

IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (IV CAELE)

El futurismo en las publicaciones periódicas de Argentina, Brasil y Uruguay

Helaine Nolasco Queiroz¹

Licenciada, Maestra y Doctora en Historia

Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) – Instituto Estadual
del Patrimonio Histórico y Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG)

queiroz.helaine@hotmail.com

Brasil

Resumen: La presentación en el “IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición” busca analizar la recepción del futurismo italiano en Argentina, Brasil y Uruguay entre el lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo”, en 1909, y el primer viaje de su creador, el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti a los tres países en 1926. Buscamos percibir como ocurrió la recepción en dos momentos distintos en las publicaciones periódicas. Primeramente en la década de 1910, cuando la gran prensa y las revistas de variedades debatieron el tema. Después, en la década de 1920, cuando actuaron las primeras revistas de vanguardia en los tres países.

Palabras clave: Futurismo, Marinetti, Brasil, Argentina, Uruguay

Introducción

El futurismo puede considerarse como el primer movimiento de vanguardia del siglo XX de gran amplitud, que fue conocido casi simultáneamente en Europa y América. El futurismo adquirió notoriedad para el mundo occidental casi inmediatamente después del lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo”, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, en el periódico parisino *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, en francés. A partir de entonces, las ideas de Marinetti que se extendieron amplia y rápidamente por Europa y América, adquiriendo distintas interpretaciones.

¹ Helaine Nolasco Queiroz es licenciada, maestra y doctora en Historia por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil). Es investigadora del patrimonio cultural por el Instituto Estadual del Patrimonio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG). Publico recién “O dilema cosmopolita versus nacional nas vanguardas latino-americanas: uma comparação entre a revista *Martín Fierro* e a *Revista de Antropofagia* (1924-1929)” por las ediciones de la Biblioteca Brasileira Guita & José Mindlin, de la Universidad de San Pablo (Brasil).

El “Manifiesto del Futurismo” eligió como elementos de su poesía “el coraje, la audacia y la rebelión”, sosteniendo que “ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra”. Elogió el “movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, el bofetón y el puñetazo”, además de la “belleza de la velocidad”. Glorificó la guerra como “la única higiene del mundo”. Expresó una aversión a todo lo que consideraba retraso, como “los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie”, que deseaba destruir. Fue apenas el primero de muchos manifiestos lanzados por Marinetti y otros intelectuales italianos, que hablaban desde pintura, arquitectura, cine, música hasta el placer y las mujeres.

Las consignas del manifiesto reflejaban el deseo de parte de la intelectualidad italiana de rechazar una gran cantidad de fuerzas consideradas hostiles al crecimiento y la modernización de Italia. Varios grupos anarquistas, socialistas y nacionalistas lucharon por el poder y surgió un movimiento que reclamaba un estado nacionalista, expansionista y corporativista, defensor de la guerra y la integración nacional como impulsos cruciales de rejuvenecimiento nacional. En términos artísticos, el país manifestaba un gran culto por su pasado clásico y renacentista que, según muchos futuristas, impedía la creación de un arte adaptado a los nuevos tiempos modernos. De ahí la voluntad de destruir el patrimonio italiano, el rechazo del pasado y la crítica a museos y bibliotecas, orientaciones que venían a construir el nuevo arte del futuro. De ahí, también, la acción violenta contra el letargo político, cultural y filosófico italiano.

La rapidez con que las ideas futuristas y el nombre de su creador se extendieron por todo Occidente fue favorecida por los numerosos instrumentos para promover la estética futurista, como otros manifiestos, exposiciones, actuaciones públicas, panfletos y diversas intervenciones en la prensa. Los cambios en los medios de comunicación y en su velocidad también ayudaron a la expansión de las ideas futuristas. Los barcos transatlánticos permitieron que más personas viajaran entre continentes, favoreciendo el contacto entre intelectuales. El telégrafo hizo posible que la prensa transmitiera las noticias muy rápidamente. El empleo del teléfono permitió la interacción inmediata entre personas a miles de kilómetros de distancia. El desarrollo de otras creaciones tecnológicas, como la fotografía y el cine, también trajo nuevas experiencias de simultaneidad e instantaneidad. El automóvil reflejaba el simbolismo de la libertad

individual. Mientras tanto, el flujo de novelas de conciencia, el psicoanálisis, la teoría de la relatividad y el cubismo también moldearon la percepción del mundo y, en consecuencia, la estética moderna, desde las artes visuales hasta la literatura, el cine, el teatro, la arquitectura y la música. Todos estos cambios en la sensibilidad se experimentaron en el arte futurista, que buscaba representar los tiempos modernos en sus aspectos dinámicos, inquietos, enérgicos, contradictorios y simultáneos, al tiempo que proclamaba la importancia de la intervención del artista en la vida pública, cuya visión fue el elemento decisivo que marcó el ritmo del desarrollo social.

Durante la segunda década del siglo XX, el futurismo recibió otras manifestaciones y adhesiones. El movimiento involucró a artistas de tendencia anarquista, unionista y socialista, como Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo. Los campos de interés también se expandieron hacia la moda, el diseño de interiores, los textiles, la tipografía y el urbanismo.

La Primera Guerra Mundial cambió, en parte, las orientaciones estéticas y políticas de los futuristas. Algunos se alistaron y otros murieron en el frente. La gran carnicería de las batallas y la dispersión causada por la guerra aislaron a algunos miembros. Otros, descontentos con las derrotas italianas, fueron atraídos, cada vez más, por el fanatismo de la sociedad de masas fascista. En la década de 1920, el campo político y disputas entre los futuristas van a traer gran cambios en el movimiento.

Las revistas y los diarios son fuentes muy importantes para percibir la recepción del futurismo italiano. La gran prensa fue un vehículo importante para su diseminación. En América Latina, estos productos impresos comentaron el futurismo y las actitudes de Marinetti desde el lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo”. Intentamos percibir como los impresos en esos tres países comentan el futurismo y la trayectoria de Marinetti hasta su primer viaje a Brasil, Uruguay y Argentina, en 1926

El objetivo del texto es analizar, comparativamente, las diferentes recepciones del futurismo en Brasil, Argentina y Uruguay durante las décadas de 1910 y 1920. Nuestro propósito, por un lado, es estudiar los diversos ataques de la prensa conservadora al arte moderno, que los afectados definen como incomprensibles y fraudulentos. Por otro lado, buscamos entender cómo las vanguardias criticaron o defendieron la estética de la

velocidad, la máquina y la modernidad e incorporaron temas, innovaciones artísticas y estrategias de choque y promoción exploradas por los futuristas. Queremos entender las características de la teoría y la iconografía futuristas y su impacto duradero en las vanguardias argentina, brasileña y uruguaya.

También buscamos analizar el impacto de la visita de Marinetti en la producción intelectual de Brasil, Argentina y Uruguay en 1926, tanto en términos estéticos como políticos. A pesar de que el “Manifiesto del Futurismo” fue conocido y comentado en varios países de América casi simultáneamente con su lanzamiento en Europa, Marinetti viajó solo a estos tres países, lo que nos lleva a cuestionar las razones de su elección. Con respecto al campo político, buscamos comprender cómo las características políticas e intelectuales específicas de Brasil, Argentina y Uruguay permitieron exaltar o criticar la ligazón de Marinetti con el fascismo. Eso nos lleva a problematizar los conflictos y las ambigüedades entre la vanguardia artística y la vanguardia política.

Las revistas semanales y los diarios en latino-américa en la década de 1910

El futurismo llegó a los tres países latinoamericanos que nos interesan casi simultáneamente, menos de dos meses después del lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo” en *Le Figaro*. El diario *El Día*, de Montevideo publicó el manifiesto el 20 de marzo de 1909. El escritor nicaragüense Rubén Darío tradujo el manifiesto y lo publicó, el 5 de abril de 1909, en el diario porteño *La Nación*, del que era corresponsal. En Brasil, uno de los primeros registros del término en la prensa apareció el 6 de abril de 1909, en *Correio da Manhã*, de Río de Janeiro. El Manifiesto fue publicado el 16 de mayo en lo mismo *Correio da Manhã*. El 25 de mayo estaba en *Diário da Tarde*, de Paraná y llegó a Recife el 9 de octubre de 1909. Las alusiones al movimiento incluso aparecieron en la prensa de Maranhão en octubre de 1909, lo que muestra la expansión relativamente rápida de las ideas del movimiento.

Nuestra hipótesis es que las primeras reacciones al futurismo fueron, en América Latina, de una crítica condenatoria de la estética del moderno, de desconocimiento de su contenido y/o de reacción contra los cambios que proponía. El término “futurismo” asumió diferentes interpretaciones para los latinoamericanos, quedando asociado con el arte moderno considerado, a veces, incomprensible e indigno de ser tomado en serio y,

en otros momentos, como la única estética ajustada a los tiempos modernos. Se identificó con todo lo que se refería a innovaciones de contenido y forma. Luego pasó a significar, en términos más amplios, lo que era diferente o extravagante. Las interpretaciones en las Américas remetían a una amplia gama de situaciones, desde pasteles hasta zapatos y moda, en comentarios sobre costumbres, política, economía, producciones culturales de los más diversos tipos, además de las interpretaciones sobre el arte y la literatura. El futurismo fue interpretado con connotaciones peyorativas, relacionadas con la locura, la insensatez y la indignación. También se refirió al extraordinario avance científico y tecnológico, que a menudo eran contradictorios en un continente de industrialización todavía precaria. Aun así, se centró en una nueva forma de pensar y vivir el tiempo y el espacio.

En Brasil, encontramos un gran número de referencia al término en los diarios y revistas. Hubo asociación del término con una gran cantidad de temas, desde zapatos hasta la moda y las artes propiamente dichas. Encontramos, aún, un gran número de caricaturas sobre el futurismo, tanto relacionándolo con el tiempo futuro, cuanto con la política, el arte y los costumbres. Generalmente las caricaturas sobre el futurismo y Marinetti mezclaban imagen con texto. Buscaban una comunicación rápida, en diálogos cortos, haciendo burla del movimiento. Las caricaturas generalmente presentaban ideas vagas sobre el futurismo, asociándolo con una amplia gama de situaciones con las que el movimiento no parecía relacionarse al principio.

Hubo caricaturas que relacionaban el futurismo con el tiempo futuro, que tendía a ser positivo -cuando un hombre ya no tendrá suegra y quedará viudo y lo considera ventajoso- o negativo, cuando la cantidad de impuestos a pagar será aún mayor. Otras que venían el arte futurista como locura. Algunas presentaron un pintor frente a su obra que hablaba para el lector o a otra persona. Uno considera que su obra era perfecta de futurismo y nadie lo entendería en este siglo XX. Otro, presentaba un cuadro totalmente negro, afirmando que representaba el paso de una tribu africana a través del Mar negro en una noche oscura. En este caso, ocurrió una mistura de referencias del abstraccionismo (el Cuadrado negro, de Malevich, de 1915, por ejemplo) con una noción de primitivismo y exotismo (donde hay el prejuicio sobre el color negro, muy característico del período) y todo es llamado de futurismo.

Las caricaturas afirmaban que el futurismo no tendría sentido. Una mujer que leyó una obra de Marinetti se quedó enferma. Uno preguntó si Marinetti era un “camisa negra”, remitiendo a los grupos paramilitares italianos, y otro le contestó que era, en verdad, un “camisa de fuerza”, asociando el poeta a la locura y la tontería. Uno escribió versos sin sentido, sin rima, sin metro y le preguntaron si era un poema futurista, lo que contestó que era, en realidad, una música de carnaval. También hubo la asociación del futurismo con el feminismo, que reducía a los maridos a la bestialidad más grosera. En este caso, el feminismo era una afronta a la familia tradicional.

En Argentina, encontramos también diarios y revistas semanales en la década de 1910 que tratan del futurismo². Las caricaturas encontradas fueron pocas, en las revistas *Caras y Caretas* y *El Hogar*. En la primera, algunos políticos explicaban sus proyectos de gobierno a los votantes y lo que había era ruido y confusión. Nadie pudiera entender lo que se explicaba. La caricatura se refería a las “palabras en libertad”, de Marinetti, donde el poeta exploraba la tipografía, las onomatopeyas, los ruidos y el sonido de las cosas e de los animales. Por su vez, la revista semanal *El Hogar* publicó caricaturas burlescas, entendiendo la estética futurista como resultado del anarquismo y la decadencia artística.

En Uruguay, por su vez, los diarios y revistas también hablaron del futurismo. El intelectual Álvaro Armando Vasseur fue una de los primeros en los tres países que comentaron sobre el futurismo. Vasseur reaccionó contra el “Manifiesto del Futurismo” de Marinetti, el que calificó de “poeta milanés, calvo, espadachín” y “fundador de escuela a los treinta años”.

El futurismo en Italia durante la década de 1920

En los años siguientes después del lanzamiento del primer manifiesto, el futurismo recibió muchas adhesiones e involucró a artistas de tendencia anarquista, unionista y socialista en Italia. En 1920, se produjo una especie de división entre los futuristas. Marinetti se acercó temporalmente a la izquierda pero, durante la década de 1920, también se dejó cooptar y se apegó cada vez más a la política de Benito

² No tuvimos, todavía, contacto con muchas publicaciones en razón de la pandemia. Creemos, entonces, que es necesario una investigación más profunda para encontrar referencias.

Mussolini, quien estableció el estado fascista después de la “Marcha sobre Roma” en 1922. Otros fueron atraídos por el fanatismo de la sociedad de masas fascista. Marinetti “limó” ciertos bordes agresivos del futurismo, y se integró en los circuitos de poder del régimen totalitario, acercándose cada vez más al arte oficial. Se manifestó a favor de la monarquía de 1924 y del catolicismo. La prensa informó más y más discursos de Marinetti en apoyo del Duce.

El fascismo italiano se apropió de símbolos futuristas y promovió ciertos aspectos del movimiento, pero también fue cauteloso y hostil hacia otros, en una relación “tensa, confundida e incluso divertida”. A partir de entonces, las críticas a la participación de Marinetti en el fascismo crecieron, dentro de Italia, en el resto de Europa y en las Américas.

Las vanguardias latino-americanas en la década de 1920

Apenas en la década de 1920, los intelectuales absorbieron y dialogaron mejor con las propuestas del futurismo y las imágenes y textos cambiaron. Entonces, las vanguardias defendieron la estética de la velocidad, la máquina y la modernidad e incorporaron temas, innovaciones estéticas y estrategias de choque y promoción exploradas por futuristas en cuadros y esculturas. En respecto a las imágenes, las caricaturas no desaparecieron pero las imágenes pudieron ser de otro tipo.

En Brasil, Argentina y Uruguay, las vanguardias tuvieron diferentes interpretaciones sobre el futurismo. En Brasil, la Semana del Arte Moderno de 1922 fue llamada, peyorativamente, Semana Futurista por algunos órganos de la prensa, que asociaba la estrategia de choque del evento con las tendencias artísticas presentadas allí. En la conferencia en la segunda noche de la Semana, el escritor Menotti del Picchia presentó un texto en el que se exaltaban elementos como el aeroplano, la velocidad y el teléfono, alusiones típicamente futuristas, a pesar de decir que aborrecía “el dogmatismo y la liturgia de la escuela de Marinetti”. El futurismo llegó a significar cualquier tendencia estética que se opusiera a las recetas “académicas” o “pasadistas”.

El escritor Mário de Andrade se negó a ser llamado de “Poeta futurista” por Oswald de Andrade, por no compartir con una filiación escolar a Marinetti. Él fue quien más defendió la adopción del “modernismo” para denotar las numerosas experiencias

literarias y artísticas que tuvieron lugar en Brasil a principios de la década de 1920, en contraposición a “futurismo”, que se ha utilizado desde el década anterior y va desde las innovaciones estéticas hasta los adjetivos que hacen referencia a lo diferente o extravagante. Mário rechazó el término “futurista” que le atribuye Oswald de Andrade, en un artículo del *Jornal do Comércio*, de mayo de 1921, en el que se le presenta como “Mi poeta futurista”. Mário escribió en *O Mundo Literário*, en la sección “Literatura en los Estados”, un artículo titulado “¿Futurista?”, considerando que tal atribución pudiera significar incorporarse a una escuela de estética, que él no tenía interés de hacer. En lo “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia Desvairada*, publicado en 1922, Mário insistió en aclarar el malentendido.

No soy un futurista (de Marinetti). Dije y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade, llamándome futurista, estaba equivocado. La culpa es mía. Sabía de la existencia del artículo y lo publiqué. Tal fue el escándalo que deseé que el mundo muriera. (LISZT, 1921)

En abril de 1924, en América Brasileira, Mário nuevamente consideró conveniente aclarar el asunto, para hacer una retrospectiva sobre el inicio del movimiento modernista en Brasil.

La maldad de todo esto fue el bautismo del grupo. ¡Futurismo! Le había llamado la atención a Oswaldo [sic] sobre esto. Había insistido en la palabra. Oswaldo le impuso, no el sentido estrecho de escuela, sino el más amplio de renovación universal, en el que se podían conjugar las tendencias más dispares. Le dije que rechazaría el título. Y lo hice. Unos días después del artículo, publiqué en el mismo periódico la respuesta rechazando la escuela italiana. Tengo un horror innato a las escuelas y aborrezco a quienes se imaginan a sí mismos como directores de artistas. Y así será siempre. (ANDRADE, 1924: 115)

A pesar de rechazar el término “futurista” para ocuparse de su producción, Mário de Andrade no pudo encontrar un término mejor para definirla y la de otros de la época que, como él, buscaban renovar las artes en Brasil. En sus publicaciones de la época aparecen las expresiones “movimiento modernizador”, “núcleo modernista”, “movimiento modernizador”, “orientación moderna”, además de la referencia a la Semana de Arte Moderno. Sin embargo, el término no aparece como un nombre para el movimiento artístico al que se hace referencia aquí hasta mediados de la década de 1920.

Unos años más tarde, el periódico *A Noite* publicó artículos relacionados con la ruptura de Graça Aranha con la Academia Brasileira de Letras. En junio de 1925, se utiliza la expresión “movimiento modernista” para anunciar la conferencia de Graça Aranha, que tendrían lugar en los próximos días. Posteriormente, el autor de *Canaã* también utilizó el concepto de “modernismo”, afirmando el carácter interesado y contemporáneo del arte moderno, con su “poesía de la vida, la energía, el momento, la esperanza, el futuro”, en contraste con la posición estéril de la Academia, una mera “sociedad de pasatiempos estéticos”, que llevó a cabo el “culto a la Muerte”. En noviembre de 1925, sin embargo, la ambigüedad permanecía, anunciando un “banquete futurista” para Graça Aranha, ofrecido por el escritor Renato Almeida, cuyo discurso vuelve a utilizar la palabra modernismo, incluso diciendo que, de “nacionalidad haremos una universalidad”. Se puede ver, por tanto, que el término ya empezaba a aparecer con el significado que más tarde consagró la historiografía y la crítica literaria.

Recién en 1925 Mário de Andrade defendió efectivamente la adopción del modernismo para designar las creaciones estéticas a las que estaba afiliado. En la serie de artículos firmados por él, Prudente de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira y Martins de Almeida, durante el llamado “Mes Modernista que iba a ser futurista”, el diario *A Noite*, de Río de Janeiro, expone las consideraciones sobre el término, en un choque con el “futurismo” que se desprende del título. Según la redacción, Mário consideraba al futurismo “una tonta escuela italiana que ya ha desaparecido. Lo que existe en Brasil, lo que él y sus compañeros hacen, es modernismo, modernismo puro, es decir, guerra contra el pasadismo”. Pese a “no entender”, los redactores del diario cambiaron el título del mes: “Será un mes modernista en lugar de 'futurista’”.

En Argentina, la revista *Martín Fierro* fue una de las publicaciones que más artículos exhibió sobre el futurismo y sus impulsores, recibiendo contribuciones de Piero Illari, Sandro Volta y el propio Marinetti. Segundo Eduardo González Lanuza, el “Manifiesto ‘de Martín Fierro’” tenía como directo modelo el primer “Manifiesto del Futurismo” de Filippo Tommaso Marinetti, “pero el martinfierrista encierra mucho más que una simple imitación”. (SALAS, 1999: 26)

La profusión de referencias al futurismo en *Martín Fierro* puede explicarse, en parte, por las conexiones de los martinfierristas con los italianos. Los artistas plásticos Emilio Pettoruti y Xul Solar, por ejemplo, estudiaron en Italia a principios del siglo XX, trazando conexiones con los artistas futuristas. La primera exposición de Pettoruti en Buenos Aires, en 1924, que marcó el comienzo del vanguardismo argentino fue llamada de “cubo-futurista”.

En Uruguay, por un lado, la prensa publicó artículos conservadores, que criticaban escándalos y aberraciones futuristas. Por otro, las vanguardias, que empezaron en 1917, con la muerte de muchos intelectuales de la generación del 900, se formaron con los nuevos nombres y actitudes que ocuparon el espacio tan abruptamente liberado, no habiendo violencia de eclosión. Allí las vanguardias fueron menos agresivas que en Brasil y Argentina, y tuvieron menos contacto con el futurismo italiano, a excepción de intelectuales como Julio Herrera y Reissig y Juan Parra del Riego. Álvaro Armando Vasseur, autor del primer manifiesto socialista uruguayo y de una polémica diatriba contra Marinetti, era periodista del diario fundado por José Batlle y Ordoñez, *El Día*. Juan Parra del Riego, poeta de origen peruano, pero uruguayo de adopción, era un entusiasta futurista, dedicando varios de sus *Polirritmos* a la motocicleta, al fútbol y al “motor maravilloso”. La vanguardia poética uruguaya descubrió alborozada en el trepidar y palpar ciudadano el ritmo modernizador de la ciudad polifacética, los signos positivos de la locura y la desmesura urbana.

También hubo artículos como los de Ildefonso Pereda Valdés, autor de *La Guitarra de los Negros*, exaltando las innovaciones futuristas. Alfredo Mario Ferreiro, por su parte, incorporó el tema de la máquina y la celebración de nuevos absolutos como la velocidad, al escribir *El hombre que se comió un autobús*, en 1927, casi veinte años después de la publicación del “Manifiesto del Futurismo”, que muestra la dificultad de la vanguardia uruguaya en dar un salto definitivo hacia una estética más radical. Las ideas futuristas saltaron en los poemas y en una veintena de artículos que Ferreiro escribió para las revistas de su tiempo.

La visita de Marinetti a Brasil, Argentina y Uruguay

Ante la posibilidad de internacionalizar el futurismo, atraer nuevos seguidores, “inyectar oxígeno al movimiento”, difundir las conexiones ideológicas entre futurismo y fascismo y también hacer buenos negocios, Marinetti viajó a América en 1926, acompañado de su esposa, la artista Benedetta Cappa. Llegó a Río de Janeiro en mayo de 1926 y partió hacia São Paulo y Santos, dando conferencias y entrevistas. En Argentina, en junio, visitó Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, en un nuevo calendario de conferencias y presentaciones públicas. Finalmente, llegó a Montevideo, donde permaneció solo dos días y de donde partió de regreso a Italia.

La intelectualidad de cada uno de los tres países se dividió entre la exaltación y la condena del futurismo como movimiento artístico y doctrina que apoyaba un régimen autoritario. Las reacciones a la presencia de Marinetti fueron las más distintas y reflejan, en gran medida, la especificidad de las vanguardias mismas y las orientaciones políticas en cada uno de los tres países sudamericanos.

En Brasil, de nuevo, hubo muchas caricaturas sobre el futurismo, Marinetti y su visita. Algunas consideran que el movimiento era hecho de tonterías artísticas o literarias al cubo, poniendo la palabra cubo entre comillas para remitir al cubismo. Marinetti llegó en un transatlántico geometrisado también remitiendo al otro movimiento de vanguardia. Algunas consideraron el futurismo una degeneración artística propia de los incapaces y perdedores. Las costumbres fueron afectadas por el futurismo cuando una mujer recibió un visitante de manera no convencional, sentado en el suelo, lo que fue considerado una moda pasajera.

Cuando Marinetti hizo una conferencia en Río de Janeiro, fue abucheado en el teatro. Tiraron verduras en el escenario del teatro, lo que resultaron otras caricaturas, que hablaban de las reacciones de los verduleros, que estaban felices porque vendieron muchas verduras. Otra acción polémica fue la visita de Marinetti a una favela en Río de Janeiro, que resultó también en caricaturas, que rematían a la contradicción entre las personas que vivían en habitaciones precarias y las ropas y modos de los intelectuales que acompañaban Marinetti.

Entre los vanguardistas, mientras Graça Aranha y Menotti del Picchia recibieron y apoyaron a Marinetti, Mário de Andrade escribió artículos condenando su presencia en

el país. La *Revista de Antropofagia*, por su vez, la última revista de vanguardia de la década de 1920 en el Brasil, trató del retraso que aún existía en la prensa brasileña cuando llamaba la exposición de Tarsila de Amaral en Río de Janeiro, de futurista. Estaban en fines de la tercera década del siglo XX, había veinte años del lanzamiento del “Manifiesto del Futurismo” y aún, en Brasil, utilizaba se el término futurismo anacrónicamente.

En Buenos Aires, Marinetti fue recibido calurosamente por la revista *Martín Fierro*, quien lo honró con un número especial. Reprodujo el “Primer Manifiesto del Futurismo” y ofreció una fiesta para el italiano y su esposa, atención ampliamente criticada por otros periódicos y revistas argentinos, ya que el escritor italiano ya estaba estrechamente vinculado a Mussolini y al fascismo en ese momento. *Martín Fierro* justificó su atención a Marinetti recordando la importancia de sus nuevas ideas estéticas para “en nuestro entorno”, a pesar de criticarlo por su superficialidad. Dice que, si el futurismo de Marinetti ya está superado, “la extraordinaria complejidad del espíritu contemporáneo se resiste a ser sometida a los rigores de cualquier dogma estrecho”. La revista se enorgulleció de ser la “única publicación” tanto en norteamericana cómo en hispano-américa donde se decidió consagrar artículos de examen, difusión, exhibición y crítica de las nuevas ideas y tendencias artísticas futuristas. Y, in su último número, publicó un artículo de Marinetti, que trataba de artistas italianos como Enrique Prampolini, Humberto Boccioni, Pannaggi.

El líder futurista toco Montevideo el 6 de junio. Su fama venía precedida por una serie de crónicas remitidas por agencias informativas desde Brasil, en las que se comentaban los enfrentamientos, los repudios o las adhesiones de los intelectuales y el público. Un número nada desdeñable de periodistas llegó al puerto de Montevideo para tomarle declaraciones. La sorpresa fue grande cuando en lugar de verse frente al supuesto incendiario se encontraron con un señor elegante, moderado y gentil.

Marinetti realizó una conferencia en el Teatro Artigas, que no atrajo a una gran audiencia. La revista *La Cruz del Sur* publicó una reseña de la presentación, escrita por Gervasio Guillot Muñoz. Alberto Zum Felde, por su parte, aplaudió su visita a Uruguay en *El País*, pocos meses después de su partida.

En Uruguay, segundo Pablo Rocca, el verso libre tuvo como uno de los influenciadores, Marinetti. Pero “el futurismo casi no tuvo lugar hasta 1927 cuando era notoria la declinación de este movimiento con pretensiones de universalidad”, y el ultraísmo despertó temprana adhesión. Y, “a diferencia del futurismo y el dadá, el ultraísmo ofreció una puntillosa serie de preceptos poéticos demostrados en la práctica concreta del poema.” (ROCCA, 2003: 107)

También hubo muchas críticas a la orientación política de Marinetti, quien tuvo que aclarar ante la prensa uruguaya que no tenía representación oficial. En *Mundo Uruguayo*, se miró con simpatía las renovaciones en el plano retórico (ruptura con el verso métrico, contra la tiranía de la rima), pero “está fuero de nuestra aprobación” los “otros principios atacados” por Marinetti, como “el amor, el feminismo y otras cosas de las que nos sentimos defensores y partidarios”. Según Pablo Rocca, el Uruguay batllista no era terreno pródigo para prédicas violentas. También el fascismo marinettiano tuvo serias dificultades para penetrar en el Uruguay de José Batlle y Ordoñez, aunque no faltó una prensa manejada por inmigrantes y políticos para dar a conocer su admiración por Mussolini, como el alto dirigente colorado Julio María Sosa y numerosos blancos herreristas de segunda fila.

Por su lado, la embajada italiana miraba su pasaje como un acto más de propaganda oficial. La legación italiana en Montevideo consideró la fugaz presencia del intelectual fascista como un hecho destacable y digno de ser comunicado al ministro de Relaciones Exteriores de la península. El periódico fascista de Montevideo, *Italia Nova. Organo degli Italiani fidenti nella Patria nel Re e nel Governo*, dirigido por Fernando Chiappini, anunció la conferencia de Marinetti el 29 de junio.

Consideraciones finales

Es imposible ignorar la profundidad de la carga simbólica del futurismo en América Latina. Su llegada a menudo fue aclamada por grupos de vanguardia, ansiosos por innovaciones estéticas, tono agresivo y la celebración de la modernidad. Por otro lado, el movimiento escandalizó a varios sectores de la sociedad tradicional, que consideraban el “arte futurista” como una afrenta a la belleza y al sentido común. La

relación del creador del movimiento con el fascismo siguió la tendencia a abandonar el “arte por el arte” en la década de 1920 y el posicionamiento político de las vanguardias artísticas, en la década de 1930.

Estudiar las revistas y los diarios posibilita percibir las interpretaciones al futurismo en los tres países. Más que una asimilación pasiva e imitativa del futurismo, el movimiento es objeto de críticas y adaptaciones en las Américas, donde los impulsos innovadores tuvieron sus propias motivaciones en medio de los cambios que vivía la sociedad latinoamericana.

Referencias bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte. Rio de Janeiro, *América Brasileira*, n. 28, abril 1924, p. 115.

BARROS, Orlando de. *O pai do Futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

COPETTI, Rafael Z.. Futurismo italiano e modernismo brasileiro. Florianópolis, *Uniletras*, 29 dez. 2007.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo, uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1994.

LISZT, F. Futurista?! São Paulo, *Jornal do Comércio*, 6 jun. 1921.

LORENZO ALCALÁ, May. *La esquiva huella del Futurismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora, 2009.

ROCCA, Pablo. “Marinetti en Montevideo”. Madrid, *Cuadernos hispanoamericanos*, 631, ene. 2003, p. 105-117.

ROCCA, Pablo; ANDRADE, Génesis (eds.). *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Universidad de Alicante: Cuadernos de América sin nombre, n. 15, 2006.

SALAS, Horacio. Martín Fierro y Proa. IN: SOSNOWSKI, Saúl. *La Cultura de un Siglo: América Latina en sus Revistas*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.

SAÍTTA, Sylvia. “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte”. Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 539-40, mayo-jun. 1995, p. 161-169.

SCHNAPP, Jeffrey T.; ROCHA, João Cesar de Castro. “Brazilian Velocities: on Marinetti’s 1926 Trip to South America”. *South Central Review*, v. 13, n. 2-3, Summer-Fall, 1996, p. 105-156.

TANNENBAUM, Edward R. *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia*. Barcelona: Alianza, 1975.

TEJEDA, Nelson Osorio. “La recepción del Manifiesto Futurista de Marinetti en América Latina”. Medford, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, n. 15, *Las Vanguardias en América Latina*, 1982, pp. 25-37.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.