

La influencia del futurismo en España

Juan Agustín Mancebo Roca
Facultad de Humanidades. Dpto. Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha
Campus Universitario s/n, 02071 Albacete
Juan.Mancebo@uclm.es. Tfnos: 967599200 (ext.2775)

XVI Congreso Nacional de Historia del Arte
La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura
Las Palmas de Gran Canaria, 20/24 de noviembre de 2006

Mesa IV. Trabajos de Investigación en Curso y Tesis de Doctorado

0. Introducción. Las vanguardias y España

Hablar de la introducción de los movimientos vanguardia en España es complicado en la medida en que éstos se desarrollaron en un momento en que el país se cerraba sobre sí mismo, anquilosado en sus contradicciones, y sólo figuras puntuales participaban de las transformaciones que sucedían en Europa: Picasso, Dalí, Gris, Miró o Buñuel operaron dentro del cubismo y surrealismo y se permeabilizaron con respecto al resto de los movimientos. Sin su participación, el nacimiento y desarrollo de los mismos hubieran sido sustancialmente distintos, probablemente imposibles.

La vanguardia en España tuvo una idiosincrasia propia, diferente dentro del contexto europeo. Se configuraba como una amalgama de ideas heredadas, complementadas por actitudes propias. El mismo concepto ofrece en nuestro país una compleja relación que opera entre su propia inexistencia –o su posibilidad como un movimiento débil, alejado en obras y contenidos programáticos a lo sucedido en el resto del continente– hasta la influencia suramericana, en donde se reconoce fehacientemente la influencia italiana tamizada por la hibridación peninsular. Una inquietud derivada de esta complejidad llevó a Ernesto Giménez Caballero a plantear una encuesta en *La Gaceta Literaria* en 1930¹ que evidenció la defunción de los incipientes movimientos españoles, apenas nacidos, en un programa estético inconcluso². La inserción de las vanguardias fue debida al interés de las élites artísticas e intelectuales por las nuevas manifestaciones europeas y al deseo de implicarse en una aventura similar, que sacaran al país de ese letargo que daba la espalda a la modernidad. El poeta Mauricio Bacarisse, escribía: “Yo creo que se llama movimiento de vanguardia al tentativo de reintegración de las letras y las artes españolas al espíritu occidental que va desde el final de la guerra hasta hoy”³. Por tanto, hablaremos de artistas que *mimetizan* las corrientes europeas, primero en Cataluña y posteriormente en el resto de la península.

Esa vanguardia producida en España no fue pródiga en grupos, sino más bien en figuras que los auspiciaron pero que operaron independientemente. En el campo de la literatura, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges –jovencísimo poeta que renegaría de toda esta manifestación en su madurez– o Rafael Cansinos-Assens, que adoptaría cierto dirigismo ante la espantada de Gómez de la Serna para convertirse en el líder de los renovadores españoles. En las artes, esa determinación derivada de las teorías y producciones plásticas italianas la cuestión es más difusa. Por una parte, el contenido plástico del que se apropian es el cubismo, ya que los pintores italianos adoptaron su estética metamorfoseando el concepto de tiempo por el de movimiento. Por otro lado, querían crear obras transgresoras, herederas de los incendiarios textos italianos. Si no se volvía la cara a la tradición, habría que crear una estética acorde con el mundo que, en ese

¹ “Una encuesta sensacional, ¿Qué es la Vanguardia?” Aparecida durante seis números de la revista, recogió los testimonios de Marañón, Giménez Caballero, Bergamín Moreno Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra, Melchor Fernández Almagro, Marichalar, Arconada, Jaime Torres Bidet, Ernestina de Chumapocín, Enrique González Rojo, Gómez de la Serna, Jarnés, Salazar y Chapela, Ramírez Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros, Luis Gómez Mesa, Eugenio Montes, José María de Cossío, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Ximénez de Sandoval, Rafael Laffón, Guillermo Díaz Plaza, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo Ontañón, Francisco Vighi, Miguel Pérez Ferrero (autor) y Guillermo de Torre. BRIHUEGA, J. (1981): *Las vanguardias artísticas en España*, Istmo, Madrid: 17.

² SELVA, E. (2000): *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-Textos, Valencia.

³ BACARISSE, M. en MORELLI, G. (Ed.) (1991): *Treinta años de vanguardia en España*, El Carro de la Nieve, Sevilla: 10.

periodo, *sucedía*. Ante la falta de primeras figuras –posteriormente veremos la influencia en artistas que no habían emigrado, como Salvador Dalí– participaron pintores como Francisco Bores, los suramericanos Rafael Barradas, Joaquín Torres-García y Norah Borges, que plantearon los nuevos retos de la pintura española y que la llevarían a sus últimas consecuencias en sus países de origen; otros inclasificables que elaboraron durante un sólo instante una obra extraordinaria y comprometida, como Celso Lagar y Antonio de Gueza; otros determinados por la influencia académica –Pancho Cossío–, etc.

Más que movimientos de vanguardia similares a los grandes *ismos* europeos, cuya filiación estética, geográfica y política solían ir unidas, en España se proclaman manifestaciones menores que quieren participar en ese futuro naciente, ejemplificadas en actuaciones paralelas; el café como centro de operaciones, la tertulia –recuerda Juan Ramón que el español lo es verdaderamente en el café– la edición de revistas y manifiestos que definían artistas y literatos de intereses comunes proponen una estética que serviría para vincularse a los movimientos del novecientos con la *particularidad* española –la moda de la pintura simbolista de Romero de Torres–. Existió por otra parte el peso y decisiva influencia de las grandes figuras de la extraterritorialidad, que contribuyeron a generar un paisaje de tránsito y conocimiento, que apuntalan el vanguardismo internacional, pero dejan al país e un territorio indeterminado⁴.

1. Ramón. Actitudes de vanguardia

El espíritu de la modernidad en España viene determinado por la figura de Ramón Gómez de la Serna⁵. La valoración de su trabajo y su extraordinaria personalidad han sido olvidada por un público incapaz de mencionar algo más que sus *Greguerías*. Su figura va más allá de toda definición y, probablemente, la mejor es aquella de la “generación unipersonal”⁶. Ramón escribía en *Automoribundia* (1948): “No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo que tengo que hacer esta declaración. Yo tuve el impulso misionario, y por eso ignoré antecedentes de las nuevas formas”. En él se concentraba todo, fue una figura esporádica; no hubo antecedentes, coetáneos ni discípulos.

En Ramón hay una confluencia de tradición y modernidad que define la idiosincrasia de la influencia de la vanguardia en España. Su conocimiento de los clásicos españoles, la generación del 98, sus viajes y estancias en el extranjero, su delicada permeabilidad a lo que observa, preparará el terreno a la generación del 27. Ramón fue la figura nuclear, la esencia que captó y dispuso el terreno de lo moderno en la España de toros y manolas que recorría la pintura de Goya a Zuloaga.

Pese a que estudia Derecho, Ramón sufre incontinencia escritural. La vida bohemia del literato no estaba demasiado bien vista, pero su familia aceptó sus deseos por tradición

⁴ “El hecho de que en los manuales aparezcan nombres españoles como Picasso, Gris, Dalí, Miró, Óscar Domínguez o Julio González, entendidos como pilares que cimientan el vanguardismo internacional, no significa que España como centro cultural haya sido un territorio de primera línea” (...) Picasso abandona España en 1904, Miró en 1918, Dalí en 1929, Gris lo había hecho en 1906 y Julio González en 1900, Óscar Domínguez lo hará en 1934”. BRIHUEGA, J. “El futurismo en España. Vanguardia y Política” en BACARISSE, M.: 30.

⁵ “He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confianza con ellas después, con las nuevas formas del arte y de las literatura. Por eso puedo poner un poco de orden en lo que todo eso ha significado, y puedo cernir al fin lo que hay de perenne en todo lo que ha sucedido”. GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid: 7.

⁶ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1930): “La generación unipersonal de Gómez de la Serna” en BONET, J. M. (1980): *Ramón en cuatro entregas*. Vol. 1. Museo Municipal, Madrid: 73-75.

intelectual. Como para otros grandes *popes* de la vanguardia, la palabra era algo mágico y masivo, como si hubiera que escribir demasiadas palabras sin importar su sentido y estructura: decía que tenía el brazo derecho más largo de tanto escribir. En *Prometeo* (1908-1912), revista intelectual dirigida por su padre, publica casi todo lo que escribe. A través de un análisis pormenorizado de sus textos, se puede observar la creciente influencia que operan las formas de la vanguardia en su estilo. A través de *Prometeo*, inicia la introducción del futurismo en España con la traducción del *Manifiesto Futurista* de Marinetti, que publicado poco después de su aparición en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909.

Influido por lo que acontece en Italia y debido a su personalidad arrolladora, Ramón comenzaría a establecer iniciativas paravanguardistas que operaban entre los homenajes clásicos y el humorismo bajo una manera particular que deberíamos incluir en el concepto de la *performance*. En 1909 promueve un homenaje en el Café y Botillería del Pombo a Larra, inicio de una serie de tantos realizados en el famoso local que tendrían eco, por su bizarria y sentido del humor, en la prensa madrileña: homenajes a Don Nadie, Azorín, Valle-Inclán, hasta los banquetes de fisonomías y tipos de época ya en los años 20.

Trascurren 1910 y 1911 en viajes por Europa, mientras permanece centrado en la revolución pictórica parisina. Visita Londres, Italia y Zurich, en donde más tarde conocería a Tristán Tzara y observaría de primera mano la rebelión dadaísta nacida de los exiliados de guerra en el Cabaret *Voltaire*, en donde Hugo Ball y Lenin jugaban al ajedrez. Lo artístico dio paso a lo social y el político convertiría su revolución en el nacimiento espiritual del siglo XX. Organiza la primera exposición cubista en España, *La Exposición de Pintores Íntegros*, una amalgama de artistas que van desde el cubismo a la caricatura, como todo en él. La exposición es moderna pero inclasificable, como si trasladara su colección de objetos del Rastro a una exposición de pintura moderna.



(Figura. 1) Diego Rivera. *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, 1915. Óleo sobre lienzo 109 x 90. Colección privada, Nueva York.

Interior y exterior. Tradición y modernidad. Socialización y asilamiento. Ramón se encierra en su torreón⁷ de la calle Velázquez, en donde escribe sin parar, rodeado de extraños objetos y libros, concentrado en el papel, fumando en pipa y con su sempiterno revólver, como indican las fotos de Alfonso o las caricaturas de Bom. *Horror vacui* al papel y al espacio vacío, el torreón es una prolongación de sí mismo. Pero donde se manifiesta en todo su esplendor es en la tertulia de Pombo, que reúne todos los sábados. La Primera

⁷ BONET, J. R. (2003): *Ramón en su torreón*, Fundación Wellington, Madrid.

Proclama de Pombo (1915) certifica la fundación de la tertulia. Las conversaciones, acciones y personajes que aparecen y participan, le inspiran *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1925). Gutiérrez Solana, pintor poco proclive a los experimentos de vanguardia, que miraba de reojo la crueldad de la España negra⁸, un raro admirado por Ramón, inmortalizó la tertulia en su célebre cuadro *La tertulia de Pombo, 1920*, que tan amargos recuerdos le trajo al poeta durante su exposición en Buenos Aires en 1947⁹. Por el Café y Botillería, centro de la modernidad en España anclada en el pasado, pasaron Picasso, Miró, Buñuel –a quién Ramón, cariñosamente, llamaba Luisito, “ese chico que quería ser cineasta”–, Ortega y Gasset, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Federico García Lorca, Marc Chagall, Neruda, Tzara, y Papini, ácrata, descreído y reciente militante futurista, que se convertiría, años después, en el ferviente católico del *Juicio Universal* e *Historia de Cristo*.

Pero Ramón no es un vanguardista al uso, ya que goza del reconocimiento del público. Sus artículos causan indignación y sorpresa en los lectores. Primero en *La Tribuna* y, en los años 20, los mejores en su producción, en *El Sol* y *El Liberal*. La demanda de Ramón por parte del público es tal que, a partir de 1930, la emisora Unión Radio instala un micrófono en casa para su colaboración literaria¹⁰. El humor y la ironía. Ramón sigue con sus actos fuera de Pombo; conferencias sorpresa, en que aparece con los atuendos y en las situaciones más insólitas, disfrazado o montado en un trapecio, en lugares tan inverosímiles como el circo para el que, como cronista, inventa el concepto de “orador de trapecio”¹¹. En las conferencias “que nacen del alma como una creación espontánea” muestra el tono de una sinceridad no trucada por la oratoria y presenta al conferenciante “riendo y llorando, temiendo lo que no sucede y viendo lo que va a suceder”: una bolita roja al final de la charla significaba el punto y final. Realizó *conferencias-maleta* y *conferencias-baúl* en las que hablaba y mostraba toda clase de objetos, herencia de su gusto por lo excesivo y por el Rastro: “bolas lucientes de pasamanos de escalera; bolas de mi brillante techo; una estrella de mar disecada; soldados de un juego de bolos; una guitarra a la que le quitaba la madera de su frontis y aparecía con el corazón colgante, tripajos, el rayado de las costillas y la dorsal al fondo; peones de música; una cabeza frenológica sobre cuyos casilleros numerados ponía la peluca blanca de la experiencia; la siringa del afilador; una cabeza de pim-pam-pum con algo de buzón de los niños; un plumero amarillo; un despertador; una candelabro de velas ante el que surgía Gerardo Nerval; los anillos del diablo, que compré en Berlín; un llamador; pisapapeles; pájaros cantores; una esponja; muñecas rusas de ésas en las que se saca mucha familia, etc., etc.” Estas conferencias evolucionaron hacia las

⁸ VV.AA. (2004): *José Gutiérrez Solana*, Turner, Madrid.

⁹ “A finales de 1947 viene mi cuadro a visitarme a Buenos Aires, como la obra más importante de la Exposición de Arte Español que se presenta en el Museo de Arte Moderno de la Avenida Alvear. Fue la despedida definitiva, y frente a mi ex cuadro di una conferencia desgarrada y desgarradora sobre Gutiérrez Solana”. GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1948): *Automoribundia*, Sudamericana, Buenos Aires.

¹⁰ VENTÍN PEREIRA, A. J. (1987): *Radiorramonismo*, Universidad Complutense, Madrid.

¹¹ “El orador de trapecio –nuevo género de oratoria– tiene que ser breve por fuerza, porque carece de agua con que refrescar y fertilizar su oratoria. Yo, habrá un momento en que me quedará un poco afónico, lengüicortado, y no tendré más remedio que callar. No he querido que me pusiesen el cacharrito de los loros, porque entonces hubiera resultado el verdadero loro de la oratoria. [...] Así, por primera vez, realizo yo con franqueza lo que muchos oradores hacen sin darse cuenta: columpiarse y estar en el trapecio de la coladura. Sólo sabiendo como yo ahora que se está de verdad de trapecio, no se está en la higuera”. GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1943): “Apéndice” a *El circo*, Plaza y Janés, Barcelona.

conferencias-baúl. En una de ellas sacó de un baúl de barco “una reluciente sirena valiéndome de una combinación de micrófonos y aparatos especiales de radio que produjeron sensación”. Pero no se trataba de una charada, sino de representar este amor que sentía por los objetos, por todo aquello que era sorprendente en su vida, notas de lirismo y poesía, ya que para el poeta todo era susceptible de ser comentado –no sólo arte y literatura– bajo títulos tan estrafalarios como *conferencia-torero*, *conferencia-Napoleón* o *conferencia-como-medio-ser*, en los que adoptaba los roles y los hábitos de los conferenciados. En *Automoribundia* recuerda: “hablé sobre el toreo vestido con traje de luces, hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época y del Greco con ferruelo y gola, frente a una reproducción que mandé hacer de *El caballero de la mano en el pecho*, y que mediante un artilugio distendía el brazo después de tenerlo en cabestrillo durante siglos, y sobre los Medios Seres vestido de medio ser, para lo que mandé teñir medio traje de príncipe de Gales y me embadurné media cara”¹². En Barcelona soltó cien globos con una greguería colgado en cada uno de ellos. En el Ateneo de Bilbao se presentó “imitando el gallo con cacareo realista, el gallo perseguido, el gallo al que se coge y el gallo al que, al fin, se le retuerce el pescuezo”.

Trasladó a Iberoamérica –Argentina, Chile y Paraguay– sus acciones más celebradas. En Santiago participó en un banquete en el quirófano de un hospital: “Fueron a por mí en una ambulancia que se abría paso entre la circulación con su campana especial, me impusieron el mandil blanco y los guantes de goma, y pasé a la sala de operaciones donde el vino bajaba de irrigadores nuevos colgados de su percha colgante y campanas de cristal como centros de mesa guardaban conejos de Indias vivos. En vez de cuchillos usamos bisturís, y en carritos para llevar operados aparecía algún fiambre imitado con botas por delante. Fue algo macabro, frenético y divertido, en que la pechuga de gallina sabía a otra cosa y los tomates sabían a corazón”.

Simultáneo a todo, Ramón fue uno de los grandes defensores del cinematógrafo. En *Ismos* le dedicó un capítulo a Chaplin, sobre quien escribió una ópera nunca estrenada¹³, así como *Cinelandia*, en donde el cine se convierte en la vida real y los personajes mueren y renacen como si de una película se tratase. Participó como actor en dos películas, *Esencia de verbena*, de 1928, dirigida por Giménez Caballero, poema documental que enumera todos los componentes para el éxito de una verbena, en que aparecía como un *ninot* al que se le tiran pelotas y *El Orador*, también denominado como *La Mano*, un pequeño cortometraje rodado en el Retiro en que realiza una conferencia e imita con una grotesca mano el canto del gallo con aplausos finales de quienes le escuchaban¹⁴.

¹² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1948): *Automoribundia*, Suramericana, Buenos Aires.

¹³ MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1993): “Charlot. Una ópera de Ramón Gómez de la Serna”. *Barcarola*, núms.42-43, Albacete: 210-244.

¹⁴ “A continuación se proyectó un monólogo de tres minutos y medio de Ramón Gómez de la Serna que, a falta de rótulos iniciales, los programadores del Cineclub y la historiografía cinematográfica española han dado el título de *El Orador*, aunque también se le designa a veces como *El orador bluff*—así se citó en el artículo “Historia del Cineclub Español” de *La Gaceta Literaria*- y *La mano*. Fue rodado en Madrid por el burgalés Feliciano Vitores en el primer semestre de 1928, con el rudimentario sistema sonoro *Phonofilm*, que el ingeniero e inventor norteamericano Lee de Forest intentó implantar en España (...). Este monólogo filmado de Ramón, en un sólo plano medio frontal y estático y al aire libre, tiene el aspecto de una tardía experiencia paradadaísta. En ella Ramón, como un gran prestidigitador de la palabra, manipula un par de monóculos y una gran mano postiza, prótesis grotesca que utilizó también en varias conferencias pronunciadas en aquella época (...). El monólogo de Ramón se inicia cuando Ramón saca del bolsillo superior de su chaleco un monóculo y

Ramón fue el máximo exponente de la vanguardia española, ya que conocía directamente todo aquello que sucedía en Europa y su difusión entusiasta, la carga subversiva e innovadora contenida en su obra y los efectos sobre la generación paralela y posterior –hasta prácticamente los años sesenta– y la capacidad de conocimiento de los nuevos tiempos que anticipa ideas propias de España y de otras vanguardias europeas, como muestran la difusión del *Manifiesto* de Marinetti, la exposición de pintura de 1915, la publicación de *El cubismo y todos los ismos* (1921) y su fundamental *Ismos* (1931), una particular visión en que desfilan los personajes de la vanguardia europea. Hablaba del cubismo, futurismo, suprarrealismo, pero inventa otros como el *apollinerismo*, el *charlotismo*, el *botellismo* o el *klaxismo*, una visión panóptica de la modernidad en pintura, escultura, literatura, cine, música y arquitectura. Enciende la mecha de los vanguardismos y contribuye a renovar la cultura española. El mismo Cernuda reconoce su enorme influencia en la Generación de 1927. Representó un modelo a seguir, tanto por sus aportaciones teóricas como por sus propuestas creativas. Además, su vida es ineludiblemente vanguardista en la desaparición de las fronteras con el arte, así como el grito contra el pasado y el vacío del presente, una novedad perpetua, emocionante pero insustancial; tal era su idea de la modernidad.

2. La influencia futurista

2.1. Introducción

En 1909, la revista *Prometeo* da a conocer el *Manifiesto futurista* que Marinetti había publicado dos meses antes en *Le Figaro*, sólo un mes después de su aparición en *Poesía*, revista internacional de carácter simbolista-decadentista dirigida por el poeta italiano, donde colaboraban escritores tan poco proclives a la militancia estética como Unamuno. Pese a que se documenta como el inicio de la vanguardia en España, lo cierto es que la trascendencia del escrito fue distinta a la de otros países. Mientras que en Europa las teorías del futurismo corrieron como un reguero de pólvora –con Reino Unido y la Rusia pre-soviética como mejores ejemplos–, el carácter que adquirió en España fue trascendente en campos como el literario y algo más desorganizado en el terreno plástico. El futurismo coincidió con la falta de identidad ante las transformaciones derivadas del progreso tecnológico tanto lamentaban los miembros de la generación del 98 y los modernistas. Esta crisis se podía vislumbrar a través de los artículos como “Llamamiento a los intelectuales” de Andrés González Blanco (1908) o “Arte Joven” de Silverio Lanza (1909)¹⁵. De ahí el reclamo de atención hacia las corrientes vanguardistas, en concreto a un movimiento que afirmaba vivir en el “presente absoluto” que va a tener repercusión en Ultraísmo, que Marinetti posteriormente definiría como futurismo español.

A partir de la publicación del *Manifiesto*, podemos diferenciar dos fases del futurismo en España: la primera, que comienza a raíz de la publicación del texto, y una segunda etapa que habría que situar en 1928, fecha del viaje que realiza un viaje a España. Esta división también se puede hacer en el ámbito estético y político, ya que el primer periodo correspondería a la difusión de las ideas estéticas y el segundo tendría una dimensión netamente política. Marinetti llegaría a difundir un ideario disuelto en la

lo blande para exhibirlo. GUBERN, R (1997): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama: 350.

¹⁵ LENTZEN, M. (1986): “Marinetti y el futurismo en España” en NEUMEISTER S: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes. Madrid: 311.

dimensión del fascismo *mussoliniano* –un periodo de supervivencia dentro del grupo que nada tenía que ver con el carácter renovador de los años diez–, de carácter propagandístico, que antecedía su entrada, un año después, a la Academia de Italia.

2.2. Gabriel Alomar

La impronta del futurismo *nominativo* comienza cuatro años antes de la publicación del manifiesto. El escritor –posteriormente político– Gabriel Alomar (Palma de Mallorca, 1873- El Cairo, 1941), cuya obra fuera del ámbito catalán es prácticamente desconocida¹⁶, había publicado en catalán 1905 un escrito titulado “*El futurismo*”: *conferencia dictada en el Ateneo de Barcelona el 18 de junio de 1904*, que se publicaría en castellano en 1907 en *Renacimiento* con cierto éxito gracias a su propuesta de conceptos liberales para insertar en la modernidad en el ámbito catalanista anclado en el pasado. En lo cultural, hablaba de una nueva estética que correspondiera a una sociedad que se proyectaría en el futuro y no en el pasado, con formas de representación inspiradas en las formas infinitas de la naturaleza “no confundiendo las condiciones actuales y aparentes de la naturaleza con sus condiciones posibles; no sacrificando el mañana al hoy”¹⁷. La libertad de enseñanza debería basarse en los nuevos espíritus y no en las mentalidades esclavas. Por ello, una de las ideas fundamentales es la de renovación o rebelión, como mencionaba: “el futurismo –escribe– no es un sistema ocasional o una escuela del momento, propia de la decadencia o de la transición; no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias e ideales, insertando en el mundo en un apostolado eterno. Y, en fin, la convivencia con las generaciones del mañana, la previsión, el presentimiento, las intuiciones de las fórmulas futuras”¹⁸. Alomar consideraba su futurismo como un proceso de rebelión espiritual y despertar de la conciencia. Por lo demás, las coincidencias con el movimiento italiano son circunstanciales.

Pese a la campaña de descrédito a la que sometió al poeta italiano, sus quejas no tuvieron ningún efecto sobre la paternidad del término. Alomar escribió dos textos, “Petita nota d’una autobiografia”, en la que reclama la “*pequeña historia de mi palabra*”¹⁹ y “El futurismo en París”, publicado en *El Poble Català* del 9 de marzo de 1909, que reaccionaba categóricamente contra la aportación de Marinetti y contra la ignorancia a la que se sometía a Cataluña, acusando a los periodistas españoles de considerar novedad lo que sucedía en París y no en Cataluña, por envidia de los castellanos²⁰ (¿?). Las similitudes de ambas filosofías, pese a que se ha considerado la obra de Alomar como posible antecedente del *Manifiesto* de 1909, sólo se enlazan por la coincidencia terminológica. Probablemente Marinetti habría podido leer la reseña del libro en *Mercure de France* y lo hubiera asumido como propio. Pero esto es solamente otra conjetura.

¹⁶ Apenas hay ediciones de “El Futurismo” y las escasas revisiones son de difícil acceso. En castellano se puede consultar ALOMAR, G. (1917): *Verba. Prólogo de Azorín*. Madrid, Biblioteca Nueva. En catalán ALOMAR, G. (1905): *El futurismo. Conferencia llegida en l'Ateneo Barcelonés la nit del 18 de Juny de 1904*, Tip. "L'Avenç", Barcelona (1970). *El Futurisme i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62 (2000); *El futurisme; seguit dels articles d'El Poble Català (1904-1906)*. Palma de Mallorca, Moll. En italiano la de CATERINA RUTA, M. (1990) Es interesante el libro de OLEA, H. (1993): *O Futurismo catalão antes do futurismo. Gabriel Alomar. Futurisme e Ruralitat, 1904/1905: dois textos nas origens do criacionismo hispano-americano*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

¹⁷ ALOMAR, G. (1905): *Il futurismo*, Novecento, Palermo. (1990): 22.

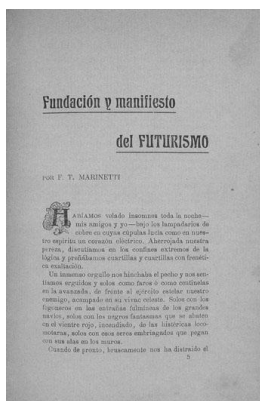
¹⁸ Op. cit: 26.

¹⁹ Op. cit: 76.

²⁰ ALOMAR, G. (1909): “Il futurismo a Parigi” en *Il futurismo*, Novecento, (1990): 80.

2.3. La influencia estética. Marinetti, Ramón y *Prometeo*

“Para mí el Marinetti esencial es el que comenzó a dar gritos desaforados hace más de veinte años –en 1908–, y que hace dieciocho –el año 1910, número XX de la revista *Prometeo*– me envió una proclama inédita a los españoles en sus letra combativa, como trazada con una astilla más que con una pluma. Yo le saludé en mi revista con palabras de energúmeno”²¹. Estas palabras de Ramón, un agrisulce balance de la relación entre los dos escritores, se refieren a los primeros pasos del movimiento italiano en España.



(Figura. 2) F. T. Marinetti. *Fundación y manifiesto del Futurismo* (primera página). *Prometeo* n° 6, Madrid, 1909.

Ramón traduce y publica “Fondazione e Manifesto del Futurismo”. El texto fue prologado por “Movimiento intelectual. El futurismo”²², donde en tono exaltado habla de las proclamas –e insiste en el plural del concepto– para modificar la vida. “No os asentéis – escribe– porque lo adiposo, lo craso, lo venal, irá tomando incremento y os ganará”. Con una influencia nietzscheana: “El Futurismo (¡¡Viva el Futurismo!!) es una de esas proclamas maravillosas, que enseñan arbitrariedad, denuedo y que son la garrocha que necesitamos para saltar. Es una garrocha ideal hasta que aparezca otra mayor. Desconcierta, azora, intimidada, y todo lo que sea desconcertar, azorar e intimidar a los hombres es ponerles en condiciones de no ser violables”. El texto sirve a Ramón como justificación contra la mediocridad y el estancamiento. En literatura crítica a la generación del 98 –un ataque que, posteriormente, tras las tempestades juveniles, se tornará en admiración–, alaba la figura del poeta, aunque crítica la utilización de conceptos decimonónicos y el menosprecio que se hace a la mujer, incluso se apropia de el concepto de la belleza de lo moderno: “Lo que él dice de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitarse”.

²¹ GOMEZ DE LA SERNA, R. (1931): *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid: 112.

²² GOMEZ DE LA SERNA, R. (1909): “Movimiento intelectual. El futurismo”. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos, Madrid (1988): 79-83.



(Figura. 3) F. T. Marinetti. *Proclama futurista a los españoles* (primera página). Prometeo nº 20, Madrid, 1910.

Por equivocación, y debido a la insistencia del escritor español²³, Marinetti redactaría la exclusiva “Proclama futurista a los españoles” titulado en italiano “Contro la Spagna passatista”²⁴, una de reelaboración ibérica del texto contra la Venecia del claro de luna. El texto, publicado en *Prometeo* en 1910, está dividido en dos partes en que carga contra las imágenes tradicionalistas, curas, frailes, mujeres, ardor sexual, etc., a los que considera responsables de la decadencia en España. También hay una invitación para proyectar futuro. El símbolo español, la catedral, acabará cayendo y sepultando cualquier vestigio clerical. La segunda parte se articula como una serie de conclusiones para insertar a España en la modernidad. La Proclama aparece precedida de un breve texto de Ramón – que firma bajo el seudónimo de Tristán–, “Introducción a la Proclama futurista a los españoles por F.T. Marinetti”²⁵, un texto que quería ser acorde con el del fundador y exaltar con el consabido entusiasmo *ramoniano* algunas ideas del movimiento.

El moderado impacto de los textos de Marinetti y Ramón se percibe en “El Futurismo (una nueva escuela literaria)” de Andrés Gómez Blanco, publicado en *Nuestro Tiempo* (marzo de 1910), que muestra interés por las implicaciones literarias del movimiento futurista y que critica la idea de acabar con academias y museos, abogando por una relación coherente con el pasado. La editorial valenciana Sempere publicaría en 1911 una selección de manifiestos con el título de “El Futurismo” que recoge los textos fundamentales del movimiento y que serviría para la edición publicada por Del Cotal en 1978. En 1921, tras la primera de las grandes oleadas, y en un periodo en que la influencia futurista se había enfriado, se publicó “Mafarka el futurista”, novela transgresora e irreverente, condenada por obscenidad en Italia.

2.4. La influencia política. Marinetti, Gecé y *La Gaceta Literaria*

La influencia propiamente dicha del movimiento italiano va desapareciendo hasta su nueva emergencia en 1928. Marinetti, debido a la política de visitas al extranjero de los

²³ ANDERSON, A. A. (2003): “Ramón Gómez de la Serna y F.T. Marinetti: Sus contactos epistolares y la génesis de una proclama”. *Boletín Ramón*, nº 7. Madrid: 34-43.

²⁴ MARINETTI, F.T. (1911): “Contro la Spagna passatista” en *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori, Milán: 38- 45.

²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1910): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos, Madrid (1988): 95-96.

intelectuales para glorificar su régimen, llega a Madrid y Barcelona invitado por *La Gaceta Literaria* junto al *Ateneillo* de Hospitalet. La revista de Giménez Caballero recogió la mayor parte de las impresiones del poeta italiano, publicando “Contra viendo adusto, comandante de las fuerzas del pasado”, primer capítulo de *Spagna veloce e toro futurista* (1931)²⁶, que dedica a Gecé, Guillermo de Torre y Ramón.



(Figura. 4) F. T. Marinetti. *Spagna veloce e toro futurista*. Morreale, Milán, 1934.

La sociedad y la política españolas habían cambiado sustancialmente en dos décadas y los enfoques políticos estaban determinando las opciones estéticas. Giménez Caballero será uno de los abanderados del sector duro de una polarización radical utilizando el modelo italiano. *Spagna veloce e toro futurista* recoge las sensaciones que capta el italiano durante la accidentada travesía que realizan entre Barcelona y Madrid, en donde aparecen elementos tanto de las palabras en libertad, como de escritura automática surrealista. El libro está estructurado en cuatro partes en donde retoma su texto contra España, aunque ahora es el viento lo que hace más dura la travesía y se opone a la velocidad del automóvil²⁷. Resume su idea de un país anclado en el pasado clerical, pero la fuerza del toro, que muere humillado y torturado, bastaría para hacerlo resurgir.

Pese a las actividades desarrolladas, el viaje tiene un marcado carácter político y son sus opiniones lo que interesa a Gecé. Las actividades de Marinetti junto al Partido fascista, que se remontaban hasta 1919, incluían, dentro de esta militancia, los *fasci di combattimento*; es decir, fomentaban su línea más violenta e intransigente. Cuando Mussolini llega al poder, establece afinidades con el movimiento ya que, gracias a la amistad con Marinetti, paradójicamente se permite a los futuristas cierta libertad de acción, aunque acabaran lamiendo las botas negras del *Duce*. Son los años del futurismo bajo el fascismo –ya no conocería otros–, que liman las tempranas diferencias de juventud. Marinetti publicó *Futurismo e Fascismo* (1924)²⁸, con lo que el movimiento se vuelve

²⁶ MARINETTI, F. T.: (1931) *España veloz y toro futurista*. Comares, Granada (1995).

²⁷ “El Antiguo Viento Adusto, con su vientre nutrido de una escombrera de convenios, molinos de viento y atarazanas árabes, pelotea en su altísima túnica de bronce negro con pieles tonantes. Su largo bonete de cura afelpado y flecoso de nubes, se empeña en formar con el funéreo narigón un pico abierto que tijeretea el trémulo infinito”.

²⁸ MARINETTI, F.T. (1924): *Teoría e invenzione futurista*: 489-572.

netamente político y acabará con la mencionada vergonzante elección de Marinetti como Académico de Italia (1921).

Giménez Caballero se determina por una opción similar a la italiana. *La Gaceta Literaria* se dedica en su número 28 (15 de febrero de 1928) a temas italianos: Gecé habla con el poeta en “Conversación con Marinetti” y Guillermo de Torre escribe una “Efigie de Marinetti”. Sobre el futurismo escribe: “Trató de ejercer, no solamente una influencia literaria y estética –como los demás movimientos similares–, sino también un influjo moral y político, mediante una exaltación de los valores nacionales: el orgullo, el patriotismo, el anticlericalismo, el militarismo, el afán bélico etc.” El poeta italiano incluye el texto “Macchina lirica”. La línea de *La Gaceta* no haría más que afirmarse con el fascismo. En agosto-septiembre de 1928 proporciona datos sobre su viaje a Italia en los que afirma que el negro de las camisas es como el clerical negro español exaltando los valores de un nacional-catolicismo que impuesto tras el conflicto Civil. De Marinetti escribe: “Es el infatigable. En su puño levanta teorías, levanta propuestas, levanta un país. Hoy se desprecia a Marinetti entre los enterados. ¿Enterados de qué? Mañana el *fascio* de los veinte años levantará un puño como monumento a este hombre”.

En cuanto al futurismo, las manifestaciones que llevaba parejas en la península tenían un rasgo netamente diferenciador: la ausencia de un posicionamiento político definido. A partir de 1930 se produce una aceleración a este respecto, un viraje político en los planteamientos de los artistas y en las opiniones que vertían en las revistas, no sólo de índole artística, sino también política: era la toma definitiva de posiciones. El futurismo fue absolutamente denostado por el apoyo *mussoliniano*.

Pese a que Marinetti se refirió a Ramón como introductor de una corriente anti-tradicional y figura determinante de la modernidad en España, la valoración del español fue muy distinta en *Ismos*. Entendía que el movimiento italiano se había convertido en un esfuerzo vano y para una renovación la base futurista señala a Benedetta, ya que la figura de Marinetti estaba un poco gastada por el uso. Si le reconocía la fundación de la religión de la velocidad, todo se había convertido en una parodia: “Todo es inadmisibile y falso en esta religión, pues llega a decir Marinetti que la motocicleta es “divina”, inaguantable aseveración, pues la bicicleta es lo más blasfemo que se ha inventado. Por fin, Marinetti ha sido nombrado por Mussolini académico de la Regia Academia Italiana, con algunos miles de liras anuales, uniforme, sombrero de tres picos y un espadín, que Marinetti empuña como Don Juan cuando, empujando hacia abajo el pomo de su espada atada al cinto, la daba como gesto de rabo enguizcado de su osadía”²⁹.

3. Extraterritorialidad y exilio

La influencia del futurismo en las artes plásticas y la literatura se observa fundamentalmente en el Ultraísmo, que bebe de todas las vanguardias, pero especialmente de la italiana. Existe en él una tendencia a adoptar los roles de la velocidad y simultaneidad, en lo que influyeron sobremanera la concepción de las palabras en libertad y de las técnicas de la literatura futurista, como se verá en los versos de Guillermo de Torre, la poesía del epígrafe “Ultramodernismo” en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) de Federico de Onís (1934), “Pompas fúnebres” de Antonio Espina (1923), con énfasis en la utilización tipográfica y algunos casos aislados en la obra de Francisco

²⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid: 123.

Vighi y León Felipe, inspirados en “La fontana malata” de Aldo Palazzeschi³⁰. El futurismo también contribuyó a la creación de una imagen particular de la vanguardia española. En 1913 llegaba a Barcelona el pintor uruguayo Rafael Barradas, que en París y Milán se había relacionado con los círculos futuristas, especialmente en la ciudad lombarda. A partir de 1916, la obra de Barradas se dedica a temas ligados con la sensibilidad futurista o ultraísta como se ha señalado en algunos textos teóricos.

Es digno de mencionar el ambiente cultural determinado por la guerra en Europa y la imagen que ésta genera en España. La neutralidad había provocado que artistas vinculados a los movimientos de vanguardia se instalaran en Madrid y Barcelona principalmente, entre ellos los Delaunay, Albert Gleizes, Francis Picabia y Arthur Cravan entre otros. Severini pasó alguna temporada, pero debido a cuestiones médicas. La aportación del activo grupo dadaísta fue fundamental. Picabia editará en Barcelona cuatro números de *391* (1917) y además se relaciona con Josep Dalmau. En 1916 se hace una exposición *simultaneísta*. Juan Salvat Papasseit (1894-1924) utiliza formas decididamente modernas y adapta los caligramas cubistas y la literatura futurista. También aparece *Troços*, de José M^a Junoy, un organismo dedicado a traducir poemas y textos de vanguardia. En todos los casos se vislumbran influencias futuristas, en las ilustraciones de Celso Lagar, Joan Miró y Salvador Dalí. En 1916 se celebra una de las acciones más multitudinarias de la historia del arte: el escritor Arthur Cravan se enfrenta en la Plaza Monumental de Barcelona al ex campeón del mundo Jack Johnson.

4. El Ultraísmo

Pese a las dificultades para localizar su origen y las luchas y deserciones posteriores de sus protagonistas, el Ultraísmo fue un intento de crear un movimiento de vanguardia en España. Su filiación siempre fue menor. Marinetti mantenía que el Ultraísmo era la derivación española del futurismo, un movimiento que deseaba establecer vínculos con la modernidad europea. Con la llegada de Barradas a Madrid en 1918, se produce la de Vázquez Díaz y la de Vicente Huidobro. Celso Lagar expone en el Ateneo y dos pintores polacos sincronistas, Marjan Paszkiewicz y Ladislaw Jahl, tras una exposición de pintores de este país, se quedan en la capital. La cronología ultraísta se establecería de 1919 a 1924. Entre los nombres de los pintores cabe destacar a los mencionados Barradas, Vázquez Díaz, Jahl, Paszkiewicz, Norah Borges, los Delaunay, Borel, Francisco de Miguel, Federico Massé, etc. Si la salida habían sido los *Íntegros* de Ramón en 1915, los Delaunay, partidarios del *simultaneísmo*, que experimentaban sobre energías construidas geoméricamente sobre colores vivos, introducían sus investigaciones formales en España. Los Delaunay, que habían vivido en Madrid entre 1914 y 1915, se marcharían a Portugal y posteriormente a Vigo y Sitges, tras lo que volvieron a instalarse en Madrid hasta 1921, donde se relacionaron con Vicente Huidobro y Guillermo de Torre. Su retorno apareció en los anuncios para perfiles y la invitación para la nueva casa de los pintores en la calle Barquillo³¹. Guillermo de Torre fue quien conoció en mayor profundidad a la pareja, con la que colaboró en proyectos de edición como su *Torreiffel*. Tendrán influencia sobre su libro *Hélices*³². El capítulo de *Ismos*, “Simultaneísmo” está íntegramente dedicado a ellos.

³⁰ LENTZEN, M. (1986): 312.

³¹ ROUSSEAU, P. (1995): *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Universitat de Barcelona.

³² DE TORRE, G. (1918) *Hélices*. Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga (2000).



(Figura. 5) Rafael Barradas, Calle de Barcelona a la 1 p. m., 1918. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.

Daniel Vázquez Díaz, amigo de los Delaunay y Barradas, había regresado de París en el mismo momento en que se había fundado el Ultraísmo. Guillermo de Torre habló de su colorismo y su amistad se refrenda en el frontispicio de *Hélices*. Pese a su obra posterior a la posguerra, el interés por las nuevas formas heredadas de Europa se puede observar en *La fábrica dormida* (1925), que puede ser considerado un cuadro ultraísta, aunque más bien se podría hablar de las influencias del cubismo y el futurismo. *Porcelana y cristal* (1922), de temática más clásica, ejemplifica un tributo a los Delaunay.

Fundamental fue el traslado de Barradas de Barcelona a Madrid en 1918. En Cataluña había sido el abanderado del *vibracionismo*, mezcla de teorías de cubistas y futuristas determinado por Torres García. Los poetas madrileños quedaron fascinados por la capacidad expresiva de su obra durante el periodo barcelonés; una visión simultánea, colorista y dinámica de la ciudad, que representa como una vorágine de movimientos, colores, letreros y tipografías e incorpora el *collage* y la propaganda comercial. Sin su participación no se pueden entender los contenidos gráficos de las revistas y libros ultraístas a los que confirió su imagen moderna, los mejores ejemplos de la naciente renovación en España. El *vibracionismo* fue asumido por los literatos –recordemos *Ultra vibracionismo* de De Torre–, e incluso se pensó en él para la edición del libro, nunca escrito, *Film vibracionista*. Barradas se convirtió en el retratista del grupo. Todos los que participaban en el grupo fueron plasmados por su trazo preciso y agresivo.

El Madrid de los ultraístas tenía su centro en el Gran Café Social de Oriente, cuya tertulia era conocida como la de los alfareros, ya que la mayoría de ellos provenía de la revista *Alfar*. A partir de 1922 se incorporó Alberto Sánchez, que realizaría algunos dibujos vibracionistas evocando la circulación y la velocidad de las calles madrileñas. Alberto posteriormente se acercaría a una arte realista con Palencia en la Escuela de Vallecas, un intento nacional de competir con los grandes pintores parisinos.



(Figura. 6) Celso Lagar. Puerto de Bilbao, 1917-1918. Óleo sobre lienzo 60 x 78. Museo de Bellas Artes. Bilbao.

La mejor acepción de las teorías futuristas fue la de Rafael Barradas, en un proceso de construcción de un lenguaje junto a Joaquín Torres-García. En 1918 Barradas realiza una exposición en las Galerías Layetanas que bautizó con el nombre de *Vibracionismo*³³. A la par de Barradas surgen algunos de los artistas que habrían de escribir las más intensas páginas del arte español del siglo XX. Su influencia y la del cubismo aparecen en Salvador Dalí, en sus trabajos realizados en 1923 como el *Autorretrato Cubista* y el *Autorretrato con L'Humanité*. En 1922 había realizado dibujos de la vida nocturna madrileña. Sólo hay que pensar la influencia de la pintura italiana –en este caso escindida hacia el retorno al orden metafísico– de sus cuadros con el retrato de Buñuel presentado a la *Exposición de Artistas Ibéricos* de 1925. Norah Borges ilustró profusamente con sus grabados las revistas ultraístas. Una de sus características es la influencia de los xilógrafos expresionistas alemanes, que establecían un vínculo con la tradición reivindicando un arte no lastrado – además de su concepto particular del cubismo. Su trabajo, colorista y atento a lo popular, establece uno de los hitos del grabado español contemporáneo. Jozef Pankiewicz, en cuya obra se advierte el cubismo y el cromatismo de los Delaunay, asimiló gran parte del lenguaje de los impresionistas. Profuso ilustrador de *Ultra*, a la vez que figura destacada en teoría y crítica de arte. Caso similar es el de Wladyslaw Jahl, que desplegó un extraordinario trabajo en *Ultra*, aunque ambos escapan a la reducción ultraísta. En la *Exposición de Artistas Ibéricos*, Bores presentó algunos cuadros caracterizados por una relectura de los expresionistas alemanes, hasta un giro que se acercaba a la metafísica italiana. Pancho Cossío realizó xilografías para el libro *Hampa* (1923) y para *Ternura* (1924), de Gabriel Mistral. Sus pinturas reflejan la influencia de los otros pintores ultraístas. También hay que destacar alguna aproximación del joven Rafael Alberti, que colaboró en *Horizonte* como pintor. Su exposición en 1922 en el Ateneo Madrileño es una de las primeras abstractas que se recuerdan en nuestro país. Otros artistas vinculados al Ultraísmo “no encuentran huellas estrictamente ultraístas”. El espíritu del que participan, sin embargo, es idéntico al de los poetas del movimiento. Lagar fundó el *planismo*, que quedó reducido a unos ejemplos mínimos, y que llegó en su momento a gozar de la misma presencia que el *vibracionismo* de Barradas. Los mejores ejemplos son los *Guynemer* (1917), que ensalza la leyenda del aviador francés y *Puerto de Bilbao* (1918), una visión cercana. Lagar vio la *Exposición de Artistas Vascos* de 1918, en la que exponían José María Ucelay y Antonio de Guezala, que se manifestaron muy cercanos a la vanguardia, sobre todo el último al futurismo. El caso de Guezala es aislado, ya que era un pintor dedicado al diseño de carteles y a la publicidad en general. Pese al interés de su obra, pinturas como *Choque de tranvías en el arenal* (1922), o *La puerta giratoria* (1927) se pueden considerar como excentricidades dentro de su producción. Otro de los pintores que sufrió influencias del ambiente madrileño fue García Maroto. Algunos trabajos marcan una línea con el

³³ “El vibracionismo es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo cada uno de estos acordes diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca. Otro aspecto: consideremos la forma GEOMETRIZADA. Tal círculo está formado por una serie de ángulos, tal forma irregular nos da un rectángulo, tal objeto estará sólo iniciado: es que cada forma de éstas buscará complementarse o rectificarse en EL ESPECTADOR, y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, QUE NO DARÍAN LOS OBJETOS REPRESENTADOS NORMALMENTE O COMPLETOS. Consideremos el retrato: ¿Qué ha interesado al pintor por encima de todo? Pues aquellas cosas que reúne el individuo QUE LE CREAN SU AMBIENTE ESPACIAL, propio, no el parecido físico. Es decir, algo sobrerreal o más real”.

futurismo italiano. Fue él el encargado de enseñar el camino de la modernidad a Alberto Sánchez. Barradas también se convirtió en el nexo que unía la vanguardia catalana con el Ultraísmo madrileño.

El Ultraísmo tuvo más importancia a nivel literario a través revistas como *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Reflector* (Madrid, 1920), *Perseo* (Madrid, 1920) *Ultra* (Oviedo, 1919), *Tableros*, (Madrid, 1921), *Ultra* (Madrid, 1921) *Horizonte* (Madrid, 1922), *Vértices* (Madrid, 1923), *Tobogán* (Madrid, 1924) o *Plural* (Madrid, 1925). Participó de otras revistas como *Cosmópolis* (Madrid, 1921) o *Alfâr* (La Coruña, 1929). También fueron representativas las veladas ultraístas en el Ateneo de Sevilla (Mayo de 1919), en el Salón Parisino de Madrid (enero de 1921) y en el Ateneo de esta misma ciudad (abril 1921). Quizá faltó la capacidad que sí tenían otras vanguardias; la ironía y el cinismo dadaísta, la contundencia de formas del cubismo o la unión entre los miembros del grupo y la determinación política del futurismo. Además, el Ultraísmo estaba condenado a desaparecer ante la emergencia de la Generación del 27, e incluso de escritores que aparecerían posteriormente, como el caso de Borges, que eliminaron cualquier vestigio del movimiento.

5. Dos notas: Cataluña e Hispanoamérica

El viaje de Marinetti a España parece determinar el comportamiento del “grupo antiartístico”, formado por Sebastián Gasch, Lluís Montanyà y Salvador Dalí: dos críticos de arte y un pintor emergente que no se adscribía todavía a ningún estilo y que había pasado por todos: fauvismo, realismo, expresionismo y cubismo apuntan a su próxima implicación y definitiva con el surrealismo.

A través de la revista *L'Amic de les Arts* van a plantear una ofensiva sobre el arte catalán, culminado con la publicación de *Manifiesto Antiartístico de 1928*, en forma de *volantino*. El *Manifiesto Antiartístico* es una diatriba con todo lo que se está planteando en la vanguardia española. Sus tres firmantes van por caminos distintos y Dalí, pese sus críticas, está cerca del surrealismo. Los ataques, dirigidos a los noucentistas y a sus órganos de expresión, a Ángel Quimera por su alabanza del pueblo catalán y a la Fundación Bernard Metgé, creada para traducir al catalán los clásicos grecolatinos entre otros. Retoma lo *putrefacto*, lo que no es dinámico y que apunta a los vicios de la burguesía. Se ensalzan las vanguardias europeas con los grandes peninsulares: Picasso, Miró, Gris y García Lorca. El manifiesto tiene una dedicatoria hacia el movimiento italiano. Hay en el texto un espíritu combativo que nos recuerda a la vanguardia italiana pero, pese a que menciona el maquinismo, en varias ocasiones lo hace como antítesis del futurismo³⁴.

Pese a la escasa influencia de los movimientos de vanguardia españoles en el colectivo europeo, hemos de señalar la presencia que tienen en Hispanoamérica. Jorge Luis Borges lideró la revista *Prisma*, con lo que la experiencia ultraísta pasaba a Argentina. En 1920 se había publicado en Buenos Aires el número único de *Los Raros. Revista de orientación futurista*, que incluía un manifiesto que se posicionaba contra las tesis ultraístas y defendía las futuristas. Surgieron también revistas como *Proa* (1923-25) o *Martín Fierro* (1924), que se complementarían con artículos que el viaje del poeta italiano entre 1926-27. Hay revistas y artistas ligados a la vanguardia en Uruguay, Chile, así como el surgimiento del grupo *estridentista* mejicano (1922-27), que en su primer manifiesto homenajeaba directamente a Marinetti. Evidentemente, estos datos constituyen sólo una nota para

³⁴ MINGUET BATLLORI, J. M. (2004): *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

certificar el puente español para la configuración de las vanguardias hispanoamericanas, cuyo desarrollo excede los propósitos de estas páginas.

Bibliografía

- ALBA, N. (1992): *Celso Lagar. Aquel maldito de Montparnasse*. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla-León, Valladolid.
- ALOMAR, G. (1905): *Il futurismo*, Novecento, Palermo. (1990).
- ANDERSON, A. A. (2003) “Ramón Gómez de la Serna y F.T. Marinetti. Sus contactos epistolares y la génesis de una proclama” *Boletín Ramón* nº 7. pp. 34-43.
- BONET J. M. y PÉREZ, C. (2002): *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. MNCARS, Madrid.
- BONET, J. M. (1996): *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza, Madrid.
- -, (2003): *Ramón en su torreón*, Fundación Wellington, Madrid.
- -, (1980): *Ramón en cuatro entregas*. Museo Municipal, Madrid.
- -, (1997): *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM. Valencia.
- BRIHUEGA, J. (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cátedra, Madrid.
- -, (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Istmo. Madrid.
- DE TORRE, G. (2000): *Hélices*, Renacimiento, Málaga.
- -, (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid (Reimp. 2001, Renacimiento, Sevilla).
- -, (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid (Reimp. Visor, Madrid).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- -, (1948): *Automoribundia*, Sudamericana, Buenos Aires.
- -, (1988): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos, Madrid. Ed. Ana Martínez-Collado.
- GUBERN, R (1997): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- HULTEN, P. (1988): *Futurismo & Futurismo*. Bompiani, Milán.
- LENTZEN, M (1986): “Marinetti y el futurismo en España” en NEUMEISTER S. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes. Madrid: 309-318.
- MARINETTI, F. T. (1968): *Teoría e invención futurista*. Mondadori, Milán.
- MARTINEZ SILVENTE, M. J. (2002): *La mirada cambiante de Ardengo Soffici. Futurismo y crónicas sobre Picasso*. Universidad de Málaga.
- MAS, R. (Ed.) (1994): *Dossier Marinetti*. Universitat de Barcelona.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (2004): *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Galaxia Gutemberg, Barcelona.
- MORELLI, G. (ed.) (1991): *Treinta años de vanguardia en España*, El Carro de la Nieve, Sevilla.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1993): “Charlot. Una ópera de Ramón Gómez de la Serna”. *Barcarola*, núms.42-43, Albacete: 210-244.
- ROUSSEAU, P. (1995): *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas: Conflictos, encuentros y fronteras*. Paidós, Barcelona.
- SELVA, E. (2000): *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-Textos, Valencia.
- VENTÍN PEREIRA, A. J. (1987): *Radiorramonismo*, Universidad Complutense, Madrid.
- VV.AA. (2004): *José Gutiérrez Solana*, Turner, Madrid.
- -, (1999): Francisco Boses. *El Ultraísmo y el ambiente literario Madrileño (1921-1925)*. Residencia de Estudiantes. Madrid.
- *Futurismo, Cultura e Política* (1988): Fondazione Giovanni Agnelli. Turín.
- VIDELA, G. (1971): *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gredos, Madrid.

Ilustraciones

- (Figura 1) Diego Rivera. *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, 1915. Óleo sobre lienzo 109 x 90. Colección privada, Nueva York.
- (Figura 2) F. T. Marinetti. *Fundación y manifiesto del Futurismo* (primera página). Promteo nº 6, Madrid, 1909.
- (Figura 3) F. T. Marinetti. *Proclama futurista a los españoles* (primera página). Promteo nº 20, Madrid, 1910.
- (Figura 4) F. T. Marinetti. *Spagna veloce e toro futurista*. Morreale, Milán, 1934.
- (Figura 5) Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 p. m.*, 1918. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.
- (Figura 6) Celso Lagar. *Puerto de Bilbao*, 1917-1918. Óleo sobre lienzo 60 x 78. Museo de Bellas Artes. Bilbao.