



## *Mafarka le futuriste: el superhombre marinettiano*

Dra. Carolina Fernández Castrillo

Universidad Complutense de Madrid  
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"  
[cfastrillo@ccinf.ucm.es](mailto:cfastrillo@ccinf.ucm.es)

---

**Resumen:** En su novela *Mafarka le futuriste* (1909), Filippo Tommaso Marinetti ofrece algunas claves fundamentales sobre el papel del intelectual frente a la profunda crisis existencial de

principios del siglo XX. En este artículo se pretende reflexionar sobre el peso del concepto de “superhombre” en el ideario marinettiano y su posterior presencia en los principios futuristas.

**Palabras clave:** Marinetti, Futurismo, superhombre, *antipasadismo*, rol del intelectual, autocomprensión, voluntad de poder.

**Abstract:** In his novel *Mafarka le futuriste* (1909), Filippo Tommaso Marinetti offers some key concepts about intellectual's role to face the deep existential crisis at the beginning of 20<sup>th</sup> century. The aim of this article is to reflect about the importance of the concept of “overman” in Marinetti's doctrine and its later presence in Futurist principles.

**Key words:** overman, *antipassatism*, intellectual's role, self-comprehension, will to power.

## El heroísmo de la vida moderna

Los pilares de la vanguardia futurista se asientan en el ámbito de la Modernidad, una época cuyos límites resultan perturbadoramente elásticos, al encontrarnos frente a lo que el teórico Tony Pinkney denomina el “dinamismo vivificante de una sociedad postradicional que repentinamente barre con los restos restrictivos del feudalismo y libera no sólo la ciencia y la industria sino también las posibilidades de experiencia del yo individual”. [1]

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la presión de las fuerzas populares se había ido haciendo cada vez más enérgica, siendo interpretada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. A partir de entonces, el arte y la literatura supusieron el espejo de una nueva realidad, expresión activa del pueblo. En sus clases del Collège de France, justo en la vigilia de la revolución de 1848, Jules Michelet [2] ya anunciaba: “La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una forma de la acción; ya no será más una diversión de algunos individuos o de unos cuantos perezosos, sino la voz del pueblo que habla al pueblo”. [3]

La afirmación de que el intelectual revelaba un tipo más elevado de verdad hizo que se alzase como la figura responsable de encauzar la sociedad hacia un nuevo modelo estético y moral. Mientras que en el pasado el acento se había puesto en su destreza, a partir de entonces el énfasis caería en su sensibilidad, adquiriendo una función casi mesiánica. Tal y como señala Mario de Micheli, la claridad, la evidencia y el compromiso eran las características fundamentales en las que la literatura y el arte, en su tendencia general, debían inspirarse. Un discurso que retomaba el pronunciado por Hegel poco antes de morir: “El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones [...] Además hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él”. [4]

La reafirmación del papel del creador coincide con el énfasis de ciertos valores artísticos, intimidados por el desarrollo de una civilización industrial amenazante y destructiva. Una postura ya presente en algunos de los versos que William Wordsworth dirige al pintor Haydon en 1815:

¡Elevada es nuestra vocación, Amigo! El Arte Creativo...  
Exige el servicio de una mente y un corazón que,  
Aunque sensibles, estén en su parte más débil  
Heroicamente conformados, para infundir  
Fe en los susurros de la Musa solitaria  
Mientras el mundo entero parece adversario del desierto” [5]

A partir de esa idea, Charles Baudelaire, propuso una actualización del arte, desligándose de los cánones tradicionales, obsoletos e incapaces de dar respuesta a las incertidumbres del hombre moderno. En el artículo “De l'heroisme de la vie moderne», incluido en *Salon de 1846* (nº XVIII), el poeta defendía que al artista moderno compete redimir lo que de eterno contiene la belleza transitoria de la moda o de la actualidad y, de igual manera, si “la antigüedad tuvo sus héroes, también hoy existen nuestros héroes”.

Baudelaire postuló que en los períodos de crisis, el hombre de genio se presenta como único héroe capaz de hacer frente a la decadencia de lo conocido y a los cambios introducidos por una nueva e inquietante realidad a través del planteamiento de nuevos proyectos existenciales [6]. Aún sintiendo las dificultades presentes en el período crepuscular que le había tocado vivir, el poeta francés intentó hallar lo positivo, gracias a una constante “autodisciplina del alma”, manteniendo así su propia libertad y su posición de rebeldía, satisfaciendo todas sus pasiones en búsqueda de la felicidad. [7]

En este autor se confunde la experiencia estética con la histórica, en el ámbito de la Modernidad; la obra de arte moderna ocupa por ello un lugar singular en el punto de intersección de los ejes actualidad [8] y eternidad. Así pues, el estudio y el conocimiento de su presente fueron su principal meta:

Antes de buscar cuál puede ser el lado épico de la vida moderna, y de probar mediante ejemplos que nuestra época no es menos fecunda que las antiguas en temas sublimes, podemos afirmar que, puesto que todos los siglos y todos los pueblos han tenido su belleza, nosotros tenemos inevitablemente la nuestra. Está dentro del orden [...] ¡Hay por lo tanto una belleza y un heroísmo modernos! [9]

El poeta no podía ni quería orientarse recurriendo a los modelos precedentes, intuyó que esa nueva época debía extraer su normatividad de sí misma. Según el filósofo y teórico social, Jürgen Habermas: “La modernidad no tiene otra salida, no tiene más remedio que echar mano de sí misma. Esto explica la irritabilidad de su autocomprensión, la dinámica de los intentos proseguidos sin descanso hasta nuestros días de ‘fijarse’, de ‘constatarse’ a sí misma”. [10]

Se trata de una postura muy cercana a la adoptada por el fundador del Futurismo, que progresivamente fue abandonando el desasosiego y el escepticismo presente en sus primeros escritos, para convertirse en el representante de una corriente de cambio. Mientras Baudelaire “no promete a los siglos venideros más que sus propias obras. No da seguridades más que de sí mismo. Muere sin hijos. Él ha sido su rey, su padre y su Dios” [11], Filippo Tommaso Marinetti asienta su programa vanguardista en una proyección constante hacia el futuro.

En el proceso de redacción de *Manifesto del futurista* [12] (1909), Marinetti revitaliza el espíritu del *flâneur* en la creación de un superhombre mecánico, el único capaz de hacer frente a los retos de principios de siglo XX. Lo destacable de ambos intelectuales es su intenso proceso evolutivo y el nacimiento de una nueva sensibilidad que les consintió plasmar la conciencia de crisis en la civilización occidental, el rechazo de la razón y la ruptura del binomio artista-sociedad. A partir de la interiorización de estos elementos surgiría el Futurismo, un movimiento destinado a superar los escollos y a restablecer el puente de unión entre arte y sociedad para asentar las bases de una nueva era.

## El superhombre marinettiano

El culto al héroe y la formulación de un utópico hombre superior, capaz de guiar a la humanidad, estuvo presente en la mayoría de los autores de principios de siglo XX [13]. El ensalzamiento del heroísmo moderno, tal y como hemos tenido ocasión de comprobar, surgió a partir de la figura del *flâneur* baudelaireano y culminó en el superhombre de Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Michel Carrouges sostenía que en la cultura moderna el “ateísmo prometeico” constituía una alternativa a la desazón existencial introducida por la Modernidad. Tras el anuncio de la muerte de Dios, advino la deificación del hombre y “el nacimiento del superhombre destinado a recoger la herencia de la potencia divina” [14]. Entre los puntos comunes presentes en las obras de los intelectuales que siguieron esta idea, se encuentra la tendencia a defender el dominio del hombre sobre la naturaleza y la negación de la mortalidad. Según Carrouges, toda la poesía moderna se resume en la “conquista total de la tierra y del cielo contra Dios” [15]. Muchos de los autores del período de entresiglos soñaron con la posibilidad de erigirse en ese profeta intelectual que todos esperaban ardientemente [16]. Marinetti fue uno de ellos, pero a diferencia de los demás consiguió desmarcarse con su interesante propuesta vanguardista.

El padre del Futurismo intentó contener su desasosiego existencial a través de la acción desde el ámbito cultural, sustituyendo así la mediocridad cotidiana por un sublime canto a lo desconocido. La pérdida de esperanza en una solución colectiva a la problemática moderna, le impulsó hacia una exacerbada exaltación del individualismo a través de la violencia, como único camino para encauzar el miedo y la muerte. El baudelaireano heroísmo de la vida moderna culminaba así en la glorificación de la velocidad, tal y como explicaba el futurista Enrico Corradini en su artículo “La guerra” [17], publicado en *Il Regno*: “He aquí el modo en que la vida moderna, de los hombres y pueblos verdaderamente vivos, sigue la ley de la velocidad máxima, de la máxima intensidad, del máximo esfuerzo por las obras máximas [...]”. [18]

La velocidad, el dinamismo y la guerra irrumpieron en el escenario italiano a través de la palabra y la iconografía futurista, capaces de captar el ritmo de la nueva sociedad, más enérgico y frenético que nunca. La agresiva “velocización” cultural no representaba únicamente un argumento temático, constituía el auténtico *modus operandi* futurista, al ser empleada contra todo aquello que afeaba la vida. También resultó ser un motivo de inspiración en la exploración de nuevas técnicas expresivas, como por ejemplo en la destrucción sintáctica de las “palabras en libertad”.

Tal y como advirtió el pintor futurista Gino Severini [19], Marinetti absorbió la doctrina de Nietzsche, aplicándola al campo estético a través de su revolucionario proyecto en el ámbito de las artes y las letras. Pero, una vez superados los miedos iniciales frente a la Modernidad y con posterioridad a la difusión del manifiesto inaugural, Marinetti publicó en mayo de 1910 “Contro i professori” [20]. Un texto en el que desmarcaba al Futurismo de sus vínculos con el filósofo alemán, explicitando los elementos distintivos de su propuesta vanguardista. Acusaba a Nietzsche de ser “un *pasadista* que camina sobre las cimas de los montes tesálicos, con los pies desgraciadamente entorpecidos por los largos textos griegos” [21], un discurso muy próximo al planteado por Georges Sorel [22] en *Réflexions sur la violence* (1908): “Creo que si Nietzsche no hubiera sido dominado por sus recuerdos de profesor de filología, se habría dado cuenta de que el *dominador* existe aún hoy bajo nuestros ojos”. [23]

A lo largo de la aventura futurista, en los manifiestos y reflexiones teóricas, Marinetti y los principales exponentes de esta vanguardia, coincidieron en renegar de sus orígenes o rechazar a aquellos autores o textos que en un principio habían constituido una fuente de inspiración. En este caso, refutaron los postulados nietzscheanos pero, a pesar de su enérgica oposición, es evidente que el planteamiento de superhombre marinettiano surgió como resultado de esta influencia.

En “Uccidiamo il Chiaro di Luna!” (1909), Marinetti ofrece algunas claves para comprender en qué consistía el heroísmo futurista: “nosotros enseñamos el heroísmo metódico y cotidiano, el gusto por la desesperación, que pone al corazón al máximo rendimiento, el hábito del entusiasmo, el abandono al vértigo...” [24]. Un discurso que reaparece años más tarde en el manifiesto “La nuova religione-morale della velocità”, publicado el 11 de mayo de 1916 en *L'Italia Futurista*, donde además queda demostrado que Marinetti seguía una estructura de pensamiento similar a la nietzscheana, al oponer la nueva *moral futurista* a la *moral cristiana* [25]. En su opinión, “La energía humana, centuplicada por la velocidad, dominará el Tiempo y el Espacio” y, por lo tanto, lanzaba a sus compatriotas una enérgica exhortación: “Italianos, ¡sed veloces y fuertes, optimistas, invencibles, inmortales!”. [26]

En una entrevista realizada por Battista Nazario tras la muerte de Marinetti, Primo Conti sostenía que toda su generación había sido nietzscheana. Para los jóvenes futuristas, el filósofo alemán representaba la liberación del moralismo y una vía de escape. En definitiva, la capacidad de renovación de los futuristas y su libertad al poner en duda todo lo adquirido hasta entonces, estuvo ligada a Nietzsche [27]. Pero, a diferencia del filósofo alemán, los futuristas anunciaron un nuevo tipo de héroe moderno fruto de los cambios introducidos por la Modernidad, de una realidad tecnoindustrial vinculada a lo mecánico. De aquí parte el discurso elaborado en *Mafarka le futuriste*, el salto definitivo de la herencia simbolista al nacimiento del Futurismo.

### ***Mafarka le futuriste***

En 1904, en una entrevista concedida a una periodista del *Petit Marseillais* [28], refiriéndose a su “novela africana” *Mafarka le futuriste* [29], Marinetti describía a su protagonista como “un héroe, una figura gigantesca que turba los ánimos y las cosas con un solo gesto. ¡Será mi obra maestra!” [30]. En efecto, esta obra marcó un antes y un después en la trayectoria marinettiana, al adelantar la esencia del ideario futurista. La novela fue publicada en francés en 1909, el año de fundación del Futurismo, y la versión italiana salió al mercado justo un año después. Durante el período de gestación de esta obra, Marinetti tuvo ocasión de perfilar algunos de los principios fundamentales de la primera vanguardia italiana. Por lo tanto, para lograr comprender la idiosincrasia de este movimiento, resultará necesario revisar algunos de los aspectos más destacados de este trabajo.

A raíz de un fuerte sentimiento de añoranza de lo instintivo y de la necesidad de evasión del caótico mundo urbano, Marinetti se refugió en sus raíces africanas [31] para intentar hallar un nuevo camino. Depositó en su alter-ego Mafarka-el-Bar todos los valores heroicos, a modo de ensayo preparatorio para asentar definitivamente su liderazgo futurista. En este rey africano podemos hallar algunos de los puntos fundamentales del discurso futurista, como su desprecio a la muerte, el entusiasmo *maquinólatra*, su voluntad de potencia y una autoconciencia heroica reflejada en una insistente alusión a la mitología fálica.

Ambientado en un África imaginario, *Mafarka le futuriste* narra las épicas aventuras de Mafarka, quien, tras conseguir una serie de gloriosos triunfos en el campo de batalla, en lugar de disfrutar de su victoria, decide dedicarse a la creación de Gazurmah, un nuevo ser alado y mecánico. Entre las escenas más impactantes y polémicas se encuentra la minuciosa descripción de una violación colectiva en el primer capítulo, titulado “Le Viol des Nègresses”. También escandalizó a sus contemporáneos la ostentosa virilidad del protagonista, a quien Marinetti atribuía un miembro de 11 metros de longitud, una anécdota que recientemente inspiró al escultor italiano Fabrizio Galli en su obra *Mafarka* (1995). En su deseo de provocación, el escritor se recreó en una serie de escenas misóginas: para huir de sus encantos Mafarka lanza a los tiburones a dos sensuales bailarinas; su hermano Magal, presa de la rabia al ser mordido por una jauría

de perros, devora a su esposa en la noche de bodas; la misteriosa Colubbi es despreciada por Mafarka al reclamar la maternidad de Gazurmah...

Es evidente que en *Mafarka le futuriste* está presente el revolucionario espíritu por el que los futuristas se dieron a conocer. Mario de Micheli considera que esta obra se presenta como una caricatura de la novela *Salambó* de Gustave Flaubert: “el gusto por lo atroz se vuelve grotesca ostentación, el erotismo vaniloquio desenfrenado y África un bazar amanerado [...] Todo el armamento del decadentismo es utilizado sin comedimiento, desmesuradamente, con frenética y artificial gesticulación”. [32]

El libro se compone de doce capítulos y una dedicatoria a los “¡Grandes Poetas Incendiarios! ¡Mis hermanos futuristas!”, toda una declaración de intenciones, puro reflejo de la poética marinettiana y de los ideales fundamentales que sustentarían los principios futuristas:

He aquí la gran novela explosiva que os prometí. Es polifónica como nuestras almas, y es, juntamente, un canto lírico, una epopeya, una novela de aventuras y un drama. Yo soy el único que ha podido atreverse a escribir semejante obra maestra, la cual morirá en mis manos un día, cuando el creciente esplendor del mundo haya igualado al suyo y lo haya hecho superfluo [33]

En estas líneas se vislumbra su afán por romper con el pasado y su intención de desmarcarse de las propuestas de sus contemporáneos a través de un discurso visionario, sensible a los cambios introducidos por la Modernidad.

Marinetti elabora un discurso maniqueo y provocador en el que, frente al *pasadismo* de los bienpensantes y la pasividad de la muchedumbre, deposita su esperanza en los futuristas, a los que se dirige así:

¡Oh mis hermanos futuristas! ¡Mirémonos frente a frente! ¡Que no sepa que en nada os parecéis a ellos! ¿Y podéis resignaros, pues, también vosotros, a permanecer hijos y esclavos miserables de la vulva? ¿Y queréis también vosotros destruir el Futuro que se anuncia bramado, y el incalculable Porvenir del hombre? En nombre del Orgullo humano que adoramos, yo os anuncio la hora próxima en la cual los hombres de amplias sienes y de mentón acerado parirán prodigiosamente, sólo con el esfuerzo de su voluntad exorbitante, gigantes de infalibles gestas... Yo os anuncio que el espíritu del hombre es un ovario ocioso... ¡Nosotros le fecundaremos por primera vez! [34]

El deseo de adaptación al nuevo contexto industrial y tecnológico impulsó a Marinetti a fantasear con una nueva categoría suprahumana. En realidad, su propósito fue el de brindar a sus contemporáneos la confianza necesaria para sobrevivir a la Modernidad, proyectándose hacia el futuro. No resulta extraño que dedique el noveno capítulo de su novela a “Le Discours futuriste”, pues los fundamentos de la nueva vanguardia coinciden con la determinación presente en el discurso de Mafarka:

¡Podéis anunciar al mundo que me he hecho constructor de pájaros mecánicos! ¿Os reís? ¡Ah! ¿No entendéis, pues? ¡Construyo y pariré a mi hijo, pájaro invencible y gigantesco, que tiene grandes y flexibles alas para abrazar las estrellas! Nada tendrá poder contra él. ¡Ni las tempestades ni los rayos! Allá abajo está, en el fondo del golfo y podéis verle... Desde hace treinta días que dura mi trabajo, nunca he dudado de hacer de él el hijo digno de mi alma... ¡El infinito es suyo! ¿No creéis posible tal milagro? ¡Porque no tenéis confianza en vuestras fuerzas de machos! ¡Es necesario tener la alegría y la voluntad de darse enteros al prodigio como un suicida se da al mar! [35]

Este planteamiento revela una fe total en las posibilidades que depara el porvenir frente a un esquizofrénico presente, fuente de inestabilidad.

Siguiendo el planteamiento nietzscheano, el padre del Futurismo creyó en las posibilidades del hombre, en su capacidad de autoconstrucción y de autosuperación frente a la adversidad. Al hablar del nacimiento del hombre moderno, Marinetti por fin era capaz de realizar la exteriorización de los presupuestos elaborados desde Baudelaire hasta los simbolistas, pasando por los literatos del *fin de siècle* parisino. De Micheli señala que: “Marinetti después de la fuga al exotismo, regresaba al orden de la burguesía industrial lombarda pilotando el pájaro mecánico de Mafarka. Su “estética de la máquina” se hará en gran parte con las alas de este decadente ingenio volador”. [36]

En el capítulo final titulado “La Naissance de Gazourmah, le Héros sans sommeil”, Marinetti vincula la creación de su particular *cyborg*, uno de los primeros en la literatura del siglo XX, a la realización de la utopía wagneriana: “Así, la gran esperanza del mundo, el gran ensueño de la música total se realizaba finalmente en las alas de Gazurmah... ¡El vuelo de todos los cantares de la Tierra se sublimaba en su amplio remar inspirado! ¡Divina aspiración de la poesía! ¡Anhelos de fluidez! ¡Nobles consejos de los humos y de las

llamas!” [37]. Inevitablemente, estas palabras nos traen a la memoria el proyecto wagneriano de la *obra de arte total*, en gran parte por el tono y por la terminología empleada.

En su intento por ofrecer una respuesta a la fragmentación introducida por la Modernidad, el compositor alemán Richard Wagner fue uno de los primeros intelectuales en lanzarse a la búsqueda de esta utópica “totalidad autosuficiente” mediante la formulación del concepto de *Gesamtkunstwerk* [38]. Marinetti define su novela como una síntesis de géneros, en la que incluye el drama y como detalle significativo, en uno de los episodios, Mafarka explica que, al igual que todas las artes deben unirse para la creación de la obra total, todos debían colaborar en la creación del nuevo hombre mecánico, manifestación última del heroísmo moderno. Tal y como observa Helio Piñón, “la idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas” [39], por tanto el momento pleno de la propuesta futurista sería el constructivo, no el crítico.

Ya no se trataba únicamente de observar el presente, era necesario el dinamismo, el empuje energético y vital capaz de hacer frente a los cambios, incluso anticipándose a ellos. Cuando el poeta grita: “¡Glorifiquemos la guerra!”, su desafío radica en el abandono de cualquier tipo de miedo, en la confianza en las propias capacidades y en el deseo de acción a cualquier precio, frente a la inmovilidad de nuestros contemporáneos: “Para ignominia de los habitantes de Reúma y de Parálisis, esta obra mía grita al viento de la gloria como un estandarte de inmortalidad en la región más alta del ingenio humano, y mi orgullo de creador se siente satisfecho contemplándola”. [40]

Marinetti era consciente de la novedad de sus planteamientos y desde sus inicios previó una reacción negativa, por este motivo, al hablar de su obra pedía a “los poetas incendiarios”: “No la defendáis: miradla, mejor, rebotar estallando, como una granada bien cargada, sobre las cabezas atónitas de nuestros contemporáneos, y después bailad, bailad un baile guerrero, removiendo el fango de su encharcada imbecilidad, sin hacer caso de su monótono rumiar”. [41]

La edición italiana de *Mafarka le futuriste* fue secuestrada por ultraje al pudor, puesto que a las ideas transgresoras acerca de la cultura y la sociedad de la época, que en algunos casos se apoyaban en el insulto, se sumaban las detalladas descripciones de alto contenido erótico. En el interrogatorio en el Tribunal de Milán por el *Proceso Mafarka* [42], Marinetti alegó en su defensa su matriz cosmopolita y sus vínculos con la cultura francesa. Además explicó las motivaciones que le habían llevado a redactar el provocador texto, pues con esa novela quiso dar al hombre una esperanza ilimitada en su perfeccionamiento espiritual y físico, desvinculándolo de la lujuria y asegurándole su próxima liberación del sueño, del cansancio y de la muerte [43]. Marinetti dio buena muestra de su elocuencia y sus increíbles dotes de orador, hizo de sus intervenciones frente al tribunal un auténtico espectáculo al que acudieron importantes literatos, artistas y periodistas de la época.

## Conclusiones

La publicación de *Mafarka le futuriste* supuso la culminación del proceso de superación de los miedos y angustias que habían invadido a Marinetti y que habían quedado reflejadas en su poética prefuturista, en los poemas *Conquête des étoiles* (1902) y *Destruction* (1904) o la tragedia satírica *Le Roi Bombance* (1905). Tal y como observara su colega Francesco Cangiullo, el personaje de Mafarka supone un auténtico autorretrato del propio Marinetti, mientras que el alumbramiento de Gazurmah es equiparable al nacimiento de un dios.

Luciano De Maria subraya de nuevo la herencia nietzscheana mediante tres motivos fundamentales presentes en *Zaratustra* que reaparecen en esta novela: el discurso acerca de la voluntad, del superhombre y del vuelo. Según De Maria: “Gazurmah es el “bello fruto” de la voluntad de Mafarka, y al mismo tiempo el superhombre, capaz de emprender el vuelo desde la ‘inmunda tierra’”. [44]

El superhombre de Marinetti surge como eclosión de las más distintas influencias. El aprendizaje literario en la órbita cultural francesa conformó su esencia intelectual a modo de *patchwork*. En París aprendió la ecléctica profesión de “organizador cultural”, esencial para comprender la vanguardia futurista, configurada a través de la superposición e interrelación entre las distintas artes y tendencias de la época. Su fuerza residía en su capacidad combinatoria y su esfuerzo por adaptar la realidad italiana a sus anhelos, a través de la hibridación como facultad de unir los contrarios apelando a la fuerza, a lo irracional, al futuro.

Gracias a una fe ciega en los avances que depararía el futuro, Marinetti consiguió dinamitar sus miedos y tender un puente hacia la sociedad del momento. Finalmente albergaba la esperanza de poder responder a las inquietudes que el hombre del siglo XIX había estado sufriendo desde la implantación del proceso de maquinización socio-cultural. Intentó hacer partícipe al lector de los grandes cambios de los que estaba siendo testigo, ya no como mero contemplador inerte, sino como protagonista. Su mayor reto fue el despertar

las conciencias de su pueblo, de la humanidad entera, para luchar contra un determinismo castrante que impedía una inmersión total en la realidad moderna y limitaba el avance del progreso.

La propuesta del italiano era audaz, pero dificultades no supusieron un obstáculo para proseguir su labor de apertura intelectual. Consciente de las limitaciones de sus contemporáneos, a lo largo de toda su trayectoria como líder futurista, se dirigió a los hombres del futuro al considerarles capaces de llevar a cabo su programa "ultramoderno". Un proyecto que arrancó con la inauguración del movimiento futurista y que fue plasmando con mayor precisión en sus intervenciones públicas y en la serie de manifiestos que publicó a lo largo de su vida.

Notas:

[1] Cfr. Tony Pinkney en Williams, Raymond (1997): *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, p. 18.

[2] Aunque era un político apasionado, Jules Michelet (París , 21 de agosto de 1798 - Hyères , 9 de febrero de 1874) era sobre todo un hombre de letras y un investigador. En 1838 fue nombrado a la cátedra de historia del Collège de France . Auxiliado por su amigo Edgar Quinet, inició una violenta polémica contra el orden impopular y los principios que este representaba, una polémica que situó sus conferencias entre las más celebradas de la época. Con los principios de la insurrección de 1848 en el aire, Michelet fue uno de tantos que los condensaron y propagaron: sus originales conferencias eran de un estilo tan incendiario que el curso tuvo que ser censurado.

[3] Cfr. De Micheli, Mario (1989): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid.

[4] Cfr. Hegel en De Micheli, Mario, *op. cit.*, p. 16.

[5] Cfr. Wordsworth, William (1908): *Wordsworth's Poetical Works*. Hutchinson, Oxford, p. 260.

[6] "El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias [...] En el desorden de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, ociosos, pero todos ricos en una fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias [...] El dandismo es el sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía". Cfr. Baudelaire, Charles (1995): *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, p. 116.

[7] Como actitud de defensa a los estímulos exteriores, también reaccionó con la insubordinación, un mecanismo que reencontraremos en los planteamientos futuristas. El afán provocador que el padre del Simbolismo adoptó en el paso final de una anotación de sus bosquejos de Bélgica, nos recuerda inevitablemente a la actitud políticamente incorrecta adoptada más tarde por el líder del Futurismo: "Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido [...] hay una grandeza en todas las locuras, una fuerza en todos los excesos [...] En verdad, no me equivocaba del todo al considerar el dandismo como una especie de religión". Cfr. Baudelaire, Charles (1995), *op. cit.*, p. 115.

[8] "En punto de referencia de la modernidad se convierte ahora la actualidad que se consume a sí misma, que ocupa la extensión de un tiempo de tránsito, de un 'tiempo novísimo' -de unos decenios de duración- constituido en el centro de la nova aetas o Edad Moderna". Cfr. Habermas, Jürgen (1989): *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Taurus, Madrid, p. 19-20.

[9] Cfr. Baudelaire, Charles (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid, p. 187.

[10] Cfr. Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 18.

[11] Cfr. Baudelaire, Charles (1988): *Curiosidades estéticas*. Júcar, Madrid, pp. 153 y 158.

[12] De entre todos los textos en prosa redactados por Marinetti en el período prefuturista, probablemente *Mafarka le futuriste* sea el más significativo por su potencia expresiva. No en vano, la fuerte carga erótica y la presencia de una serie de elementos extremadamente subversivos para la

época, llevaron a los tribunales a Marinetti. Apareció publicado en francés en 1909, habría que esperar un año a que fuese traducido por su secretario Decio Centi.

[13] “Los hombres de Genio son como algunos productos químicos etéreos que actúan sobre la Masa del intelecto neutral, pero no tienen individualidad alguna, ningún Carácter determinado; yo llamaría Hombres de Poder a la cima y la cabeza de aquellos que tienen un yo propio”. Cfr. Keats, John (1994): *The complete poems of John Keats*. Modern Library, Nueva York.

[14] Cfr. Carrouges, Michel (1948): *La mystique du surhomme*. Gallimard, París.

[15] Cfr. *Ibid.*

[16] Entre los numerosos intelectuales que anhelaron encarnar al guía de aquella sociedad en crisis, destaca una carta de Papini a Prezzolini del 18 de mayo de 1908, en la que confesaba su deseo “de ser el Hombre-Guía, capaz de encauzar a los hombres”. Cfr. Papini, Giovanni y Prezzolini, Giuseppe (1966): *Storia di un'amicizia, 1900-1924*. Vallecchi, Florencia, p. 205.

[17] Se trata de un brillante artículo para entender el poder sugestivo de la violencia en el contexto futurista: “Così l'uomo è diventato rivale stesso della natura nelle proprie opere, il suo gesto può essere repentino e irruente quanto il fulmine, la sua volontà, le sue aspirazioni, le sue passioni, i suoi disegni, il suo orgoglio, per tutto lo spazio del mondo, in tutte le forme della vita, possono misurarsi e regolarsi al ritmo furioso e fragoroso che muove l'universo. È il nuovo eroe che gli Dei del cielo, della terra e del mare donano di forze nuove. E la sua vita è straordinariamente eroica. E la sua coscienza è eroica come non fu mai. Noi scopriremo questo, se appena appena penetriamo nell'intima struttura dell'uomo moderno. Gli strumenti e gli organi che egli si è foggiate con le forze naturali, non sono soltanto alleati e servi, ma sono spesso anche suoi dominatori e tiranni [...] La natura è vinta, ma talvolta risorge, si ribella e si vendica. È la nuova tragedia dell'umanità. Orbene, l'atteggiamento e la volontà dell'uomo dinanzi a questa tragedia sono meravigliosamente eroici. Egli si mostra degno dell'amicizia della natura e cerca di foggiate spiriti e nervi più forti dell'inimicizia di lei. Egli non indietreggia e non s'impaura, ma va avanti animoso e a chi gli rende troppo energici, repentini, spaventosi servigi, ne chiede ancora sino alla morte. In questa lotta tra il desiderio nostro incitato sino alla morte e la natura che troppo lo sopravanza e mai non lo appaga, sta il segno dell'uomo eterno eroico, e stanno il carattere e il ritmo tremendi della vita moderna. Si posseggono veicoli che possono fare centoventi chilometri all'ora, si vogliono e si salta in aria per diletto. E si chiede una maggiore velocità, Ecco l'eroico contemporaneo. Ed ecco perché la civiltà non è stata mai così micidiale com'è oggi questa nostra. Ed ecco in qual modo la vita moderna degli uomini e dei popoli veramente vivi segue la sua legge della massima velocità, della massima intensità, del massimo sforzo per le massime opere...”. Cfr. Mariani, Gaetano (1970): *Preistoria del Futurismo. La formazione letteraria di F. T. Marinetti, 1897-1908*. La Goliardica, Roma, p. 241.

[18] Cfr. Corradini, Enrico en *Ibid.*, p. 223.

[19] Severini se refería a Marinetti y a la influencia de un grupo de jóvenes intelectuales, “Les compagnons de l'action d'art”, a los que consideraba como inspiradores en parte del espíritu heroico marinettiano, directamente vinculado a su lucha por un arte nuevo: “anche lui ispirato da Nietzsche, avrebbe col futurismo qualche anno dopo schizzata la teoria della supremazia dell'estetica, ma purtroppo in lui divenne estetismo e letteratura. In fondo questi cosiddetti *artistocratici* furono i precursori più diretti del futurismo, visto che il loro primo manifesto, detto *Mouvement visionnaire*, data dal 1907 e i primi manifesti marinettiani datano dal 1909. Nelle loro esposizioni d'idee, dicono la necessità di ricorrere alla violenza per difendere “la dignità e la fierezza dell'arte”. “Viva la violenza contro tutto ciò che imbruttisce la vita”, era questo il loro grido di battaglia. Anche il Futurismo, in un opuscolo di Mino Somenzi, fu chiamato *Artecrazia*”. Cfr. Severini, Gino (1965): *La vita di un pittore*. Edizioni di Comunità, Milán.

[20] Por su claridad a la hora de describir la función del superhombre marinettiano, reproduciré los fragmentos más significativos del manifiesto “Contro i professori”:

“Nella nostra lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentamente l'ideale e la dottrina di Nietzsche. Mi preme dimostrare che la critica si è assolutamente ingannata, nel considerarci come dei nuovi nietzschiani. Vi basterà infatti considerare la parte costruttiva dell'opera del grande filosofo tedesco, per convincervi che il suo Superuomo, generato nel culto filosofico della tragedia greca, suppone in suo parere un ritorno appassionato verso il paganesimo e la mitologia [...] Il suo Superuomo è un prodotto dell'immaginazione ellenica, costruito coi tre grandi cadaveri putrefatti di Apollo, di Marte e di Bacco [...] Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato nella polvere delle biblioteche, l'uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria

volontà, lucido nel lampo della sua ispirazione, munito di fiuto felino di fulminei calcoli, d'istinto selvaggio, d'intuizione, di astuzia e di temerità. I figli della generazione attuale, che vivono fra il cosmopolitismo, la marea sindacalista e il volo degli aviatori sono come abbozzi dell'uomo moltiplicato che noi prepariamo. Per occuparci di lui noi abbandonammo Nietzsche, una sera di dicembre, sulla soglia di una biblioteca che inghiottì il filosofo fra i suoi battenti di calore dotto e comodo. Nietzsche non avrebbe certo vomitato come noi, di disgusto, leggendo sulle facciate dei Musei, delle Accademie, delle Biblioteche e delle Università questi principi infami, scritti col gesto dell'imbecillità:

VOI NON PENSERETE PIÙ!

VOI NON DIPINGERETE PIÙ!

VOI NON COSTRUIRETE PIÙ!

NESSUNO POTRÀ MAI SUPERARE I MAESTRI!

QUALSIASI ORIGINALITÀ È VIETATA!

BANDO ALLE FOLLIE E ALLE STRAVAGANZE! BISOGNA COPIARE  
COPIARE COPIARE!

PER CONQUISTARE IL PARADISO DELL'ARTE, BISOGNA IMITARE LA  
VITA DEI NOSTRI SANTI.

Ma noi non abbiamo ascoltato i consigli prudenti che Nietzsche ci avrebbe dati e abbiamo contemplato con orrore la gioventù italiana che colava, tristemente canalizzata, verso quelle grandi forme dell'intellettualità. Non dormimmo, quella notte, e all'alba ci arrampicammo fin sopra alle porte delle Accademie, dei Musei, delle Biblioteche e delle Università, per scrivervi col carbone eroico delle officine questa dedica, che è anche una risposta al Superuomo classico di Nietzsche:

AL TERREMOTO

LORO UNICO ALLEATO

I FUTURISTI DEDICANO

QUESTE ROVINE DI ROMA E DI ATENE

[...] Voi dovete combattere con accanimento questi tre nemici irriducibili e corruttori dell'Arte: l'Imitazione, la Prudenza e il Denaro, che si riducono a uno solo: la Viltà [...] Quando, quando si finirà di castrare gli spiriti che devono creare l'avvenire? Quando si finirà d'insegnare l'abbruttente adorazione di un passato insuperabile, ai ragazzi che si vogliono ridurre ad altrettanti piccoli cortigiani sgobboni? Affrettiamoci a rifare ogni cosa! Bisogna andare contro corrente [...] Bisogna ad ogni costo trarre fuori l'Italia da questa crisi di vigliaccheria passatista [...] Siccome queste idee pure e assolute sono più d'ogni altra suscettibili d'insudiciarsi, esse non possono, assolutamente, essere maneggiate dai passatisti". Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso (1915), *Guerra sola igiene del mondo*. Edizioni futuriste di *Poesia*, Milán.

[21] Cfr. *Ibid.*

[22] Entre sus obras, la de mayor repercusión fue, la ya citada, *Réflexions sur la violence* (1908), un texto conocido por los futuristas que estuvo muy presente en su formulación del *antipasadismo*.

[23] Cfr. Sorel, Georges (2005): *Reflexiones sobre la violencia*. Alianza, Madrid.

[24] Cfr. Filippo Tommaso Marinetti (1909b): "Uccidiamo il chiaro di luna!" en *Poesia*, n. 7-8-9, agosto-septiembre-ocubre 1909.

[25] "La morale cristiana servì a sviluppare la vita interna dell'uomo. Non ha più ragione d'essere oggi, poiché s'è svuotata di tutto il Divino. La *morale cristiana* difese la struttura fisiologica dell'uomo

dagli eccessi della sensualità. Moderò i suoi istinti e li equilibrò. La *morale futurista* difenderà l'uomo dalla decomposizione determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine [...] Bisogna perseguire, frustrare, torturare tutti coloro che peccano contro la velocità [...] Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera". Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso (1916): "La nuova religione morale della velocità" in *L'Italia Futurista*, n. 1, 11 mayo 1916.

[26] Cfr. *Ibid.*

[27] Cfr. Primo Conti in Lambiase, Sergio y Nazzaro, G. Battista (ed.) (1978): *Marinetti e i futuristi. Marinetti nei colloqui e nei ricordi dei futuristi italiani*. Aldo Garzanti Editore, Milán, p. 123.

[28] "Il mio lavoro è quasi alla fine. Sarà un romanzo africano. La fantasia e la nostalgia morbosa che mi da tanta tristezza, mi hanno trasportato nel paese dove son nato, ed è con una febbrile esaltazione che vado scrivendo cose pazzesche ed immagini poderose su quelle terre dove tutto ha colore di fiamma e dove tutto brilla come l'oro. Sarà un romanzo possente, luminoso, saggio e pazzo ad un tempo, *quelque chose d'éblouissante*, emozionante, dolce e terribile". Cfr. Salaris, Claudia (1997): *Marinetti: arte e vita futurista*. Editori Riuniti, Roma.

[29] A la hora de proceder al análisis de ciertos fragmentos de este texto, me remitiré a la primera traducción al castellano de este texto, realizada por Julio Gómez de la Serna en 1921.

[30] Cfr. Filippo Tommaso Marinetti en Salaris, Claudia, *op. cit.*, p. 41.

[31] Recordemos que Filippo Tommaso Marinetti nació en Alejandría de Egipto, donde transcurrió su infancia y adolescencia. De otro tipo era el exotismo de muchos de los artistas de finales del siglo XIX que, incapaces de dar respuesta a las problemáticas introducidas por la Modernidad, optaron por el escapismo.

[32] Cfr. *Ibid.*, p. 62.

[33] Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso (1921): *Mafarka*. Vers. castellana de Julio Gómez, Editorial Castilla, Madrid, p. 7.

[34] Cfr. *Ibid.*, p. 10.

[35] Cfr. *Ibid.*, p. 127.

[36] Cfr. De Micheli, Mario, *op. cit.*, p. 63.

[37] Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso 1921, *op. cit.*, p. 159.

[38] El término alemán *Gesamtkunstwerk*, acuñado por el compositor Richard Wagner, apareció por vez primera en 1949 en su ensayo *Die Kunst und die Revolution*. Empleo este vocablo como sinónimo de "obra de arte total".

[39] Cfr. Helio Pinón en Bürger, Peter (2000): *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, p. 9.

[40] Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso, 1921, *op. cit.*, p. 8.

[41] Cfr. *Ibid.*, p. 8.

[42] Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso (1918): "Il processo e l'assoluzione di 'Mafarka il Futurista'" en Settimesti, Emilio (ed.) (1918): *I processi al futurismo per oltraggio al pudore*. Licinio Cappelli, Rocca San Casciano, p. 7.

[43] Cfr. *Ibid.*, p. 7.

[44] Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso (1968): *Teoria e invenzione futurista*. Arnaldo Mondadori, Verona, p. XXIV.

© Carolina Fernández Castrillo 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

