



Manifiestos, proclamas, mitos: lo que el futurismo le obsequió al fascismo

Marcela Croce*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Resumen

La revisión de los vínculos entre el futurismo y el fascismo se enfoca especialmente en la configuración discursiva del futurismo, que arremete ya en la primera década del siglo XX con un manifiesto cuya agresividad no elude ni siquiera el exterminio. Los componentes patrioterros y vitalistas que destacan en el futurismo son evaluados tanto desde las diversas adscripciones artísticas que confluyen allí como en el marco de un sistema estético italiano que abarca desde comienzos de la centuria hasta la posguerra. Un modo de abordaje que apela a cierta originalidad es el rescate de bibliografía olvidada o ya archivada como la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre.

Palabras clave: manifiesto; futurismo; fascismo; intelectuales; mitos

*Doctora en Letras por la UBA, profesora regular del grado y docente en el Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras, donde dirige el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL). Actuó como conferencista y profesora invitada en universidades de Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, España e Italia y como colaboradora de publicaciones periódicas argentinas e internacionales. Es autora de tres docenas de libros, entre ellos, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996) y *Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente* (2023). Desde 2025 es responsable de la revista *Ayacucho*, recién inaugurada en el INDEAL.



Abstract

The examination of the links between Futurism and Fascism focuses particularly on Futurism's discursive configuration, which emerged in the first decade of the 20th century with a manifesto whose aggression did not shy away even from extermination. The patriotic and vitalist components that stand out in Futurism are evaluated both from the perspective of the diverse artistic movements that converged within it and within the framework of an Italian aesthetic system spanning from the beginning of the century to the postwar period. This approach demonstrates a degree of originality on the recovery of forgotten or archived bibliography, such as Guillermo de Torre's *Historia de las literaturas de vanguardia*.

Keywords: manifest; futurism; fascism; intellectuals; myths



“Lo que el futurismo dio al fascismo es evidente;
la aportación recíproca es menos clara”.

Guillermo de Torre,
Historia de las literaturas de vanguardia (1965)

De las alternativas que alberga la novedad prefiero aquella que, en vez de presentar una propuesta inesperada o de adentrarse en lo desconocido, ofrece una incursión en territorios olvidados. Ante la dificultad evidente de añadir algo original a la revisión del fascismo entre la montaña de bibliografía que ha suscitado (Mosse, Sternhell, E. Gentile, Griffin, Payne; resumida y actualizada por Traverso, 2012), el centenario de la aparición del manifiesto que apuntó a darle consolidación ideológica a la prepotencia movilizadora —y el consecuente aniversario de la inmediata respuesta orgánica que dieron los opositores en el manifiesto antifascista— opera como acicate para asomarse a la lectura de bibliografía que ha caído en un olvido estrepitoso. Indagar el gigantesco volumen de Guillermo de Torre *Historia de las literaturas de vanguardia*, recortándome al centenar de páginas dedicadas a la que estipula “la corriente que supo articular con más coherencia sus propósitos” (De Torre, 2001, p. 197), será la estrategia para evaluar el modo en que futurismo y fascismo coincidieron en perfilar la cultura italiana del primer tercio del siglo XX.

Comienzo por lo evidente: la inauguración del género manifiesto como proclama programática corresponde al futurismo y, a partir de allí, se expande por otros fenómenos de vanguardia (el más representativo de los cuales es el surrealismo francés, cuyo primer pronunciamiento se produce en 1924) y es recuperada por ese intelectual orgánico del fascismo que fue Giovanni Gentile para redactar el llamamiento “agli intellettuali di tutte le nazioni” el 21 de abril de 1925. Justamente el propósito que añade Gentile al ejercicio discursivo vuelve explícita otra condición del manifiesto: el carácter performativo que lo asiste. Semejante circunstancia resulta atenuada en el caso de los intelectuales antifascistas, cuya intervención del 1° de mayo de 1925 reviste un aire mucho más analítico que movilizador, acaso porque el idealismo de



su impulsor, Benedetto Croce, amortiguaba los afanes activistas en que coincidían fascismo y futurismo en el contexto de esplendor de la filosofía vitalista.

El mayor teórico del vitalismo, Henri Bergson, impregnó con el intuicionismo y el etéreo concepto de *élan vital* los años iniciales de la pasada centuria. Sus repercusiones más inmediatas las proveyeron, antes de finalizar la primera década, Georges Sorel en *Réflexions sur la violence* (1908) y Filippo Tomasso Marinetti en las frases desaforadas que enhebró en el *Manifiesto futurista* de 1909, al que seguirían otros tantos ejercicios de desenfreno verbal. El impacto vitalista llegó a identificarse como causa del fascismo en algunas elaboraciones histórico-políticas (Sternhell et al., 1994) y es una obvia diferenciación que el futurismo establece tanto con el verismo social que había surgido en el sur de la península y se expandía rebosante de provincialismo por todo el país como con la concepción decadente y pasatista que le entregaba a la literatura italiana de entresiglos el carácter crepuscular que se afianzó en la narrativa de Gabriele D'Annunzio. No obstante, los cruces entre preferencias estéticas y políticas fueron frecuentes, tanto en la época como en décadas sucesivas. Así, mientras las coincidencias ideológicas entre D'Annunzio (protagonista del episodio militarista del Fiume en 1919) y Filippo Tomasso Marinetti (que se pretendía aviador de guerra, pero cuya experiencia en el rubro parece agotarse en la sátira anticlerical de 1914 *L'aéropiano del Papa*) no implicaba que hubiera comunión artística entre ambas figuras; a la inversa corresponde señalar que un miembro visible del Partido Comunista Italiano como Luchino Visconti (de raigambre noble, por otra parte), eligió *L'innocente* de D'Annunzio para su película de 1976 protagonizada por Giancarlo Giannini y Laura Antonelli. En otro orden, el texto de Sorel fue tanto un aliciente para la concepción *squadrista* del fascismo como una referencia para la izquierda ya no europea sino latinoamericana: José Carlos Mariátegui recupera el carácter de mito que el francés le asigna a la huelga general a fin de trasladarlo al *ayllu* o comunidad primitiva del Tawantisuyo con el propósito de dar respaldo ideológico al socialismo peruano (Mariátegui, 1928).

El mayor bergsoniano del grupo futurista fue el pintor Umberto Boccioni, cuyo vocabulario e ideas se pliegan a los del autor de *Materia y memoria* y *La evolución*



creadora, quien había sido introducido en Italia a partir de la traducción de Giovanni Papini y difundido por la revista *La Voce* (De Micheli, 1998, p. 249). La intuición bergsoniana era más afín a los activismos que fomentaba el momento histórico que la intuición lírica de Croce, director de la revista *La Crítica* desde 1903 y a quien los futuristas despreciaban como “professore partenopeo” por su instalación en Nápoles. El papel de Papini no se agota en esa mediación, sino que suma otra igualmente impactante en medio de la conmoción europea de inicios del siglo XX: la trasposición del pragmatismo de William James —hermano del novelista Henry James— desde las páginas del periódico *Leonardo*. El futurismo le ofreció a Papini la oportunidad de operar la síntesis entre ambos autores. El resultado del cruce entre el intuicionismo vitalista y la fe pragmatista fue “l'utilità di credere” (*apud* De Micheli, 1998, p. 250) que a lo largo del siglo mutaría, en manos de un historiador francés de origen jesuita, en “la debilidad de creer” (De Certeau, 2006).

Del entrever de vitalismo, anarquismo, positivismo e impregnaciones nietzscheanas que conforman el confuso panorama del momento de preguerra proviene la dimensión mistificadora del futurismo, cuyos representantes aparecen enrolosados en la heterogénea falange de los “perseguidores de mitos” (De Torre, 2001, p. 114) que resulta una respuesta previsible a la voluntad de “proyectarse enteramente en el futuro sin realizarse en lo actual” (De Torre, 2001, p. 111). De allí el consignismo programático para el cual la guerra es la “única higiene del mundo”, como si detrás de la atrocidad del enunciado no se registrara el carácter aleatorio de la aniquilación bélica. A los enemigos alistados en “la gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios” (De Torre, 2001, p. 188) se les promete un exterminio que puede barrer en la oleada indiscriminada con los eventuales aliados. Habrá que ponderar la verborragia destructiva y la repulsa a los anticuarios que encaran el futurismo para establecer la alianza ideológica con el plan mitificador del fascismo de devolver a Italia el esplendor del Imperio Romano. Un primer punto de coincidencia lo ofrece la escenificación del lema militarista “*Marciare non marcire*” —que abunda en folletos, prospectos y otras propagandas gráficas— en la Marcha sobre Roma de 1922.

Es cierto que para esa altura ya habían transcurrido trece años desde que el primer Manifiesto futurista apareciera en el diario francés *Le Figaro* el 22 de febrero



de 1909. Allí, desde la ambigüedad de un “nosotros” que designa a un grupo de artistas italianos que no llegaban a las tres décadas de vida, se filtraba un “yo” que en el penúltimo párrafo identificaba al firmante del texto. Marinetti, nacido en Alejandría, había sido educado en francés y en esa lengua redactó los bloques fogosos cuyo centro ocupan once principios definitorios de una estética de la agresividad y el riesgo ofensivo: el peligro, la revuelta, la belleza de la velocidad, el fervor, la lucha, la guerra, las multitudes. El “desafío insolente a las estrellas” que clausuraba la proclama era otra señal de autoría, ya que en 1902 Marinetti había publicado *La conquête des étoiles*, todavía en un momento en el cual no había logrado desprenderse de la modernidad decadente de su estreno: el poema “Le vieux marin” (1897), premiado por Catulle Mendès y René Ghil, había sido recitado por Sarah Bernhardt;¹ otra incursión poética contemporánea, “Destruction”, había merecido el elogio de Paul Claudel.²

Casi una década demoró en desprenderse Marinetti de tales efluvios, como lo prueba *Les Dieux s'en vont*, D'Annunzio reste en 1908. La ironía del título acarreaba un cambio artístico-filosófico que, al tiempo que declinaba el decadentismo, renunciaba a un esteticismo refinado renuente a la secularización. Este concepto fue establecido por Max Weber hacia 1905 para definir el estado de una sociedad de la cual han huido los dioses y, en consecuencia, se ha evaporado la garantía religiosa. Más allá de la *boutade* del título antidannunziano, Marinetti comienza a despegarse allí de la ortodoxia, en pos de los mitos modernos entre los cuales se inscribe el famoso auto de carrera cuya belleza supera la de la Victoria de Samotracia en la acometida conjunta contra el arte antiguo, la canonización estética y el museo,

1. Catulle Mendès era precisamente una referencia constante en la obra contemporánea de Rubén Darío, la figura más notable del modernismo latinoamericano. La resistencia de la vanguardia argentina a Darío en la década de 1920 (encabezada por Jorge Luis Borges, quien se mofa en sus ensayos de “la tribu de Rubén” y del uso de la palabra “azul” con las dificultades que conlleva para la rima) da la pauta de lo que representan esos autores finiseculares para las corrientes renovadoras.

2. Paul Claudel, escritor adherido al catolicismo, encontrará adeptos en la Argentina durante los años de la Segunda Guerra Mundial. La revista profascista y protofalangista *Sol y Luna* (1938-1943) publica fragmentos de su obra (como también de la de Giovanni Papini) y se mantiene más próxima al teatro finisecular del autor —el caso de *La Ville*— que a los ensayos que prodiga en esa época.



una tríada en la que concentran su condena también los sucesivos movimientos de vanguardia (Bürger, 1974).³

En la cronología de la obra marinettiana, al manifiesto le sigue *Mafarka le futuriste*⁴ que, no conforme con portar el atributo “antiafricano”, destina un capítulo a “La violación de las negras”. El libro fue procesado por faltas a la moral, pero se omitió la denuncia —acaso remota para la época— por apología del colonialismo. Tal dimensión, subrayada por las incursiones italianas en territorios africanos y luego por la Primera Guerra Mundial, queda exaltada en *La battaglia di Tripoli* (1912), al año siguiente de la toma de Libia por las tropas de Italia, y *Zang-tumb-tumb* (1914) sobre la batalla de Adrianópolis. El juego de extremos que se traza entre ambos títulos —la inmediatez del avance sobre el norte de África y el enfrentamiento del año 378 se corresponden respectivamente con la victoria reciente y la derrota histórica— participa también de la paradoja por la cual la caída romana resulta asistida por las “palabras en libertad” lideradas por las onomatopeyas que se combinan con los despliegues gráficos. Mientras en los orígenes del futurismo era posible rastrear la incidencia del “Walt Whitman multitudinario, junto al Verhaeren de las ‘ciudades tentaculares’” (De Torre, 2001, p. 117), los afanes colonialistas resultan a su vez asistidos por la poesía de Rudyard Kipling (Ibid.), que justamente en el filo de la centuria había declarado *the white man’s burden* (1899) como deber de “civilización”.

Si hasta aquí la biografía de Marinetti ya ameritaba integrar alguna colección de biografías infames —es tentador especular su inclusión en una hipotética reedición

3. Los artistas plásticos son las más enconados con el museo, al que juzgan colección de antiguallas. El *Manifesto dei pittori futuristi* es inclemente al respecto: “Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall’esistenza nefasta dei musei. Ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all’entusiasmo per tutto ciò che è tarlato, sudicio, corrosivo dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l’abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita” (*apud* De Micheli, 1998, p. 378). El texto, presentado en el Politeama Chiarella de Turín el 8 de marzo de 1910, está firmado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini. Más tarde el mismo quinteto suscribe el *Manifesto tecnico* enfocado sobre la pintura, en consonancia con el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* lanzado en Milán el 11 de marzo de 1912.

4. Aunque es de 1910, en la portada lleva la fecha 1909 para dar idea de inmediatez respecto de la proclama.



ampliada de *Los raros* (1896) de Rubén Darío en que los aspectos más sombríos de Villiers de l'Isle Adam y las clasificaciones aberrantes de Max Nordau lo habilitaran como caso clínico en la galería de “degenerados”— su aproximación al fascismo reclama otra inserción. De Torre atribuye el pasaje del futurismo a las huestes mussolinianas a “un patrioterismo y un orgullo nacional ilimitados” (De Torre, 2001, p. 125), que ya se vislumbraban en el manifiesto de 1909, aunque todavía atenuados por el empleo de la lengua francesa. Posiblemente potenciados por la guerra (en la cual la actuación del escritor se vio limitada por las heridas recibidas en el frente de combate), tales datos derivaron en una reformulación del teorema de Clausewitz, de modo que la política deviene continuación de la literatura (de barricada) por otros medios. Así, los once puntos que abrumaban en 1909 se multiplican para cubrir la dimensión sociopolítica de corte corporativo que corresponde al *Manifesto dei fasci italiani di combattimento* publicado en *Il popolo d'Italia* el 6 de junio de 1919, firmado por Marinetti y por Alceste De Ambris, quien poco después se suma al Estado libre del Fiume y al año siguiente redacta, junto con D'Annunzio, la Carta de Carnaro o constitución corporativista de Fiume.⁵

Si el escándalo que llevaba el histrionismo del líder futurista (y de algunos de sus adeptos) a orillar el grotesco fue la táctica más frecuente para recolectar adhesiones, el manifiesto fue la estrategia verbal cuya eficacia impulsó la adopción tanto por parte de otros fenómenos artísticos como para los posicionamientos políticos ya referidos. Al estreno de 1909 le siguió el *Primo Manifesto politico* para las elecciones de ese mismo año; en vísperas de la guerra *Lacerba* fue la publicación elegida para el *Programma politico futurista* (1913) y muchos de los puntos que configuraban dicha cartilla retornaron en el *Manifesto del partito politico futurista* incluido en *Roma futurista* en 1918, aunque aparentemente de redacción previa. Ciertamente el aire nietzscheano sobrevuela el segmento sobre la religión institucionalizada, en

5. En el artículo “Italian Literature” del *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, Giuseppe Prezzolini (1947) admite que la Marcha de Ronchi (12 de septiembre de 1919) protagonizada por el autor de *Il piacere* arrebató la ciudad a los Balcanes pero al costo de balcanizar a toda Italia y dar paso a la Marcha sobre Roma de 1922. La ciudad fue recuperada por tropas yugoslavas al final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y es la actual Rijeka.



especial en lo que corresponde a la concepción del cristianismo como práctica de subordinación que azuza las fuerzas reactivas de la culpa y el sufrimiento:

Sostituire all'attuale anticlericalismo retorico e quietista un anticlericalismo d'azione, violento e deciso, per sgombrare l'Italia e Roma dal suo Medioevo teocratico, che potrà scegliere una terra adatta ove morire lentamente [...] Il nostro anticlericalismo vuole liberare l'Italia dalle chiese, dai preti, dai frati, dalle monache, dalle Madonne, dai ceri e dalle campane. Il nostro anticlericalismo combatte l'infame religione della rinuncia e delle lacrime che ha per simbolo deprimente l'uomo in croce. (apud De Micheli, 1998, p. 238)

A tal punto Marinetti unió su vida al fascismo que murió en 1944, entre la caída y la ejecución de Mussolini, previa disolución del futurismo (pese a un título reivindicativo como *Fascismo e Futurismo*) en una propaganda libre de estética — los folletos *Democrazia futurista*, *Al di là del comunismo*— y una épica dudosa como la que se esparce en *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*. Seguramente tales ejercicios de promoción grosera no son ajenos a la concesión que el Duce le hizo al escritor al nombrarlo académico en 1929, paradójicamente el mismo año de los Pactos de Letrán que el anticlericalismo de las proclamas debería repudiar. Tal condecoración producía un inevitable chirrido también con el enardecido “svaticanamento” que se empeñaba en expulsar al papa de Italia y confería aspecto bufonesco al galardón sobre el trasfondo del “Discorso di Roma” con que Papini ilustró a los asistentes al teatro Costanzi en 1913 sobre la condición de “mantenida” de la capital, tan lejana de otras capitales europeas y tan devota como para entronizar al “Vescovo dei vescovi che tanti mali ha dato all'Italia” (apud de Micheli, 1998, p. 239). El recorrido del cabecilla futurista, pautado por innegables tropezones, puede condensarse en la fórmula balzaciana que da cuenta de los avatares de la burguesía pretenciosa: *esplendor y decadencia*. ¿Qué mejor confirmación que su deceso en medio de la desintegración del fascismo, en vísperas del final de la Segunda Guerra Mundial y sobre el escenario brutal de la República de Salò?

La disgregación del futurismo era evidente no solamente en el desmembramiento del grupo que en su momento afirmativo había nucleado entre otros a artistas



plásticos como Boccioni, Carlo Carrà⁶ y Gino Severini sino también en la absorción de sus iracundias por parte de un fascismo que superaba las estridencias teatrales recortadas al norte (la capital futurista fue Milán, sede de la gran burguesía italiana a la que el movimiento trataba con un desprecio, como se ve, inconsecuente) con la militarización de la península. El recorrido de Marinetti en tal sentido aparece sintetizado, seguramente por él mismo, en el artículo sobre el futurismo y en la biografía del líder vanguardista que constan en la *Enciclopedia Italiana* de la editorial Treccani dirigida por Gentile, que corresponde sumar a los documentos discursivos ya exhumados: “un manifiesto de 1911 exhortando a la conquista de Trípoli por Italia; agitaciones en 1914, durante la batalla del Marne, por la intervención de su país contra Austria; la fundación en 1919 de la Asociación de los Arditi, una de las primeras células de donde saldría el fascismo” (De Torre, 2001, p. 167). Así, la guerra como “higiene del mundo” se complementa con bravuconerías como “la palabra Italia debe dominar sobre la palabra libertad” o el tácito rescate maquiavélico que incita a una “[p]olítica exterior cínica, astuta, agresiva” (Ibid.)

Si *Democrazia futurista* (Dinamismo político) reclamaba en 1919 la militarización de la sociedad y la promoción de la natalidad —apelando a un concepto que Giacomo Balla y Luigi Russolo representaban en sus obras⁷ y que Boccioni teorizaba⁸— en mayo de 1924, en vísperas del *delitto Matteoti*, alguien externo al círculo y que en pocos meses se convertiría en un opositor radical como Croce admitía en *La Stampa* de Turín que “el origen del ideal fascista se encuentra en el futurismo” (*apud* De Torre, 2001, p. 168) y, si bien desdeñaba la escuela marinettiana, se cuidaba de “extender el

6. Carrà abandonó pronto la agremiación y se lanzó a la pintura metafísica, acaso por incentivo de su colega Giorgio De Chirico, con quien coincidirá también en *Novecento*, grupo surgido en Milán bajo la protección de Margherita Sarfatti, entonces militante fascista y luego expulsada de Italia a partir de 1938 con la aplicación de las Leyes Raciales. La obra de los artistas plásticos de *Novecento* se conserva en el museo homónimo, frente a la Piazza del Duomo de la capital lombarda.

7. Russolo pinta entre 1912 y 1913 *Dinamismo di un'automobile*; también de 1913 es *Il cavaliere rosso* de Carrà.

8. “Boccioni definisce la simultaneità come ‘l’oggetto di quella grande causa che è il *dinamismo universale*,’ come ‘l’esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni” (De Micheli, 1998, p. 257).



mismo juicio de desaprobación del uno al otro” (Ibid.). Cuando el fascismo exhibió un tradicionalismo que —aunque coincidía con el futurismo en el desaire a la mujer y en el nacionalismo obnubilado— se enorgulleció de ser antieuropeo y anti-internacional, la alianza terminó por englutir a su pretendido originador, al tiempo que los jóvenes fogosos de la primera década del siglo exhibían un envejecimiento inevitable y una falta de flexibilidad que, si al principio podía acarrear simpatías, quince años después se revelaban apenas gimnástica marchita que los condenaba a una zona bastante limítrofe con el museo contra el cual se enconaban.

Muestra de tales simpatías iniciales que luego tanto la historia *tout court* como la historia literaria se encargaron de silenciar, o al menos de amortiguar, es la carta que el líder sindical izquierdista Antonio Gramsci le envía al dirigente soviético y fundador del Ejército Rojo, León Trotski en 1922 en la que recompone las reacciones obreras frente al futurismo:

Prima della guerra i futuristi erano molto popolari tra i lavoratori. La rivista *Lacerba*, che aveva una tiratura di ventimila esemplari, era diffusa per i quattro quinti tra i lavoratori. Durante le molte manifestazioni dell’arte futurista nei teatri della grande città italiane capitò che i lavoratori difendessero i futuristi contro i giovani mezzo aristocratici o borghesi, che si picchiavano con i futuristi. (*apud* De Micheli, 1998, p. 235)

Esta misiva revela el rol receptivo para el cambio de tendencia que las revistas habían tenido sobre el 900 y que recuperan en parte a mediados de los años 20, cuando la sinergia con el régimen italiano era indisimulable. Aunque en los últimos tiempos el estudio académico de tales materiales responde a una metodología asociada al archivo, prefiero ahora abordarlos como órganos de las formaciones en el sentido que Raymond Williams (1981) asignó al término. Si en torno a la eclosión futurista el vitalismo estaba representado por publicaciones como *Leonardo* (1903-1907) y la ya mencionada *Lacerba* (1913-1915), lideradas por Papini —en el primer caso con Giuseppe Prezzolini⁹ y en el segundo título asistido por Ardengo Soffici—,¹⁰

9. Prezzolini fue asimismo editor de *La Voce* (1908-1913) y en 1924 escribió una biografía de Mussolini.

10. Autor de *Primi principi di una estetica futurista* (Florenia, La Voce, 1913) y de “Apologie du Futurisme” (*Valori Plastici* año II n. 3, Roma, 1920).



en la entreguerra los semanarios *Il selvaggio* (Florenia, 1924), *L'Italiano* (Bologna, 1925) y *900* (Roma, 1925) avalan el surgimiento de un fenómeno de doble faz como las tendencias *strapaese* y *stracittà*.

Strapaese se apoyó en las dos primeras publicaciones, la primera dirigida por Mino Macari y la segunda por Leo Longanesi, y la figura dominante fue la de Curzio Malaparte (nacido Kurt Erich Suckert) que desde el seudónimo procuraba invertir la historia de Bonaparte: si este, con un nombre que pronosticaba fortuna, terminó derrotado, la elección de “Malaparte” podría prometer prosperidad.¹¹ Aunque el nombre parecía apuntar a la reivindicación de lo provinciano, acaso por la asociación de dicho rasgo con el verismo social finisecular, el grupo se apartó de esa recaída para optar por una vertiente tradicionalista de corte anti-internacional. *Stracittà*, desde el cosmopolitismo (en verdad solamente europeo) de *900* y el liderazgo de Bontempelli, apenas superficialmente era la cara opuesta de *strapaese*, ya que Malaparte operaba como codirector de *900* y la revista terminó superponiéndose con *Il selvaggio* y derivando en otro soporte estético de la política fascista. Por *900*, publicada en francés y complementada con el subtítulo “*Cahiers d'Italie et d'Europe*”, circularon James Joyce, Georg Kaiser, Pierre Mac Orlan, Georges Ribemont-Dessaignes, Ramón Gómez de la Serna y Philippe Soupault.

No es mi propósito indagar este elenco, en particular el último personaje, cuyo tránsito por el dadaísmo acaso haya sido un aliciente para la comparación que De Torre desarrolla entre futurismo y *Dadà* al cierre de su capítulo, amparado en el ejercicio previo de Giuseppe Ungaretti en “La doctrina de *Lacerba*”. Me detengo, en cambio, en la mitificación en la que también incurrió el novecentismo, dando curso a los mitos que sustentaban el experimento fascista y que explícitamente defendió Bontempelli en su libro *L'avventura novecentista*, cuyo recorrido estético cubre el trayecto “Dal realismo magico allo stile naturale”. En el curso de poco más de dos décadas el arte volvía a ser orgánico al régimen político, solo que el futurismo había

11. El empleo de seudónimos era habitual. Si en el caso de Malaparte parecía elección obvia para un *strapaesano* de apellido germánico, en otros casos podría tratarse de un juego o de una táctica de disimulo del número exiguo de colaboradores de las publicaciones: Prezzolini era “Giuliano il sofista”; Papini era “Gian Falco” en las páginas de *Leonardo*.



establecido el programa y el novecentismo se dedicaba a justificar los hechos. Pero los servicios del arte a la política seguían dejando a la estética en una posición subordinada: proveedora de formas (el manifiesto), cantera de ideas (el programa corporativista), ideadora de propaganda (las expansiones gráficas). La política italiana del período ostenta un tono —mucho menos un ejercicio— habilitado por la vanguardia artística que le concede un fulgor impostado a tanta opacidad ideológica.

Bibliografía

- Bontempelli, Massimo. *L'avventura novecentista. Selva polemica* (1926-1938). Florencia, 1938.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona, Península, 1974.
- De Certeau, Michel. *La debilidad de creer*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires, Katz, 2006.
- De Micheli, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milán, Feltrinelli, 1998.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Visor, 2001 (1era edición: Guadarrama, 1965).
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1928.
- Paris, Robert. *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. Traducción de Oscar Terán; revisión de José Aricó. México, Siglo XXI, 1981.
- Prezzolini, Giuseppe. "Italian Literature", in *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. Nueva York, Columbia University Press, 1947.
- Sternhell, Zeev; Mario Snajder y Maia Asheri. *El nacimiento de la ideología fascista*. Traducción de Octavi Pellisa. Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla*. Traducción de Laura Fólica. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducción de Joaquín Abellán, Madrid, Alianza, 2001.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1981.