



**EL FUTURISMO, ESPAÑA E HISPANOAMERICA.  
APORTACIONES A SU ESTUDIO**

**F. CASTRO MORALES**

La Historia de la Literatura y del Arte en sus estudios sobre el futurismo advierten la intercomunicación de contenidos literarios y artísticos que existe en el movimiento inspirado por Marinetti. Por ello estudian la casuística milanesa y la difusión del futurismo a la luz de los textos y manifiestos italianos; pero omiten el análisis de la abundante literatura crítica y ensayística que tanto el futurismo plástico como el literario generaron en aquellas latitudes a las que llegaban noticias más o menos fidedignas sobre el ideario de Marinetti.

Esta carencia queda justificada por la tradición formalista que ha regido especialmente a la Historia del Arte. Como consecuencia de este enfoque se nos ha privado de una comprensión cultural de este fenómeno artístico; carencia que resulta ostensible cuando analizamos la bibliografía existente sobre la difusión del futurismo: Al poseer escasa entidad formal este movimiento en el ámbito provincial, se ha concedido escasa atención a la crítica que generó. Paradójicamente es en esta faceta, donde la existencia del futurismo se restringe al ámbito crítico, en la que se encuentra la aportación más notable de España al futurismo internacional, pero éste no ha sido valorado justamente.

Con el ánimo de solventar esta situación y desde la perspectiva de la historia de las ideas artísticas, ofrecemos en esta ponencia un análisis de la significación que el futurismo tuvo en España y de la contribución de Hispanoamérica al proyecto de definir un futurismo hispano. Además tipificamos la casuística del provincialismo desde el paradigma que constituye la difusión del movimiento futurista.



Asimismo aportamos elementos de juicio que permiten escindir la utopía y la realidad de un futurismo español, independiente del italiano. Destacamos también las raíces americanas del futurismo hispano; tema polémico que, curiosamente, ha preocupado más a la historiografía hispanoamericana que a la española, y a los historiadores de la literatura más que a los del arte: Una cuestión aún sin resolver, a cuya comprensión contribuimos a través del análisis del tardío ensayo «Los dos futurismos» que publicó Gabriel Alomar en 1928.

#### ESPAÑA Y LA CRÍTICA DEL FUTURISMO

En España el futurismo posee actualidad desde fechas tempranas, ya que el diario de Marinetti se conoció de inmediato y pronto le dispensaron los críticos gran atención. Sin embargo los logros formales de este movimiento son escasos en nuestro país.

Tanto críticos como intelectuales discutieron los contenidos ideológicos del futurismo, pero los artistas no asumieron sus pautas formales. Sin embargo, este hecho no nos debe llevar a conceder al futurismo español una magnitud exclusivamente periodística; aunque sí a reconocer que la aportación hispana a este movimiento no fue formal, sino ante todo teórica.

La crítica se orientó hacia la defensa de una actitud renovadora que condenaba la inercia cultural y el peso de la tradición para declarar su confianza en lo moderno. Esta posición, sin embargo, no fue privativa del futurismo; fue común a toda la vanguardia. Pero en España, donde la práctica del modernismo se dilató excesivamente en el tiempo, términos como «modernismo» y «futurismo» no llegaron a adquirir una significación precisa, ajustada a dichos movimientos, y en algunos casos se convirtieron casi en sinónimos a la hora de significar el «espíritu renovador» de la vanguardia. De hecho, en los años veinte el «futurismo» ya no era considerado un movimiento de vanguardia, sino una palabra que había pasado a formar parte del léxico común, y que indicaba hasta en los lugares más apartados, como ha señalado Verdone, «modernismo exasperado, originalidad, extravagancia»<sup>1</sup>. No obstante, como opción artística conservaba su carga revolucionaria.

La dimensión crítica que posee la defensa del futurismo en España se debe, en opinión de V. Bozal, a la escasa proliferación de



muestras de este arte en nuestro país, además de las naturales limitaciones de los artistas nacionales para operar con las técnicas futuristas<sup>2</sup>. Pero especialmente debemos tener en cuenta que el futurismo fue una actitud que definió un estado del ser, una condición ética<sup>3</sup> y no comportamientos plásticos. Ello explica que, a pesar de la pronta reproducción del «Primer Manifiesto Futurista» en España y del apoyo que Ramón Gómez de la Serna prestó al ideario de Marinetti, la opción artística italiana no tuviera inicialmente acogida en nuestro país.

En el número 6 de *Prometeo* se publicó el manifiesto que, ese mismo año de 1909, había visto la luz pública desde las páginas de *Le Figaro*. Al año siguiente «Tristán» —seudónimo con el que Ramón Gómez de la Serna, director de *Prometeo*, firmaba alguna de sus creaciones— dirigió su «Proclama futurista a los españoles», seguida de otra firmada por el propio Marinetti<sup>4</sup>. Sin embargo, hasta 1918 no se intentó dar expresión plástica a los presupuestos futuristas en España. Esta experiencia fue protagonizada por el uruguayo Rafael Carradas, con su «Exposición Vibracionista» de las Galerías Laietanes. Jaime Brihuega ha afirmado que éste «...es el primer intento de formular una presencia “ísmica” en el panorama artístico español, pues precede cronológicamente a la aparición del manifiesto ultraísta».

No obstante, el *ultraísmo*, en opinión del mismo autor, constituye en nuestro país el primer modelo de «grupo propugnador de lo nuevo»<sup>5</sup>; pero, como el futurista, resulta escasamente prolífico en el ámbito de la producción plástica, aunque sus elaboraciones teóricas tienen gran significación histórica, debido a su incidencia en el desarrollo de la vanguardia española<sup>6</sup>.

En el ultraísmo confluyen además diversas tendencias de vanguardia; entre ellas, una de raíz hispanoamericana: el *Creacionismo* que había inspirado el chileno Vicente Huidobro<sup>7</sup>. Años después este escritor alentó en nuestro país la crítica al futurismo italiano y sentó las bases desde las que, posteriormente, se defendió la existencia de un futurismo hispano.

Para entonces el movimiento italiano ya había cubierto ampliamente la vigencia revolucionaria que previó Marinetti en 1909, en el Primer Manifiesto Futurista: «Los más viejos entre nosotros tienen treinta años: nos queda al menos un decenio para llevar a cabo nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, otros hombres, más jóvenes y más válidos que nosotros, nos tirarán a la papelera como



manuscritos inútiles». Sin embargo Marinetti continuó la labor difusora de su ideario, tratando de esclarecer las razones de la implicación fascista del futurismo, a la vez que intentaba justificar su trayectoria personal.

Precisamente, este deterioro de la imagen de Marinetti, reavivado con motivo de las declaraciones que éste realizó en sus viajes a Argentina y a España, en 1925 y 1928 respectivamente, provocó en 1928 las iras de los medios intelectuales españoles, así como el debate aludido sobre los orígenes del futurismo en el que participó Alomar.

#### ALOMAR Y MARINETTI: LOS DOS FUTURISMOS

En los años finales de la década de los veinte la opción de Marinetti y la de Alomar eran ideológicamente contrarias. El escritor mallorquín no compartía las ideas fascistas que en diversas entrevistas había defendido el escritor italiano. Marinetti había llegado a afirmar que la vinculación del futurismo al fascismo era la expresión de la evolución lógica del movimiento. Dificilmente ambos escritores aceptarían compartir el apelativo de futuristas.

Como reacción, los medios informativos consideraron a Marinetti «...una sombra que nos resigna(ba) a ocupar la habitación del silencio»<sup>8</sup>, a la vez que animaba a Alomar para que asumiese su protagonismo. El escritor mallorquín tomó parte activa en este debate, criticando las alteraciones que el futurismo italiano había sufrido a resultas de los devaneos políticos de Marinetti.

Con anterioridad Alomar había reclamado para sí la paternidad del término «futurismo», e incluso había llegado a denunciar el plagio de Marinetti. Sin embargo, no había reivindicado hasta entonces la existencia de un movimiento futurista español, alternativo del italiano.

Gabriel Alomar había leído su ensayo *El futurisme* en el Ateneo de Barcelona el 18 de junio de 1904. Al año siguiente la colección *L'Avenç* lo editó en catalán y en 1907 la revista madrileña *Renacimiento*, en su número de septiembre-noviembre, lo publicó en versión castellana. Marcel Robin comentó dicho ensayo en el *Mercure de France* en 1908. Este artículo pudo ser conocido por Marinetti<sup>9</sup>; al menos, el propio Alomar así lo manifestó cuando apareció en *Le Figaro*, en febrero de 1909, el Primer Manifiesto Futu-



rista. La adopción del término «futurismo» por Marinetti fue denunciada por Alomar en «El Futurisme a Paris», artículo que publicó en *El Poble Catalá* el 9 de marzo de 1909, molesto por la valoración que se hacía de la novedad de Marinetti por utilizar el término «cinco años después que él»<sup>10</sup>. Surgía así el pleito de prioridades que acompaña a la crítica que tanto España como Hispanoamérica dedicaron al futurismo.

Este litigio se dilata hasta 1928. Pero Alomar entonces no sólo reclama la paternidad del término, sino de la doctrina futurista: En ese momento se inicia la reivindicación de un futurismo español, precedente del italiano, como reacción frente a las ideas que defendía Marinetti por aquellos años.

Gabriel Alomar publicó el ensayo «Los dos futurismos» para expresar el juicio negativo que le merecía el movimiento italiano: «... la palabra futurismo ha ido cayendo en una significación ridícula, grotesca. Y muy pronto se extinguirá el recuerdo de esa moda fugaz, como el de tantas otras que sirvieron un día para alimentar la ilusión del eterno «snobismo».

Alomar consideraba que, más allá de esa moda, el futurismo era un espíritu permanente, y reclamaba el reconocimiento de su protagonismo en el surgimiento de dicha filosofía: «No me propuse crear ninguna escuela artística, ni asombrar al burgués con fáciles estridencias. Quise únicamente denominar un estado de espíritu, una naturaleza personal: la del hombre que logra sustraer a la influencia del medio y de la época, participa en una psicología venidera y es conciudadano de una sociedad futura. No es dudoso que esta espiritualidad que existirá siempre, como de excepción entre los hombres, el concepto y la palabra futurismo, en tal acepción, son superiores a las contingencias ocasionales de una velocidad estética, son nociones correspondientes a una idealidad —y a un realidad— eternas. ¿Por qué entonces, la usurpadora interposición de un significado anecdótico, ocasional, efímero, habría de inutilizar o desacreditar la palabra nacida para reflejar exactamente un significado eterno?»<sup>11</sup>.

Este ensayo es fundamental para escindir las opciones de Marinetti y Alomar; no obstante, para ponderar el futurismo hispano en su verdadera dimensión debemos acudir a sus raíces filosóficas hispanoamericanas, que se explicitaron a la vez que se adoptaban posiciones críticas frente al futurismo de Marinetti en el Nuevo Mundo.



## EL APORTE HISPANOAMERICANO

No ha de sorprender que a la hora de analizar la secuencia hispana del futurismo desviemos nuestra atención hacia Hispanoamérica. Tradicionalmente se ha reconocido la dependencia de los fenómenos culturales americanos respecto de la vieja metrópoli. Sin ser del todo cierta esta lectura, con la vanguardia este esquema se resquebraja totalmente, pues América no sólo cobra un protagonismo propio, sino que llega a incidir sobre el desarrollo de la vanguardia europea.

La recepción del futurismo en Hispanoamérica generó, al igual que en España, reacciones críticas contra el Manifiesto de Marinetti. El estudio de dichas actitudes es de vital importancia para nuestro estudio ya que llevan aparejadas la reivindicación del futurismo de Alomar y trataron de encontrar en la tradición filosófica local las bases de un futurismo hispano.

Una de las primera reacciones antimarinettianas la protagonizó Rubén Darío. El creador modernista envió a *La Nación* un artículo firmado en París, en febrero de 1909. Mireya Camurati ha señalado que por esas fechas aún se encontraba Darío en España, desempeñando su representación diplomática; por ello considera que dicha datación posee un valor testimonial. En el artículo, que se publicó el 5 de abril de 1909, Rubén Darío se refirió a la escuela que Marinetti declaraba haber fundado y relacionó el nombre y la doctrina del futurismo con el escritor mallorquín, a quien reconoce la paternidad del término, aunque no de toda la teoría. El nicaragüense no denunció plagio alguno, pues creía que Marinetti no conocía el ensayo de Alomar y que por tanto se encontraba ante una coincidencia. No obstante afirmaba que «... el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquín Gabriel Alomar. Ya he hablado de esto en las *Dilucidaciones*, que encabezan mi *Canto errante*»<sup>12</sup>.

Otra importante reacción la protagonizó el uruguayo Alvaro Armando Vasseur (1878-?) con la publicación en 1909 de sus *Cantos del otro yo*, en respuesta al manifiesto de Marinetti. Vasseur, que entonces era cónsul en San Sebastián, insinuaba haber creado el futurismo bajo el rótulo casi sinónimo de «auguralismo».

El pensamiento de Vasseur se encontraba marcado por la religiosidad reformadora de Pedro Bonifacio Palacios («Almafuerte»), de ahí su carácter profético y mesiánico, que le llevó a definir el protagonismo del intelectual en estos términos: «Para el poeta augural,



como el filósofo pragmatista, lo esencial no es el pasado estratificado en hechos, sino el devenir, y de éste, el acto de creación, de renovación, más que el de cristalización, lo que va siendo, lo que va a ser, lo que ya es».

Pero la aportación más interesante de los críticos antimarinettianos es la del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948). El será quien asocie definitivamente los nombres de Vasseur, Alomar y Marinetti, a quienes considera futuristas. En *Pasando y Pasando* (1914) Huidobro reivindica la proclamación del futurismo por Gabriel Alomar. Pero es más: Huidobro señala que Armando Vasseur, aún antes que el mallorquín y Marinetti, había definido los presupuestos futuristas, aunque denominara a su poética «*auguralismo*». No obstante, resulta improbable que Vasseur influyera sobre Alomar, ya que su conferencia «El Futurismo», que pronunció en el Ateneo de Barcelona, en 1904, coincide con la publicación de *Cantos augurales*<sup>13</sup>.

Vicente Huidobro reprodujo las ideas de Vasseur en *Pasando y pasando* junto con fragmentos de «El Futurismo» de Gabriel Alomar, para destacar la proximidad que existía en el pensamiento de ambos autores e insistir en que «El futurismo no (era) un sistema ocasional o una escuela de momento, propia de las decadencias o de las transiciones, no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales, imbuyéndolos sobre el mundo en un apostolado eterno. Es, en fin, la convivencia con las generaciones del porvenir, la previsión, el presentimiento, la precreencia en las fórmulas futuras». Según reconocería el poeta chileno, su «creacionismo» se encontraba inspirado en el «auguralismo» de Vasseur y en el «futurismo» de Alomar.

Esta coincidencia entre Huidobro, Vasseur y Alomar, como ha señalado Belén Castro<sup>14</sup>, se aprecia en el manifiesto «Futurismo y maquinismo» que el poeta chileno publicó en 1925. En él insistía en su crítica a Marinetti y en la negación de las aportaciones artísticas del futurismo, ya que consideraba a sus protagonistas deudores de soluciones cubistas e incluso simbolistas. El propio Huidobro afirmaba en su manifiesto que el maquinismo se había convertido en la imagen tópica del movimiento italiano: «Acerca del maquinismo, es preciso decir algunas palabras. No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al



cantarlas, se equivocan absolutamente». Y, aunque Mireya Camurati señala que puede resultar erróneo interpretar las menciones e imágenes maquinistas desde un sentido decorativo inmediato<sup>15</sup>, el futurismo en su asimilación provincial difícilmente nos ofrece otra realidad. Por estas mismas fechas en España se comenzaba a desarrollar cierta animosidad contraria al futurismo italiano mientras cobraba perfiles más nítidos ese otro futurismo hispánico de raíces novecentistas.

#### CANARIAS Y EL DEBATE TRANSATLANTICO SOBRE EL FUTURISMO

Si evidente resulta la aportación hispanoamericana al futurismo español, igualmente significativa fue la participación de Canarias en el debate sobre el futurismo; no solo porque la crítica canaria se anticipó en dos años respecto a la polémica recepción peninsular del credo de Marinetti, sino porque además aportó valiosos materiales y perspectivas de análisis que deben considerarse en el contexto general de la cultura hispánica, y en el momento de su recepción de la vanguardia.

El interés de la crítica insular por el movimiento italiano queda reflejado en las páginas de diversas publicaciones locales en 1925. Destacan especialmente los artículos de Eduardo Westerdahl Oramas (1902-1983) aparecidos en la revista *Hespérides* y en el diario *La Prensa*, en los que ofrece una visión positiva del ideario de Marinetti, e incluso de la implicación fascista del futurismo y del protagonismo renovador de Mussolini<sup>16</sup>. Los juicios emitidos por el crítico tinerfeño, aunque ideológicamente son ambiguos, deben comprenderse desde el entusiasmo que la vanguardia sintió inicialmente hacia el líder de un movimiento social que tenía su impulsor más autorizado en Marinetti.

Aunque Westerdahl es el principal apologista de Marinetti en el Archipiélago, debemos señalar que no fue el único intelectual que se sintió atraído por la poética italiana. Igualmente debemos precisar que no profesaba una fe ciega hacia Marinetti, pues, como el propio Westerdahl reconocía, «la admiración que siento por su gesto rebelde, no me obliga a defender sus errores»<sup>17</sup>. No obstante, siempre estuvo alerta para salir en su defensa frente a los numerosos detractores que intentaban empujar a su significación.



Westerdahl consideraba que el futurismo era el movimiento cultural que mejor respuesta ofrecía a las exigencias de la vida contemporánea, y el mejor antídoto contra el persistente historicismo: «La enseñanza histórica, el conocimiento de la vida pasada, no puede servirnos de plano para levantar el presente edificio de nuestra vida»<sup>18</sup>. Pero además la identificación con el futurismo conllevaba una declaración de voluntades: Westerdahl se declaraba partidario del progreso, quería vivir el presente con la mirada en el futuro.

No vamos a desviar nuestra atención hacia la abundante literatura artística que generó el futurismo en Canarias, ni tan siquiera a aquellas piezas literarias, e incluso plásticas, en las se empleó de forma premeditada la iconografía mecanicista afin al futurismo. Nos interesa destacar el protagonismo excepcional de las islas en el debate transatlántico sobre el futurismo, actuando las páginas de uno de sus más importantes diarios como escenario de una discusión en la que participan intelectuales de ambas orillas del Atlántico. En este litigio, en el que se discuten las bases del futurismo, toman parte Francisco Cañellas, que escribe desde Argentina, y Jacinto Terry y Eduardo Westerdahl, que residían en Tenerife.

Como anticipamos, el debate transoceánico precede al ya estudiado de 1928, en el que el Archipiélago siguió atento las incidencias peninsulares, pero sin participar activamente. Esta circunstancia subraya la importancia del episodio de 1926, cuyo inicio tiene lugar con la publicación, el día 6 de julio, del artículo de F. Cañellas «Las “cobas” de Marinetti», en el que se comentan jocosamente algunas de las «barbaridades» contenidas en el «Primer Manifiesto Futurista» y se da una visión peyorativa de Marinetti, de quien se dice que es un «vivo» y que «.. su cacareado futurismo — que ya huele a putrefacción de puro muerto— (es) una de las tantas maneras de hacer ruido y llamar la atención»<sup>19</sup>.

Al día siguiente el matutino tinerfeño publica otro artículo de Jacinto Terry sumándose a las opiniones emitidas por Cañellas, aunque introduce nuevos elementos descalificadores. Jacinto Terry difería de Cañellas en la ponderación del peligro que acarrea el futurismo. Terry informa a su interlocutor bonaerense de la diferencia que existe entre «anticuarios» y «futuristas», dos comportamientos antagónicos que expresaban sendas actitudes frente a la realidad presente: la de quienes tratan de modificarlo según la inercia del pasado y la de quienes dando la espalda a la actualidad especulan



con la posibilidad de implantar ideales nuevos en un tiempo aún por llegar. El futurismo de Marinetti, al adscribirse a esta segunda opción, carecía para Jacinto Terry de riesgo alguno: «Prefiero los que me dicen que el porvenir ha de ser de esta o de la otra manera antes que a los que se empeñan en ajustar mis actos a procedimientos anticuados»<sup>20</sup>.

Tanto F. Cañellas como J. Terry creían que el ideario de Marinetti no constituía un programa futurista y criticaban su fraseología enfática y agresiva destinada al elogio de desgracias consumadas, que de ningún modo podían ser conceptuadas como ideales futuristas. Se producía así la ironía de que la crítica conservadora se lamentaba del carácter escasamente innovador de la opción marinettiana.

Frente a esta situación, Eduardo Westerdahl alzó su voz con el propósito de hacer recapacitar a sus interlocutores sobre el valor que poseía el gesto como elemento propagandista y como recurso para llama la atención, así como sobre el valor que poseía la negación de lo establecido como estímulo para el movimiento renovador<sup>21</sup>.

La identificación entre «futurismo» y «arte nuevo» queda de manifiesto en la segunda entrega de su artículo, en el que define a Marinetti como la encarnación del espíritu moderno»<sup>22</sup>. Sin embargo, no planteaba la posibilidad de implantar el futurismo como ideal al que debieran aspirar los creadores de las islas, reacios a protagonizar grandes cambios.

Esta desviación de los intereses del futurismo insular, no infravalorar el aporte hispanoamericano a este debate, que, como el posterior de 1928, se planteó como consecuencia de un viaje de Marinetti, en esta ocasión a Buenos Aires. El paralelismo, por otro lado, con la coyuntura de 1928 resulta evidente, aunque, como entonces, el futurismo quedara olvidado tras la polémica en las páginas de la prensa provinciana.

A través de la crítica que en España —con la notable aportación a Canarias— e Hispanoamérica se hace al ideario de Marinetti, hemos llegado a la raíz de la discusión del futurismo hispano, y a reconocer las razones de la postura que esos intelectuales sostuvieron frente a las realizaciones formales de la escuela italiana. Con esta fundamentación filosófica de nuestro futurismo se pretendía superar la presencia residual del movimiento italiano en los años veinte. Pero estas manifestaciones tardías del futurismo, así como el



propio debate sobre los dos futurismos, sólo se pueden comprender desde la perspectiva del provincialismo cultural; fenómeno que explica las incidencias señaladas.

#### LA DIFUSION DEL FUTURISMO A LA LUZ DEL PROVINCIALISMO

El término «provincialismo» ha tenido una consideración peyorativa. Durante mucho tiempo hablar de provincialismo era sinónimo de subdesarrollo, atraso cultural, anacronismo... Este desfase temporal no puede negarse, pero las manifestaciones periféricas de la cultura contemporánea poseen otros rasgos que no debemos omitir en el estudio de la cultura occidental.

El desarrollo de la historia intelectual como disciplina, gracias a la contribución de autores como A. Lovejoy y J. Marichal<sup>23</sup>, ha despertado una mayor sensibilidad hacia la problemática provincial. Como consecuencia se han llegado a estimar tan importantes las ideas nucleares como las múltiples matizaciones que éstas sufren en su proceso difusor. El futurismo hispano ilustra diversas facetas de este fenómeno, especialmente los comportamientos subsidiarios del provincialismo que ha tipificado Kenneth Clark<sup>24</sup>. Sintetizamos estos comportamientos en las siguientes líneas: Una de sus características más notables es la escasa concreción plástica que alcanza en latitudes apartadas de los grandes centros artísticos, pues la reflexión sobre «lo nuevo» genera abundante literatura artística y escasas realizaciones formales en el ámbito provincial.

La literatura que genera la crítica provincial revela las premisas desde las que se produce la recepción y discusión de la vanguardia en contextos alejados del solar de origen. Y a su vez refleja las mutaciones que operan los presupuestos de dicho movimiento desde la distancia de sus mentores y el alejamiento, no sólo geográfico, del contexto que propició su eclosión.

El futurismo por su «actitud dinámica y renovadora que tiende a proyectar la vida y el arte en el futuro»<sup>25</sup>, por ese espíritu de renovación, que implicaba una actitud vital y una filosofía de la modernidad, logro despertar la atención mundial por un movimiento que inicialmente pretendió ser plástico, literario y musical. De hecho, el futurismo supuso el primer contacto con el espíritu de ruptura y el nihilismo vanguardistas en contextos que, en las primeras décadas



de esta centuria, se encontraban culturalmente tan atrasados como España.

La respuesta que ofrece a lo nuevo y externo, independiente de su signo, define el provincialismo, un fenómeno que, indiscutiblemente, se relaciona con el auge de la información. Esta, debido a la fascinación mayoritaria por la modernidad que caracteriza al Novecientos, se canaliza a través de los medios de masas, recurriendo preferentemente a los periodísticos.

Otra importante característica del fenómeno provincialista es que las versiones provinciales generalmente poseen un carácter divergente respecto a la formulación inicial. También la tendencia a mixtificar las informaciones recogidas, aun cuando se yuxtapongan posiciones irreconciliables. Tal es el caso de V. Huidobro cuando sitúa en una misma esfera de intereses a Vasseur, Alomar y Marinetti y les califica como futuristas.

A través de la crítica provincial no sólo nos aproximamos a la discusión que recibe la vanguardia en la periferia. Esta, como ocurre en España, pretende definir nuevos comportamientos y corregir el curso del arte metropolitano: El cuestionamiento del movimiento italiano conduce a la pretenciosa reivindicación de una vertiente hispana del futurismo, anterior a la definida por Marinetti, a quien se repudia en favor de Alomar.

El ensayo «Los dos futurismos» de G. Alomar actualiza el espíritu futurista definido por él hacía ya veinticuatro años. De este modo, y como consecuencia de un estímulo externo, el polémico viaje de Marinetti a Barcelona, en 1928 se plantea en España la aportación de nuestra cultura al movimiento futurista. Este propósito de reciprocidad en el influjo artístico no deja de encubrir otro comportamiento propio del provincialismo: la pretensión de trascender más allá del marco local para modificar el curso del arte en los focos emisores de la vanguardia. Sin embargo, la dialéctica entre centros metropolitanos y periferia provincial, tal y como la tipifica Kenneth Clark, difícilmente puede quebrantarse. Es más, ese deseo superador, si hubiera que definirlo, encontraría su mejor expresión en este «futurismo» que no pretende crear una escuela artística, sino una inquietud renovadora. Esa jerarquía espacial que ha establecido Clark para definir al provincialismo, distinguiendo centros metropolitanos y periféricos, sostiene su vigencia en la actualidad, cuando, cada vez con mayor facilidad, la información sobre el acontecer con-



temporáneo alcanza hasta los entornos más apartados del planeta.

La actitud adoptada frente a la actividad artística exterior define tal distinción. Tanto quienes aceptan superficialmente esas ideas, como quienes las condenan o ignoran, caracterizan al provincialismo. Pero también la discusión, mixtificación o condena de conceptos estéticos genera abundante literatura ensayística y crítica y escasas realizaciones formales, lo cual conduce a que el arte local no pueda sumarse al discurrir «metropolitano», a no ser por la incorporación de sus artistas a dichos centros.

El provincialismo es, por tanto, el responsable de la existencia de diversas vertientes periféricas en el futurismo. Rusia e Inglaterra ofrecen versiones con personalidad propia. España, a pesar de su deseo de alcanzar una alternativa a la opción italiana, logra resultados discutibles. Frente al futurismo italiano, en el que se producía una coordinación y correspondencia entre teoría estética y práctica artística, en el hispano, como consecuencia de su desconexión del quehacer plástico, son escasos sus logros formales. El respaldo ético, humanista e idealista, y el vínculo que existió entre la opción de Alomar y una aristocracia intelectual que rechazaba la filosofía mesocrática de Taine, fueron insuficientes para romper totalmente con la concepción romántica del arte.

En lo literario el creacionismo de Huidobro dejó su huella en la literatura ultraísta española y Guillermo de Torre pretendió rupturas formales equiparables a las de Marinetti. No obstante, las realizaciones plásticas de Boccioni, Severini, ... carecen de paralelo formal en nuestro país. Esta es la gran paradoja del futurismo en España: prolífico en el plan teórico, estéril en el plástico.

Sin embargo las aportaciones de España e Hispanoamérica a otros movimientos innovadores fueron notables: El cubismo no puede comprenderse sin Picasso, Juan Gris e incluso Diego Rivera. Otro tanto podemos afirmar acerca del expresionismo, cuyo prestigio entre los artistas nacionales se dilató hasta la década de los treinta.

Hemos mencionado ya las posibles razones de la escasa profusión de la plástica futurista en España; no obstante resulta difícil encontrar la causa primera de este fenómeno. En cualquier caso, no debemos culpar a la corporeidad teórica que posee el futurismo hispano porque en otros países como Inglaterra el desarrollo teórico de



una alternativa superadora del futurismo no fue obstáculo para el desenvolvimiento plástico de la misma.

En Inglaterra el futurismo fue asimilado en fechas tempranas: en 1913 el ejemplo de los futuristas italianos tuvo su efecto entre los jóvenes artistas ingleses. Ese año Nevinson pintó la primera obra futurista inglesa. Aunque desde la perspectiva actual puede resultar la pintura de este artista una réplica fácil de la plástica futurista italiana, hemos de señalar que en Inglaterra surgió pronto el *Vorticismo*, un movimiento crítico y revisionista que pretendió superar el futurismo italiano y que contó con el apoyo de Ezra Pound y Wundham Lewis y el soporte de la revista *Blast*, que publicó en 1914 el Manifiesto Vorticista. Este grupo pretendía materializar una vanguardia radical capaz de aguantar el desafío tanto del futurismo como del cubismo y el expresionismo. Las obras de Epstein, Brezaska, Wadsworth y Roberts demuestran que el desarrollo teórico no fue un obstáculo para la evolución plástica de esta alternativa al futurismo<sup>26</sup>.

El desarrollo en Inglaterra de un movimiento crítico antimarinettiano de corte radical hizo realidad el sueño de una vanguardia inglesa anterior a la Primera Guerra Mundial. Dicha aspiración no se habría logrado de no ser por el fuerte impacto que el vorticismo produjo entre los artistas jóvenes ingleses. En dicho proceso el futurismo actuó como detonante, al igual que en España, pero en nuestro país las consecuencias plásticas fueron prácticamente nulas.

Tanto el futurismo hispánico como el vorticismo se relaciona con la avidez periférica de información y el cuestionamiento de la misma; con procesos revisionistas que conducen en unos casos a la descalificación provinciana de opciones renovadoras que se consideran desleznables aún antes de ser vividas y en otros a la gestación de una auténtica alternativa artística, como ocurrió en Inglaterra. Pero generalmente estos procesos desembocan en la proclamación de gestos y actitudes insuficientes para cristalizar una opción plástica. Su estudio, sin embargo, nos permite interpretar, desde la historia de las ideas, no sólo el arte de vanguardia, sino las intenciones estéticas y la mentalidad de los contextos sociales en los que ésta se intentó establecer. Y en este análisis de la difusión de la vanguardia, la dialéctica entre el arte especulativo y el tangible incide directamente sobre los comportamientos provinciales a los que nos hemos aproximado al estudiar la casuística del futurismo hispánico.



NOTAS

1. VERDONE, Mario: *El futurismo*. Madrid, 1971, p. 137.
2. BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia 1850-1939*. Madrid, 1978, p. 84.
3. NASH, J. M.: *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona, 1978, p. 34.
4. El periódico francés recoge el manifiesto firmado por Marinetti el 20 de enero de 1909. Al año siguiente, el número 20 de *Prometeo* reproduce las proclamas de «Tristán» y Marinetti.
5. BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, 1979, pp. 30 s.
6. GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona, 1980, pp. 27 ss.
7. Vid. VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, 1971 y CARACCIOLO TREJO, E.: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, 1974.
8. DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: «Futurismo, fascismo». *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de marzo 1928, pp. 1 s.
9. Alomar en su ensayo «Los dos futurismos», de 1928, reactualiza este debate, manifestando: «Pero... ¿me sería permitido recordar que, modestamente, yo inventé la palabra “futurismo” para designar un concepto muy diverso del que quiso significar con ella Marinetti, el cual pudo conocerla por un comentario que me dedicó Marcel Robin en el “Mercure de France”?» Diversos autores han insistido sobre este supuesto. Vid. CAMURATI, Mireya: *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires, 1980.
10. Vid. VIDELA, Gloria: *op. cit.*, p. 46.
11. Este ensayo se publicó en Santa Cruz de Tenerife el 10 de marzo de 1928 en las páginas de *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife.
12. Vid. CAMURATI, Mireya: *op. cit.*
13. La obra de Vasseur difícilmente pudo ser conocida por Alomar ya que se editó en Uruguay.
14. CASTRO MORALES, Belén: *Altazor: la teoría liberada*. Santa Cruz de Tenerife, 1987.



15. CAMURATI, Mireya: *op. cit.*, pp. 34-64.
16. Eduardo Westerdahl publicó diversos artículos sobre el futurismo. Destacamos los siguientes: «De Mussolini y los que leen versos». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de noviembre 1925, p. 1. «De la energía». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de marzo 1926, p. 1. «De la fuerza motora». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de abril 1926, p. 2. «El hijo nuevo». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de junio 1926, p. 1. «Discursos breves». *Hespérides* n.º 41, Santa Cruz de Tenerife, 10 de octubre 1926, p. 1.
17. WESTERDAHL, Eduardo: «Discursos breves». *Hespérides* n.º 41, Santa Cruz de Tenerife, 10 de octubre 1926, p. 1.
18. *Idem*, «El hijo nuevo», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de junio 1926, p. 1.
19. CAÑELLAS, Francisco: «Las 'cobas' de Marinetti». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio 1926, p. 1.
20. TERRY, Jacinto: «Anticuarios y futuristas». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de julio 1926, p. 1.
21. WESTERDAHL, Eduardo: «De futurismo». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio 1926, p. 1.
22. *Idem*, «De futurismo». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de julio 1926, p. 1.
23. Vid. MARICHAL, Juan: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana 1810-1970*. Madrid, 1978, pp. 19-29.
24. CLARK, Kenneth: «Provincialism». *Moments of Vision*. Londres, 1981, pp. 50-62.
25. VERDONE, Mario: *op. cit.*, p. 17.
26. Vid. POWER, Kevin: «El Vorticismo». *Poesía* n.º 9. Madrid, otoño 1980, pp. 19-56.