ocasiones es el lector [o la lectora] quien recompone el texto a través de varias posibilidades de lectura generadas por éste” (24). Por lo mismo, al leer la composición de Angelini, el lector o la lectora tiene la libertad de decidir cómo relacionar los sintagmas y jugar con los posibles resultados generados.

Asimismo, cabe notar que “VELUTO” (terciopelo) es la palabra visualmente más llamativa (debido al tamaño de los caracteres), por lo que es una gran metáfora que se expande e involucra a las demás. Podríamos pensar, sobre todo, en un monumental cuerpo de terciopelo. Inclusive, existe la posibilidad de que el profundo remarcado de las letras negras despierte en el lector o la lectora la textura del mórbido y delicado terciopelo negro (probablemente de las ropas de Cangiullo). Opuesto a lo que produce ver el retrato incendiario de Marinetti, esta representación corporal aviva una sensación aterciopelada, encantadora, elegante y seductora. Este, de hecho, es un guiño al *tactilismo* futurista, una práctica que buscará fusionar las texturas con la poesía.⁸²

Con todo, no se puede omitir que, a pesar de la emocionante y fructífera teorización de la palabra en libertad, imprimir este tipo de *tavole* representó un

⁸² Para más información sobre el manifiesto futurista y el método del *tactilismo*, véase al apartado “El manifiesto y los libros-objeto: el *tactilismo* y la anécdota de las obreras de la Litolatta”.

reto para la imprenta de la época. Fueron muchas las dificultades que se presentaron durante la reproducción tipográfica, considerando que en aquel entonces “no se [disponía], obviamente, de las técnicas de impresión digital, ni siquiera de las soluciones más sencillas ofrecidas por el empleo de las letras transferibles”⁸³ (Abate 6). Menciona Rosaria Abate que al imprimir estos proyectos era “indispensable el trabajo del tipógrafo, necesario para transformar el proyecto de palabra en libertad en la construcción del artefacto verbivocovisual definitivo”⁸⁴ (6). Los retratos de Marietta Angelini se enfrentaron a estas dificultades, pero gracias a la labor editorial de Francesco Cangiullo, quien ejerció el rol tanto de modelo, como de crítico, editor y tipógrafo, fue posible coordinar la impresión del diseño verbivocovisual de Angelini. Así, a nivel técnico-material, unos retratos al parecer sencillos requirieron de una planeación y confección sumamente avanzada e ingeniosa para la época.

En suma, este último retrato de cuerpo entero pone énfasis, mediante signos gráficos y metáforas, en los rasgos físicos de Cangiullo; por ejemplo, la profundidad de su mirada, su rostro, los bigotes, los cabellos y las extremidades. Dentro de todo, además, se busca provocar un efecto sinestésico, cosa que también se observará en otras de las piezas de las futuristas que nos ocuparán. Entonces, si se toman en consideración los recursos tipográficos empleados, además de la puesta en página y la fecha de publicación de los retratos (1916), será evidente que las dos *tavole* adquieren “un doble valor: el de representar una novedad absoluta en el campo de la producción poética femenina y el de proponer los rasgos intelectuales, de carácter e iconográficos del 'tipo futurista' en una síntesis verbal [y visual]”⁸⁵ (Bentivoglio 83).

⁸³ “Non si [disponeva], ovviamente, delle tecniche digitali per la stampa, e neanche delle più semplici soluzioni offerte dall'impiego dei trasferibili” (Abate 6).

⁸⁴ “Indispensabile il compito del tipografo, necessario per trasformare il progetto [...] parolibero nella costituzione del manufatto verbivocovisuale definitivo” (Abate 6).

⁸⁵ “Un duplice pregio: quello di rappresentare una novità assoluta nel campo della produzione poetica femminile e quello di proporre in una sintesi verbografica i tratti intellettuali, caratteriali e iconografici del 'tipo futurista'” (Bentivoglio 83).

Estos retratos representan un momento insólito en la producción poética futurista de las mujeres para los inicios del siglo XX.⁸⁶ Son poemas que se distinguen de lo que Marinetti llamaría el tradicional “Arte con el A mayúscula”⁸⁷ (“L’immaginazione” 3) de aquellos años; es decir, versos limitados a ciertas convenciones de escritura y lectura, las cuales hemos discutido anteriormente. Más aún, durante el análisis hemos evidenciado que, semejante a lo que sucede en las piezas del capítulo previo, en las obras de Angelini los recursos poéticos se vinculan con otros medios. En particular, aquí las palabras no sólo significan, sino que su mera potencia visual sobre la página se aprovecha para construir la imagen de un cuerpo; además, encontramos estilizaciones tipográficas y juegos complejos en la puesta en página (los cuales evocan la técnica del caligrama, sin llegar a serlo propiamente).

Sin perder de vista estas reflexiones sobre la palabra en libertad, la puesta en página, la lectura performática y la representación del cuerpo, en el próximo apartado nos ocuparemos de analizar algunas síntesis gráficas de la futurista Benedetta Cappa. En ellas, la creadora decidió fusionar el texto y la imagen de manera distinta, aunque no alejada de los intereses y recursos que empleó Marietta Angelini en sus retratos.

III.2. Las síntesis gráficas y la picto-escritura de Benedetta Cappa: la fusión entre los núcleos y la síntesis del Universo

Estoy atrapada en la piel de mi propia historia
Luz Aurora Pimentel

Podemos comenzar por mencionar que, contrastando con Angelini, pero quizás también de entre todas las mujeres que se sumaron al futurismo italiano,

⁸⁶ Cabría considerar que el ego y orgullo de los artistas Marinetti y Cangiullo pudieron haber sido componentes esenciales que permitieran la difusión de estas propuestas de Angelini, sin los cuales seguramente los retratos habrían caído en la omisión y el olvido.

⁸⁷ “Arte coll’A maiuscolo” (Marinetti, “L’immaginazione” 3).

Benedetta Cappa es la figura más emblemática y reconocida. La pintora y escritora nació en 1897 en Roma, en el seno de una familia medianamente acomodada. Tuvo cuatro hermanos: Arturo, Aurelio, Alberto y Arnaldo (Zoccoli 158). Estudió pedagogía, en particular las tesis clásicas de Vittorino da Feltre y las teorías más experimentales de Maria Montessori (pues Cappa se preparó para ser maestra a nivel preescolar y primaria). Después, se formó en la pintura bajo la guía del famoso pintor futurista Giacomo Balla,⁸⁸ lector de Giuseppe Steiner, Lombroso y Bergson; e interesado por el ocultismo y el espiritismo de la *pattuglia azzurra* florentina (Bello, *Spirale* 279). Todas estas tesis también influyeron, de alguna manera, en la obra de Benedetta Cappa.

Además, siendo pupila en el estudio de Balla, en 1918 Cappa conoció a Marinetti, líder del futurismo italiano (21 años mayor que ella), quien se convirtió en su futuro esposo (véase imagen 7). Así, la estrecha amistad intelectual que surgió entre los artistas con el tiempo derivó en una relación amorosa (Zoccoli 158). Cabe mencionar que, antes de casarse, la pareja se fue a vivir en unión libre a las afueras de Pavía, lo cual era inusual y escandaloso para la moral de la época. En parte, esto se debió a que Marinetti optó por no llevar a Cappa a su villa en Godiasco para evitar “los celos de las hermanas Angelini, las dos amas de llave-patronas”⁸⁹ (Zoccoli 159). Sin embargo, después de este periodo, bajo presión de los padres de Cappa, la pareja contrajo matrimonio en Villasanta en 1923 y tuvieron tres hijas con nombres muy futuristas: Vittoria (1927), Ala (1928) y Luce (1932). En 1925 la familia se mudó a la ciudad natal de Cappa y, por ende, Roma se volvió la capital del movimiento futurista (Zoccoli 162).

⁸⁸ Balla (Turín 1871-Roma 1958) fue un versátil escultor y pintor italiano. Estudió arte en Turín y Roma, adonde se mudó en 1893. Se interesó por la experimentación con el color, la forma pura, la abstracción y el paisaje urbano. Se acercó al impresionismo y puntillismo. En 1910 firmó, junto a Boccioni y Severini, el “Manifiesto dei pittori futuristi” y el “Manifiesto tecnico della pittura futurista”. En 1912 publicó sus estudios sobre el movimiento (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912) y la iridiscencia. Además, diseñó escenografía y vestuario para varias obras futuristas, hasta los años treinta cuando se distanció de la vanguardia (Treccani).

⁸⁹ “La gelosia delle Angelini, le due cameriere-padrone” (Zoccoli 159).

A pesar de que Marinetti contrajo matrimonio con Cappa en 1923, unos años antes se había proclamado en contra del amor, el sentimentalismo y las mujeres,⁹⁰ así como contra el matrimonio. Ello en su declarado manifiesto “Contro il matrimonio” (Contra el matrimonio) (1919), donde denunció que

la familia [...] es absurda, dañina y prehistórica. Casi siempre una prisión. Todos sufren, se deprimen, se agotan [...] en nombre de una divinidad aterradora a derrocar: el sentimiento. La familia que casi siempre nace, para la mujer, de una compra-venta legal de alma y cuerpo, se convierte en una mascarada de hipocresía o en la fachada sabia detrás de la cual tiene lugar una prostitución legal empolvada de moralismo. (3-4)⁹¹

Contra todo posible pronóstico a la luz de estas declaraciones, Cappa sería la mujer con quien el artista compartiría el resto de su vida y la crianza de tres hijas. Al respecto, comenta Griffiths que “[este] feliz matrimonio [...] parece haber transformado el movimiento y su fundador de manera significativa. A pesar de su [...] reputación por misoginia, y sus estrechos vínculos con el régimen [fascista], Marinetti celebró la idea de la mujer moderna”⁹² (“Images” 11), que encarnaba la mismísima figura de Benedetta Cappa. De hecho, en general la creadora representó el gran arquetipo de la mujer futurista, ya que a lo largo de su vida se desarrolló plenamente como artista, esposa y madre.⁹³

⁹⁰ Nos referimos al noveno punto del primer “Manifiesto del futurismo” donde se proclamó explícitamente el desprecio a la mujer: “Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el **desprecio por la mujer**”. Original: “Noi vogliamo glorificare la guerra —sola igiene del mondo— il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il **disprezzo della donna**” (resaltado nuestro) (Marinetti, “Fondazione” 14).

⁹¹ “La famiglia [...] è assurda, nociva e preistorica. Quasi sempre un carcere. Tutti soffrono, si deprimono, si esauriscono [...] in nome di una divinità spaventosa da rovesciare: il sentimento. La famiglia che nasce quasi sempre, per la donna, da una legale compra-vendita d’anima e di corpo, diventa una mascherata di ipocrisie oppure la facciata saggia dietro la quale si svolge una prostituzione legale incipriata di moralismo” (Marinetti, “Contro il” 3-4).

⁹² “[This] happy marriage [...] seems to have transformed the movement and its founder in significant ways. Notwithstanding his [...] reputation for misogyny and his close ties to the [fascist] regime, Marinetti celebrated the idea of the modern woman” (Griffiths, “Images” 11).

⁹³ Al respecto, comenta Lucia Re que este arquetipo de mujer fue un modelo ideal y estereotípico que después adoptó la propaganda fascista (199).



Imagen 7. Fotografía anónima de Benedetta Cappa y Marinetti (1937). Fuente: Sitio Web "Wikipedia" <https://en.wikipedia.org/>

De igual manera, Cappa fue conocida como una gran escritora de novelas experimentales, pero sobre todo como *aeropitttrice*, *aeropintora* futurista. En sus *aeropinturas*, plasmó su afición por las experiencias de vuelo en avión (al igual que Marisa Mori, la próxima creadora que analizaremos); y en sus obras plásticas consiguió tener un estilo único, protagonizado por el uso de una gran paleta de azules (guiño a la *pattuglia azurra futurista*), con tendencia a los colores pasteles claro. También, Cappa aprovechó la luz para generar el volumen y la claridad de las formas, por lo que el dinamismo plástico de sus cuadros fue resultado de la mezcla entre los colores, las formas y la luz (véase imagen 8). Además, observa Franca Zoccoli, en sus pinturas abstractas aparece el concepto de energía, pero como sinónimo de vida (157, 163), pues la energía es un poder creativo con la facultad de dar vida. Asimismo, en sus obras abundan

las abstracciones naturales y las atmósferas oníricas, casi surrealistas, que rompen con la racionalidad mimética de la representación (propuesta estilística que también observaremos en su escritura).



Imagen 8. *Sintesi delle comunicazioni radiofoniche* (1934), témpera de Benedetta Cappa. Fuente: Sitio Web "Fame di sud" <https://www.famedisud.it>

Cabe señalar que "Benedetta Cappa nunca pintó el desnudo, por lo general se centr  en los temas futuristas más característicos de la industria y la maquinaria

moderna”⁹⁴ (Griffiths, “Images” 14) (por ejemplo, la imagen 8). Además, con sus obras plásticas participó en varias exhibiciones de la Bienal de Venecia (1926, 1930, 1932, 1934, 1936) y en las principales muestras futuristas entre 1920 y 1930. Este compromiso con la pintura futurista le concedió su lugar como la única mujer firmante del “Manifiesto della aeropittura” futurista de 1929.



Imagen 9. Cartel publicitario para la obra *Simultanina*, diseño de Benedetta Cappa. Fuente: Bentivoglio, Mirella y Franca Zoccoli. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 107.

⁹⁴ “Benedetta Cappa never painted the nude, generally focusing on the more characteristic Futurist themes of industry and modern machinery” (Griffiths, “Images” 14).

Por otra parte, al igual que Mina della Pergola, Cappa cultivó un profundo amor por el teatro y las artes escénicas. De hecho, creó la escenografía de tres *pezzi* teatrales de Marinetti: *I prigionieri e l'amore* (1926), *L'Oceano del cuore* (1927) y la famosa obra *Simultanina* (1931) (véase imagen 9), de las cuales se conservan sólo bocetos (Bello, *Spirale* 281). La escritora también estuvo muy involucrada, y fue pionera en la creación del *tattilismo* futurista, práctica que impulsó el acceso a la realidad a través del sentido del tacto (donde veladamente se dejan entrever las reflexiones pedagógicas de Montessori que interesaron a la joven futurista). La investigadora Franca Zoccoli menciona que Cappa fue autora, por lo menos, de la primera *tavola tattile* (tabla táctil) futurista (159). Sin embargo, el manifiesto del *Tattilismo* (1921) fue publicado sólo bajo el nombre de Marinetti, cosa que será motivo de nuestra atención en el próximo capítulo.

En suma, Benedetta Cappa tuvo una vida cultural y artística muy activa, siempre en compañía de su esposo. Además, tras la muerte de Marinetti en 1944, la artista siguió custodiando la memoria del futurismo y de su fundador. Se encargó de mantener vivos los archivos del futurismo,⁹⁵ lo cual requirió de una incansable labor de organización de documentos dispersos sobre la historia del futurismo. Asimismo, desde su casa en Venecia, Cappa se mantuvo al tanto de los estudios y críticas sobre el futurismo, e intervino con su pluma para salvaguardar la memoria del futurismo, o de su marido, cuando fue necesario (Bentivoglio 54). No obstante, en 1944 Cappa cesó su producción artística personal, dando por terminado el movimiento futurista. Finalmente, la creadora murió en 1977 en Venecia.⁹⁶

Centrándonos ahora en su actividad literaria, sabemos que una de las exitosas novelas de Benedetta Cappa fue *Viaggio di Garará. Romanzo cosmico*

⁹⁵ Por ejemplo, el archivo del futurismo del Getty Institute de Los Ángeles.

⁹⁶ Cabe subrayar que la única muestra de su obra se dio gracias a la curaduría de Anna Maria Ruta en 1998 en el Palazzo delle Poste en Palermo. Aunque unos años antes, en 1979 Bentivoglio había curado la muestra *From Page to Space* en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde se expusieron algunas de las obras de Cappa junto con otras futuristas. Más tarde, en el año 2000, Franca Zoccoli publicó por primera vez un compendio de su obra en los Estados Unidos.

per il teatro (Viaje de Garará. Novela cósmica para el teatro) (1931), de corte simbolista y alegórico (Bello, *Spirale* 282). Cabe notar que este libro experimental lleva por subtítulo “novela cósmica para el teatro” con el cual, podemos deducir, Cappa buscó abrir las puertas a una posible hibridación entre la dramaturgia y la novela. Ello es clara muestra del espíritu futurista, rupturista y rebelde de Cappa frente a las etiquetas genéricas o las divisiones contundentes de las disciplinas. De hecho, como evidenciaremos a lo largo de este apartado, sus propuestas siempre tendieron hacia la interdisciplinariedad.

Fue unos años antes, en 1924, cuando había ya publicado su primera novela titulada *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* (Las fuerzas humanas. Novela abstracta con síntesis gráficas), donde experimentó con el potencial expresivo de la línea, y la relación entre imagen y texto, al narrar las vivencias de la protagonista Luciana, un alter-ego de la misma Benedetta Cappa (Bello, *Spirale* 281). Esta novela nos interesará particularmente porque en ella se comienza a gestar lo que podríamos denominar una picto-escritura de la artista futurista, en cuyo seno cuestiona las convenciones pictóricas y las convenciones literarias para dar pie a una pluma híbrida que, como esclareceremos en los siguientes dos apartados, pinta con palabras y escribe con dibujos.

Incorporando las reflexiones de Giovine sobre la poesía visual, podríamos decir que la picto-escritura de Benedetta Cappa “es una verdadera fusión interartística; no se trata de la literatura que remite a las artes visuales ni de las artes visuales que se inspiran en la literatura. Es, en toda la extensión de la expresión, una unión de fuerzas entre las posibilidades de la imagen y la palabra” (24). Esta picto-escritura de carácter híbrido también posee, inevitablemente, un carácter intermedial y sinestésico que se vincula con la trayectoria creativa interdisciplinaria de Cappa. Sobre todo, si consideramos su valiosa experimentación en el campo de la pintura, de la escenografía, de la literatura y de la experiencia táctil.

III.2.1. “Picología de 1 hombre”: Marinetti puesto en página

Esta *tavola parolibera* titulada “Spicologia di 1 uomo” (imagen 10) fue publicada en la revista *Dinamo* en 1919 (I, 1, p. 24) y marca el vínculo oficial de Cappa con la vanguardia europea. En la pieza vislumbra el interés por relacionar imagen y texto, por ello desde aquí la creadora comienza a delinear su picto-escritura, que alcanzará su máxima expresión en *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* de 1924. Cabe notar que en “Spicologia di 1 uomo” está presente la temática de lo “masculino” y lo “femenino”, una importante pareja de oposiciones que Cappa seguirá explorando en su picto-escritura durante los años venideros, cuestión a la que regresaremos al analizar otras de sus síntesis gráficas.

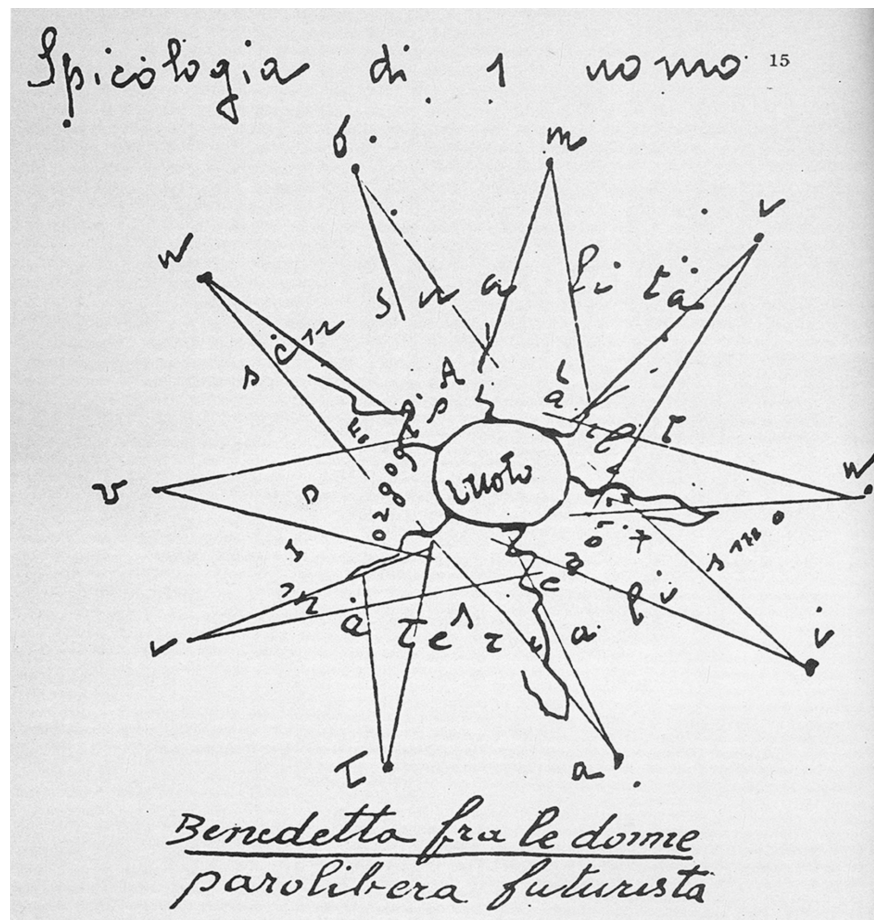


Imagen 10. *Tavola* “Spicologia di 1 uomo” (1919) de Benedetta Cappa.
Fuente: Sitio Web “Wikiart” <https://www.wikiart.org/>

Ahora bien, a grandes rasgos podemos notar a primera vista que en la pieza es clara la abundancia de simbolismos textuales y visuales (que en general caracterizan la escritura de Cappa). En principio, uno de los puntos medulares que debemos analizar de “Spicologia di 1 uomo” es el título, pues éste arrojará luz sobre el sentido global de la composición. En el paratexto hay un juego retórico entre la cercanía visual y fónica de los lexemas “spico” y “psico”. Por una parte, “spico” remite a la etimología latina que hace referencia a un “pico”, una “punta”, por ende a una arista o una esquina. En el otro caso, “psico” equivale a la raíz de la palabra “psicología”, disciplina que interesaba profundamente a la escritora, y que aspira a comprender las facultades de la mente, la conducta o inclusive el alma de un individuo (RAE, 2021). Esta figura retórica lleva por nombre metátesis de sustitución y “consiste en un juego que se produce entre los *fonemas* al modificar el orden de las letras en las *palabras*” (cursivas en original) (Beristáin 325).

Dicha “spicologia” (*picología*) se vincula con el trazo gráfico de la pieza, pues visualmente parece jugar con la metáfora de la literatura futurista sin hilos. Al centro de la página se observa una serie de ángulos geométricos en forma de estrella, que remiten a una simbología de orden mágico-ritual. De hecho, desde otra perspectiva, la composición visual semeja el hilado de una telaraña, hecha de letras y trazos, que se sujeta de los extremos del marco del papel. Asimismo, la puesta en página recuerda un pequeño telar de mano en forma de estrella que se sostiene de diez letras, las cuales conforman dos sustantivos: “uomini vita” (hombres vida) que se escriben de manera cifrada, con una caligrafía a mano que llega a complicar la descodificación del sentido. Estos caracteres tipográficos son de estilo muy distinto a aquel de los retratos impresos de Angelini, pero en cambio semejan el trazo caligráfico veloz de la futurista Rosà y su croquis polifónico que analizamos en el segundo capítulo.

Entonces podemos decir que, como el título sugiere, sobre el diseño de la *picología* visual en la página se va revelando la *psicología* del hombre. Es decir, a lo largo de la telaraña verbivocovisual se incrustan algunos morfemas y

palabras arqueadas que adjetivan la psicología y fisiología masculina del poeta: “sensualità” (sensualidad), “materialismo”, “IDEALI” (ideales), “orgoglio” (orgullo) y “ambizione” (ambición). En este punto, cabe notar que otra vez aparece el número 1 como símbolo del líder del movimiento futurista, pues en el retrato de Marinetti, el hombre de fuego, Angelini también sintetizó y simbolizó al futurista con esa cifra.

Llama la atención que al centro haya un “vuoto” (vacío). Así, el centro del alma o de la mente permanece como un enigma y, quizás, con ello la creadora nos advierte sobre la hermética psique del poeta número 1, que para ese entonces permanecía como un misterio para ella. Por su parte, Bentivoglio nos dice que “este diseño nos presenta a una [mujer] atraída e insegura, que cree en la posibilidad de una unión vital con un hombre (“hombres vida”) pero lo juzga y lo teme; y le confiesa, no explícitamente, sus propios intereses y dudas”⁹⁷ (46). Además, cabe señalar que la palabra “materialismo” se relaciona con los juicios que otras mujeres burguesas hicieron sobre el comportamiento masculino en el croquis polifónico de Rosà.

Una última particularidad por analizar en la *tavola* es que la creadora juega con la polisemia de su nombre. La firma de esta pieza “Benedetta fra le donne” podría leerse considerando “Benedetta” como un nombre propio, o como un adjetivo, lo cual significaría “Bendita” entre las mujeres. La pintora aprovechó, pues, este doble sentido. Asimismo, la signatura mantiene una relación intertextual con el último verso de la oración católica de la avemaría: “tu sei benedetta fra le donne e benedetto è il frutto del tuo seno, Gesù” (bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús). Este gesto puede interpretarse, más que como un signo divino de “bendición”, como un indicio de sororidad; puesto que, en palabras de Maria Rosa Cutrufelli, “el yo mantiene su mirada subjetiva, pero se vuelve plural en esa cercana, a veces

⁹⁷ “Questo disegno ci presenta una [donna] attratta e incerta, che crede alla possibilità di un’unione vitale con un uomo (‘uomini vita’) ma lo giudica e lo teme; e gli confessa, non in modo esplicito, il proprio interesse e i propri dubbi” (Bentivoglio 46).

dramática y siempre íntima confrontación con las demás”⁹⁸ (130). Esto nos hablaría sobre cómo Benedetta se posiciona en cuanto artista-mujer-futurista frente a sus colegas, dado que se pronuncia como una entre una pluralidad de mujeres, múltiples y heterogéneas.

Además, hablando sobre autonomía e independencia femenina, es menester mencionar que Bendetta Cappa nunca firmó con el apellido que le había dado el matrimonio con Marinetti, sino que decidió ser simplemente Benedetta (Griffiths, “Images” 18), lo cual puede leerse como un gesto intencional por mantener su propia identidad y libertad frente a la pesada aura artística de su esposo. La firma también se acompañó de la leyenda “parolibera futurista”, mas Bentivoglio menciona que fue añadida imitando la caligrafía de Cappa, sin que ella estuviera de acuerdo, porque ella quería ser sólo Benedetta entre las mujeres, sin más etiquetas (46).

En suma, esta pieza es una síntesis abstracta textual y gráfica de los rasgos anímicos, espirituales y morales de Marinetti. Cappa se enfoca en plasmar de modo sintético y verbivocovisual los misterios y debilidades del sexo masculino (pues bastante se había criticado la feminidad o la carga simbólica negativa de las mujeres). Entonces, con el espíritu de la imaginación sin hilos y la palabra en libertad, Cappa desarrolló una libre analogía entre el trazo y el texto. Su composición nos recuerda que, como plantea Norman Bryson, “desde un punto de vista intertextual que toma en consideración el trabajo de Barthes y Derrida, las imágenes pueden 'leerse' como textos”⁹⁹ (en Wagner 17). Inclusive, podemos destacar que las mismas letras acentúan su potencia visual en tanto signos gráficos casi pictóricos, al igual que en los retratos de Angelini. Por ende, en estas síntesis gráficas abstractas, la escritura es ya de por sí un recurso visual

⁹⁸ “L’io mantiene il suo sguardo soggettivo, ma si fa plurale in quel ravvicinato, talvolta drammatico e sempre intimo confronto con le altre” (Cutrufelli 130).

⁹⁹ “From an intertextual point of view that takes into consideration the work of Barthes and Derrida, images can be 'read' like texts” (Bryson en Wagner 17).

que permite proyectar imágenes (gráficas, y en parte narrativas) de manera simultánea sobre la página.

III.2.2. “Fusión de núcleos = amor” y “Amor = Síntesis del Universo”

Cinco años después de publicar “Spicologia di 1 uomo” y un año después de su matrimonio, Cappa publicó la novela iconotextual *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* (Las fuerzas humanas. Novela abstracta con síntesis gráficas) (1924). En este texto exploró los pares binarios o las fuerzas contrastantes del universo (entre ellos, la resistencia al amor versus el enamoramiento), porque justo se interesaba por esas oposiciones como mente/alma o cuerpo/materia, que reaparecen en gran parte de su obra.

Ahora bien, la novela abstracta y autobiográfica *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* se sirve de la picto-escritura que habíamos bosquejado con anterioridad, ya que Cappa acompaña el texto con síntesis gráficas donde la relación entre el medio visual y el medio verbal no es de subordinación, sino de mutua potencialidad. En este caso, las técnicas pictóricas y poéticas se hermanan para resquebrajar constantemente convenciones que parecen ser exclusivas de una u otra disciplina. Cabe señalar que las síntesis gráficas de Cappa están inspiradas en los diseños del futurista Giuseppe Steiner, quien publicó los *Stati d’animo disegnati* (Estados de ánimo dibujados) en 1923 (imágenes 11 y 12).



Imagen 11. Portada de *Stati d'animo disegnati* (1923) de Giuseppe Steiner.
Fuente: Sitio Web "IberLibro.com" <https://www.iberlibro.com/>

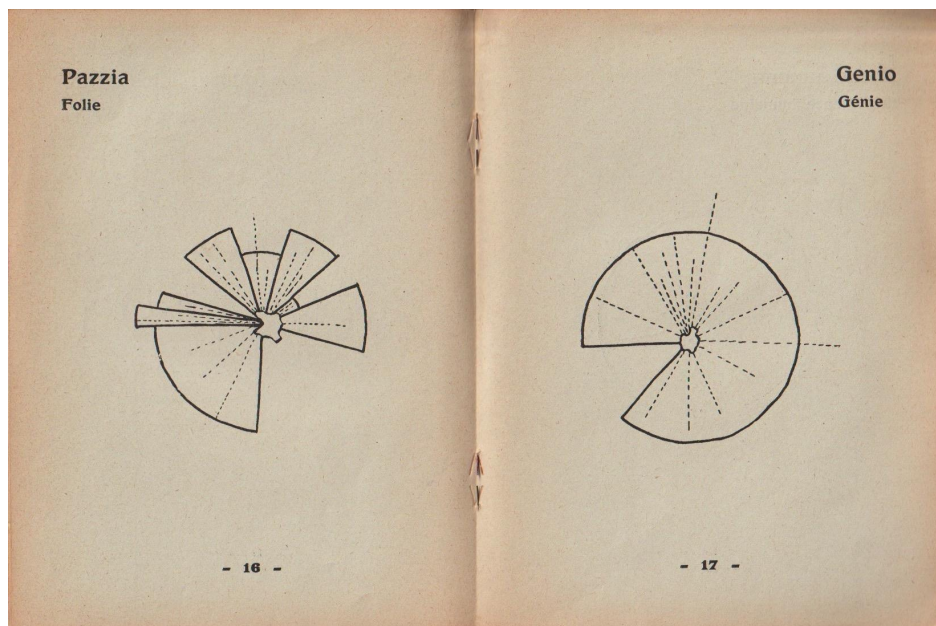


Imagen 12. "Pazzia" y "Genio" en *Stati d'animo disegnati* (1923) de Giuseppe Steiner. Fuente: Sitio Web "IberLibro.com" <https://www.iberlibro.com/>

No obstante, los trazos abstractos de Cappa no muestran estados de ánimo, sino que son síntesis futuristas de las fuerzas opuestas que gobiernan su universo narrativo. Este concepto apunta hacia la temática que desarrollará en las siguientes síntesis gráficas: la relación entre lo “femenino” y lo “masculino”. Por ello, para comenzar, debemos identificar el trazo que distingue lo “masculino” como un *leitmotiv*, es decir, un motivo visual (aunque también impactará el contenido textual) que se repetirá constantemente. Éste se caracteriza por los trazos rectos y bruscos, que recuerdan los picos u ángulos que nos presentó Cappa desde “Sicologia di 1 uomo” (véanse imágenes 10, 13 y 14).

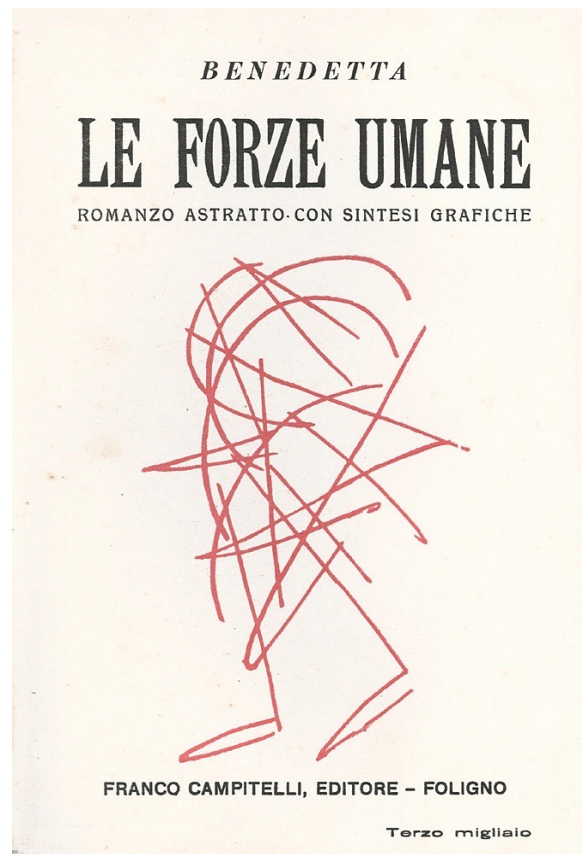


Imagen 13. Portada de *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* (1924) de Benedetta Cappa.
Fuente: Sitio Web “L’arengario”
<http://www.arengario.it>

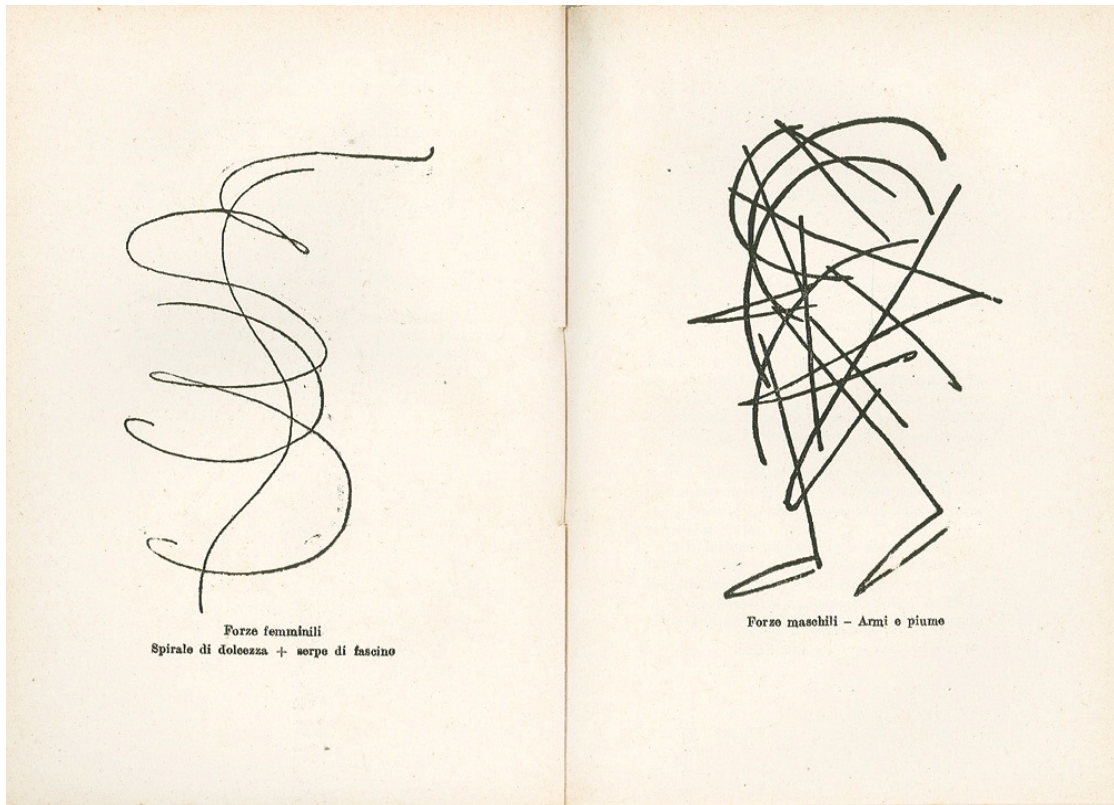


Imagen 14. “Forze femminili” y “Forze maschili” en *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* (1924) de Benedetta Cappa. Fuente: Sitio Web “L’arengario” <http://www.arengario.it>

Visualmente, en la imagen 14 hay una clara distinción discursiva entre lo “masculino” y lo “femenino”. Por una parte, la abstracción de las “Forze maschili - Armi e piume” (Fuerzas masculinas - Armas y plumas) se distingue por las líneas rectas, entrecruzadas, y por las curvas agresivas que recuerdan el trazo concreto, marcado y aterrizado que caracteriza el motivo de lo “masculino”. En cambio, el trazo de las “Forze femminili / Spirale di dolcezza + serpe di fascino” (Fuerzas femeninas / Espiral de dulzura + serpiente de fascinación) es suave, fluido y ligero; imita el movimiento de una espiral que, por medio de ondulaciones y elementos menos remarcados, brinda una sensación etérea. El trazo curvo, además, nos habla de cómo, semióticamente, éste remite a las formas circulares de la mujer, pues lo redondo y dulce por lo general se asocia a lo “femenino”. De

modo contrario, lo “masculino” se relaciona con las formas verticales, angulares, con lo tosco y las “armas”, como Cappa parece ilustrar.

Estos trazos simples, hechos a mano, inmediatos y veloces, liberan a la imaginación de sus ataduras y sus “hilos”. Lo mismo observamos en los pies de imagen, que son fórmulas verbales abstractas típicas de la literatura futurista. De hecho, en los trazos casi se percibe el gesto de la mano que se consagra a la escritura o la pintura, pero también se deja entrever el interés velado de la artista por plasmar una “esencia” o un “aura” de ambos géneros, al parecer antagónicos. Así pues, en estas páginas vemos un esfuerzo pictórico-escritural por abstraer futurísticamente la energía vital del interior de los dos cuerpos. En cierta medida, en contraste con Angelini, Cappa nos lleva más hacia una abstracción o descorporeización de ambos cuerpos. Entonces, mientras que en los retratos de Angelini se hacía énfasis en los rasgos físicos corporales, en las piezas de Cappa nos aproximamos más a una esencia inmaterial, comprendida por la única mediación verbal de los pies de imagen que funcionan como título y también como fórmula interpretativa de las imágenes. En suma, Cappa parece presentarnos (en la imagen y en el texto) una abstracción simultánea del “alma”, y también del cuerpo, femenina o masculina.

Ahora bien, en la novela experimental *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche*, Cappa también incluyó amplios pasajes narrativos. Dentro de éstos se encuentra la prosa poética “AMORE: FUSIONE DI NUCLEI”, texto que antecede la síntesis gráfica “Fusione di nuclei = amore” (fusión de núcleos = amor), que a continuación contrastaremos con las “Forze maschili” y “Forze femminili” (imagen 14).

AMORE: FUSIONE DI NUCLEI

La mia sintesi è un'offerta di amore, riempie l'Universo e dà luce.

[...]

Il mio cuore è infinito.

[...]

Il mio cuore è una passione rossa.

Il rosso è fuoco che può raccogliere tutte le lotte strazianti e insieme le tenerezze e le dolcezze – *Fusione*.

Il vortice nostro si centuplica. Contiene il vortice dei mondi, moltiplicati e sparsi.

Azzurro e fuoco.

Ci offriamo l'uno all'altro in ritmo accelerato a *zigzag* luminosi, sempre più luminosi, sempre più intensi.

[...]

I corpi si penetrano in fusione armonica.

[...]

Egli mi bacia ancora ancora per cioscrivermi, isolarmi dentro la sfera della sua passione. I limiti divengono un assurdo poiché sono liquefatti nella tensione rovente verso l'Impossibile della Gioia e della Vita.

Così uniti saliamo sprofondiamo, saliamo e sprofondiamo, infiniti come l'infinito.

[...]

Un'onda di azzurro diviene una scintilla di fuoco che sonda le profondità dell'infinito e si posa finalmente nel Divino.

Massima tensione nell'armonia, massima velocità nell'estasi.

Amore = Sintesi dell'Universo

AMOR: FUSIÓN DE NÚCLEOS

Mi síntesis es una oferta de amor, llena el Universo y da luz.

[...]

Mi corazón es infinito.

[...]

Mi corazón es una pasión roja.

El rojo es fuego que puede reunir todas las luchas desgarradoras y al mismo tiempo las ternuras y las dulzuras – *Fusión*.

Nuestro vórtice se centuplica. Contiene el vórtice de los mundos, multiplicados y dispersos.

Azul es fuego.

Nos ofrecemos el uno al otro en un ritmo acelerado de *zigzags* luminosos, cada vez más luminosos, cada vez más intensos.

[...]

Los cuerpos se penetran en fusión armónica.

[...]

Él vuelve a besarme una y otra vez para circunscribirme, aislarme dentro de la esfera de su pasión. Los límites devienen absurdos porque se licúan en la tensión ardiente hacia lo Imposible de la Alegría y de la Vida.

Así tan unidos entramos nos hundimos, entramos y nos hundimos, infinitos como el infinito.

[...]

Una ola de azul se convierte en una chispa de fuego que sondea las profundidades del infinito y finalmente se posa en lo Divino.

Máxima tensión en la armonía, máxima velocidad en el éxtasis.

Amor = Síntesis del Universo.

(Cursivas en original) (en Bentivoglio 294-295).

En especial, nos interesa este texto porque Cappa diseminó en él distintos valores cromáticos, sobre todo el contraste entre el color azul y el color rojo, posiblemente otros símbolos de Marinetti (rojo) y de Benedetta Cappa (azul). Ambas tonalidades protagonizan esta composición lírica-pictórica y nos recuerdan que en la picto-escritura de Cappa el medio textual y plástico cooperan para generar un efecto

original, por momentos sinestésico, que se gesta en el límite entre ambos lenguajes. De hecho, en esta lírica el lenguaje pictórico parece contaminar el lenguaje literario, y viceversa (lo cual no es extraño, a juzgar por la formación interdisciplinaria de la artista). De igual manera, las barreras entre disciplinas se traspasan y, si se quiere, la palabra deviene imagen, o la imagen deviene texto. Así, Cappa nos sitúa en la ‘página como lienzo’, donde las palabras van pintando la fusión entre las tonalidades cálidas y frías, símbolos abstractos de las esencias.

Entonces, al igual que en el retrato de Marinetti hecho por Angelini, en la prosa de Cappa regresan las metáforas sobre el color rojo y el fuego, o el calor, que caracterizan al gran poeta. Empero, en este caso dichas metáforas buscan generar una imagen visual muy específica, casi una reproducción plástica ecrástica.¹⁰⁰ Recordemos que, en su retrato, Angelini también pensó en imprimir el número 1, símbolo de Marinetti, en color rojo (aunque no se llevó a cabo) (véase imagen 5). Ahora, observamos que la portada de *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* las fuerzas masculinas sí están impresas en tinta roja (véase imagen 13).¹⁰¹

Claramente, en el texto también hay guiños a la iluminación, cuando Cappa escribe: “nos ofrecemos el uno al otro en un ritmo acelerado de zigzags luminosos, cada vez más luminosos, cada vez más intensos”¹⁰² (cursivas en original) (versos 9-10). Aquí está presente el dinamismo plástico futurista, el cual depende de los efectos de luz para producir una sensación de velocidad y fluidez entre las formas. Además, el dinamismo textual se consigue gracias al uso escaso de signos de puntuación y a la descripción fluida de un mismo momento en tiempo presente, así como por la elección semántica del léxico. Aquella frase sobre la luminosidad es un ejemplo del aprecio que la escritora siente por la luz, el color y

¹⁰⁰ En palabras de Luz Aurora Pimentel, “una ecrasis se trata de la representación verbal de una representación visual” (“Ecrasis” 206), cuestión que también estudiamos a propósito de la sinfonía animal de Irma Valeria en el primer capítulo de la presente investigación.

¹⁰¹ Ignoramos si Marinetti eligió el color rojo como un símbolo propio, o si el color se asociaba por convención como un signo del carácter “masculino” o incendiario que caracterizaba al líder del futurismo. Sería provechoso poder ahondar en ello a profundidad en una futura investigación.

¹⁰² “Ci offriamo l'uno all'altro in ritmo accelerato a zigzag luminosi, sempre più luminosi, sempre più intensi” (cursivas en original) (versos 9-10).

las formas. Incluso, podemos notar que reaparece el motivo visual de lo masculino, pero ahora descrito en palabras: los acelerados *zigzags* del verso 9 recuerdan los ángulos rectos de “Spicologia di 1 uomo” y de las “Forze maschili - Armi e piume” (imágenes 10 y 14).

De modo colateral, esta lírica sintética y pictórica evoca las síntesis teatrales futuristas. Dichas abstracciones buscaban condensar la acción dramática a sólo un acto, y había una compenetración del tiempo y del espacio. Entonces, la trama de “AMORE: FUSIONE DI NUCLEI” también llega a ser una pequeña *mise-en-scène* sobre la fusión de dos núcleos (así como en el poema de Valeria “EL TRIUNFO DE LA F” también había una trama escénica¹⁰³ sobre la “F”). Inclusive, siguiendo la misma tesitura, puede que esta sea una lírica-pictórica, sobre el amor y la fusión entre los dos núcleos, pensada para recitarse en voz alta. Esto considerando que Cappa se interesaría en fusionar intencionalmente la novela y la dramaturgia en aquel subtítulo de su novela *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per il teatro* (1931), novela cósmica para el teatro.

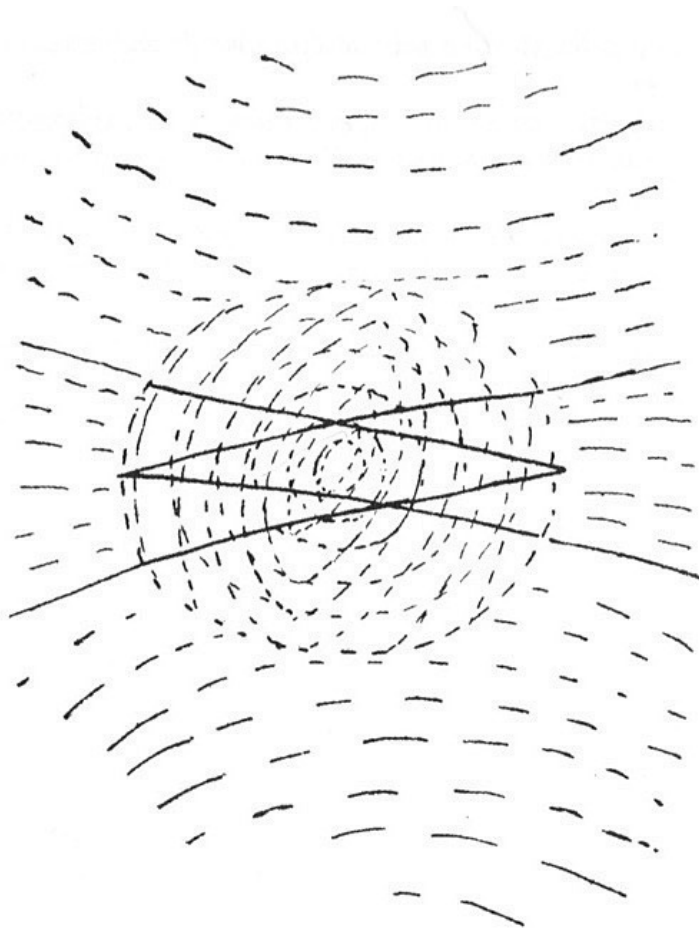
Por otra parte, no podemos olvidar que *Le forze umane. Romanzo astratto con sintesi grafiche* es una novela con una fuerte carga autobiográfica. Luciana, el personaje principal es un alter-ego de Cappa; y, como ha apuntado Cutrufelli, “la autobiografía ha servido —a las mujeres más que a los hombres— como laboratorio literario, como lugar dónde abandonar el secretismo de la vida y crecer en la escritura” ¹⁰⁴ (128). En este género y terreno privilegiado de la experimentación (Cutrufelli 128), Benedetta Cappa crea una síntesis pictórica-autobiográfica donde, en tiempo presente, la voz lírica en primera persona nos narra y reflexiona sobre algunos momentos y relaciones en su vida. Aquí, “paradójicamente, [...] la autobiografía —desde siempre, escritura que gira en torno al yo— se convierte en una forma de salir de la prisión de lo privado y lo subjetivo, y un medio para redescubrir el mundo, mirándolo desde una perspectiva

¹⁰³ Para complementar la información sobre las síntesis teatrales futuristas véase el apartado “EL TRIUNFO DE LA F de Mina della Pergola”.

¹⁰⁴ “L’autobiografia è servita —alle donne più che agli uomini— come laboratorio letterario, come luogo in cui abbandonare la segretezza della vita e crescere nella scrittura” (Cutrufelli 128).

doble, singular y plural al mismo tiempo"¹⁰⁵ (Cutrufelli 131); posibilidades de la autobiografía que se retoman en un texto intermedial.

Por otro lado, cabe señalar que al final el texto culmina con una síntesis futurista, que se sirve de signos matemáticos para generar una máxima expresión poética: “Amor = Síntesis del Universo”. La misma fórmula se repetirá en la próxima síntesis gráfica:



Fusione di nuclei = amore

Imagen 15. “Fusione di nuclei = amore” de Cappa. Fuente: Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza+serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007, p. 296.

¹⁰⁵ “Paradossalmente, [...] l’autobiografia —da sempre, scrittura che ruota attorno all’io— diviene un modo per uscire dalla prigione del privato e del soggettivo e un mezzo per riscoprire il mondo, guardandolo da una prospettiva doppia, singolare e plurale al tempo stesso” (Cutrufelli 131).

De esta composición llama la atención que el pie de imagen (ya de por sí una síntesis textual) explica o, mejor aún, ilumina lo que sucede en la imagen: “Fusión de núcleos = amor”, pues gracias a esta fórmula podemos interpretar que el dibujo busca representar la fusión amorosa de los núcleos (el femenino y el masculino). Entonces, un medio describe y arroja luz sobre lo que está sucediendo en el otro.

No obstante, también podemos notar que se pierde el motivo visual de “lo masculino” y “lo femenino” que habíamos observado en composiciones anteriores (véanse imágenes 10, 13 y 14). En cambio, ahora vemos una representación simbólica equivalente para ambos géneros. Por lo mismo, desaparece la diferencia sexual, dado que ambos cuerpos y ambas fuerzas se abstraen gráficamente de la misma manera: son dos triángulos, bastante similares, que surgen de los extremos laterales de la página y se encuentran en el centro, donde se forma un vórtice energético. Entonces, en esta pieza la fusión entre los núcleos parece resultar en un borramiento de los límites y fronteras entre cuerpos, y entre esencias. Tal y como diría Benedetta en su prosa poética, en el amor “los límites devienen absurdos”¹⁰⁶ (verso 13).

Desde otro ángulo, la composición de la puesta en página nos regresa a la premisa: “Amor = Síntesis del Universo”. Visualmente, esta fusión energética parece acontecer a una distancia de años luz, en un espacio no-terrestre, en los confines del universo. Por tanto, observamos la escena desde una perspectiva aérea futurista que se detiene en un presente eterno. Esta ilusión visual hace que la compenetración material entre los núcleos se sienta casi etérea, incluso inmaterial; se trata de la fusión abstracta de las almas o las esencias. Al respecto, dice Cappa en “CONTATTO DI DUE NUCLEI POTENTI FEMMINILE E MASCHILE” (CONTACTO DE DOS NÚCLEOS POTENTES FEMENINO Y MASCULINO): “nuestras Fuerzas Esenciales [...] se encuentran y se besan, fuera de nuestro centro, más allá de los límites de nuestro cuerpo”¹⁰⁷ (en Bentivoglio

¹⁰⁶ “I limiti divengono un assurdo” (verso 13).

¹⁰⁷ “Le nostre Forze essenziali [...] si incontrano e si baciano, fuori del nostro centro, al di là dei limiti dei nostri corpi” (en Bentivoglio 291).

291). Es decir, más allá de sus límites materiales corporales (entonces, es quizá una trascendencia del plano físico que se logra gracias a la misma energía generada a partir de un encuentro sensual).

Además, como hemos resaltado, en esta pieza no sólo se fusionan los núcleos masculinos y femeninos, sino también los sistemas de signos. Tal como señala Drucker, las “palabras escritas con letras en el diseño [son] una terminación de su forma visual. El significado de las palabras está en parte relacionado con su ubicación, su papel visual de completar la imagen, que a su vez es [...] [afectada] por los textos”¹⁰⁸ (144). Entonces, este “picto-poema” sintético, donde tanto la imagen como el texto cumplen un rol indispensable, nos muestra otra manera de representar una escena erótica-amorosa, mística y futurista.

Al respecto, resulta importante atender que en estas piezas el encuentro amoroso parece ser un acto creativo, vital y explosivo (muestra de la propuesta estética de Cappa que delineamos desde un inicio). Incluso, podríamos decir que continuamente hay un reconocimiento del *otro*, y no desde una posición de dominación o subordinación, sino como una contraparte parigual que de hecho posee sus propias tonalidades. Sin duda, como vaticinó Linda Nochlin, “el creciente poder de la mujer en la política, tanto del sexo como del arte, está destinado a revolucionar el reino de la representación erótica”¹⁰⁹ (“Eroticism” 143). Así es como Cappa, en la primera mitad del siglo XX, expresó su libertad y plenitud sexual. Vertió su cuerpo en la escritura y la pintura, y así logró crear lo que la futurista Valentine de Saint-Point decretó en uno de sus textos: hacer de la lujuria una obra de arte.¹¹⁰

En suma, la trayectoria de Cappa fue el claro modelo de lo que buscaba conseguir la estética futurista: arte + vida. A pesar de estar creando desde el

¹⁰⁸ “Words lettered into the design [are] a completion of its visual shape. The meaning of the words is in part related to their placement, their visual role of completing the image, which is in turn [...] [affected] by the texts” (Drucker 144).

¹⁰⁹ “The growing power of woman in the politics of both sex and art is bound to revolutionize the realm of erotic representation” (Nochlin, “Eroticism” 143).

¹¹⁰ Nos referimos al “Manifiesto futurista della Lussuria” (Manifiesto futurista de la lujuria) (1913).

vórtice del futurismo hegemónico, Cappa, a su manera, escribió sobre su amor conyugal y puso sobre la mesa el sentimiento (tan condenado por Marinetti y los futuristas). Además, con su brillante espíritu de mujer, psicóloga, escenógrafa, pintora, escritora y futurista, reflexionó en torno al tema de “lo masculino” frente a “lo femenino”, por medio de una escritura de carácter sinestésico. A continuación, estudiaremos otros ejemplos de cómo los cuerpos y las materialidades se cruzan en un nivel tanto concreto como de representación, generando así un tejido discursivo con múltiples tramas y a través de múltiples medios.

Capítulo IV

Más allá del papel: mujeres, sinestesias y materialidades en la literatura futurista desde una fábrica y otra cocina

There are no mad women in this attic
Berteke Waaldijk

En el capítulo anterior encontramos que la cocinera y ama de llaves Marietta Angelini al igual que la esposa de Marinetti, Benedetta Cappa, exploraron nuevos caminos creativos vanguardistas e interdisciplinarios —incluso desde un espacio doméstico—, donde es recurrente la utilización de metáforas sinestésicas o analogías relacionadas con la representación de los cuerpos. Ahora, en este capítulo aparecerán de nuevo algunas representaciones corporales (pero de la fisionomía femenina) y algunas palabras clave (tales como los medios, la sinestesia, la puesta en página o la performatividad de la lectura). No obstante, ahora enfatizaremos también los múltiples alcances que adquiere la materialidad en las piezas futuristas seleccionadas.

Para comenzar, vale la pena señalar que la materialidad de las obras no sólo concierne a “la dimensión física de los objetos, sino también [a] las relaciones de uso e interpretación que [ésta] produce” (Hayles en Cruz “Materialidad” 61). Asimismo, cabe considerar que, en palabras de Katherine Hayles, la materialidad es “una cualidad dinámica que emerge de entre el texto como un artefacto físico, su contenido conceptual y las actividades interpretativas de lectores y escritores” (en Cruz “Materialidad” 62). Por ende, la materialidad se referirá a los elementos físicos de las piezas, pero también incorporará la dimensión social en la cual se inserta el dispositivo textual; así como las múltiples interpretaciones que se desprenden de la interacción con la misma. En suma, como observa Roberto Cruz, “la materialidad de estas obras no está completamente situada entre las propiedades físicas o infraestructurales de los soportes, pero tampoco en la pura codificación, sino en la red de relaciones que las permiten” (“Materialidad” 68).

En segundo lugar, habrá que tomar en cuenta que la sinestesia, la gran figura retórica que caracterizó al movimiento vanguardista, se expandió hasta sus consecuencias materiales. Se buscó, a lo largo de tres décadas, averiguar cuáles serían las repercusiones de entretejer dimensiones sensoriales múltiples. Por ejemplo, los y las futuristas se preguntaron: ¿qué provoca sentir la textura de un texto?, ¿cómo poder escuchar un trazo?, ¿qué sensación causa degustar un poema o ver un nuevo sonido de la modernidad? Por consiguiente, en los ejemplos seleccionados, examinaremos de qué manera opera este imbricado sistema de lenguajes, materiales, contextos y lecturas interpretativas; poniendo énfasis en que cada lenguaje tiene su propia potencia semiológica, pero sin perder de vista que el conjunto de aquello reunido en el tejido textual arroja una nueva significación en cuanto unidad, a menudo no como suma, sino como potencia.

IV.1. La *cucina* futurista y una receta iconotextual: el postre picante de Marisa Mori

Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír
Hélène Cixous

Cuando se trata de recuperar algunas piezas representativas de las artistas futuristas, hemos de mencionar la receta de la pintora italiana Marisa Mori. La motivación es que, como estudiaremos más adelante, la creación de Mori no es solamente una receta, sino una composición iconotextual que juega con la puesta en página (los “ingredientes” visuales o textuales) y con poner-el-cuerpo en el texto; cosa que sobresale frente a las demás recetas futuristas, principalmente escritas por hombres. Por lo mismo, en primera instancia, antes de discutir la pieza de Mori, vale la pena hacer una breve desviación y remontarnos a algunos de los antecedentes de la obra para contrastar cuáles son las características elementales de la práctica culinaria futurista y desembocar en cuáles son los

aportes de una receta como la de Mori, incluida en el volumen de *La cucina futurista*, el libro gastronómico de Marinetti y Fillia (Luigi Colombo).

Entonces, para comenzar, basta mencionar que en 1913 Apollinaire dio a conocer los criterios de la cocina cubista y, en el mismo año, el escritor francés Jules Maincave publicó en la revista francesa *Fantasio*, un breve artículo que enmarcó por primera vez la tradición culinaria futurista (Revelli X). De hecho, el texto de Maincave fue la motivación perfecta para desarrollar nuevos experimentos futuristas comestibles en Italia porque, si bien para el momento Marinetti suponía haber cubierto en sus manifiestos la mayor parte de las expresiones artísticas (las cuales abarcaban desde la pintura hasta la escultura y la literatura), todavía quedaba mucho terreno inexplorado en la cocina, un espacio hasta el momento considerado doméstico y femenino; por lo tanto, indigno del genio masculino.

Sobre la misma línea, en la década de los veinte, fue la escritora y poeta Irma Futurista (Irene Bazzi) quien concretó las premisas culinarias del futurismo, las cuales versó en “Culinaria futurista”, artículo publicado en la revista italiana *L'Italia Futurista* en 1920. En aquel entonces, Bazzi se enfocó en destacar la expresividad de las formas y la composición plástica que podrían tener las viandas, así como la funcionalidad del color al crear nuevos platillos, dado que todos estos recursos juntos producían una experiencia sensorial compleja, que destruía la monotonía de los menús tradicionales y los transformaba en extraordinarias muestras de arte (Revelli XIII). En este sentido, la autora escribió: “nuestra mesa debe reír de alegría en la diversidad de los rojo-amarillo-verde-azul de los platos grandes-pequeños-ovalados-cuadrados-redondos, que parecerán bailar una sinfonía gustosa [...] en nuestro ‘delectado’ no dilatado estómago”¹¹¹ (en Revelli XIV).

¹¹¹ “La nostra tavola deve ridere di gioia nella diversità dei rosso-giallo-verdi-azzurro dei piatti grandi-piccoli-ovali-quadri-tondi, che sembreranno ballare una sinfonia gustosa [...] nel nostro ‘dilettato’ non dilatato stomaco” (Bazzi en Revelli XIV).

Unos años más tarde, en 1927 salió a la luz un texto breve de Marinetti inspirado en el primer manifiesto de Maincave, pero esta versión fue completada y perfeccionada hasta que en 1930 se publicó la versión final del manifiesto. El 15 de noviembre de 1930, durante un banquete en el restaurante Penna d’oca de Milán, Marinetti anunció a viva voz la próxima publicación y difusión del manifiesto de la cocina futurista, y el 28 de diciembre salió impreso en tinta “Il manifesto della cucina futurista” en el periódico *Gazzetta del popolo* y en la revista *La Cucina Italiana*. Dos años después, el manifiesto se volvió a publicar en Milán como parte del libro *La cucina futurista* escrito por Marinetti a cuatro manos junto a Fillia.

Es indispensable notar que fue a partir del último manifiesto de 1930 que las propuestas futuristas en torno a la cocina tomaron salidas concretas. El texto de Marinetti y Fillia sentó las bases para promover una revolución gastronómica y cultural en Italia, convirtiendo la cocina en un laboratorio artístico,¹¹² donde se producían múltiples fórmulas (el equivalente a “recetas” en la jerga futurista)¹¹³ y, por ende, se fusionaba la ciencia con el arte. Además, se ofrecieron numerosos banquetes futuristas en Italia y en el extranjero,¹¹⁴ a lo cual se suma que, en 1931 en Turín, los futuristas Fillia, Diulgheroff y Angelo Giachino abrieron la primera taberna exclusiva de gastronomía futurista. El lugar fue bautizado la “Taverna del

¹¹² Tal como dice Marinetti, se “trasformavano le cucine in fantastici laboratori” (se transformaban las cocinas en fantásticos laboratorios) (Marinetti *La Cucina* 11-12). Así, dichos espacios domésticos (tradicionalmente asociados sólo a las mujeres) ahora podían convertirse en un laboratorio creativo y atractivo para ser explorado por ambos sexos.

¹¹³ A pesar de la connotación científica del término, en las fórmulas culinarias futuristas de hecho no siempre se indicaba la dosis o la cantidad de ingredientes que se empleaban en la receta. Esta ambigüedad abría paso a la improvisación, y con ello se expandían las posibilidades de creación y, por lo tanto, los resultados experimentales artísticos.

¹¹⁴ Dentro de los banquetes, destaca el famoso *aerobanquete* futurista de Bolonia, que se llevó a cabo el 12 de diciembre de 1931 después de una muestra de *aeropittura*. En este banquete los comensales se llevaron de *souvenir* un bajo plato de hojalata que Marinetti marcó con su firma, “con la punta di una forchetta che fungeva da bulino” (con la punta de un tenedor que servía de buril) (Marinetti, *La Cucina* 136). En la Taverna del Santopalato, los menús con sus respectivas ilustraciones se imprimieron sobre láminas de metal, lo cual nos recuerda la importancia material-semiótica del metal de las obras (cosa que discutiremos en el próximo apartado). Por otra parte, en cuanto a los banquetes, se recuerda el festín *Plastica Mangiabile* (Plástico Comestible) que se llevó a cabo en la Galleria Pesaro de Milán (1933), la cual fue una exposición de obras minúsculas, comestibles y tridimensionales, así como de numerosas *polibebidas*. En el menú figuraron platillos como: *Antipasto intuitivo*, *Carneplastico*, *Aerovivanda tattile con rumori e odori*, *Mare d’Italia*, *Ultravirile*, *Equatore + Polo nord*, *Pollofiat* y *Dolcelastico* (Marinetti, “Il primo pranzo” *La Cucina* 94).

Santopalato” (La Taverna del Santopaladar) y fue pensado no como “un restaurante simple y vulgar” (Marinetti, “La nutrizione per” *La Cucina* 85), sino que asumió “un carácter artístico, [abriéndose] concursos y [organizándose], en lugar del habitual café *post-prandium* [...], veladas de poesía, de pintura y de moda futurista”¹¹⁵ (Marinetti, “La nutrizione per” *La Cucina* 85).

Así pues, una vez que se hizo latente la potencia semiótica, mediática, publicitaria y discursiva en torno a la comida, los y las artistas futuristas le sacaron el máximo provecho.¹¹⁶ Paulatinamente transgredieron las barreras disciplinares y cambiaron el repertorio de ingredientes,¹¹⁷ los nombres de los platillos, la presentación de los alimentos, la decoración de los restaurantes, los hábitos en la mesa; se invirtió el orden de las comidas (comenzando por el postre), se prohibió hablar de la “aborrecible” política en la mesa y se transformó el modo de concebir la nutrición. Además, comenta Alex Revelli, “la cocina futurista preveía con especial atención el aspecto visual, pictórico y escultórico tanto de los platos como de la composición de la mesa, donde cada vianda debía tener una arquitectura original”¹¹⁸ (XXVIII).

Entonces, la gastronomía futurista era una experiencia multimedial y multisensorial. Al comer “futurísticamente [...] se [trabajaba] con los cinco sentidos: tacto, gusto, olfato, vista, oído”¹¹⁹ (Marinetti, *La Cucina* 99). Por lo mismo,

¹¹⁵ “Un semplice e volgare ristorante”, “un carattere d’ambiente artistico [, aprendo] concorsi e [organizzando] in luogo del solito caffè *post-prandium* [...], serate di poesia, di pittura e di moda futurista” (cursivas en original) (Marinetti, “La nutrizione per” *La Cucina* 85).

¹¹⁶ En relación con la cercanía del futurismo con el arte y la semiótica publicitaria, vale la pena recordar que fue el diseñador italiano Fortunato Depero quien diseñó en 1931 la famosa botella de vidrio con forma de cono invertido de la compañía Campari Soda. El diseño es un ícono, puesto que fue la primera vez que la soda de Campari se comercializó como una bebida burbujeante lista para llevar. Este diseño futurista del envase fue la inspiración para varios productos y campañas de mercadotecnia posteriores al siglo XX, que continúan a la venta hasta hoy en día.

¹¹⁷ Se experimentó con ingredientes inusuales en la cocina de la época, como las anchoas, los pétalos de rosa, el jamón serrano o una variedad exótica de especias. Aunado a esto, se utilizaron frutos exóticos como plátano, pistaches o dátiles porque rememoraban con orgullo la conquista italiana sobre algunas colonias de África, sobre todo Etiopía y Eritrea (Revelli XVIII).

¹¹⁸ “La cucina futurista prevedeva una particolare attenzione all’aspetto visivo, pittorico e scultorio sia della portate che della composizione a tavola, dove ogni vivanda doveva avere un’architettura originale” (Revelli XXVIII).

¹¹⁹ “Futurísticamente [...] si [operava] con tutti i cinque sensi: tatto, gusto, olfatto, vista, udito” (Marinetti, *La Cucina* 99).

estaba prohibido el uso de los cubiertos que impedían exaltar el placer táctil de la comida y, para deleitar el olfato, se fomentó el “arte de los perfumes”: algunas bebidas o platillos eran inaugurados por un aroma particular, que debía olerse antes de comer y que después se esfumaba por medio de ventiladores (Marinetti, *La Cucina* 33). También se hicieron “pranzi tattili”, comidas táctiles (inspiradas en la práctica del *tattilismo*) “en las cuales el olfato, el gusto y el tacto sustituyeron a la visión mientras los participantes cenaban en la oscuridad”¹²⁰ (Griffiths, “Edible” 20). Con todo esto, la degustación multisensorial pretendía lograr “la invención de sabrosos complejos plásticos, cuya armonía original de forma y color [nutriera] los ojos y [excitara] la imaginación antes de tocar los labios”¹²¹ (Marinetti, “Manifesto cucina” *La Cucina* 31-32).

Siguiendo la misma tesitura, el menú dejó de ser un mero catálogo de platillos y se convirtió en un dispositivo textual, colmado de neologismos que albergaban valiosas composiciones poéticas. Por ejemplo, la cafetería se bautizó como el *Quisibeve* (*Aquísebeve*), los cócteles fueron nombrados las *Polibibite* (*Polibebidas*), los aperitivos los *Permangiare* (*Paracomer*) y los postres los *Peralzarsi* (*Paradespertar*) (Revelli XVIII). Asimismo, en el menú de bebidas en el banquete de Milán de 1930 figuraron nombres de recetas que aludían a tópicos literarios como “gelato nella luna” (helado en la luna, con relación a melancolía romántica), “favorito del mediterraneo, zig, zug, zag” (en referencia al famoso poema de Marinetti), o “frutta cotta nel giardino d’Eva” (fruta cocida en el jardín de Eva, en relación con la bastante rememorada historia bíblica) (Marinetti, “Il pranzo della penna” *La Cucina* 23).

En parte, cambiar la nomenclatura de ciertos lugares, bebidas y alimentos fue un recurso textual para producir extrañamiento y propiciar un continuo juego performático con otros medios. Al mismo tiempo, optar por un nuevo léxico

¹²⁰ “In which smell, taste and touch substituted for vision as participants dined in the dark” (Griffiths, “Edible” 20).

¹²¹ “L’invenzione di complessi plastici saporiti, la cui armonia originale di forma e colore nutra gli occhi ed ecciti la fantasia prima di tentare le labbra” (Marinetti, “Manifesto cucina” *La Cucina* 31-32).

formado a partir de palabras y referencias nacionales fue una manera de elogiar la cocina italiana en contraposición a la gran *cuisine* internacional y aristocrática-burguesa del momento, la cual estaba condensada en el uso de los extranjerismos en la jerga culinaria. Más relevante aún es, quizás, el intento por introducir el arte futurista en la vida cotidiana, así como en el cuerpo, por medio de la comida. Esto con el fin de que, al momento de sentarse a la mesa, las personas tuvieran la “sensación de comer, más que buenos alimentos, obras de arte”¹²² (Marinetti en Revelli XVII).

Como si se tratase de un performance o de un *happening*, los platillos u obras de arte buscaban provocar una experiencia sensorial explosiva y pasajera,¹²³ ya que la obra comestible duraba sólo unos cuantos minutos antes de ser devorada por completo. Claudia Salaris aterriza esta premisa diciendo que

comer no era obedecer a los imperativos del hambre, sino una forma de estimular todas las sensaciones táctiles-visuales-olfativas-térmicas-gustativas, en una especie de poesía del cuerpo. De esta manera, el ritual de la comida en lugar de reducirse a una rutina monótona podía convertirse en una forma de arte, en un verdadero *happening* lleno de sorpresas con los comensales como actores y los platos como obras de arte. (67)¹²⁴

Esta poesía corporal comestible se solía acompañar de un cierto tipo de iluminación y de la recitación simultánea de poesía o de música (Marinetti, *La Cucina* 30), con el fin de convertir el ritual ordinario de la mesa en una experiencia artística multimedial y sinestésica. Aunado a ello, la práctica culinaria como un hecho creativo (sin valores históricos o recetas consagradas) buscaba representar el dinamismo plástico futurista de los cuadros de Balla para adaptarse a “una vida

¹²² “Sensazione di mangiare, oltre che dei buoni cibi, anche delle opere d’arte” (Marinetti en Revelli XVII).

¹²³ Además, para provocar la incertidumbre y la sorpresa en el consumidor, en la cocina futurista se jugaba a contraponer la forma y apariencia de las bebidas con su contenido: se le presentaban al cliente platillos que comería y otros que no, con el fin de favorecer su curiosidad e imaginación (Marinetti, *La Cucina* 33).

¹²⁴ “Mangiare era non già obbedire agli imperativi della fame, bensì un modo per stimolare tutte le sensazioni tattili-visive-olfattive-termiche-gustative, in una sorta di poesia del corpo. In tal modo il rito alimentare invece di ridursi a una monotona routine poteva trasformarsi in una forma d’arte, in un vero e proprio *happening* ricco di sorprese con i commensali come attori e le pietanze come opere d’arte” (Salaris 67).

cada vez más aérea y veloz”¹²⁵ (Marinetti, *La Cucina* 28). En suma, la propuesta futurista era una alimentación novedosa, ingeniosa, emocionante y práctica.

Ahora bien, en el recuento que hemos hecho sobre la *cucina* futurista han resaltado, a grandes rasgos, los vínculos materiales e intermediales entre el cuerpo, el arte, los medios y el contexto culinario. Dichas relaciones estarán reactivándose al momento de analizar la pieza literario-culinaria “Mammelle italice al sole” (1931) de Mori, la única receta firmada por una mujer, incluida en el libro canónico de cocina futurista.¹²⁶

La escritora, fotógrafa, escenógrafa y pintora italiana Marisa Mori (de soltera Marisa Luisa Lurini) nació en Florencia en 1900. Comenzó a tomar clases de pintura desde muy joven y en 1918 se mudó a Turín, junto con su familia. Ahí se casó a sus veinte años con el agrónomo, topógrafo y escritor Mario Mori y juntos tuvieron a su hijo Franco Mori en 1922. Dos años más tarde se divorciaron y Mori se fue a vivir con sus padres, llevando consigo a su hijo. A pesar de todo, la artista nunca dejó de experimentar con la pintura y en 1925 empezó sus estudios bajo la docencia del famoso artista Felice Casorati, de quien dejaría de ser becaria en 1931¹²⁷ (Zoccoli 193-194).

Por otra parte, en 1926 Mori participó en muestras importantes de pintura, especialmente la *Esposizione delle vedute di Torino* en el Palazzo Bricherasio de Turín donde expuso sus obras plásticas junto a Lalla Romano, Daphne Mabel Maugham, Paola Levi-Montalcini, entre otras. Su carrera se fue consolidando a tal

¹²⁵ “Una vita sempre più aerea e veloce” (Marinetti, *La Cucina* 28).

¹²⁶ No obstante, al hacer una lectura detenida de *La cucina futurista* de Marinetti y Fillia, notamos que aparecen más recetas firmadas bajo nombres de mujer como: Signorina Germana Colombo, o Signorina Colombo-Fillia y Signora Barosi. Sin embargo, estos nombres son seudónimos femeninos que adoptaron escritores futuristas. Al respecto, resulta paradójico que, si bien en la época las mujeres estaban relegadas a la cocina, en una publicación literaria culinaria sólo una de ellas participara por medio de la escritura (y que fueran los artistas hombres quienes parodiaran nombres femeninos). Esto denota que el espacio femenino en la escritura y el arte no es equivalente al espacio físico-político que habitan las mujeres, aunque continuamente haya intercambios simbólicos.

¹²⁷ Dentro de las compañeras y amigas de creación de Mori en el estudio de Casorati se encontraba la pintora italiana Paola Levi-Montalcini, hermana de la neurobióloga Rita Levi-Montalcini, merecedora del Premio Nobel de Fisiología o Medicina de 1986. De hecho, durante la ocupación fascista y la persecución de los judíos entre 1938 y 1943, Mori brindó alojamiento a la familia Levi-Montalcini en su casa de Florencia (Zoccoli 194).

punto que en 1930 fue invitada por primera vez a la Bienal de Venecia (experiencia que repetiría en 1934, 1936 y 1940).¹²⁸ También en 1930 entró en contacto con Tullio d'Albisola, el más famoso ceramista italiano que escribió, junto a Marinetti, el "Manifiesto futurista della Ceramica e Aeroceramica" de 1938. Asimismo, conoció a Fillia, quien ocupaba el puesto de Vice Segretario Generale del Movimento Futurista. Gracias a ellos dos comenzó a adentrarse en el futurismo y en 1932 se integró oficialmente al movimiento. Con esto inauguró el período artístico culminante de su trayectoria, que terminaría en 1940 por el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial. Así, sus primeros años en el futurismo estuvieron marcados por una intensa vida social que incluyó numerosas *serate* e intercambios artísticos, así como relevantes exposiciones de arte.

En 1932 volvió con su marido y se mudó a Florencia¹²⁹ donde entró en contacto con los futuristas locales, sobre todo con el diseñador Thyra. Además, en 1933 se unió, con Mario Mori, a la fundación "Gruppi Indipendenti", enfocada a las artes aplicadas, a cargo de Antonio Marasco. Durante este periodo Mori trabajó

¹²⁸ También en 1934 presentó una exposición individual en Roma. Sobre sus pinturas, cabe mencionar que también se exhibieron en la Cuatrienal de Roma de 1931, de 1935 (*Ritorno dalle colonie marine*), de 1939 (*Concerto di fabbrica sulle Apuane*) y, más tarde, de 1951 (*Studio per il ritratto di Vera Zalla*). Asimismo, la obra de Mori se dio a conocer en París, Varsovia, Londres y en el Metropolitan Museum de Nueva York. Por otro lado, en su cuadro *Suonatore di Jazz* (1933), Mori experimentó con la visualización plástica del sonido y su amplificación por medio de formas, así como en *Disco alla radio* (1932) y *Radiotrasmissione di una lezione di ginnastica* (1933). Mori también pintó cuadros florales, retratos, autorretratos y paisajes. Por ello, durante su participación en el marco de la vanguardia futurista, Mori fue capaz de desarrollar un estilo propio que se destacó por el tránsito entre situaciones externas e internas, así como el empeño en representar la percepción sinestésica. Además, en sus *aeropinturas* se observa una influencia de la obra de Benedetta Cappa, quien también transitaba continuamente entre lo abstracto y lo figurativo, y proyectaba en el lienzo escenas aéreas fantásticas (Zoccoli 197-198).

¹²⁹ Además de evidenciar que el divorcio en esta época era bastante inusual y mal visto por la sociedad, Griffiths señala que esta aparente reconciliación con su esposo marcó la trayectoria de Mori, puesto que "when she eventually succumbed to pressure from family and community, and agreed to reunite with her husband in Florence, she left behind the stimulating atmosphere she had found in Turin, where she had thrived artistically for seven years" ("Images" 13-14). Griffiths utiliza esta anécdota para interpretar la pintura *Ebbrezza fisica della maternità o Futurist Maternity* (1936) (véase imagen 19). Al respecto, señala Griffiths: "perhaps the title suggests her personal experience of having turned away from the clear light of creative inspiration (Turin) and dutifully returned to domestic responsibilities (Florence). Mori seems to be expressing a sense of disillusionment or reflecting on the unfulfilled promises of Futurism [...]. Executed following the artist's marital reconciliation at the height of Fascism's demographic campaign, neither suggests a happy homecoming or a celebration of the *cellula madre*" ("Images" 15).

en el diseño de escenografía y comenzó a experimentar con la fotografía *aerea*. De hecho, fue merecedora de un premio en 1932 por su tríptico fotográfico *Sintesi del golfo*, presentado en el marco del Premio del Golfo della Spezia en la Galleria Bardi en Roma. En 1933, en la misma Galería, ganó la medalla de plata en la primera *Mostra futurista di scenotecnica cinematografica* por sus maquetas de la película *Sintesi dell'isola d'Elba*. Más tarde ingresó a la Accademia dei Fidenti en Florencia, enfocada a las artes escénicas, donde después de la guerra enseñó historia del vestuario (Zoccoli 199-200).

Por último, hacia finales de los años treinta, a pesar de haber hecho pinturas con temática fascista, como *Coloni fascisti partono per le terre dell'Impero* (1934), Mori cuestionó la relación y la cercanía del futurismo con la ideología de Mussolini y decidió distanciarse del movimiento; incluso, reprobó el “Manifiesto della razza” (1938), antecedente de las leyes antisemitas en Italia.¹³⁰ Entonces, tras la muerte de su marido en 1943 y el abandono de la vanguardia, Mori dio un giro temático y se dedicó a pintar motivos naturales o escenarios más tradicionales como paisajes y figuras humanas. Al pasar los años, Mori continuó pintando y presentándose esporádicamente, pero se mantuvo fuera de la esfera pública (Zoccoli 200). Finalmente, falleció en Florencia en 1985 a sus ochenta y cuatro años, justo cuando Lea Vergine recuperó algunas de sus obras y las presentó en la muestra *L'altra metà dell'avanguardia* (1980-1981).

Estos son los principales eventos que marcaron la vida de la única mujer que se recuerda en el ámbito culinario futurista y una de las pocas (además de Benedetta Cappa) que experimentaron en carne propia la sensación de volar un aeroplano en tiempos fascistas; puesto que, como dijo Mussolini, “lo más fascista que [podían] hacer las mujeres italianas [era] pilotar muchos niños [...], volar, por otro lado, [era un asunto serio que [debía] dejarse en manos de hombres”¹³¹ (en

¹³⁰ Sobre su lucha antifascista, es importante mencionar que “between 1925 and 1931, she was at the center of an anti-fascist intellectual circle that included Antonio Gramsci, Luigi Einaudi, Natalia and Leone Ginzburg, and Carlo Levi (whose art Mori would cite as a specific influence)” (Griffiths, “Images” 13).

¹³¹ “The most fascist thing Italian women can do is to pilot many children’ [...] ‘flying, on the other hand, is a serious affair that must be left to men” (Mussolini en Griffiths, “Images” 11).

Griffiths, "Images" 11). Curiosamente, fue Marinetti quien organizó el vuelo en aeroplano de Mori en 1934¹³² (imagen 16), y fue en el volumen de *La cucina futurista* a cargo de él y Fillia que se logró publicar la receta de Mori en 1932.



Imagen 16. Mori en un aeroplano. Fuente: Sitio Web "Succedeoggi" www.succedeoggi.it

En efecto, el libro de Marinetti y Fillia no es una simple compilación de recetas. Al contrario, el proyecto estuvo enmarcado en una esfera política e ideológica muy precisa; y buscó hacer una síntesis entre el arte plástico futurista, la publicidad, la fantasía, el erotismo, la gastronomía, la ciencia, la poesía, y la responsabilidad nacional de la alimentación del hombre moderno (en su momento fascista).

Como reflejo, el libro salió de las pautas tradicionales del recetario y se convirtió en un dispositivo textual de forma híbrida, donde se incluyeron: el primer manifiesto de la cocina, críticas al mismo, recetas de ensambles plásticos comestibles presentadas en los grandes banquetes futuristas, opiniones científicas respecto al valor nutricional de los alimentos de la dieta futurista, breves instrucciones sobre la presentación de los platos a modo de relatos, crónicas de

¹³² Al respecto, comenta Zoccoli que fue Marinetti quien la convenció de vivir la experiencia. Y después de aquella visión aérea del paisaje fue que Mori decidió ser *aeropintora* (197).

la inauguración de la Taverna Santopalato u otros banquetes, síntesis de anécdotas culinarias, etc. Por lo mismo, enfatizando las cualidades literarias del libro, podríamos decir que en algunos casos éste invita a ser leído como una compilación de relatos sobre cocina, porque la estructura narrativa y el dispositivo textual permitieron configurar una atmósfera espacio-temporal para las recetas (a manera de historias o memorias) donde los personajes futuristas se relacionan con los platillos en diversas circunstancias cotidianas.

En concreto, hemos de detenernos en la primera receta del libro titulada “Una comida que evitó un suicidio” (“Un pranzo che evitò un suicidio”), cuya trama se enfoca en una mujer comestible y hermosa, capaz de “curar cualquier deseo suicida”¹³³ (Marinetti *La Cucina* 12). En este relato Marinetti, Fillia, Boccioni, Giulio Onesti y Prampolini son personajes homónimos que no pueden contener el ansia de comer a esa mujer deliciosa. De hecho, Boccioni y Onesti gritan en coro:

Amamos a las mujeres. A menudo nos hemos torturado con mil besos golosos en la ansiedad de comernos una. Desnudas siempre parecen trágicamente vestidas. Su corazón, si bien apretado por el goce supremo del amor, nos parecía el fruto ideal para morder masticar chupar. Todas las formas de hambre que caracterizan al amor nos guían en la creación de estas obras de genio y de lengua insaciable. [...] [Todas nuestras fantasías] han encontrado aquí, a través de nuestras manos, una expresión artística tan intensa que requiere no sólo los ojos y admiración relativa, no sólo el tacto y las caricias relativas, sino los dientes, la lengua, el estómago, el intestino igualmente enamorados. (Marinetti *La Cucina* 17-18)¹³⁴

Por supuesto, en esta historia la mujer es *objetualizada* por los futuristas y sobreabundan las metáforas sobre su cuerpo; por ejemplo, “las esféricas dulzuras”¹³⁵ (Marinetti *La Cucina* 12). Así que, resume Griffiths, “el libro de cocina

¹³³ “Guarire qualsiasi desiderio di suicidio” (Marinetti *La Cucina* 12).

¹³⁴ “Amiamo le donne. Spesso ci siamo torturati con mille baci golosi nell’ansia di mangiarne una. Nude ci sembrano sempre tragicamente vestite. Il loro cuore, se stretto dal supremo godimento d’amore, ci parve l’ideale frutto da morder masticare suggere. Tutte le forme della fame che caratterizzano l’amore ci guidano nella creazione di queste opere di genio e di lingua insaziabile. [...] [Tutte le nostre fantasie] hanno trovato qui, mediante le nostre mani, un’espressione artistica tanto intensa da esigere non soltanto gli occhi e relativa ammirazione, non soltanto il tatto e relative carezze, ma i denti, la lingua, lo stomaco, l’intestino ugualmente innamorati” (Marinetti *La Cucina* 17-18).

¹³⁵ “Le sferiche dolcezze” (Marinetti *La Cucina* 12).

se desarrolla como un catálogo de doble sentido, comparando los placeres de la comida con los de la carne. Las mujeres aparecen en roles familiares como representantes de la materialidad por devorarse¹³⁶ (“Edible” 20). Al fin y al cabo (y no sólo en esta historia), aquella materia femenina sí es devorada por lo masculino, pues, como apunta Marinetti, en el catálogo de la *Mostra di scultura mangiabile*:

Los originales rumores erótico-sentimentales [...] suscitaron, en los artistas, ciertos sabores y ciertas formas aparentemente incomprensibles. Arte [...] aviadora. Arte temporal. Arte comestible. **Lo eterno femenino fugaz aprisionado en el estómago.** La amante-súper-aguda tensión de los deseos más frenéticos finalmente satisfechos [...]. Somos los instintivos nuevos elementos de la gran Máquina futura lírica plástica arquitectónica. (Resaltado nuestro) (Marinetti *La cucina* 19)¹³⁷

Vinculando las citas antes presentadas, se pone en evidencia que el libro de la cocina no estuvo exento de las opresiones y violencias discursivas hacia la mujer, presentes desde el primer manifiesto del futurismo que vociferaba el “desprecio por la mujer”. En palabras de Griffiths, “el libro de la cocina futurista ofrece un ejemplo intrigante de [una] paradoja, que fluctúa [...] entre un lenguaje de liberación y uno de subyugación”¹³⁸ (“Edible” 21). Basta mencionar que el plan de acción futurista culinario comenzaba por abolir el consumo de la pasta, el alimento italiano femenino y blando por excelencia. Marinetti decretó que “la pasta es *antiviril* porque [una vez que el estómago está pesado y voluminoso, no favorece] el entusiasmo físico por la mujer y la posibilidad de poseerla *rectamente*”¹³⁹

¹³⁶ “The cookbook unfolds as a catalogue of double entendres likening the pleasures of food to those of the flesh. Women appear in familiar roles as representatives of materiality to be devoured” (Griffiths, “Edible” 20).

¹³⁷ “Gli originali pettegolezzi erotici-sentimentali [...] suscitarono negli artisti certi sapori e certe forme apparentemente incomprensibili. Arte [...] aviatoria. Arte temporanea. Arte mangiabile. L’eterno femminile fuggente imprigionato nello stomaco. La spasimante superacuta tensione delle più frenetiche lussurie finalmente appagate [...]. Siamo gl’istintivi nuovi elementi della grande Macchina futura lirica plastica architettonica” (Marinetti *La Cucina* 19).

¹³⁸ “The Futurist Cookbook offers an intriguing example of such paradox, fluctuating [...] between a language of liberation and one of subjugation” (Griffiths, “Edible” 21).

¹³⁹ “La pastasciutta è antivirile perchè [una volta che lo stomaco è appesantito ed ingombro non è mai favorevole] all’entusiasmo fisico per la donna e alla possibilità di possederla dirittamente” (Marinetti, “Manifiesto cucina” *La Cucina* 36).

(cursivas nuestras) (“Manifesto cucina” *La Cucina* 36). De nuevo, las cualidades femeninas se presentaban como el enemigo simbólico a derrotar, o el territorio por conquistar (penetrar).

Además, Marinetti consideraba la pasta como neutral y nostálgica, ya que “los grandes consumidores de pasta son de carácter lento y pacífico, los de carne son de carácter rápido y agresivo”¹⁴⁰ (“Manifesto cucina” *La Cucina* 36). Así que la pasta debía “ser aborrecida por aquellos que se jactan un alma futurista, o sólo [un alma] joven y despierta”¹⁴¹ (*La Cucina* 42). Los espaguetis tenían que ser sustituidos por arroz o pan¹⁴² e, inclusive, se llegó a proponer la nutrición por medio de ondas de radio gracias a “una difusión de ondas nutritivas”¹⁴³ (Marinetti, “La nutrizione per” *La Cucina* 86), así como la alimentación a través de píldoras, lo cual es un antecedente de la cocina molecular (tan tematizada actualmente en la ciencia ficción).¹⁴⁴

¹⁴⁰ “I grandi consumatori di pastasciutta sono di carattere lento e pacifico, quelli di carne sono di carattere veloce ed aggressivo” (Marinetti, “Manifesto cucina” *La Cucina* 36).

¹⁴¹ “Essere aborrita da chi vanta un’anima futurista, o soltanto [un’anima] giovane e sveglia” (Marinetti, *La Cucina* 42).

¹⁴² En parte porque el régimen se vio forzado a encontrar rutas alternativas de mercado e impulsar la producción nacional, ya que la importación de grano, con el cual se producía la pasta, provenía de Rusia y Francia, territorios enemigos. Comenta Marinetti: “ricordatevi poi che l’abolizione della pastasciutta libererà l’Italia dal costoso grano straniero e favorirà l’industria del riso” (“Manifesto cucina” *La Cucina* 29). Además, Marinetti junto al artista Thayat, amigo de Marisa Mori, comparó la calidad de los alimentos, estudió su *leggerezza di volo* y desarrolló una dieta vegetariana con un alto valor nutrimental que pudiese impulsar la capacidad física del hombre moderno fascista, pero también su plano espiritual (Revelli XXIII). Como resultado, el regreso a ingredientes naturales y productos nacionales fueron las principales preocupaciones de la Federazione Nazionale Naturista-fururista fundada en Milán en 1934.

¹⁴³ “Una diffusione di onde nutrienti” (Marinetti, “La nutrizione per radio” *La Cucina* 86).

¹⁴⁴ Las píldoras aceleraban la velocidad de producción y consumo de los alimentos, y permitían reducir las horas de trabajo y el precio de vida de los obreros. El trabajo manual, “essendo ridotto a due o tre ore, permette di perfezionare e nobilitare le altre ore col pensiero le arti e la pregustazione di pranzi perfetti” (Marinetti, *La Cucina* 30). Por ello, comenta Marinetti: “invitiamo la chimica al dovere di dare presto al corpo le calorie necessarie mediante equivalenti nutritivi gratuiti di Stato, in polvere o pillole, composti albuminoidei [sic], grassi sintetici e vitamine” (*La Cucina* 29-30). Por otra parte, la velocidad a la que se produce y comercializa la *fast food* podría considerarse el resultado más tangible de uno de los deseos culinarios futuristas: se trata de una alimentación para las masas de rápida producción, en cuyo proceso interviene tanto la máquina como el hombre. Asimismo, se puede mencionar la *street food*, práctica urbana caracterizada por involucrar las manos al comer, que es una práctica táctil que alentaban los futuristas. Más aún, la experiencia culinaria futurista se relaciona con la Gastrosología porque “si propone inoltre, mediante l’arte di armonizzare le vivande futuriste, di suggerire e determinare gl’indispensabili stati di animo che non si potrebbero suggerire e determinare altrimenti” (Marinetti, “I piatti futuristi” *La Cucina* 143).

Bien es cierto que el futurismo durante la década de los años treinta ya contaba con una clara inclinación política fascista y la cocina no estuvo exenta de las mismas tonalidades. El discurso estético futurista se volvió una pronunciación política dentro del espacio doméstico (y dentro de los cuerpos), que funcionó como propaganda nutricionista del régimen. Así pues, el nuevo sistema alimentario fascista buscaba la correcta nutrición del pueblo italiano (sano, viril y sin obesidad). Este discurso, que comienza por la nutrición, en su conjunto implica una fuerte carga ideológica y social, debido a su estrecho vínculo con la identidad, tanto individual como cultural. De esta manera, en la cocina también estaba presente el discurso binario que dividió a los cuerpos en “máquinas para la destrucción” o “máquinas para la reproducción”.¹⁴⁵

En dicha paradoja, de oscilar entre la liberación y la subyugación, se inserta la receta de Marisa Mori “Mammelle italice al sole” (“Pechos itálicos al sol”) de 1931. La primera vez que la creadora compartió esta receta fue en un intercambio epistolar que tuvo con Tullio d’Albisola, y la pieza es uno de los pocos textos y dibujos que se conservan de la artista (pues Mori estuvo más enfocada a la pintura). A continuación, presentaremos dos reproducciones de dicha receta.

¹⁴⁵ “One a machine of destruction, the other a machine for reproduction” (Griffiths, “Images” 17).

«Mammelle italiane al sole»

Ricetta di Marisa Mori

Si formano due mezze sfere colme di pasta di mandorle. Nel centro di ognuna si appoggia una fragola fresca. Indi si versano nel vassoio zabaione e zone di panna montata.

Per rendere piú eccitante la vivanda si può cospargere il tutto di pepe forte e guarnire con peperoncini rossi.

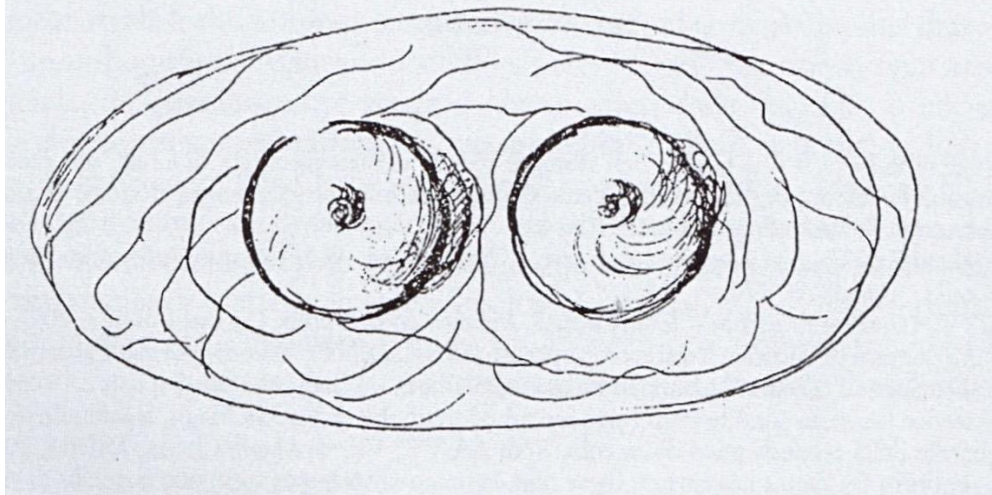


Imagen 17. "Mammelle italiane al sole" (1931) de Mori. Fuente: Bentivoglio, Mirella y Franca Zoccoli. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 80.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Es indispensable mencionar que en la edición de *La cucina futurista* (Revelli, 2018), en la sección "Formulario futurista per ristoranti e quisibevve" aparece la receta de Mori, pero sin ningún dibujo (231). En este caso, el hecho de que no se incluya la parte visual condiciona de manera sustancial la forma de leer la receta.

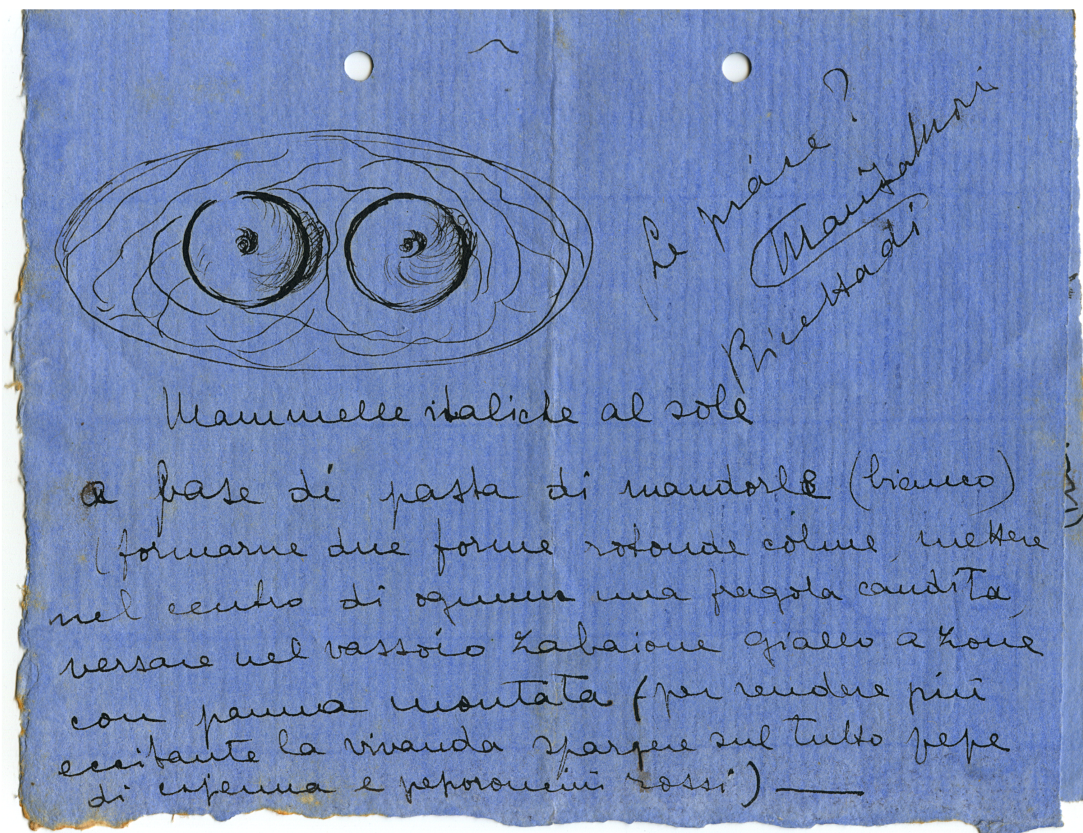


Imagen 18. Receta "Mammelle Italiche al sole" escrita a mano, con el dibujo que Mori hizo de su receta. Se trata de la carta que Mori envió a Tullio d'Albisola en 1931. Fuente: Griffiths, Jennifer. "Marisa Mori. Images of the New Woman in Interwar Italy". *Woman's Art Journal*, 38, 1, 2017, p. 21.¹⁴⁷

En primer lugar, vale la pena notar que el diseño de esta pieza de Marisa Mori adopta un carácter iconotextual en tanto que, en palabras de Peter Wagner, un iconotexto "se refiere a un artefacto en el que los signos verbales y visuales se mezclan para producir una retórica que depende de la co-presencia de palabras e imágenes"¹⁴⁸ (16). Asimismo, podemos leer la pieza en tanto iconotexto porque es claro "el uso de (a modo de referencia o alusión, de manera explícita o implícita)

¹⁴⁷ El fotógrafo Junshen Wu realizó dos interesantes composiciones fotográficas a partir de la receta iconotextual de Marisa Mori, las cuales se pueden encontrar en las páginas web (2020): <<https://www.famousfordinnerparties.com/all/2020/05/11/futurist-formula>> y <<https://www.famousfordinnerparties.com/all/2020/05/11/cook-and-scientist>>. Estas fotografías contemporáneas de Wu ameritan un análisis por separado que por ahora nos es prescindible, mas que sin duda resultaría fructífero en un futuro.

¹⁴⁸ "Refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images" (Wagner 16).

una imagen en un texto o viceversa”¹⁴⁹ (Wagner 16). Desde el inicio, esta pieza invita a ser leída como una combinación parigual del texto y la imagen, en la medida en que ambas partes presentan un grado de cohesión y de congruencia como medios separados, pero comparten un estrecho vínculo en lo que se refiere al significado global. En otras palabras, la labor de descodificación de la obra iconotextual debería atravesar tanto la descripción de la receta como la imagen del platillo (aunque se realicen en tiempos separados).

En un inicio, parecería que la imagen visual está, más que nada, ilustrando la palabra. Empero, considerando que esta pieza es un iconotexto, se produce una mutua transformación entre el sistema visual y el verbal. Desde esta perspectiva, la imagen del platillo también está condicionando la lectura del texto, porque el mero dibujo de las *mammelle* (pechos) proporciona una connotación erótica y sumamente corporal a la receta que de otra manera pasaría desapercibida. Así que, como ha apuntado Wagner, “el texto y la imagen forman un todo (o unión) que no se puede disolver”¹⁵⁰ (15). El trazo plástico imprime en la página el cuerpo de la mujer y, al hacerlo, le otorga un carácter sensual a la receta que la escritura por sí sola no terminaría de *decir*. Por lo tanto, da la impresión de que el dibujo está complementando y expresando algo que se prohíbe poner en palabras. Entonces el sentido global de la receta no está sólo escrito, sino que los signos visuales también lo condicionan.

Hechas estas precisiones sobre las cualidades intermediales de la pieza, empezaremos por comentar las instrucciones textuales de la receta, ya que arrojan algo de luz sobre lo que sucede en la imagen.

Pechos itálicos al sol

Se forman dos medias esferas llenas de pasta de almendras. En el centro de cada una se apoya una fresa fresca. Luego se vierten en la charola *sabayón* y

¹⁴⁹ “The use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa” (Wagner 15).

¹⁵⁰ “Text and image form a whole (or union) that cannot be dissolved” (Wagner 15).

partes de crema batida. Para hacer más excitante la vianda se puede esparcir pimienta fuerte o decorar con chiles rojos. (Mori en Bentivoglio 80)¹⁵¹

Por una parte, en lo que respecta al título de la receta, Mori parece jugar con la cualidad semántica tanto de los pechos, como de lo itálico. Al respecto, el mero adjetivo “itálico” semióticamente remite a los paisajes de la toscana, el calor del verano, la transparencia del mar y la frescura de los alimentos.¹⁵² En dicha atmósfera italiana, se expone el cuerpo femenino a la luz del sol, otorgándole a la piel un aire de liberación. Entonces, el cuerpo femenino se escribe y se evoca por medio de signos gráficos y, además, en su representación parece emanciparse de las ataduras discursivas o censuras que podrían recaer sobre él.

De hecho, es interesante que Mori optara por representar el cuerpo desnudo tanto en la receta como en sus pinturas, puesto que los desnudos fueron prohibidos por los pintores futuristas desde “La pittura futurista. Manifesto tecnico” de 1910. En dicho texto, los artistas declaran que ellos combaten “contra el desnudo en la pintura, tan empalagoso y agobiante como el adulterio en la literatura”¹⁵³ (Marinetti, “La pittura” *Manifesti* 32) porque era un lugar común en la historia del arte. Sin embargo, la pieza de Mori presenta un cuerpo que no responde a los estándares del desnudo femenino como huella de arte áulico o tema de elevación artística. Inclusive, su propuesta puede parecer arriesgada y desafiante, tanto hacia el mandato futurista como frente a la representación canónica del desnudo (tan sólo por ser firmada por una mujer, pues cuantitativamente los hombres han protagonizado dicha práctica). Además, es innovadora en cuanto imagen afín al surrealismo, dado que cercena y presenta fragmentariamente partes del cuerpo femenino (no sólo como mera sinécdoque).

Ahora bien, en la pieza de Mori observamos unos pechos expuestos a la cotidianidad, presentados de una manera velada (en el texto) y a la vez mundana

¹⁵¹ Cabe mencionar que el registro del género receta tiende a ser el imperativo; sin embargo, en este caso optamos por conservar el presente simple.

¹⁵² En referencia a la connotación semiótica y la retórica de la “italianidad”, véase “Rhetoric of the Image” de Roland Barthes en *Image – Music – Text* (New York, Hill and Wang, 1977).

¹⁵³ “Contro il nudo in pittura, altrettanto stucchevole ed opprimente quanto l’adulterio nella letteratura” (Marinetti, “La pittura” *Manifesti* 32).

(en la imagen). En este caso no se trata del cuerpo de la musa o de la madre, sino de una corporalidad femenina que se materializa, metafóricamente, mediante los ingredientes; insertándose así en una delicada fractura entre lo simbólico y lo material. Esto permite que la receta sortee la restricción futurista del desnudo tradicional; puesto que, en cierto modo, “Mammelle italiche al sole” no es un desnudo pictórico común, sino de un dibujo a mano que sólo ilustra las breves instrucciones de un muy simple postre. Así, quizá gracias a la inclusión del iconotexto dentro del género de la receta, fue posible generar una composición de tono ambiguo y sensual sin caer en la censura.

Asimismo, a nivel material parece ser que, aparentemente, la composición no es más que la reproducción de dos esferas de crema batida sobre una charola. Sin embargo, esta pieza, de forma irónica, nos está invitando a leer (y con ello recrear virtualmente) el cuerpo de la mujer, entendido desde la perspectiva de Mori. Entonces, a pesar de que otra vez el cuerpo femenino se presenta dentro del discurso futurista sólo como una materia por devorarse y engullirse (por la contraparte masculina, como en “Una comida que ha evitado un suicidio”), en este caso podemos percibir un tono irónico muy sutil por parte de Mori, lo cual abre una línea de fuga a otros sentidos interpretativos.

Siguiendo la misma tesitura, podemos dilucidar que en la página se dibuja un espacio de libertad por medio del juego irónico entre la ausencia y la presencia, entre lo velado y lo concreto; lo creado y lo borrado; lo mostrado y lo disimulado. Mori parece presentar una receta futurista semejante a todas las demás compiladas en el libro de cocina escrito por hombres. No obstante, a la vez que se *incorporan* aquellos valores futuristas sobre la cocina, se cuenta una subtrama paralela: la del cuerpo de la mujer y su propio disfrute o su emancipación. Incluso, se podría llegar a cuestionar si la obra realmente encaja en la categoría de la receta, o del desnudo. Es justo en este juego performático del significado donde

reside la potencia del iconotexto; paradoja que además armoniza con el oxímoron entre lo dulce y lo picante de la receta.¹⁵⁴

Por otra parte, además de ser irónica, la composición hace patente otra manera de evocar el cuerpo de la mujer en la escritura culinaria. Como observa Tamar Heller, “la escritura gastronómica puede ser un ejemplo por excelencia en el que las escritoras ‘hablan corporalmente’”¹⁵⁵ (22). O, como la misma escritora retoma de Suzie Orbach: “el apetito puede funcionar como una forma de voz”¹⁵⁶ (en Heller 26). La boca opera como intermediaria entre los deseos interiores y aquello que se expulsa, o que se enuncia y se vocaliza. Porque, como ha apuntado Jacques Derrida, hay un devenir entre la vociferación y la escritura, entre “aquello que transita por la devoración interiorizante, es decir, por la oralidad, por la boca, las fauces, los dientes, el gástrico, la glotis y la lengua” (*Seminario* 43). Pues estos lugares del cuerpo también “son los lugares del grito [...], del habla, [y] del lenguaje [...]. El lugar de la devoración es también el lugar de lo que porta la voz, es el topos del portavoz, en una palabra, el lugar de la vociferación [...], la devoración vociferante o la vociferación devoradora” (Derrida, *Seminario* 43). Siguiendo esta línea, podemos trazar un vínculo entre la oralidad, la voz, la identidad, el cuerpo y la potencia enunciativa de un “yo” por medio de la escritura (y el dibujo).

No obstante, la pieza de Mori se podría leer también desde otro ángulo, donde la representación no responde a la liberación corporal, sino a las necesidades de un imaginario masculino opresivo (presente en la historia futurista de “Una comida que ha evitado un suicidio” y la mujer comestible). La premisa anterior provocaría una reorientación analítica sobre la representación erótica e irónica. De hecho, Linda Nochlin denuncia que en el imaginario erótico del arte universal (masculino y hegemónico) es común el vínculo entre el cuerpo femenino,

¹⁵⁴ La receta de Mori es un postre dulce, en el cual está presente el oxímoron futurista culinario. Generalmente en la cocina futurista los sabores se componían a partir de contrastes drásticos y energéticos: en un mismo platillo se disponían sabores disonantes como carne y fruta, o dulce-salado, dulce-picante y caliente-frío.

¹⁵⁵ “Food writing may be an instance par excellence in which writers ‘speak corporeal’” (Heller 22).

¹⁵⁶ “Appetite can function as a form of voice” (Orbach en Heller 26).

las frutas, y la pasión.¹⁵⁷ Esto lo identificamos con anterioridad en el libro-objeto metálico *L'anguria lirica. Lungo poema passionale* (La sandía lírica. Largo poema pasional) (1934) y también en la semejanza que hay entre el color o la textura de las fresas con la grandiosidad de los pezones¹⁵⁸ en el postre picante de Mori.

Aunado a lo anterior, destaca Nochlin que el imaginario erótico universal y canónico hasta el siglo XIX “se crea a partir de las necesidades y deseos masculinos”¹⁵⁹ (“Eroticism” 138), lo cual quiere decir que “el imaginario del placer o la provocación sexual siempre ha sido creado *sobre* las mujeres para el disfrute de los hombres, por hombres”¹⁶⁰ (cursivas en original) (“Eroticism” 138). Así, aunque en este caso la pieza erótica ha sido creada por una mujer, lo cual podría modificar la recepción y composición de la misma, Mori podría seguir reproduciendo aquel tipo de representación artística (sin necesariamente querer rechazarlo o cuestionarlo). Además, dentro del mismo marco de ideas sobre el imaginario erótico, agrega Nochlin que dicha problemática del arte universal es “un reflejo, en la esfera del arte, de la falta de territorio erótico que las mujeres tenían en el mapa de la realidad del siglo XIX”¹⁶¹ (“Eroticism” 138), asunto que compete de igual manera al arte futurista de la primera mitad del siglo XX. Por lo mismo, a menudo la representación de la sexualidad tenía más que ver con el público meta que con la instancia creadora (Nochlin 143).

Sin querer insistir mucho más en esta empresa, dentro de todo hay que mencionar que, a nivel architextual (y de *archipictorialidad*) el recetario evoca una

¹⁵⁷ Esto nos trae a la memoria la historia de Eva y el fruto prohibido, puesto que el apetito es un reflejo de los anhelos (sobre todo sexuales) prohibidos de la mujer, y la comida se presenta como una metáfora de lo sensual.

¹⁵⁸ Al respecto, es oportuno rescatar una anotación que hace Griffiths sobre los senos de Mori y su semejanza con un postre siciliano: “it is impossible to deny the heavily layered Catholic context of Mori's reference, particularly in view of the traditional Sicilian confections known as *cassate* and festively dubbed 'minuzze di Sant'Agata' which translates as 'Agata's tiny tits'. These delicious treats also contain almond paste but are commonly capped with a candied cherry” (cursivas en original) (Griffiths, “Edible” 24).

¹⁵⁹ “Is created out of male needs and desires” (Nochlin, “Eroticism” 137). (¿Así empieza la frase?)

¹⁶⁰ “The imagery of sexual delight or provocation has always been created *about* women for men's enjoyment, by men” (cursivas en original) (Nochlin, “Eroticism” 138).

¹⁶¹ “A reflection in the realm of art of woman's lack of her own erotic territory on the map of nineteenth-century reality” (Nochlin, “Eroticism” 138).

práctica gastronómica casera que está tangencialmente imbricada con el género, ya que la cocina se ha considerado una actividad exclusivamente femenina (a menos que se trate de “alta” cocina). Por lo mismo, las recetas llevan la huella de una carga opresiva para las mujeres. Sin embargo, regresando a nuestras consideraciones precedentes sobre la emancipación, en la pieza de Mori la práctica culinaria también podría funcionar como una expresión creativa y auto-representativa, donde se pone de manifiesto el valioso nexo entre la materialidad, el texto, la imagen, la gastronomía y el cuerpo.

Por último, no quisiéramos dar por finalizado el apartado sin mencionar que la creadora también se interesó por desarrollar el tema de la maternidad y el matrimonio en la pintura, en torno al cual destaca el cuadro *Ebbrezza fisica della maternità* (1936) (véase imagen 19). Aquí Mori parece examinar “la superficie carnosa y los volúmenes materiales de un cuerpo desnudo específicamente materno. [Donde] a través de contornos nebulosos de geometrías rosadas y rojas, una mujer en escorzo se presenta ante nosotros en una escena de fragmentación y desintegración”¹⁶² (Griffiths “Images” 15). Por ende, no debemos descartar que los senos itálicos del postre picante de Mori también puedan ser una expresión plena de la maternidad.

¹⁶² “Mori appears to revisit the theme of the earlier painting to examine the raw fleshy surface and material volumes of a specifically maternal naked body. [Where] through hazy contours of pink and red geometries a foreshortened woman is laid out before us in a scene of fragmentation and disintegration” (Griffiths, “Images” 15).

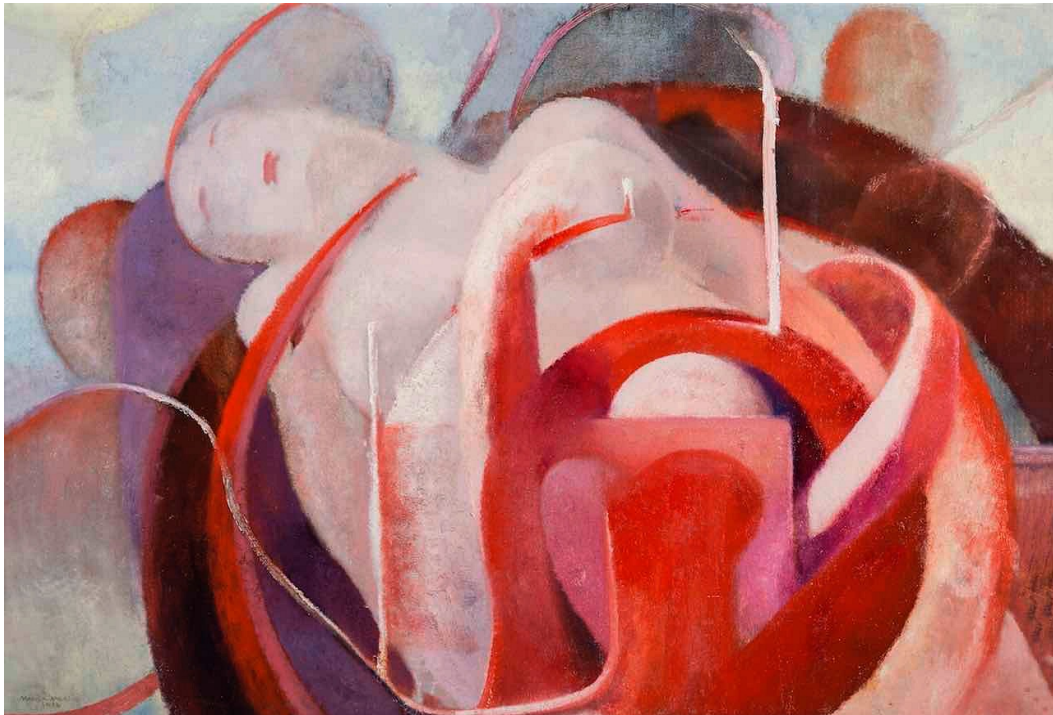


Imagen 19. *L'ebrezza fisica della maternità* (1936), óleo de Marisa Mori.
Fuente: Sitio Web "Arti e lettere" www.artielettere.it

En suma, Mori amplió su terreno de experimentación a diversos medios y ahí exploró su condición como mujer moderna, a expensas del clima fascista. En particular, ha sido nuestra intención a lo largo de estas páginas demostrar que el postre de Mori (y los relatos en relación con la cocina futurista) puede ser leído desde distintos frentes (sobre todo desde la intermedialidad y la semiótica). Este iconotexto es un ejemplo de los múltiples significados que la comida puede adquirir no sólo en el futurismo y en el arte, sino en la breve pieza de Mori "Pechos itálicos al sol", la cual hace uso de distintos lenguajes y nos lleva a evocar diversas materialidades. En conclusión, como ha apuntado Heller, "las mujeres escriben sobre la comida [...] y, al hacerlo, negocian su relación con el cuerpo, así como con el lenguaje y la cultura"¹⁶³ (Heller 2).

¹⁶³ "Women write about food [...] and, in so doing, negotiate their relation to the body as well as to language and culture" (Heller 2).

En definitiva, esta pieza nos ayudó a recapitular cómo fue que la práctica artística futurista quebrantó las fronteras entre disciplinas, entre el interior y el exterior, entre la política del afuera y del adentro (evidenciando algunas implicaciones socio-políticas de la alimentación y de los cuerpos). Además, desde una perspectiva intermedial, la sola incursión en la obra de Mori nos permitió poner de relieve que las imágenes adoptan múltiples funciones dentro del discurso poético. En ocasiones, el sentido huye de la palabra y habita nuevos espacios, transita entre imágenes, soportes y textos, lo cual desborda los formatos convencionales de las obras literarias, cuestión que volverá a ser motivo de nuestra atención en el siguiente apartado.

IV.2. El manifiesto y los libros-objeto: el *tactilismo* y la anécdota de las obreras de la Litolatta

Cada historia lleva dentro de sí múltiples historias
Siri Hustvedt

El 14 de enero de 1921, en la Maison de l'Oeuvre en París, Marinetti anunció, entre disturbios de miembros dadaístas, el nacimiento de un nuevo arte denominado el *Tattillismo* (*Tactilismo*). La primera edición del manifiesto en italiano se publicó el 1 marzo 1921 en la revista *L'UOMO NUOVO. Rivista di Critica Letteraria e d'Arte* (aunque la primera edición se editó en francés en París el 16 de enero del mismo año). A grandes rasgos, la práctica *tattillistica* consistía en un breve método para, en primera instancia, despertar las sensaciones hápticas y, después, para potenciarlas en comunión con otros recursos visuales y sonoros.

El primer paso para llevar a cabo la *educazione del tatto* (educación del tacto) era cubrir las manos con guantes durante algunos días, para así enajenar las sensaciones y acrecentar el deseo de volver a tocar. El siguiente paso era nadar en el mar, ahí prestar atención a las temperaturas y corrientes que circulan bajo el agua. Finalmente, en completa oscuridad, cada noche había que reconocer

y ubicar táctilmente los objetos de una habitación (Marinetti, “Il Tattilismo” 2). Otra de las herramientas que Marinetti propuso para acrecentar la actividad sensorial fue la creación de las *tavole tattili* (tablas táctiles) que “tienen dispuestos valores táctiles que le permiten a las manos viajar sobre ellos siguiendo huellas coloradas y realizando así un desarrollo de sensaciones sugestivas”¹⁶⁴ (“Il Tattilismo” 3). Es decir, la experiencia háptica y epidérmica sobre las *tavole tattili* es un peculiar *viaggio di mani* (viaje de manos) a través de superficies texturizadas.

Cabe mencionar que Benedetta Cappa, a pesar de que su firma no aparece en el manifiesto, tuvo una gran influencia en esta teoría del nuevo arte táctil,¹⁶⁵ gracias a sus contribuciones sobre pedagogía y a sus reflexiones en torno a los escritos de Maria Montessori. El mismo Marinetti atestiguó que

Benedetta creó con sus manos más sensibles que las [de él] [...] una tabla táctil hecha con un cartón plano sobre el cual ha enganchado trozos de corcho, maderas, metales [...], formando una escala que va de lo más áspero a lo más terso y compacto, a lo cálido, templado, frío, de telas, sedas, [y] terciopelos. (en Bentivoglio 51)¹⁶⁶

Entonces, a grandes rasgos, parece ser que Cappa creó por primera vez una tabla táctil, mas fue Marinetti quien definió el método y asentó el concepto futurista del *tactilismo*.

Ahora bien, la conciencia táctil era una etapa de sensibilización temprana porque, al fin y al cabo, dice el poeta, “la distinción de los cinco sentidos es arbitraria y un día se podrán ciertamente descubrir y catalogar numerosos otros sentidos. El *Tactilismo* favorecerá ese descubrimiento”¹⁶⁷ (“Il Tattilismo” 2).

¹⁶⁴ “Hanno delle disposizioni di valori tattili che permettono alle mani di vagare su di esse seguendo tracce colorate e realizzando così uno svolgersi di sensazioni suggestive” (Marinetti, “Il Tattilismo” 3).

¹⁶⁵ Bello afirma que Cappa probablemente participó en la parte previa a la escritura del “Manifiesto del Tattilismo” (*Spirale* 280), como estudia Lia Giachero en su texto “Mani ‘palpatricci d’orizzonti’. Il contributo di Benedetta Marinetti al manifesto per il Tattilismo” (1991).

¹⁶⁶ “Benedetta creò con le sue mani più sensibili che [quelle di lui] [...] una tavola tattile formata da un cartone piatto sul quale agganciò pezzi di sughero, legni, metalli, [...], formando una scala che dal più ruvido al più liscio e compatto, al caldo, tiepido, freddo, di stoffe, sete, [e] velluti” (Marinetti en Bentivoglio 51).

¹⁶⁷ “La distinzione dei cinque sensi è arbitraria e un giorno si potranno certamente scoprire e catalogare numerosi altri sensi. Il Tattilismo favorirà questa scoperta” (Marinetti, “Il Tattilismo” 2).

Asimismo, de acuerdo con Marinetti, “se debe evitar lo más posible, en las tablas táctiles, la variedad de colores, que se presta a impresiones plásticas” (2), pues “el Tactilismo [...] es un arte netamente separada de las artes plásticas”¹⁶⁸ (2). Y es que anteriormente la experimentación táctil estaba encaminada más hacia la tradición pictórica, al soporte del lienzo y del pincel, o hacia la escultura (mezcla visual de materialidades). Empero, la escultura futurista (que buscaba generar dinamismo a partir del uso de distintas texturas que entraban en juego con la luz), permanecía expuesta a cierta distancia de las personas, por ende, no estaba al alcance de las manos.¹⁶⁹ Entonces, el modo de relacionarse con las esculturas era el mismo de antaño: los modelados eran para verse, no había un contacto corporal directo entre el espectador y la pieza material.

En consecuencia, con un ánimo insurgente, los futuristas buscaron dar un giro a la recepción de la escultura y las artes plásticas. Así, dado que los libros son objetos artísticos que están al alcance de las manos, los creadores retomaron el concepto del dispositivo libro tradicional, pero buscaron innovar su materialidad e intentaron imprimir en otro medio que no fuera el acostumbrado papel y tinta. Bajo las teorías expuestas en “Il Tattilismo”, que pretendían hacer entrar las texturas y la materialidad de las obras en contacto directo con los cuerpos, los futuristas idearon una serie de libros-objeto¹⁷⁰ de metal, que resultaron en una hibridación entre las esculturas futuristas y el soporte literario.

Dichos libros metálicos fueron producidos en la fábrica italiana llamada Litolatta. La industria fue fundada por el ex capitán de la marina Vincenzo Nosenzo

¹⁶⁸ “Bisogna evitare quanto più sia possibile, nelle tavole tattili, la varietà dei colori, che si presta ad impressioni plastiche”, “il Tattilismo [...] è un’arte nettamente separata dalle arti plastiche” (Marinetti, “Il Tattilismo” 2).

¹⁶⁹ Por ejemplo, ni siquiera la famosa escultura futurista *Fusione di una testa e di una finestra* (1911) de Umberto Boccioni fue tocada por el público, aunque buscaba abolir los parámetros de la escultura tradicional. La pieza fue hecha con diversas texturas como vidrio, yeso, porcelana, hierro y cabello de mujer.

¹⁷⁰ A lo largo del apartado haremos uso frecuente del término ‘libro-objeto’, con lo cual nos referimos también a otras locuciones más aceptadas para describir este tipo de manifestaciones: ‘libro-arte’ o ‘libro de artista’. En realidad, no existe una definición cerrada para esta clase de libros, pues su misma naturaleza es híbrida. Entonces, la etiqueta es un comodín para referirse *grosso modo* a aquellos libros que adquieren valor a nivel material, no sólo por lo que comprende su contenido.

cerca del año 1927, y cerró sus puertas en 1949. La fábrica estaba ubicada en la zona costera de Zinola, en la ciudad italiana Savona; fue nombrada así en referencia a las palabras “*latta litografata*” (lata litografiada), ya que el establecimiento se dedicaba a la construcción y decoración de objetos en chapa metálica (Bentivoglio 70). Esta fábrica, destinada a cualquier otra clase de productos que no eran libros (botes, cajas, etiquetas, calendarios, publicidad en metal sobre pedido) se convirtió en el lugar de editorialización e impresión de los primeros libros-objeto futuristas. Inclusive, observa Bentivoglio, de los primeros libros de artista que se hayan creado en la historia del arte (69).

Los dos libros-objeto fueron litografiados en lata, de los cuales la primera edición corresponde a *Parole in libertà futuriste olfattive termiche* (Palabras en libertad futuristas olfativas térmicas)¹⁷¹ del 4 de noviembre de 1932 a cargo de Tullio D’Albisola¹⁷² y Filippo Tommaso Marinetti (imagen 20). El segundo libro poético fue *L’anguria lirica. Lungo poema passionale* (La sandía lírica. Largo poema pasional)¹⁷³ también editado por Tullio D’Albisola y Nicolaj Diulgheroff, con ilustraciones de Bruno Munari¹⁷⁴ (imagen 21).

¹⁷¹ Contiene los nueve poemas: “Ritratto olfattivo di una donna”, “Paesaggio d’odori del mio canelupo”, “Navigazione tattile”, “Temperature del corpo del nuotatore”, “Bombardamento di Adrianopoli”, “Sì, sì, così, l’aurora sul mare”, “Macchina lirica”, “Poema preciso” y “Spiralando sul Biancomano”. Además de doce litografías a color de página completa hechas por Tullio d’Albisola. Son, en total, quince hojas de lata. El facsímil del libro de lata *Parole in libertà futuriste olfattive termiche* está disponible en <<https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3548809>> (2020).

¹⁷² Nacido como Tullio Mazzotti (Albisola Superiore 1899-1971 Albissola Marina) fue quien introdujo la cerámica al movimiento futurista en la década de los años veinte. Gracias a él se escribió el “Manifiesto futurista della Ceramica e Aeroceramica” (1939), y comenzaron a hacerse cerámicas vanguardistas dinámicas, cromáticas y sin fines decorativos; ya que hasta ese entonces las cerámicas eran percibidas como productos artesanales (de menor relevancia que las artes mayores). También fue editor y escritor (Treccani).

¹⁷³ El libro, otra recopilación de poemas, cuenta con una presentación de Marinetti y doce litografías a color de página completa hechas por Bruno Munari. En total se requirieron cuarenta y dos hojas de la lata. Se imprimieron 101 ejemplares.

¹⁷⁴ Nació en 1907 en Milán y murió en 1998 en la misma ciudad. Fue, sobre todo, un diseñador italiano que experimentó con varias prácticas visuales y corrientes estéticas a lo largo de su carrera. Inventó el móvil *Macchina Aerea* (Máquina Aérea) y las *Macchine inutili* (Máquinas inútiles) en 1933, ejemplo de su gran aporte al arte cinético (Treccani).



Imagen 20. Libro-objeto *Parole in libertà futuriste olfattive termiche* (1932) de Tullio D'Albisola y Filippo Tommaso Marinetti. Fuente: Sitio Web "Yale University Library" <https://collections.library.yale.edu/>



Imagen 21. Libro-objeto *L'anguria lirica. Lungo poema passionale* (1932) de Tullio D'Albisola, Nicolaj Diulgheroff y Bruno Munari (ilustraciones). Fuente: Sitio Web "Designinspiration" www.designinspiration.com

De la misma clase de material y fabricación está hecho “Il manifesto di latta” (El manifiesto de lata, véase imagen 22) cuya imagen a colores fue diseñada por Giovanni Acquaviva¹⁷⁵ y la composición poética es de la autoría de Farfa,¹⁷⁶ quien instó a su grupo futurista en Liguria a trabajar en conjunto con Nosenzo para instaurar una relación artística y publicitaria.

Así, el manifiesto funge como una auto-publicidad litográfica para la fábrica, además de como una muestra estética y material de su trabajo (Bentivoglio 72). No obstante, a la vez, también es una vía de difusión para el movimiento de vanguardia. Asimismo, cabe señalar que este manifiesto asemeja un póster metálico, donde, por ende, la imagen y el texto generan un discurso mixto en la medida que ambos medios son indispensables para la cimentación semántica, estética y publicitaria de la fábrica o del futurismo. Entonces, podemos notar que este manifiesto ya no está impreso en hoja volante (a diferencia de otros manifiestos del futurismo), sino que transita a otro soporte material (una lámina metálica) que lo convierte en un objeto publicitario vinculado material y semióticamente con el dinamismo mecánico y el progreso tecnológico; cuestión en la que repararemos a continuación.

Ahora bien, gracias a los libros de artista y al manifiesto de lata, el futurismo alcanzó su deseo de revolucionar el mensaje y el soporte de los textos poéticos. El uso del metal era una celebración material de la tecnología, del progreso económico y de la industria moderna.¹⁷⁷ Para el momento, dicho elemento ya había sido empleado en armas, aviones e instrumentos científicos, y había sido utilizado para la construcción de esculturas figurativas;¹⁷⁸ pero, sobre todo, cubría una gran parte de los objetos cotidianos. Entre ellos las latas, recipientes

¹⁷⁵ Fue un pintor y ceramista futurista que nació en Marciana Marina en 1900 y murió en Milán en 1971. Ayudó a promover en Savona el grupo futurista Sant’Elia. Por lo mismo, es reconocido como uno de los principales exponentes de la vanguardia en Savona (Treccani).

¹⁷⁶ Pseudónimo para Vittorio Osvaldo Tommasini (Trieste 1879-1964 Sanremo). Fue poeta, ceramista y fotógrafo italiano; estuvo activo en Savona y en Turín (Treccani).

¹⁷⁷ Además, patrióticamente aplaudía a Savona su lugar dentro de la industria siderúrgica, sinónimo de una nación con un futuro estable.

¹⁷⁸ Por ejemplo, en las obras de la escultora y escenógrafa futurista Regina Bracchi, quien trabajó con aluminio y lata; además de con yeso, mármol y bronce.

destinados a conservar alimentos; de ahí el apodo *litolatte* que posteriormente se les otorgó a los libros (Bentivoglio 71).

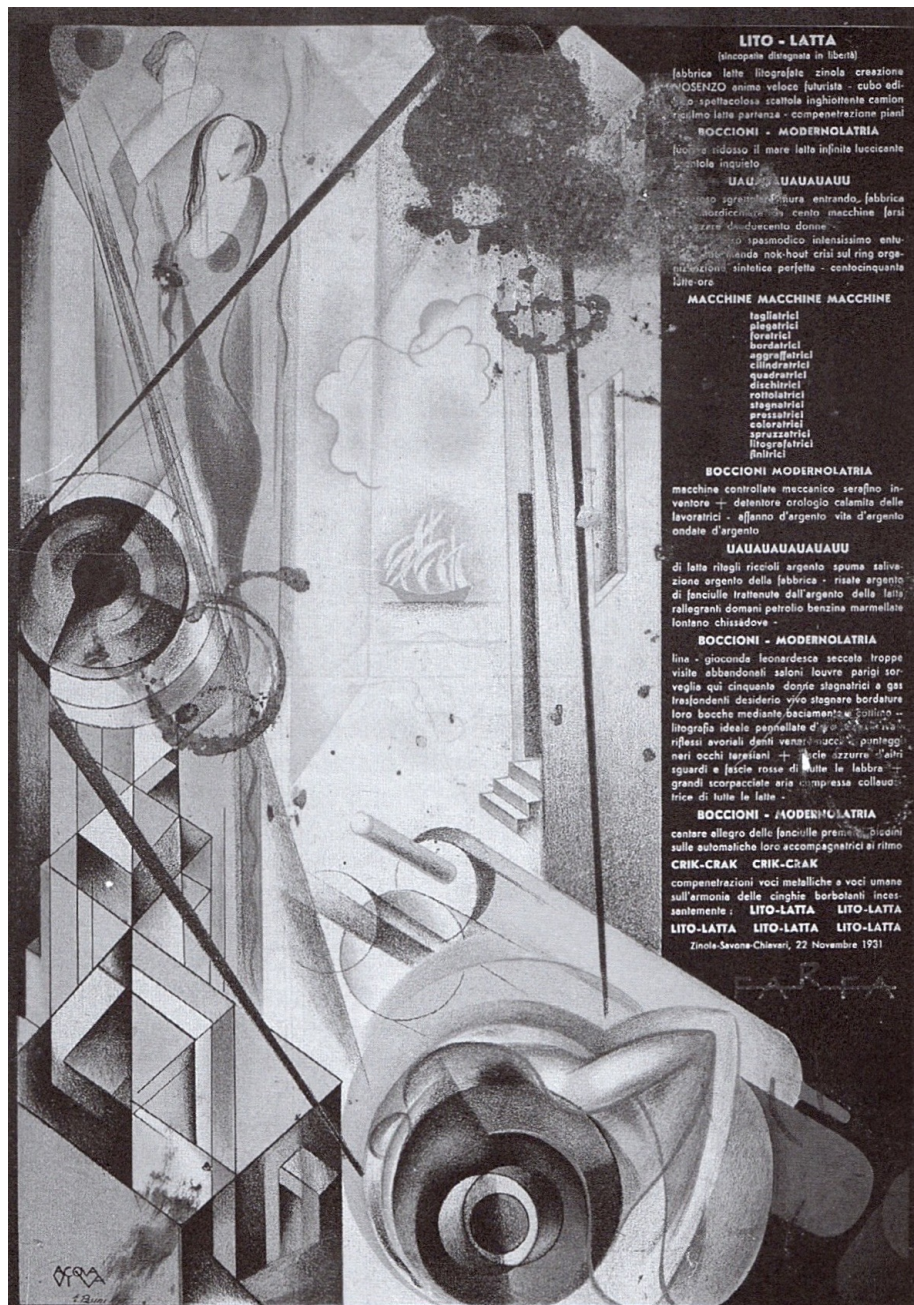


Imagen 22. “Il manifesto di latta” de Farfa y Acquaviva, Savona, 1931. Fuente: Bentivoglio, Mirella y Franca Zoccoli. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 68.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Sobre la parte gráfica del manifiesto, ésta parece presentar (con estilo futurista y surrealista) la fábrica y su área circundante. A la izquierda se observa una edificación geométrica que crece en

Quizás en este punto las propuestas futuristas vaticinaban el auge del arte pop,¹⁸⁰ movimiento basado en la estética de la cotidianidad y, por lo tanto, del consumismo y de la publicidad (lenguaje que siempre acompañó al movimiento futurista). La materialidad de los libros-objeto de lata tiene, por tanto, una importante carga simbólica, pues representa un arte menos burgués y elitista; un arte global que no dista en absoluto, ni está exento de las leyes de mercado y reproducción en masa (a pesar de que su confección es ardua y poco funcional para transportarse, lo cual destacaba su cualidad estética como un objeto metálico que seguiría siendo una extrañeza frente a otras reproducciones materiales). Los libros conllevaron una reforma que, a la vez, implicó una importante toma de conciencia sobre el proceso de producción de un objeto cultural, su venta, reproducción¹⁸¹ y recepción.

Otro punto por señalar es que, a partir de los años treinta, fue más evidente la experimentación futurista con objetos que tradicionalmente no se relacionaban con las prácticas estéticas, sino con lo banal de la cotidianidad. Entonces ya no sólo se trataba de romper fronteras entre disciplinas, sino de expandir la búsqueda hacia ámbitos al parecer recónditos, o contrarios, de la esfera artística; puesto que los intereses “se extendían a todo lo existente: salía[n] de los estudios de pintores y escultores, entraban en las oficinas, en los hornos de cerámica, en las cocinas y, de hecho, en las fábricas. Llevaba[n] violentamente

vertical y culmina en el cuerpo de dos mujeres, cosa que, como se revelará más adelante, puede ser un síntoma de la marcada presencia femenina en la Litolatta. En la parte inferior hay algunos cilindros y a la derecha, cerca del texto, hay una puerta de entrada; al fondo, muy cerca del centro, se dibuja el mar de Savona. Ahí una embarcación está navegando, lo cual quizá simboliza aquello que Marinetti escribió en “Il Tattilismo”: “construyo una embarcación que llevará el espíritu humano hacia parajes desconocidos” (original: “costruisco un'imbarcazione che porterà lo spirito umano verso paraggi sconosciuti”) (1).

¹⁸⁰ Recuérdese, en particular, las famosas latas en la obra *Campbell's Soup Cans* que pintaría en 1962 el estadounidense Andy Warhol.

¹⁸¹ Es menester recordar el ensayo posterior de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (el original en alemán: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) que fue publicado en 1936 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*. Pues, como escribió Benjamin, con el advenimiento de innovaciones tecnológicas el arte se vio inclinado a modificar antiguos paradigmas, entre los cuales la idea áulica de ‘autenticidad’ u ‘originalidad’. La reproducción, ligada a la nueva cultura de masas, trajo consigo múltiples cambios e innovaciones en el lenguaje artístico (de los cuales el cine fue la mayor expresión).

dentro de la cultura los lugares de la cotidianidad”¹⁸² (Bentivoglio 70). Esta cuestión también fue motivo de nuestra atención en el apartado previo.

Por otra parte, debido a las razones antes listadas, fue necesario reflexionar sobre las implicaciones del procedimiento habitual de lectura. Con estos libros de metal se hizo más evidente que durante el acto de hojear un libro es inevitable comprometer el sentido del tacto: al palpar la superficie del papel hay una percepción directa de la materialidad del libro, que también supone un cierto acercamiento y recepción del mismo. La sensación que provocan las hojas puede revelar información sobre su antigüedad o sobre su calidad y, por ende, su valor. En el caso del metal, esa valoración es distinta, ya que se requiere de otros procesos y de otros tiempos para lograr la impresión a color o el grabado de un texto. Además, la superficie metálica es vulnerable a la corrosión, a la borradura, pero es menos frágil (a comparación del papel) al paso del tiempo; por ende, porta un mensaje progresista. En este sentido, los libros, a pesar de su poca funcionalidad, desafiaban las posibilidades de la imprenta y demostraban que soportes de aleaciones industriales (como el latón, difundido por su masificación en formato de latas) también podían estar sujetos a propuestas artísticas literarias.

Nuevamente aquí se constata que leer un libro conlleva interactuar (en mayor o menor grado) con su forma material. Al momento de cambiar de página hay movimiento corporal involucrado, así como cuando las manos toman el papel o cuando los ojos sobrevuelan las palabras o los gráficos. En la lectura hay, pues, dinamismo (una importante virtud futurista) que se exalta al producir estos libros de artista que se *leen* no sólo en el nivel del contenido, sino en toda su magnitud material, móvil y de fabricación. Esta contigüidad entre factores, al parecer distantes, se aprovechó para crear un libro que mutase su estructura, su forma y su materia para denotar su cualidad de objeto y, al hacerlo, llegó a proclamarse un objeto estético. Así, todo el libro ahora es un manifiesto poético-artístico del

¹⁸² “Si estendevano a tutto l’esistente: usciva[no] dagli studi dei pittori e scultori, scendeva[no] nelle officine, nei forni della ceramica, nelle cucine e appunto, nelle fabbriche. Portava[no] violentemente dentro la cultura i luoghi della quotidianità” (Bentivoglio 70).

futurismo en sí mismo. Incluso el olor del metal imprime en el libro, así como en los poemas o los manifiestos, la *huella* de otras connotaciones semánticas del aroma a metal (como es el caso de los instrumentos tecnológicos o la guerra), sumando un nivel más de lectura intermedial y performática.

Asimismo, podemos preguntarnos ¿qué hay del sonido de la materia? Cambiar de página también es una maniobra sonora. Por ejemplo, en el manifiesto de lata de Farfa las onomatopeyas “UA UA UA”¹⁸³ del texto se fusionan con el sonido de la lámina metálica. Esos sonidos onomatopéyicos y prelingüísticos (humanos) se suman a los sonidos ruidistas materiales (artificiales), conformando la expresión sonora de la “máquina futura”. Como señala Farfa, al leer el manifiesto de lata se crea una tonada melódica de voces humanas y metálicas: “Litto latta Litto latta: CRIK-CRAK CRIK-CRAK/ compenetraciones voces metálicas y voces humanas/ en la armonía de los cinturones orbitantes incesantemente: LITO-LATTA LITO-LATTA/ LITO-LATTA LITO-LATTA LITO-LATTA”¹⁸⁴. En suma, en un simple cambiar de página (y pensando en una lectura en voz alta), las voces poéticas humanas suenan junto con las voces materiales del progreso; estableciendo así una estrecha relación entre el lenguaje poético, la musicalidad, las imágenes y la materialidad del libro.

Al respecto, cabe observar que (a diferencia de las *tavole* y de los poemas de *parola in libertà*) el subtítulo de “Il manifesto di latta” es “sincopatia disegnata in libertà” (*sincopatia* diseñada en libertad). Es decir, nos encontramos con la libre unión de la palabra “síncopa”, de orden claramente rítmico-sonoro, y del sufijo “patía”,¹⁸⁵ una afección o dolencia. Entonces el subtítulo nos habla de

¹⁸³ Es posible que este morfema “UA” describa el llanto de un recién nacido, lo cual también sería influencia de la poética dadaísta que buscó experimentar con balbuceos o sonidos de infantes.

¹⁸⁴ “CRIK-CRAK CRIK-CRAK/ compenetrazioni voci metalliche e voci umane/ sull’armonia delle cinghie borbottanti incessantemente: LITO-LATTA LITO-LATTA/ LITO-LATTA LITO-LATTA” (Farfa en Bentivoglio 68).

¹⁸⁵ A detalle, este sufijo proviene del latín *-pathia*, y este del griego *-πάθεια -pátheia*, de la raíz *παθ- path-* “sufrir”, “experimentar”. Como elemento compositivo significa “sentimiento” “afección” o “dolencia”. En cambio, la palabra síncopa, proviene del latín tardío *syncōpa*, y este del griego *συγκοπή synkopé*, de *συγκόπτειν synkóptein* “cortar, reducir”. En la música, el vocablo funciona para referirse al “enlace de dos sonidos iguales, de los cuales el primero se halla en el tiempo o parte débil del compás, y el segundo en el fuerte” (RAE, 2020); lo cual rompe con el ritmo base.

“experimentar” corporalmente una forma musical. También podemos interpretarlo como el “sufrir” una metamorfosis entre el cuerpo humano y el cuerpo máquina, dando por resultado un ser *cyborg* que posee una sonoridad híbrida (utopía futurista de fusionar el cuerpo humano y la tecnología en una sola voz).

Si ahora desviamos la mirada hacia el interior de la fábrica, un segundo aspecto que nos interesa resaltar de estas obras poéticas táctiles es que, a nivel de producción, están hechas gracias a la mano de obra de las mujeres trabajadoras (cuyos nombres permanecen en el anonimato).¹⁸⁶ Así, a pesar de que sólo artistas hombres firmaron las piezas de arte, las mujeres estuvieron estrechamente involucradas en su creación. Y, si bien también había hombres trabajando en la fábrica, ellos se encargaron de llevar la administración, más que de trabajar en el área de la producción y confección de los libros metálicos.

Esta división laboral se debió a que el grabado en metal requería de movimientos sutiles que, por la fisionomía de las manos de las mujeres, era más sencillo de maniobrar para las trabajadoras. Asimismo, en la época la ocupación manual de la costura y del bordado estaba relegada al ámbito doméstico-femenino. La habilidad de hilar, propia de las mujeres, era necesaria para los encargos delicados de la fábrica, como los libros. Sobre la composición de los ejemplares en la fábrica a manos de las mujeres, Bentivoglio comenta:

La elaboración proseguía ininterrumpidamente: cortaban la banda metálica, remachaban a mano los bordes, soldaban las latas con estaño, realizaban las litografías. Montaban la estructura del libro y eso requería un tacto hábil y delicado, de joyero: cada página terminaba en alto en una pequeña esfera que, escondida en el dorso tubular del volumen, permitía el acto de hojearlo. (Bentivoglio 71-72)¹⁸⁷

¹⁸⁶ Tampoco hay un número oficial de las obreras que laboraron en el establecimiento, pues según distintos testimonios van de unas cincuenta mujeres, hasta ochenta o ciento veinte. En general, la cifra ronda aproximadamente una centena de operarias (Bentivoglio 69).

¹⁸⁷ “La lavorazione procedeva ininterrottamente: tagliavano la banda metallica, ribattevano a mano gli orli, saldavano le scatole stagnandole, eseguivano le litografie. Montavano la struttura del libro e ciò richiedeva un tocco abile e delicato da gioielliere: ogni pagina terminava in alto in una piccola sfera che, nascosta nel dorso tubolare del volume, consentiva l'atto di sfogliarlo” (Bentivoglio 71-72).

En este punto, nos encontramos con la relación simbólica-mítica del hilado y las mujeres porque, en gran medida, esta anécdota sobre la composición de los ejemplares poéticos nos recuerda que la labor del hilado (un arte considerado “menor”) generalmente estuvo a manos de las mujeres.¹⁸⁸ Esto nos lleva a rememorar el hilo de Ariadna con el que Teseo escapó del laberinto del minotauro, así como el hilo de la vida que cortaban las parcas, pero también el vínculo entre el tejido y la voz. Según la RAE, ‘rapsoda’ proviene del francés *rhapsode*, y este del griego ῥαψωδός *rapsōidós*, de ῥάπτειν *ráptein* ‘coser’ y ᾠδή *ōidē* ‘canto’. En su primera acepción, un rapsoda es aquel “recitador que en la Grecia antigua cantaba poemas homéricos u otras poesías épicas”; en su segunda acepción es un “poeta” y, en tercer lugar, un “recitador de versos” (2020). Entonces, el acto de tejer evoca la acción corporal de bordar un canto, o unas voces. Así, los actos de recitar, cantar y coser están estrechamente vinculados.

En segunda instancia, el tejido vuelve a evocar la metáfora del discurso narrativo, o poético, como un gran entramado; y también estos libros (literalmente tejidos) contienen múltiples tramas en su interior. Cabe observar que la antigua relación entre las mujeres, el hilo y la escritura, como apunta Abate, la solemos encontrar “en el centro de [...] consideraciones sobre el ámbito creativo femenino: la relación material y muchas veces solo metafórica con el hilo que la expresividad de la mujer consigue reactivar a partir de un milenarísimo vínculo doméstico”¹⁸⁹ (7).

Desde otro ángulo, en la fábrica, además de ver cumplidos sus sueños tecnológicos, Marinetti presenciaba una inversión progresista de los roles sociales de género, pues las mujeres hiladoras estaban fuera del ámbito doméstico, manejaban grandes instrumentos, eran hábiles y producían en nombre de su

¹⁸⁸ En relación con lo anterior, cabe observar que Luce Balla (hija del pintor y escultor Giacomo Balla) fue la artista pionera que se dedicó a la creación de tejidos futuristas, además de otras experimentaciones plásticas.

¹⁸⁹ “Al centro delle [...] considerazioni sulla sfera creativa femminile: il rapporto materico e spesso solo metaforico con il filo che l'espressività della donna riesce a riattivare sulla base di un millenario legame domestico” (Abate 7).

nación.¹⁹⁰ Entonces, la connotación masculina de la máquina modificaba aquella carga simbólica femenina del bordado.¹⁹¹

Cabe recordar que el segundo libro-objeto de 1934, titulado *L'anguria lirica. Lungo poema passionale* (La sandía lírica. Largo poema pasional), creó un símil entre la sandía y el contenido del libro, como si el dispositivo (libro) se tratara de una cáscara o del envase de un rico y delicado alimento (el contenido poético). Por otra parte, la metáfora de la “sandía lírica” y el “largo poema pasional” también estableció un parangón entre la fruta y los órganos sexuales femeninos. La humedad y el color rosa del fruto son características que se le han atribuido al cuerpo de la mujer, el cual despierta la pasión. De hecho, siguiendo la misma tesitura, podemos leer el acto de cortar la sandía y abrirla con un filo metálico con un matiz sensual (escena representada en la ilustración de la portada del libro, véase imagen 21). Esto recalca el contorno erótico que engloba el texto poético (imaginario colectivo que discutimos en el apartado precedente).

En conclusión, esta anécdota de los libros de metal cuenta paralelamente la historia de múltiples medios, materiales y cuerpos que se vieron involucrados en la producción de las obras poéticas. Por recordar algunos ejemplos, señalamos la relevancia de la materialidad metálica en la producción de libros-objeto futuristas; asimismo, nos encontramos con los cuerpos femeninos de las obreras que tejieron los libros (y también a los hombres trabajadores de la fábrica); además, está presente la sonoridad de la maquinaria moderna, y la representación del cuerpo femenino en imágenes, que acompañan la palabra poética. Encima, podemos considerar que las manos y los cinco sentidos de las o los lectores también se llegarían a involucrar performáticamente durante la lectura, al momento de hojear, ver, leer, recitar, oler y tocar los libros. Por lo mismo, la creación de los textos metálicos (objetos visibles, tangibles, fragantes, textuales y

¹⁹⁰ Para este punto de la historia, el futurismo ya estaba más inclinado hacia un discurso nacionalista, próximo a los ideales militares y fascistas de Benito Mussolini.

¹⁹¹ Viéndolo desde un punto de vista más amplio, podemos identificar un grado de connotación erótica debido al contacto físico que existe entre los cuerpos (femeninos) y las máquinas (con carga masculina) dentro de la fábrica italiana. Los cuerpos trabajando, resume Bentivoglio, encarnaban una identidad erótica futurista, a menudo plasmada en los escritos de Marinetti (73).

sonoros) fue una invitación futurista a un viaje para las manos (y para todos los sentidos) aunque, más allá, también significó un punto de encuentro material.

Ciertamente, según lo ya señalado, en este caso las mujeres no participaron como artistas ni autoras firmantes; su colaboración se percibe en un nivel más simbólico y artesanal (incluso conceptual, si consideramos el aporte de Benedetta Cappa al *tactilismo*). No obstante, queda claro que su trabajo fue lo que permitió llevar a cabo esta manera subversiva de concebir el libro y, en general, los soportes de los textos poéticos. De algún modo, dentro de este libro-objeto se pusieron en marcha varias de las premisas teorizadas desde los inicios del futurismo: parir un hijo mecánico producto de la ciencia, el cuerpo de la mujer como madre creadora, el dinamismo de la máquina, la sinestesia, la libertad artística, la interdisciplina, el progreso patriótico, etc. Aunque todo ello vinculado con sucesos y circunstancias imprevistas que resultaron en un rico diálogo (por momentos contradictorio, pero a ratos sumamente fértil). Esta historia fue un ejemplo de lo que comporta poner el cuerpo al servicio de la escritura y, en definitiva, la anécdota de las obreras de la Litolatta encarna algunos de los múltiples nexos intermediales y materiales que habitan una obra poética.

Comparando los dos apartados, es pertinente señalar además que tanto Marisa Mori como las obreras de la Litolatta no cumplían un rol tradicionalmente esperado por sus propuestas o labores artísticas. De un lado, Mori desempeñaba sobre todo el papel de una mujer y madre, cuyo espacio habitual sería aquel de la cocina. Del otro, las obreras habitaban un espacio industrial, donde manufacturaban objetos de carácter artesanal sin ser reconocidas propiamente como artesanas o productoras de obras de arte.

Por último, no podemos dar por concluido el desarrollo de esta tesis sin resaltar que, en lo que toca a las futuristas, una de las cualidades más significativas de la heterogénea identidad femenina es la *indisciplina*. Tal como hemos apreciado, estas artistas fueron mujeres con un extraordinario talento

interdisciplinario, pero también *indisciplinado*.¹⁹² Ellas buscaron su propia voz a través de numerosos medios de expresión y siguieron creando a pesar de limitaciones contextuales (y de su posterior invisibilización en la historiografía del arte). Con esto cerramos nuestro desarrollo analítico a través de la obra de siete mujeres futuristas inter(in)disciplinadas (junto con el colectivo de las obreras), asumiendo que a estos ejemplos se pueden sumar muchos más —de al menos otras decenas de mujeres—, por lo que no se ha tratado de expresiones fortuitas ni aisladas, sino de un abanico que aún puede desdoblarse.



Imagen 23. En la fotografía, entre las obreras de la Litolatta, está Marinetti vestido de traje, apuntalando el centro, a su derecha, con el clásico uniforme de la marina se encuentra el empresario Vincenzo Nosenzo, y a la izquierda posa el artista Tullio D'Albisola. La foto anónima fue tomada el 1 de agosto de 1932 a la salida de la fábrica en Savona.
Fuente: Sitio Web "Yale University Library" <https://collections.library.yale.edu>

¹⁹² Este juego de palabras también lo emplea W. J. T. Mitchell, aunque para referirse a los estudios intermediales denominados *Visual Culture*.

Conclusiones

*Algo tenemos de esporas cuando nos vamos y,
cuando gracias a la memoria, regresamos e insistimos
y re-escribimos*
Cristina Rivera Garza

Ha sido nuestra intención a lo largo de este trabajo realizar un análisis detenido de las múltiples relaciones intermediales presentes en la obra de siete mujeres futuristas y, a la par, evidenciar de qué maneras el futurismo se vio enriquecido por sus propuestas. En el camino, examinamos las diversas coloraciones que se despliegan al abrir una parte del abanico de la producción futurista de las mujeres; aunque, sin duda, sus variados y nutridos aportes no terminan de delinearse en estas páginas. Con todo, constatamos que las contribuciones de las creadoras resultan significativas no sólo para el futurismo italiano, sino para la historia de las vanguardias y las prácticas intermediales contemporáneas en general, considerando incluso que en un futuro cabría vincularlas con el trabajo de otras mujeres vanguardistas y post-vanguardistas.

Por lo mismo, el primer aporte que podemos destacar de nuestro trabajo en cuestión es la **curaduría** (por ende, la selección, investigación y agrupamiento) de catorce piezas representativas de la producción de esas siete futuristas, además de las de un colectivo. Dicha tarea conllevó, en un principio, realizar una labor con espíritu historiográfico, en un esfuerzo por reunir un banco hemerográfico y bibliográfico que fungiera de base para la investigación sobre la obra y la vida de todas ellas. A partir de esto, se proyectó y estructuró una selección de piezas que permitiera mostrar la riqueza y complejidad de las obras en cuanto a los recursos y nexos intermediales, pero que también pusiera en relación ciertos tópicos que las mujeres habían explorado en común.

Inicialmente nos servimos de la antología que Cecilia Bello realizó en el 2007 (a partir de las investigaciones previas de Claudia Salaris en los años sesenta) de la producción de las mujeres, mas fue necesario además remitirnos a fuentes tan diversas y en parte efímeras o de carácter “menor”, como son

facsimiles de revistas, hojas volantes, recetarios y reproducciones de los libros-objeto de la primera mitad del siglo XX. El archivo del futurismo —especialmente cuando se trata de mujeres artistas— se presenta, pues, a menudo como fragmentario o disperso, ya que muchas de las obras, por su mismo carácter fugaz, rupturista y perecedero, no fueron concebidas o debidamente archivadas para su posterior estudio. No obstante, a pesar de los retos historiográficos, conseguimos brindar una contextualización de las piezas dentro del marco más amplio de la obra de cada una de las creadoras y del movimiento futurista, así como hacer un análisis pormenorizado de los elementos y recursos que competen a cada una.

El segundo aporte, relacionado con el rescate, la visibilización y la configuración analítica de un corpus de piezas, fue la dedicación puesta en ofrecer por primera vez una **traducción al español** de las manifestaciones vanguardistas seleccionadas, con el fin de acrecentar y facilitar la difusión, así como ulteriores estudios en lengua hispana, de la obra de las mujeres que nos ocuparon. Cada traducción del italiano, además, estuvo apoyada por un análisis comparatista y una breve revisión histórico-crítica. Sin embargo, por supuesto aún queda abierta la posibilidad de realizar más y mejores traducciones intersemióticas de la obra de las futuristas (donde quizá también se reproduzca la puesta en página original, y no sólo la traducción textual); aunque, como señala Johanna Drucker, “estas son obras que no se pueden traducir —ni lingüística ni tipográficamente— sin perder algún valor esencial *performedo* por la obra original”¹⁹³ (142).

Además de la recuperación, el análisis comparatista y la traducción de un corpus acotado, fue menester reconocer que la vanguardia futurista buscó ser un arte total que trastocase todos los aspectos de la vida. Por ello, a lo largo de la investigación nos dimos la oportunidad de detenernos en las historias de cada artista, advirtiendo que las mujeres futuristas que nos ocuparon venían de familias y religiones distintas, algunas nacieron en Italia, otras adoptaron el italiano como

¹⁹³ “These are works that cannot be translated —either linguistically or typographically— without losing some essential value performed by the original work” (Drucker 142).

su lengua primera; algunas se desarrollaron en diversas ocupaciones, otras hicieron carrera como madres y amas de casa; algunas defendieron el fascismo, otras lo reprobaban. No obstante, todas utilizaron el futurismo como un laboratorio creativo donde expresarse. Cada una de ellas dejó su huella, moldeando un futurismo que se adaptara a sus mundos imaginarios y su historia personal.

En el mismo orden de ideas, aunque de manera tangencial, dilucidamos que las fronteras entre centro y periferia (entre lo canónico y lo marginal) son constantemente transgredidas; son líneas móviles, artificiales, marcadas por un contexto sociopolítico. En efecto, en nuestro estudio parece haber un incesante diálogo entre lo que podríamos denominar el centro y los márgenes del campo literario futurista, considerando el centro como aquel dominado por una ideología masculina (representada por Marinetti), frente a la producción interdisciplinaria de las mujeres, cuyas voces por ahora ocupan una posición fronteriza.¹⁹⁴

Con todo, podemos estimar que la vanguardia futurista iba en contra de los cánones de su época. Aunque ahora, mirando al pasado, notamos curiosamente que acabó por instaurar uno propio. Naturalmente, este mapeo analítico evidenció que el futurismo siempre se nutrió de las paradojas, las controversias, y las contradicciones. Marinetti fue una figura paradójica en sí misma que convertía las salas de los teatros “en un campo de batalla” (Marinetti, “Las primeras” Manifiestos 30), defendía el anarquismo y, a la vez, generaba alianzas políticas; o manifestaba el desprecio a la mujer, a un tiempo que fomentaba la producción futurista femenina —algo que sin duda todavía merece ser estudiado y matizado a partir de estudios más profundos y exhaustivos.

Más allá de lo ya señalado, esta investigación nos recordó que la vida doméstica, la vida privada y las relaciones sentimentales no siempre pueden

¹⁹⁴ Para un entendimiento de esta dicotomía desde una perspectiva semiótica que, aunque no exenta de matices y consideraciones importantes, resulta útil aquí, véase el texto de Masao Yamaguchi “The origin of center/periphery in the human and social sciences” en *Center and Periphery in Representations and Institutions* editado por Eero Tarasti (Acta Semiotica Fennica, 1992). Asimismo, en este sentido cabe tomar en cuenta que posteriormente incluso entre las mujeres podría establecerse una jerarquización, lo que evidenciaría otros márgenes o espacios fronterizos (tal vez ahora relacionados con la clase y no sólo con las marcas de género).

separarse de la esfera pública ni artística. Concretamente, en el campo literario del futurismo, los y las artistas (con su *postura* ¹⁹⁵ de autor o autora), frecuentemente vincularon sus dinámicas intratextuales con aquellas extratextuales, lo que impactó la recepción e interpretación de las mismas obras (empero, sin condicionar la lectura a un origen biográfico determinante). Las dinámicas del “afuera” (*serate*, museos, teatros, editoriales, performances y exposiciones de pintura) hallaron correlato con aquellas del “adentro” (salas de estar, cocinas, habitaciones, fábricas y manifestaciones creativas de tono confesional). Al respecto, observamos además que aun desde esos espacios domésticos (a cargo de varias de las artistas) se pueden revertir valores, hacer crítica social, contribuir a la liberación y ejercer la creatividad.

Así pues, a lo largo de esta investigación, revivimos muchas veces a las autoras y las recordamos a través de sus firmas o fotografías. Desempolvamos sus archivos porque ellas fueron vidas, cuerpos velados o todavía ampliamente olvidados en la historia del arte “y eso, amigo mío, es un asesinato. Sin sangre. No hay huesos rotos, sólo un crimen de arte, uno que tarda años y años en llevar a cabo, una muerte lenta y horrible” (cap. 14, loc. 4473), nos recuerda Siri Hustvedt. Por fortuna, las esporas de las futuristas han permanecido en el aire hasta nuestros días, guardadas en viejas colecciones privadas, adheridas a los papeles volantes y ocultas en el polvo sobre las páginas de los libros. Porque los archivos y los documentos están llenos de esporas, vivas y silenciosas, gracias a las cuales “el pasado se mantiene vivo” (Hustvedt cap. 9, loc. 3018).

¹⁹⁵ Recuperamos la noción de *postura* de autor (de origen sociológico) de Jérôme Meizoz (que a su vez retoma de Ruth Amossy) dado que pretende articular una dimensión retórica con una sociológica, pues la *postura* “no es únicamente una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector. Esta revela un proceso *interactivo*: es coconstruida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos” (cursivas en original) (Meizoz 86). Por lo tanto, hablar de *postura* implica abordar de manera simultánea a la persona (como ser civil), el escritor (como función-autor en el campo literario) y el *escriptor* (como enunciador del texto) (Meizoz 87). En suma, “una postura de autor [o autora, en todo caso] implica pues una relación entre los hechos discursivos [intratextuales] y las conductas de vida [extratextuales] en el campo literario” (Meizoz 85).

Metafóricamente, aquellas partículas desperdigadas son una estrategia de supervivencia; ya que, como señala Cristina Rivera Garza, la espora “también es «una forma de resistencia que adoptan las bacterias ante condiciones ambientales desfavorables»” (162). Las esporas aguardan en silencio hasta que las condiciones mutan y llega su momento de continuar su camino. De manera análoga, puede decirse que las futuristas también han sido esporas, que han hallado su manera de resurgir con el tiempo. No es casual que, a un siglo de su producción, su obra siga despertando preguntas e inquietudes, y con ello continúe enseñando algo que en muchos sentidos resulta pertinente y actual.

Desde otro ángulo, mirando propositivamente hacia el futuro, aún se podría analizar la obra de las más de veinte futuristas que, por economía de tiempo y espacio, no figuraron en esta investigación; recordando, sin embargo, las posibles limitaciones que produce la falta de información (y estudios traducidos) de las futuristas, sobre todo en México. En tal trabajo, incluso sería factible expandir las consideraciones sobre las relaciones entre los medios que comenzaron a delinearse en estas páginas, o las consecuencias de la marginalización de las mujeres futuristas en la historiografía del arte. Lo anterior nos invita a dejar la puerta abierta a otros posibles caminos críticos por explorar, en donde se amplíe y profundice en esas otras futuristas que han sido identificadas tras varios años de mutismo.

En suma, cada mujer aportó un modo distinto de concebir la estética futurista, lo cual ofreció un amplio y heterogéneo panorama. No obstante, a pesar de la potencial amplitud de la obra de las mujeres, logramos acotar una ruta de lectura alternativa (a partir de catorce piezas) que nos consintió mapear y estudiar a detalle valiosas obras intermediales de algunas mujeres muy específicas y, a la vez, hilvanar una yuxtaposición de elementos temáticos (los cuales resultaron favorables para el trabajo en cuestión). Las tres secciones en las que dividimos el corpus, además, nos permitieron reconocer el potencial comunicativo de las obras a la luz de la intermedialidad. Dicha categoría nos permitió articular y advertir que el proceso de creación de las obras conlleva hacer uso de las tecnologías a

disposición, tomar decisiones editoriales (en cuanto a soportes y recursos), proyectar una condición sociohistórica y, finalmente, abrirse a lecturas interpretativas igualmente atravesadas por la cultura.

Hemos llegado al final de esta tesis y con todo logramos derramar un fresco cartucho de tinta sobre el futurismo de las mujeres (que debería haber sido incluido en la historia “oficial” de la vanguardia). Ahora este tema, que decidió acompañarnos desde aquel ataque de risa, provocado por la dificultad de la compleja lectura de un poema futurista en voz alta, seguirá su trayecto en compañía de alguien más, que lo lleve a recorrer un sinfín de nuevos caminos teórico-críticos. Con estas páginas esperamos haber enriquecido el abanico de lecturas, interrogantes, paradigmas e interpretaciones sobre el futurismo y, sin más, agradecemos a las voces de las futuristas que nos guiaron a lo largo de nuestro estudio, porque gracias a ellas —y a los y las lectoras— la historia y el conocimiento del futurismo se siguen desdoblado.

Bibliografía

- Abate, Rosaria. "Futurismo ex novo". *Rivista di studi italiani*. Roma: Biblioteca di rivista di studi italiani, XXVII, jun. 2009, pp. 5-9. Web. 9 ene. 2021. <<http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=1434>>
- Alexiéovich, Svetlana. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Trad. Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. Impreso.
- Amossy, Ruth. "La doble naturaleza de la imagen de autor". *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Juan Manuel Zapata (ed.). Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84. Web.
- Bal, Mieke. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios visuales*, 3, 2006, pp. 27-78. Web. 25 nov. 2020. <https://jupamago.files.wordpress.com/2014/04/bal_concepts1.pdf>
- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". *Image – Music – Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. Web.
- — —. *S/Z*. Trad. Richard Miller. New York: Blackwell, 2002. Impreso.
- Benjamin, Walter. "L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica". *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica, e altri saggi sui media*. Giulio Schiavoni (a cura di). Milán: BUR Rizzoli, 2018, pp. 63-127. Impreso.
- Bentivoglio, Mirella y Franca Zoccoli. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 5-112. Impreso.
- Bello Minciocchi, Cecilia (ed.). *Spirale di dolcezza + serpe di fascino: scrittrici futuriste*. Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007. Impreso.

- — —. *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*. Firenze: Le Lettere, 2012. Impreso.
- Berghaus, Günter. "Futurism and Women: A Review Article." *The Modern Language Review*, 105, 2, 2010, pp. 401-410. Web. 27 mar. 2018. <<http://www.jstor.org/stable/25698701>>
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2010. Impreso.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y política de la espectaduría*. Trad. Israel Galina Vaca. Ciudad de México: Taller de ediciones económicas, t-e-e o r í a, 2016. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. Web.
- Bridges, Andrew. "Autobiographical Seduction and Futurism". *Carte Italiane: A Journal of Italian Studies*, 13, 1993-1994, pp. 16-33. Web. <<https://doi.org/10.5070/C9113011293>>
- Camacho, Lidia. *El radioarte: un género sin fronteras*. Ciudad de México: Trillas, 2007. Impreso.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Editorial Anthropos, Dirección General de la Mujer, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. Impreso.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interarts Studies". *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Jens Arvidson, Mikael Bruhn et al. (eds.). Lund: Lund University, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-37. Web. 2018. <https://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf>

- Cruz, Roberto. "Medio" y "Materialidad". *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas expandidas*. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2021, pp. 23-38 y 61-74. Web.
- Cutrufelli, Maria Rosa. *Scrivere con l'inchiostro bianco*. Roma: Iacobellieditore, 2018. Impreso.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2017. Impreso.
- — —. *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Diccionario Vox Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: LAROUSSE, 2010. Impreso.
- Dombroski, Robert. "The Rise and Fall of Fascism (1910-45)". *The Cambridge History of Italian Literature*. Peter Brand y Lino Petile (eds.). San Bernardino: Cambridge University Press, 2018, pp. 491-530. Impreso.
- Drucker, Johanna. "Visual Performance of the Poetic Text". *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Charles Bernstein (ed.). Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 131-161. Web.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. Ciudad de México: FCE, 2016. Impreso.
- Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance, and social context*. New York: Indiana University Press 1992. Impreso.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Ghignoli, Alessandro. "Los lenguajes poéticos marinettianos en el futurismo: de lo visual a lo sonoro". *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Alessandro

- Ghignoli y Llanos Gómez (coords.) Barcelona: Vaso Roto Ediciones, 2011, pp. 39-56. Impreso.
- Giovine, María Andrea. *Ver para leer*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015. Impreso.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Ciudad de México: Taurus, 2011. Impreso.
- Griffiths, Jennifer. "Marisa Mori. Images of the New Woman in Interwar Italy". *Woman's Art Journal*, 38, 1, 2017, pp. 11-19. Web. 26 dic. 2020. <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26430714>>
- — —. "Marisa Mori's Edible Futurist Breasts". *Gastronomica*, 12, 4, 2012, pp. 20-26. Web. 6 feb. 2021. <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/gfc.2012.12.4.20>>
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Ciudad de México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Web.
- González Aktories, Susana. "Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias". *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Marina Garone y María Andrea Giovine (eds.). Ciudad de México: UNAM, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRAFICAS, 2019. Web.
- — —. y Roberto Cruz, et. al. "Intermedialidad". *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas expandidas*. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2021, pp. 1-21. Web.
- Heller, Tamar y Patricia Moran. *Scenes of the Apple. Food and Female Body in the Nineteenth- and Twentieth-Century Women's Writing*. New York: State University of New York Press, 2003. Web.

- Hustvedt, Siri. *Recuerdos del futuro*. Trad. Aurora Echeverría. Versión Kindle, Seix Barral, 2019.
- Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- – –. “Futurism”. *Language in Literature*. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 28-33. Impreso.
- – –. y Linda Waugh. *La forma sonora de la lengua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- – –. “Lingüística y poética”. *Teoría literaria: Antología de lecturas*. Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (eds.). Ciudad de México: UNAM, SUAFyL, 1996, pp. 129-148. Web.
- Juanes, Jorge. *Futurismo: esplendores y penumbras*. Ciudad de México: Ediciones Quinto Sol, 2015. Impreso.
- Higgins, Dick. “Intermedia”. *Leonardo*, 34, 1, 2001, pp. 49-54. Web. 27 feb. 2012. <jstor.org/stable/1576984>
- López, Manuel. “El antilenguaje como violencia poética”. Tesis, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2015. Web.
- Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Web.
- Marinetti Tommaso, Filippo. *Come si seducono le donne*. Milano: BUR Minima, 2015. Impreso.
- – –. “Contro il matrimonio”. *Democrazia Futurista*. Milano: Facchi, 1919. Web. 4 ene. 2021. <<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/124.pdf>>
- – –. “El desprecio a la mujer”. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, pp. 65-73. Impreso.

- – –. “Fondazione e manifesto del futurismo”. *Manifesti del futurismo*. Viviana Birolli (a cura di). Milano: Abscondita, 2017, pp. 11-16. Impreso.
- – –. “Il manifesto della cucina futurista”. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. 25-34. Impreso.
- – –. “Il pranzi futuristi determinanti”. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. 141-201. Impreso.
- – –. “Il pranzo della ‘penna d’oca’ e il manifesto della cucina futurista”. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. 23-34. Impreso.
- – –. “Il primo pranzo futurista”. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. 94-108. Impreso.
- – –. “Il Tattilismo”. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1921. Web. <<http://www.arengario.it/opera/il-tattilismo-manifesto-futurista-letto-al-theatre-de-loeuvre-parigi-allesposizione-mondiale-darte-moderna-ginevra-e-pubblicato-da-comoedia-in-gennaio-1921-5188/>>
- – –. “L’immaginazione senza fili e le parole in libertà”. Milano: Direzione del movimento futurista, 1913. Web. 28 jul. 2020. <<https://www.wdl.org/es/item/20038/view/1/1/>>
- – –. y Fillia. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018. Impreso.
- – –. “La nutrizione per radio”. *La Cucina Futurista*. Alex Revelli y Susanna Cuttini (eds.). Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. 85-87. Impreso.
- – –. et. al. “La pittura futurista”. *Manifesti del futurismo*. Viviana Birolli (a cura di). Milano: Abscondita, 2017, pp. 30-33. Impreso.
- – –. “Las primeras batallas”. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, pp. 25-38. Impreso.

- — —. “Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica”. *Manifesti del futurismo*. Viviana Birolli (a cura di). Milano: Abscondita, 2017, pp. 131-137. Impreso.
- — —. et. al. *Manifesti del futurismo*. Viviana Birolli (a cura di). Milano: Abscondita, 2017, pp. 11-16. Impreso.
- — —. “Manifesto tecnico della letteratura futurista”. *Manifesti del futurismo*. Viviana Birolli (a cura di). Milano: Abscondita, 2017, pp. 58-64. Impreso.
- — —. “Primer Manifiesto Futurista”. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, pp. 125-135. Impreso.
- — —. “Quadro sintetico del futurismo italiano e delle avanguardie straniere”. *Arte futurista italiana*. Palermo, 1929, p. 1. Web. jul. 2022. <https://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=123&file_seq=1>
- McLuhan, Marshall. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York, Frankfurt: Something Else Press, 1967. Web.
- Meizoz, Jérôme. “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Juan Manuel Zapata (ed.). Universidad de Antioquia, 2014, pp. 85-96. Web.
- Mitchell, W.J.T. “Interdisciplinarity and Visual Culture”. *Art Bulletin*, LXXVII, 4, 1995, pp. 541-545. Web. 25 sep. 2020. <https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_1995_Interdisciplinarity_and_Visual_Culture.pdf>
- — —. “There Are No Visual Media”. *Journal of Visual Culture*, 4, 257, 2005, pp. 257-266. Web. 13 sep. 2020. <<http://vcu.sagepub.com/content/4/2/257>>

- Nochlin, Linda. "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art". *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Routledge, 2018, pp. 136-144. Web.
- – –. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". Trad. Ana María García Kobeh. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.). Universidad Iberoamericana, CONACULTA-FONCA, UNAM, 2001, pp. 17-44. Web.
- Núñez, César. "La subversión iluminada: estética y finalidad en el primer manifiesto estridentista". *Manifiestos...de manifiesto*. Osmar Sánchez Aguilera (ed.). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, UAEMex, 2016, pp. 23-40. Impreso.
- Palazzeschi, Aldo. *E lasciatemi divertire!* Istituto Italiano Edizioni Atlas. Web. 12 sep. 2018. <<https://www.edatlas.it/.../8a17e5c9-3c14-4f5c-873c-316dc1b3b96>>
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*. Versión Kindle, Bonilla Artigas, 2012.
- – –. "Ecfraisis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, IV, 2003, pp. 205-215. Web. 1 jul. 2020. <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/868/13_Poligrafias_4%282003%29_Pimentel_205-215.pdf?sequence=7&isAllowed=y>
- Panetta, Maria. "Panorama storico-critico dell'editoria italiana nel Novecento". *Bibliomanie*, 24, 2011, pp. 1-27. Web. ene 2022. <<https://www.bibliomanie.it/public/uploads/2021/07/Panorama-stocio-critico-delleditoria-italiana-del-900-di-Maria-Panetta.pdf>>
- Pennacchia, Punzi, Maddalena. "Literary Intermediality: An Introduction". *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*. Maddalena Pennacchia Punzi (ed.). Bern: Peter Lang, 2007, pp. 9-15.

- Polacci, Francesca. "Guardare, declamare, leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste". *Mantichora. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative*, 1, dic. 2011. Web. 22 mar. 2020. <<https://cab.unime.it/journals/index.php/IJPS/article/view/2826/2503>>
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. Rosa Chacel. Ciudad de México: UNAM, 2011. Impreso.
- Prohm, Alan. "Resources for a Poetics of Visual Poetry". *Orientations: Space/Time/Image/Word* (Word & Image Interactions 5). Claus Clüver et. al. (eds.). Amsterdam: Rodopi, 2005. Web. 24 mar. 2020. <<https://alanprohm.com/resources-for-a-visual-poetics-prohm/>>
- . "VISUAL POETRY: Artists' Writing in a Para-literary Age". *Avain: The Finnish Review of Literature*, 1, 2008. Web. 27 mar. 2020. <<https://alanprohm.com/visual-poetry-artists-writing-prohm/>>
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités / Intermediality*, 6, 2005, pp. 43-64. Web. 19 ago. 2020. <<https://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>>
- Re, Lucia. "Futurism and Fascism, 1914-1945". *A History of Women's Writing*. Letizia Panizza y Sharon Wood (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 190-204. Impreso.
- Revelli, Alex y Susanna Cuttini (eds.). "Introduzione". *La Cucina Futurista*. Filippo Tommaso Marinetti y Fillia. Foligno: Il Formichiere, 2018, pp. V-XXXIII. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. "La primera persona del plural". *Tsunami*. Gabriela Jauregui (ed.). Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2019, pp. 159-174. Impreso.
- Russolo, Luigi. *L'Arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1916. Web. 12 jul. 2020.

<https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf>

Saint-Point, Valentine de. "Manifesto della Donna futurista". Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1912. Web. 2019 <<https://www.wdl.org/es/item/20029/view/1/4/>>

– – –. "Manifesto futurista della Lussuria". Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1918. Web. 2019 <<https://www.wdl.org/en/item/20035/view/1/1/>>

Salaris, Claudia. *Futurismo. I movimenti e le idee*. Milano: Editrice Bibliografica, 2016. Impreso.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov (ed.) et. al. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 55-70. Impreso.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012. Impreso.

Tedlock, Dennis. "Toward a Poetics of Polyphony and Translatability". *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Charles Bernstein (ed.). Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 178-199. Web.

Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2001. Impreso.

Treccani: Enciclopedia Italiana online. "Anton Giulio Bragaglia", "Bruno Munari", "cubismo", "espressionismo", "Farfa", "fauvisme", "femminismo", "Filippo Tommaso Marinetti", "futurismo", "Giacomo Balla", "Giovanni Acquaviva", "Tulio D'Albisola". Web. 2020. <<https://www.treccani.it>>

Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)". *European Cultures. Studies in Literature and the Arts*. Walter Pape (ed.). Berlin: Walter de Gruyter, 6, 1996, pp. 1-18. Web.

Wegenstein, Bernadette. "Body". *Critical terms for media studies*. W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen (eds.). London: The University of Chicago Press, 2010. Web.

Yamaguchi, Masao. "The origin of center/periphery in the human and social sciences". *Center and Periphery in Representations and Institutions*. Eero Tarasti (ed.). Imatra: Acta Semiotica Fennica, 1992, pp. 115-123. Impreso.

Zoccoli, Franca y Mirella Bentivoglio. *Le futuriste e le arti visive*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 113-242. Impreso.