

Lluís Meseguer

UN SEGLE DE FUTURISME A EUROPA

One Hundred Years of Futurism. Aesthetics, Politics and Performance

John London, ed.

310 pp., 2017, Bristol-Chicago, Intellect

El llibre *One Hundred Years of Futurism. Aesthetics, Politics and Performance* (2017, reed. 2018), coordinat pel professor i dramaturg John London, miscel·lani i exemple de diàleg de perspectives de la recerca historiogràfica i estètica amb la teoria i la praxi de la convivència dels llenguatges creatius, estableix la plena activitat creativa del Futurisme. En definitiva, constitueix un treball d'estudi i de creació, amb l'avinentsa d'una celebració centenària del conjunt de propostes que anomenem Futurisme —i encara no s'ha legitimat un «postfuturisme», almenys amb la capacitat de banalització d'oxímorons o enganys acompanyants de «postfutur», «post-història», o «postveritat»!

Certament, l'obra miscel·lània és una màxima aproximació al divers moviment, després de l'exposició del 1986 *Futurismo & Futurismi* al Palazzo Grassi venecià (i llibre, editat per Bompiani), tal com se situa des de la decisiva introducció en l'obra ara comentada per part de John London, abraçant-hi en el títol *Futurism, Anti-Futurism, and the Forgotten Century*, i afegint-hi la paradoxa d'un *mournful anniversary*.

Quant a la nomenclatura, la diacronia teòrica o recreativa és un signe general de totes les avantguardes, en contrast o en aplicació del *Gesamtkunstwerk* wagnerià o el *connubio delle arti* d'annunzià. I el *futurismo* es caracteritza per apel·lar a la radical conceptualització que des de finals del XIX es formulava en diverses tradicions culturals avançades, amb els elementals adjectius referits a la «novetat», la «joventut», la «modernitat» del canvi de segle, del Vuit-cents del romanticisme i el realisme, cap al Nou-cents de les avantguardes contemporànies: l'*art nouveau* (però *fin de siècle*), el *modern style*, el *Jugendstil*, el *modernisme*, la *Союз молодежи* («Unió de la joventut»)... Comptant amb matisos sociològics i psicològics temporals: el *vitalisme* de Nietzsche o Bergson, el *decadentisme* després de Verlaine o Baudelaire... Contrastant amb l'esplet optimista de les ciències especialitzades per Marie Curie, Max Planck o Einstein; i de l'arquitectura i l'urbanisme: Viena, París, Berlín, Moscou, Nova York... I de la tecnologia aplicada: no debades, un heterònim del Futurisme va ser ràpidament el *maquinisme*, i Marinetti *et alii* nominalitzaren

diversos documents sobre les arts amb el títol repetit de *manifesto tecnico*. D'altra banda, de fet, es tracta d'un moviment amb més manifestos que creacions, com en la majoria d'*ismes* de principis del segle XX.

És així també en la proliferació de conceptes encunyats en l'efervescència o la tragèdia d'Europa, prompte integrats en el manual de Guillermo de Torre —marit de Norah Borges, germana de Jorge Luis Borges— amb el títol inequívoc de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), publicat a Madrid en plena dictadura de Primo de Rivera, i amb Unamuno exiliat a França. Quasi al mateix temps, i mentre Ortega y Gasset predicava sobre *la deshumanització de l'art* o *la rebel·lió de les masses*, Ramón Gómez de la Serna per a l'àmbit hispànic, per exemple, inventa fins a 27 moviments, amb el rètol d'*Ismos* (1931) i una forta dosi d'humor (no debades ell mateix i Pittigrilli i Chaplin, eren els únics «estrangers» de l'Académie Française de l'Humour). Els tres primers moviments que hi destaca són: *Apollinisme*, *Picassisme*, *Futurisme*, i els darrers, *Ducanisme* i *Dalíisme*. I de l'admirada Itàlia, hi reproduïx l'estatueta de Marinetti de Prampolini, la *Galeria di Milano* de Carrà i *Treno blindato in azione* de Severini. En tot cas, de la Serna fou pioner a traduir el primer manifest marinettià, i fou un tastador i promotor del Futurisme fins i tot abans de promulgar les seues pròpies obres.

En contrast històric, la recepció posterior en àmbits nacionals actius i dependents, com l'estudiat per Joaquim Molas al si de la compilació *La literatura catalana d'avantguarda (1919-1938)* (1983), cal llegir-la segons el títol d'un altre llibre: *Avantguardes i literatura a Europa i a Catalunya* (2011). En ambdós casos, i en la resta de tradicions nacionals europees del sud i de l'est, vinculen la comuna empremta europea a partir dels dos moviments successivament imperants en l'art literari català, el Futurisme i el Surrealisme. I per cert, amb una proporció ben diversa de resultats en literatura —poesia i espectacle, sobretot— i en la col·laboració amb les arts plàstiques i de l'espectacle. El cas local català és el del país on es vinculen a París el jove Picasso i els ben joves Miró i Dalí, i aquest darrer col·laborà amb Luis Buñuel en *Un chien andalou* i *L'âge d'or!* Tot plegat, amb referència al centenari cronològic del Futurisme, es formulà al Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona, l'exposició *Joan Salvat-Papasseit poeta avantguardista català*.

Amb tot, el caràcter transversal de l'espectacle futurista es demostra més clarament en la modernització de la cultura a la Rússia de Nicolau II, on la trompeta futurista ressonà decisivament el 1913: l'òpera *Победа над Солнцем* («Victòria sobre el sol»), estrenada a Sant Petersburg, com a summa de programàtica de llenguatges generacionals: la música de Mikhaïl Matiushin, i el *libretto* en зായмь

(«zaüm») d'Alekséi Krutxënykh, amb el vestuari dissenyat per Kazimir Malévitx, i el pròleg afegit per Velimir Khlébnikov.

Ja en el període posterior a la Revolució, cal recordar la seua preeminència literària, i la seua impregnació en el formalisme lingüístic. De fet, Lev Trotski, en *Литература и революция* («Literatura i revolució», 1923), inclou el rellevant article *Формальная школа поэзии и марксизм* («L'escola formal de poesia i el marxisme»), en resposta valorativa a l'energia de la poesia de Vladimir Maiakovski i, sobretot, al pensament de Viktor Sklovski, considerat *теоретик футуризма, в то же время глава формальной школы* («teòric del Futurisme i alhora líder de l'escola formal»). Aquell text acadèmic de Trotski acaba considerant, sobre els formalistes en general: Они иоанниты: для них “в начале бе слово”. А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним как звуковая тень его («Ells són deixebles de sant Joan: per a ells “al principi era el Verb”. Tanmateix, per a nosaltres al principi fou l'acció. La paraula la seguí com la seva ombra fonètica»).

Però, certament, el Futurisme no era «només» formalisme, ni aquest aparent buidatge o banalització de la ideologia i la semàntica convencional era exclusiu del Futurisme. Així que el llibre ara ressenyat —a partir d'elaboració teòrica i pràctica de l'espectacle— procedent de Londres, com a centenari evocat pel grup d'investigadors i investigadores especialment de l'àmbit anglòfon, s'orienta amb encert indubtable: *aesthetics, politics and performance*, és a dir, acarant la vinculació entre l'estètica, la societat i les manifestacions artístiques i espectaculars interdisciplinàries. Impossible altrament, referint-se a aquells temps en què la primera Escola de Frankfurt certificà ja —després de l'expansió del seu moviment de referència, l'Expressionisme—, la multiplicitat social i la pèrdua d'«aura» modèlica en la promiscuïtat accelerada del mercat, definida per Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935, 1939) —*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936). La segona edició en alemany —fonamental per a les traduccions a les altres llengües del món— és solament uns mesos anterior a la seua mort cruel a Portbou (on Dani Karavan ha deixat definit un Memorial amb tres conceptes: túnel, escala, seient, ubicats en el microespai del cementiri, l'olivera, el remolí aquàtic, la tanca, els raïls).

El llibre predica, en tot cas, un diàleg centenari amb les interseccions de la creativitat artística i el zenit dels *happy twenties* i els *dark thirties*, practicat ara de manera fecunda «des de Londres», i amb una llengua d'anàlisi diferent de les creacions futuristes de referència: més encara, des de l'àmbit anglosaxó respecte a un moviment llatí, mediterrani. I potser els «futurismes» foren i han de ser estudiats amb

més èmfasi en la condició o l'arrelament «nacional» —nacionalista!— dels moviments del primer terç del segle XX a Europa i des d'Europa. Per exemple: la Itàlia de Mussolini és la de l'estètica segons Benedetto Croce i la de la cultura segons Antonio Gramsci, i com a estat unitari contemporani no tenia ni mig segle d'existència. Altrament, l'expressionisme alemany també es confronta amb el nazisme, en temps de Rainer M. Rilke, Thomas Mann o Bertolt Brecht (per citar els tres gèneres literaris clàssics) i el pensament i l'acció de Freud, de l'Escola de Frankfurt... I el surrealisme —francès— en temps de Paul Valéry, Marcel Proust, o la festa de la Rive Gauche i el jazz i el tango, amb l'acollida de les més rellevants i concretes biografies revolucionàries internacionals, polítiques i artístiques. D'altra banda, les altres ciutats implicades per les arts, les *performances* o l'urbanisme —Venècia, Berlín, Viena, Barcelona, Lisboa, Sant Petersburg, Moscou...— adquireixen una representació de la nova capitalitat, de la civilitat, tant o més poderosa que la «nacionalitat».

En tot cas, el conjunt del llibre —més ben dit, la convivència d'elements i llenguatges en adjunció— emfasitza dos elements fonamentals. El primer, la ruptura de la frontera entre creació i crítica per a la definició de la cultura —que, en tot cas, també era predicada per altres paràmetres del període d'entreguerres: així, T. S. Eliot en *The Sacred Wood* (1920), i en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), i en la pràctica en els dos clàssics: *The Waste Land* (1922), poc posterior a *Le cimetière marin* de Valéry (1920); i, després, en *Four Quartets* (1943). Retornant el protagonisme a la creació, de la mà de l'èmfasi en la revolució literària, dramàtica, pictòrica, musical, escènica, cinematogràfica, i en l'exploració de l'autonomia i les capacitats dels llenguatges artístics, semblava fer-s'hi present el *basso continuo* de tota avantguarda: la constatació de D. H. Lawrence en el seu precís estudi sobre la cultura etrusca (incorporat a *Etruscan places*, 1932), és a dir, sobre Europa i el món: «before Buddha and Jesus spoke the nightingale sang, and long after the words of Buddha and Jesus are gone into oblivion the nightingale will still sing». Si així és de cert amb el rossinyol, què dir de l'espècie humana en la múltiple rebel·lió artística de les Avantguardes en el temps de la crisi de les memòries de Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, publicades a Estocolm (!), mentre es culminava el gran crim a les estepes de Rússia i es multiplicava la *השואה*, designada per la tenebrosa i sarcàstica terminologia nazi com a *Endlösung*, és a dir, com a *solució final*...

En tot cas, adoptar el Futurisme, no com un moviment clos en fronteres diacròniques o diatòpiques, sinó com un ambient d'avantguarda, amb la —perillosa i atrevida— permeabilitat amb el cubisme, l'expressionisme, etc., permet una lec-

tura sempre present i possible de les aventures i els resultats posats en marxa el 1909 per Filippo T. Marinetti, més amb manifestos que amb poemes, quadres, obres dramàtiques o musicals. I «ric» des del començament: Giovanni Papini, en *L'esperienza futurista* (1913-1914), ja bifurca el Futurisme i el marinettisme: el primer exalta la supercultura, mentre que aquest, la ignorància; aquell menysprea el culte al passat, mentre que aquest es queda ancorat en el presumptuós menyspreu del passat.

Dit altrament: que el volum, obrint el *Futurism*, conté molt interessants i arriscades presències inesperades, superant la dialèctica Futurisme/«antifuturisme». En termes de la *performance*, cal evocar la més important creació interdisciplinària i estèticament sincrètica: *Parade* (1917), és a dir, el ballet «escandalós» al Théâtre du Châtelet, amb coreografia de Massin, música de Satie, poesia de Cocteau, i vestuari de Picasso (cubisme contrastat amb el teló de fons, aquest ja de retorn a un cert «neorealisme»).

En definitiva, des de l'estudi inicial de John London, el llibre practica un replantejament de l'avantguarda com a suma, com a ruptura de fronteres: així, vinculant la llum de la *Lampada ad arco* (1911), les línies enèrgiques de *Searchlights* (1916) de R. W. Nevinson, i la culminant composició del *Guernica* (1937) de Picasso. O una incerta aplicació del *Manifesto degli drammaturghi futuristi* (1911), a la *Francesca da Rimini dannunziana* (i passada pel geni de Mariano Fortuny Madrazo, ja establert a la Giudecca, com emfasitza l'òpera contemporània *Fortuny Venise* (2009) de Diego dall'Osto i libretto de Lluís Meseguer: és a dir, que l'autor d'aquesta ressenya ja coincidia en el centenari del Futurisme amb les qualitats del llibre ací ressenyat!).

Potser cap de les interessants i actuals onze propostes del *Manifesto* aconseguiren allò que uneix els diversos (futur)ismes i el fa capdavanter dins les avantguardes: que el teatre (i per extensió, l'art) deixi de ser allò que és sempre *oggi* —«hoy es siempre todavía», havia escrit Quevedo abans que Lawrence—: la superació de la creativitat domesticada, «un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti e dei piaceri cittadini, bisogna spazzar via tutti gl'immondi pregiudizi che schiacciano gli autori, gli attori ed il pubblico».

La introducció de John London recorre l'amplificació del nucli futurista al llarg del segle XX. I no solament —o sobretot— amb l'anàlisi dels membres destacats del moviment: Balla, Russolo, Boccioni, Carrà o Severini, sinó considerant que, certament, el «naixement europeu» no és la publicació italiana inicial del manifest de Marinetti, sinó la seua aparició en portada de *Le Figaro* del 20 de febrer del 1909 i, per tant, precedint les creacions posteriors d'Apollinaire, Duchamp... Més encara: protagonitza el canvi de capitalitat de l'art d'Europa com a conseqüència de la

Segona Guerra Mundial, de París a Nova York, amb una nova onada de l'«exili»: Duchamp, Ernst, Chagall... Posterior, per cert, al de Brecht, i el definitiu de Lang, Lubitsch o Reinhardt... I amb la matisació semàntica intercontinental als Estats Units, abans i després de la Catàstrofe, per exemple, segons el concepte eclèctic o totalitzador de *modernism*.

Entre la introducció i l'escriptura dramàtica, London configura dues perspectives: la traductibilitat —amb morfologia pràctica: l'infinitiu romànic i el gerundi anglès—, i l'onomatopeia com a so en llibertat, però condicionat per a cada sistema lingüístic, respecte als sorolls corporals, naturals, animals i simbòlics. Amb particular atenció a la morfologia i la tonalitat de la llengua russa: els experiments conceptuals i fonètics de Khlébnikov, i de Krutxënykh. Al rerefons, Sklovski, i Eisenstein... I amb la perspectiva de l'hebreu: l'*Autoritratto* (1915) de Govoni, amb els components literals traduïts per Ariel Rathaus, on el vector de lateralitat esquerra-dreta de l'escriptura llatina es converteix no solament en la direcció dreta-esquerra de l'hebraica, sinó que sorteja una certa obliquïtat modeladora del rostre que venç amb un esbós de dinamisme el seu hieratisme mecànic.

Les actuals plurals *performances* «futuristes» en el sentit d'hereves de l'Avantguarda, es decanten cap a la perlocutivitat de la recepció, i en la instantaneïtat fugaç: per intensa o per apressada. És en aquest context que es manifesta el concepte de *shintesi*, juntament amb els mots en llibertat i la destrucció o el bandejament utilitari de la sintaxi. Els sons i l'onomatopeia *Zang tumb tumb* (1914) eren solament un signe que ara és total, amb l'empobriment del llenguatge verbal estàndard —oral i escrit— i la seua submissió als llenguatges visuals.

El volum ofereix acoblades veus d'especialistes —crítics o creatius— amb anàlisis o qüestions certament decisives plantejades des del Futurisme. Així, l'anàlisi d'Andreas Kramer de les geografies i els mapes de la primera avantguarda, precisament en guerra: en el Futurisme originari, *Après la Marne*, *Joffre visita le front en auto* (1915), de Marinetti; i en el del Futurisme rus, la ciutat: *Англичанин в Москве* («Un anglès a Moscou», 1914) de Malevitx; el germànic —amb especial atenció al punt crucial de Trieste; i l'anglès, més dependent de la tradició visionària.

James Martin faculta —amb el principi d'intersecció de plans pictòrics— el concepte d'*hegemonia* cultural a partir dels *Quaderni del carcere* (1929-1935) de Gramsci, hegemonia bastida com a resultat de la *lluita per una nova cultura*. D'on prové, per cert, la millor comunicació pública del període: per exemple, la cartellística de la Unió Soviètica dels anys vint als quaranta; i també, la millor literatura regional: així, el poema *Aviadors de la República* (1938), de Miquel Duran, un

dels millors documents antifeixistes del Futurisme europeu, escrit a València en la Guerra d'Espanya (vint anys després de la Gran Guerra, i uns mesos abans del principi de la Segona Guerra Mundial).

I Ricarda Vidal, amb la meditació sobre les construccions de gènere al·legant les dones conductores del segle XX com a rebels successores del Futurisme —rebels enfront de l'«home nou» com a *killer* psicopàtic—, les autonomitza superant la dicotomia *recte/curvilini* o *actiu/passiu* com a analogies *d'home/dona*, plantejat en termes de manifest. Se m'acut, molts anys després de la imatge del manifest iniciàtic del 1909: *un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Nike di Samotracia*: ¿es pot dubtar que el cotxe de la civilització actual damunt la metralla és conduït per la Victòria de Samotràcia?

Gordon Ramsay fa crònica *Staging Futurism*, a partir de les experiències universitàries d'actualització *Varietà Fantasia* i *The Future Now!* (2009), com a configuració de la síntesi de la *performance* futurista. Se m'acut al·legar la particular vigència de la llum; cal emfasitzar que a més del principi creatiu de l'art, és la condició del triomf de la Revolució Soviètica: l'electricitat i el transport ferroviari; successió del *siècle de les lumières* i fins i tot de la *citè des lumières*.

L'estudi de Rebecca Frecknall explora les possibilitats de la dansa, a partir de la sinestèsia semàntica i fonètica —dels mots i dels sons—, i de la preeminència del cos en llibertat, subratlla la distinció entre Futurisme i «maquinisme», ja que el cos es pot mecanitzar però no és una màquina: ben al contrari i abans de *Modern Times* (sense ironia) o de *Metropolis* (sense tragèdia), la *Sintesi plàstica dei movimenti di una donna* (1912) de Russolo. Abi Weaver, amb el títol esquemàtic amb els acrònims $W-I-F + V-I-F = EF$ (*Words-in-Freedom + Voice-in-Freedom = Ephemeral Freedom*), exemplifica l'experiència de The Futurist Orchestra (2007-2009), composta per artistes de nacionalitat plural: de l'onomatopeia a un nou llenguatge personalitzat i present. Luke Allder, amb l'anàlisi de l'experiència del *remake* universitari en el Queen Mary College, de *Colori* (1916) de Depero —gris, roig, blanc, negre—, incideix en la geometria i la capacitat de síntesi. Lawrence Upton planteja una excel·lent autonomia de la creació de so/música, amb l'aplec «sonoritzar-cantar» els *Ritmi plastici* (1911) de Carlo Carrà. Esmert mereix la reflexió sobre *L'arte dei rumori* (1913) de Russolo, i la referència a Mark Knopfler... En termes categòrics, els moviments musicals populars del segle XX han matisat aquella «alternativa» amb la tipologia triple: *singing/chanting/speaking* (ampliant el *chant* l'espectre de la recitació, la solemnitat simbòlica, o la dicció ritual) i amb el veloç canvi de les tecnologies del so. A escala local del Futurisme català, no en van lluny els esquemes

actuals, coetanis del temps de formació del llibre, del postdadaiisme (Albert Pla) i la recitació (Enric Casasses) o l'art musical (Llorenç Barber), la música per a dansa (Pascal Comelade, *Zumzum-Ka*, 1998), i el gegant compositor, pianista i intèrpret Carles Santos.

I ja que som el cos, i el cos canta... Andrea Cusumano i Giuseppe Lomeo (remetent al film *Cuccina futurista*, gravació parcial del seu *happening*), a partir de *Manifesto of Futurist Cooking* (1930), arriben a un final espectacular: la traducció a l'anglès de les receptes futuristes més atractives. Del *futurismo* als *futurismi*: contradiuen la coneguda agressió del feixisme italianitzant tots els mots, convertint Louis Armstrong en «Luigi Braccioforte»: aquesta, i altres pretensions impositives del feixisme, són —confrontant-se dins el mateix marc d'ús del *Futurismo* i en qualsevol marc «avantguardista»— objecte de traducció lúdica de Cusumano i Lomeo amb llur *cuccina futurista*.

És a dir que la clau de volta del llibre —amb la qualitat analítica i creativa de cada capítol— és polisèmica i multicodal alhora. No hi ha res nou de manera indefinida. La potència d'allò nou s'acredita per la seua capacitat d'arribar a vell. En tots els àmbits vitals, ja no hi ha indefinits; ara tots som precaris. Impossibile la rotunda contraposició entre Parmènides i Heràclit. Ara mateix, dins el capitalisme globalitzat i (tanmateix) multicultural, ho consigna l'aplicació, ja exempta, de John London, l'estrenada com a centenari *A Futurist Doll's House* (2009), a partir d'*Et dukkehjem* (1879) d'Ibsen. L'obra original, eventualment basada en «fets reals»: la novel·lista Laura Kieler... i passada per les glorioses versions cinematogràfiques, d'Europa i d'Amèrica, s'havia anat centrant en un personatge: Nora. La contribució dramaturgica de John London consisteix, especialment, a incrustar en la capacitat dialèctica del Futurisme, és a dir, en el diàleg dramàtic de l'obra, el cor dels *Members of the Audience*, és a dir, el Futurisme sencer, implicant *gli autori, gli attori ed il pubblico*. ◀