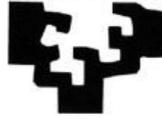


eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

**FUTURISMO ITALIANO Y
FASCISMO PARADIGMÁTICO:
ESTÉTICA Y POLÍTICA
UNA CONVERGENCIA PROBLEMÁTICA.
ENCUENTRO Y DESENCUENTRO DE DOS
FENÓMENOS CONTRADICTORIOS (1909-1922)**

TESIS DOCTORAL

AITOR AURREKOETXEA JIMÉNEZ

Donostia

2015

FUTURISMO ITALIANO Y FASCISMO PARADIGMÁTICO:
ESTÉTICA Y POLÍTICA
UNA CONVERGENCIA PROBLEMÁTICA.
ENCUENTRO Y DESENCUENTRO DE DOS FENÓMENOS
CONTRADICTORIOS (1909-1922)

AITOR AURREKOETXEA JIMÉNEZ

Tesis realizada para la obtención del
Grado de Doctor, dirigida por el
Prof. Dr. Mikel Iriondo Aranguren.

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de
la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Donostia

2015

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis doctoral no habría sido posible sin el aliento y la colaboración de algunas personas que me espolearon en todo momento para que no me desanimara, en la creencia sincera de que este trabajo merecía la pena. En primer lugar, quisiera mencionar al profesor Javier San Martín, que prendió en mí el interés por el futurismo italiano y al que debo en gran medida haberme, en última instancia, decantado por esta opción para elaborar mi tesis doctoral, una vez descartada otras.

También quería agradecer, como no puede ser de otra manera, el apoyo de mi familia durante el tiempo que ha durado este viaje, de mis padres y de un modo muy particular de Ainhoa y de Maddi, que son quienes permanentemente han estado a mi lado en esta pequeña singladura. Todos ellos me han ayudado a disfrutar del *clima* propicio para acometer con ánimo este trabajo de investigación.

No querría olvidar al personal de todas las bibliotecas y *fondos varios* que he consultado para la elaboración de la tesis y en especial querría hacer mención a las personas que se encargan del funcionamiento de la bien surtida biblioteca de la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, y que han sido más que pacientes conmigo y con mis habituales *tardanzas* en la devolución de algunos libros y documentos por ellos prestados. Gracias por vuestra permisividad y por saber soportar mis continuas idas y venidas para reconsultar los mismos libros que había devuelto unos días e incluso unas horas antes.

Por descontado quiero también poner en valor la valiosa colaboración de mis compañeros del departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la EHU-UPV y también las aportaciones de varios colegas y profesores de la Facultad de Letras de esta misma Universidad, que supieron despertar en mí inquietudes referidas a otras disciplinas, que me han ayudado de un modo decisivo en la redacción de esta tesis.

Quiero también enviar a mis amigos bibliófilos italianos Luigi, Arnaldo y Sandro, un saludo cómplice por su disponibilidad sincera, acertada y siempre amable. A ellos fundamentalmente debo haberme podido *manejar* con el italiano.

Y por último, quisiera agradecer a mi director de tesis el profesor de estética Mikel Iriondo Aranguren, su disposición a colaborar conmigo en todo momento, intercambiando impresiones o facilitándome esta o aquella referencia. Sobre todo querría destacar sus certeras indicaciones sobre la metodología a seguir, que han posibilitado en gran medida a que este trabajo de investigación pudiera finalmente llegar a buen puerto.

Para todos ellos y algunos más que no he citado, mi más sincero reconocimiento y afecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1. LA VANGUARDIA.....	23
1.1. Los comienzos. Siempre en primera línea.....	23
1.2. Vanguardia y modernidad. Una relación nunca resuelta.....	28
1.3. El futurismo, precursor de las vanguardias históricas.....	31
1.4. El fascismo y su relación con el futurismo.....	33
2. ITALIA, LOS ORÍGENES DE LA ANGUSTIA.....	41
2.1. <i>Risorgimento</i> . Una tarea inacabada como coartada histórica.....	41
2.2. El nacionalismo italiano.....	46
2.2.1. El complejo de inferioridad.....	49
2.3. Mediterraneismo y latinidad.....	52
2.4. A la búsqueda de una identidad.....	55
2.4.1. La italianidad. Una idea excluyente de patria.....	57
3. EL FASCISMO. CORRIENTES DE PENSAMIENTO DE LAS QUE SE ALIMENTA.....	61
3.1. Romanticismo. Titanismo y arte.....	62
3.1.1. Schiller y el utopismo estético.....	68
3.2. El irracionalismo moderno. Schopenhauer y la voluntad.....	71
3.2.1. Antiintelectualismo y antidemocratismo.....	75
3.3. Idealismo y neoidealismo. La filosofía del espíritu en Italia. B. Croce y G. Gentile.....	80
3.4. Nihilismo. La herencia de Nietzsche.....	88
3.4.1. El pensamiento trágico. El arte y la vida: lo apolíneo y lo dionisiaco	99
3.5. Vitalismo. H. Bergson y la filosofía de la acción.....	103
3.5.1. Intuición, razón y creación.....	105

3.6. Oswald Spengler. La decadencia de Occidente.....	107
3.7. Charles Darwin. La teoría de la evolución de las especies aplicada a los individuos y las sociedades.....	116
3.8. Anarquismo. Carlos Malato. Acracia y jerarquía.....	120
3.9. George Sorel. La sublimación de la violencia purgativa.....	125
4. EL FUTURISMO. PULSIONES E IDEAS DE LAS QUE SE NUTRE...	133
4.1. La dimensión futurista. El partido político futurista.....	137
4.2. Simbolismo y dandismo.....	142
4.3. Decadentismo. Huysmans y D'Annunzio.....	149
4.4. Antiacademicismo. Un alegato contra la esclerosis del arte.....	156
4.5. Modernolatría. Lo bello es lo nuevo.....	161
4.5.1. La religión de la máquina.....	167
4.5.2. Velocidad, dinamismo y simultaneidad.....	172
4.6. Antivaticanismo, <i>sport</i> y desmesura dionisiaca.....	179
5. EL ESTILO Y LA ESTÉTICA FASCISTA.....	187
5.1. Totalitarismo.....	189
5.2. El mito del hombre nuevo. La Edad de Oro.....	190
5.3. La hermandad y la masculinidad.....	191
5.3.1. Paternalismo y patriarcalismo.....	194
5.4. La exaltación de la juventud.....	196
5.4.1. La camaradería.....	199
5.5. Elitismo y mesianismo profético.....	202
5.6. La autoridad. El culto al jefe.....	204
5.7. La mística fascista y el martirologio.....	209
5.8. La violencia purificadora.....	213
5.8.1. La guerra y el intervencionismo.....	216
5.8.2. El imperialismo de los pobres.....	221
5.9. Uniformidad y masa. La paradoja de un ajuste imposible.....	224
5.10. La puesta en escena.....	226
5.10.1. La seducción.....	231

5.10.2. Retórica y discurso fascista.....	231
5.10.3. Semiótica y Simbología.....	234
5.10.4. Pertenencia y conciencia de grupo. Psicología de masas.....	237
6. EL ESTILO Y LA ESTÉTICA FUTURISTA.....	239
6.1. El manifiesto o la bofetada literaria.....	239
6.1.1. Las serate futuristas.....	242
6.2. Provocación. El arte sólo puede ser injusto.....	246
6.2.1. Propaganda, acción y activismo. Los <i>volatines</i>	250
6.3. Desprecio a la la mujer y replica interna.....	252
6.4. La sacralización de la locura.....	256
6.5. La violencia futurista.....	259
7. FIUME. AFINIDADES ELECTIVAS ENTRE LA ESTÉTICA Y LA POLÍTICA.....	263
7.1. Rumbo a Fiume, D'Annunzio de nuevo.....	263
7.2. El blanquismo y el foquismo <i>avant la lettre</i>	266
7.2.1 Los <i>arditi</i> y las nuevas legiones.....	268
7.3. Artecracia, un intento romántico por estetizar la política y la vida	270
7.4. El color y el calor de Fiume. <i>La vita-festa</i>	272
7.5. Un protagonismo disputado entre tres jefes carismáticos.....	277
CONCLUSIONES.....	285
EPÍLOGO.....	293
El segundo futurismo (1923-1945)	
CRONOLOGÍA BÁSICA.....	297
BIBLIOGRAFÍA.....	301
I. Futurismo.....	301
II. Manifiestos y otros documentos futuristas.....	303
III. Arte, estética y teoría de la vanguardia.....	305

IV.	Filosofia.....	306
V.	Fascismo.....	308
VI.	Fascismo. Fuentes originales.....	309

ANEXO: CORPUS DE TEXTOS Y MANIFIESTOS FUTURISTAS: ÍNDICE DE REPRODUCCIONES

- 1.- Portada de *Le Figaro. Le futurisme*, 1909.
2. Marinetti, F. T. *Le Futurisme*, Le Figaro, París, 20 de febrero de 1920 reprod. en Caruso (ed): título Manifesti, proclami, intervente del futurismo 1909-1944 reproducidos en cuatro volúmenes. Coedizioni Spes-salimbeni. Firenze, 1980.¹
3. *Manifeste du futurisme*, publicado del Figaro el 20 Febraio 1909.
4. *Fundazione e manifesto del futurismo(1909)*.
5. *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali(1909)*
6. *Programma politico futurista (1913)*
7. *Proclama futurista di F. T. Marinetti (1912)*
8. *Contro Venezia passatista (27 Aprile 1910)*
9. *Contro i professori (1919)*
10. *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina (1911)*
11. *Manifesto dei Pittori futuristi (11 Febbraio 1910)*
12. *La Pittura futurista. Manifesto tecnico(11 Aprile 1910)*
13. *Manifesto futurista della Lussuria (11 Gennaio 1913)*
14. *Discorso di Giovanni Papini detto al Meeting futurista del Teatro Costanzi (21 febbraio 1913)*
15. *L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà (11 Maggio 1913)*
16. *L'Antitradizione futurista (29 Giugno 1913)*
17. *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse (1913)*
18. *L'Architettura futurista (11 Luglio 1914)*
19. *In quest'anno futurista (1913)*
20. *Per la guerra, sola igiene del mondo(1915)*
21. *Ricostruzione futurista dell'universo (1915)*
22. *Moltiplichiamo i Sardi: primo materiale di guerra(1910)*
23. *Tripoli italiana (octobre 1911)*
24. *Manifesto della Donna futurista (25 Marzo 1912)*
25. *Triestre elettrizzata (1917)*
26. *I Significati del futurismo (1914)*

¹ De no indicarse expresamente lo contrario, todos los manifiestos y textos que reproducimos en este

27. *Nascita di un'estetica futurista*(1913)
28. *Il vestito antineutrale* (11 Settembre 1914)
29. *Sintesi futurista della guerra* (20 Settembre 1914)
30. *Futurismo e Marinettismo* (1915)
31. *Uccidiamo il chiaro di luna* (1911)
32. *AL di là del comunismo* (1920)
33. *Svegliatevi, studenti D'Italia!* (1921)

INTRODUCCIÓN

*Vehemente dio d'una razza d'acciaio
Automobile ebbro di spazio. Che scalpiti e
gremi d'angoscia Rodendo il morso con
striduli denti...*

F. T. Marinetti

Este trabajo de investigación pretende adentrarse en los entresijos que dieron lugar a la convergencia y posterior distanciamiento del futurismo italiano con lo que se conocerá como fascismo paradigmático². La idea nuclear de esta tesis doctoral se centra en explicar, atendiendo a sus respectivas génesis, cuáles fueron los porqués para que ambos fenómenos (futurismo y fascismo) estuvieran desde un punto de vista *conceptual*, además de vital, destinados a encontrarse; pero también a divergir en la efervescente Italia de los años diez y siguientes.

Aunque a priori pueda resultar paradójico, escarbando en los orígenes de estos dos movimientos encontramos incoado el germen sobre el que se cimentará su fusión, pero también los elementos que resultarán insalvables para un entendimiento duradero que fuese más allá de lo que vino a representar una cierta retórica compartida.

Comprobaremos cómo tanto el futurismo como el fascismo hicieron su aparición impregnados por el sedimento irracionalista de propuestas pseudointelectuales, que como reacción al positivismo lógico, a la idea de progreso infinito y al *encumbramiento* de la razón habían proliferado en el confuso panorama europeo de finales del siglo XIX.

Analizaremos cómo el futurismo en Italia no será sólo un fenómeno vinculado al arte, sino que reivindicará su vocación de participar en política, siendo ésta la primera vez

²Stanley G. Payne en su *Historia del fascismo* se refiere al caso italiano como fascismo paradigmático, debido a que éste fue el movimiento genuino que dio origen a que el término fascismo tuviera gran predicamento en la época y se asentara definitivamente. A partir de entonces se pasó a denominar, de este modo, a todos aquellos grupos que poseían unos postulados ideológicos similares a los del pionero referente italiano. Ver: S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, pp. 11-13.

que un movimiento de procedencia artística proponga una visión holística que abarque todo lo relativo a la organización humana. Se ocupará no sólo de cómo debe estar organizada la sociedad, sino también en un alarde de mesianismo que hará fortuna, ansiará imponer la mirada del mundo que deberá tener el hombre nuevo que nacerá gracias a la acción futurista³.

No es de extrañar, por tanto, que un fenómeno de estas características, totalizante y embriagador, que abarca desde la política y el arte hasta la filosofía, pasando por la poesía, la música, la publicidad, la decoración o la moda y que tiene al nacionalismo por bandera, converja con lo que serán los primeros *fascios di combattimento*⁴. Lo que sí parece más polémico es concluir cuál fue el alcance real de dicha entente. Defenderemos que el futurismo no interesó seriamente a Mussolini. Tan sólo representó el disfraz moderno de un movimiento (el fascismo) que debe ser considerado como un fenómeno esencialmente *reaccionario*⁵, pese a que en ese fascismo primero convivirán, además de los futuristas, otros grupos izquierdistas partidarios de la vía insurreccional⁶.

La contradicción en la que los futuristas incurrirán estaba servida desde el momento en el que F. T. Marinetti y los suyos se acercaron a los fascistas. Esta incompatibilidad se produce cuando un movimiento de marcado carácter rupturista e incluso ácrata como el

³ La idea *prometeica* de *construir* un hombre netamente nuevo, que desarrollaremos en un capítulo aparte será una de las ideas fundamentales que atravesará a toda la pléyade de grupos vanguardistas que por aquel entonces se encontraban en plena ebullición. Esta tesis será especialmente bien acogida por múltiples movimientos políticos revolucionarios (socialistas y anarquistas primero, y comunistas y fascistas después), que la consignarán en sus postulados como la idea central de su acción política. De esta idea participarán sin duda los futuristas italianos como “belicosa vanguardia *de lo nuevo*”. Ver: Francois Flahault, *El crepúsculo de Prometeo*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2013, pp. 50-51.

⁴ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 46.

⁵ Cuando en este trabajo utilizamos el término reaccionario no lo hacemos con las connotaciones exclusivamente *conservadoras* que hoy en día tendemos a atribuirle, sino que lo enmarcamos en una posición política que desde el ámbito de la cultura se opone desde la teoría y también desde la acción a las propuestas positivistas y también en ocasiones simplemente *modernizadoras* que otra fuerzas plantearon en el momento histórico al que hacemos referencia. Ver: F. Gallego, F. Morente, *Rebeldes y reaccionarios*, El viejo Topo, Madrid, 2007, pp. 9-10.

⁶ En este sentido y pese a quedar al margen de nuestra investigación, parece pertinente señalar aquí que lo que en Italia se denominó fascismo de izquierdas fue rápidamente neutralizado, al igual que sucedió en Alemania con los camisas pardas (SA) en la llamada noche de los cuchillos largos, o en España con la facción nacional-sindicalista de Hedilla y Onésimo Redondo. No obstante, en el caso italiano y pese a su irrelevancia a la hora de influir en el movimiento, algunos de estos fascistas de izquierda ocuparon puestos de grado medio en el partido de Mussolini. En todo caso, tal y como hemos señalado, su presencia aunque *tolerada* fue siempre de carácter meramente testimonial y vinculada a las *corporaciones*, cuyo objetivo principal era la acción cooperativa entre las clases y no la lucha entre las mismas que según los fascistas contravenía la idea de un Estado fuerte. Ver: S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, pp. 19-21.

futurismo, potencia un fenómeno como el fascismo, que nunca ocultó su deseo de instaurar un régimen autoritario.

Defenderemos que aunque los futuristas hayan pasado a la historia bajo la denominación de *La vanguardia negra*, en el período que nosotros analizamos (1909-1922) el futurismo italiano no fue tan sólo un aliado político de Mussolini, sino que constituyó un extraordinario fenómeno creativo. No sólo por sus aportaciones plásticas y de carácter estético (que las hubo y nada desdeñables), sino sobre todo por introducir en lo artístico una serie de elementos nuevos como serán los manifiestos, los *volatines* o las *serate*, precursoras de la *performance* contemporánea, que configurarán una mirada diferente a la hora de provocar «experiencias estéticas de calado»⁷.

Pondremos de relieve la conexión de lo estético con lo político, puesto que la energía creadora de los futuristas tendrá su reflejo en la política que de manera recurrente se apropiará, las más de las veces consentidamente, de sus ideas. Los futuristas creyeron ingenuamente ser parte imprescindible del fascismo⁸.

Con el futurismo el salto de la estética a la política y más allá a la vida cotidiana, con por ejemplo la *invención* de la publicidad moderna, pasará a ser una realidad. Este deslizamiento del arte a la praxis cotidiana, será uno de los elementos que habrá que destacar a la hora de valorar «la influencia del futurismo italiano en la historia del siglo XX»⁹.

Cabría añadir que ese trasvase de creatividad del futurismo no sólo será aprovechado por el fascismo, sino que también el comunismo basará su programa de agitación política en la propaganda de los manifiestos futuristas. Esa forma de entender el activismo que nació con los futuristas será asumida también por los grupos democráticos, verbigracia los partidos políticos¹⁰.

⁷ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 17.

⁸ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 42.

⁹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 9-10.

¹⁰ El futurismo a parte de su *versión* más polémica y política también tuvo una *visión* de lo lúdico extraordinaria: la innovación del juguete tradicional, el *Music hall*, el anuncio publicitario, la decoración... qué hacen de él, más allá de sus malditismo político, un fenómeno precursor no ya sólo del dadá, la abstracción o el constructivismo como sin duda se suele reconocer, sino también del Pop Art y otros fenómenos similares de la cultura moderna de masas.

¿POR QUÉ EL FUTURISMO?

En los últimos tiempos, y especialmente en las últimas dos décadas, se ha despertado entre investigadores, teóricos del arte e historiógrafos, pero también entre estudiosos de las ideas estéticas, un interés notable por revisar de un modo crítico el discurrir de la vanguardia europea de preguerra que había sido idealizada o satanizada por las generaciones anteriores¹¹.

En el país transalpino ha sido el movimiento futurista el que ha acaparado la atención, tal y como lo atestigua la impresionante exposición antológica celebrada en Roma en el verano del 2001 bajo el título de *Futurismo (1909-1949)*. Entre las obras que tuvimos ocasión de poder contemplar se encontraban *La carcajada* de Boccioni o *El funeral del anarquista Galli* de Carra, ambas procedentes del Museo de Arte Moderno de Nueva York y representativas de la colorista apuesta de los futuristas.

Más recientemente en el 2009 y coincidiendo con los 100 años de la aparición del manifiesto fundacional del movimiento, tuvo lugar en la colección Estorick de Londres una muestra que analizaba la compleja relación entre el futurismo italiano de Marinetti, Boccioni, Balla o Carrá por un lado, y el futurismo ruso representado por sus figuras más representativas, Jlebnikov, Burluk, Mayakosk y Matiuschin, por otro.

Ambos fenómenos, pese a sus elementos comunes (los dos tuvieron influencias de la fase cubo-futurista de Braque y Pablo Picasso) presentaron además de apuestas ideológicas contrapuestas, múltiples diferencias formales y de concepto, aunque las más importantes fueron de enfoque y de temática.

En el futurismo ruso la guerra no gozó del fervor con el que será vista por sus precursores italianos. Tampoco la fascinación por los entornos urbanos y maquinistas tenía la misma lectura en unos y otros. Así, Larionov o la propia Goncharova estaban interesados en el pasado ruso, en el arte popular y en los temas rurales, que los futuristas italianos en su reivindicación de lo nuevo denostaban radicalmente. No obstante, ambos futurismos compartían otras preocupaciones estéticas, tal y como señala Llanos Gómez.

¹¹ M. de, Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 241.

A pesar de la distancia ideológica que les separa, y que apunta a las nuevas condiciones que impone la producción en masa, marcando el ritmo de la ciudad y, por ende de la vida en general¹².

Esta naturaleza dual del futurismo italiano de por un lado abrazar lo nuevo y, por otro, de posicionarse de manera extrema en política, hacen de este movimiento un fenómeno lo suficientemente atractivo como para dedicarle esta investigación. Añadiremos que el futurismo, en tanto que pionero de una mirada radicalmente nueva, es también el movimiento principal del que se nutrirá la idea de modernidad.

Otro motivo para mi elección está ligado a la curiosidad que desde siempre me ha despertado la controvertida figura de su fundador. Marinetti, padre indiscutible no ya del futurismo, sino también del concepto de vanguardia que manejamos, a la que contempló como una secuencia generacional utópica, nihilista y propagandista. Todo ello en el modelo italiano puesto al servicio de un proyecto pan-nacionalista, con el objetivo de situar a Italia en un lugar que le permitiera «la consecución del liderazgo» en la cultura moderna¹³.

El futurismo se presenta, de este modo, como un «fenómeno temprano»¹⁴ y precursor de todos los ismos que recorrerán Europa en la carrera vanguardista que estaba a punto de inaugurarse y cuyo pistoletazo de salida será el año 1909, con la publicación en el periódico parisino *Le Figaro* del manifiesto fundacional del movimiento¹⁵.

En la declaración de principios extremos que vino a representar este texto, Marinetti mostrará su intención de glorificar lo nuevo y atacar sin miramientos *lo viejo*, que asociará con algunas disciplinas académicas tradicionales, como la historia, el arte, la escultura clásica y la arqueología. El fundador del futurismo arremeterá también de un modo abrupto contra la democracia y la Iglesia Católica, a la que responsabilizará de todos los males del país.

¹² Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 11.

¹³ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 98.

¹⁴ F. T. Marinetti, *El futurismo*, traducción de R. G. de la Serna, Prometeo, a II, núm. VI, Madrid, 1909, p.17.

¹⁵ En Italia llamó poderosamente la atención e incluso fue objeto de burla, que la defensa más furibunda de la italianidad y también, aunque por diferentes motivos, de la modernidad se hiciese desde las páginas de un periódico galo, conservador y por supuesto en francés.

[...] Conseguí las primeras deudas fundando mi primer periódico, *Le Papyrus*, repleto de poesía romántica y de invectivas anticlericales contra los jesuitas¹⁶.

Por último, la vinculación del movimiento futurista con un fenómeno trascendental en la historia del siglo XX como el fascismo, fue definitiva para que me decantase por analizar comparativamente ambos movimientos, para dilucidar los motivos que vincularon a estas dos grandes fuerzas telúricas, procedentes ambas de la Italia culta y rica del norte. Esta fue la primera y probablemente la única experiencia de colaboración real de un grupo de procedencia artística con una organización política de carácter autoritario que alcanzó el poder¹⁷.

EPISTEMOLOGÍA Y METODOLOGÍA DE TRABAJO

El objetivo de esta tesis, es mostrar que el futurismo italiano, por su naturaleza radicalmente moderna, no podía a la larga mantenerse ligado a un modelo como el fascismo, que en esencia era conservador y nostálgico de la estética del pasado. Para la aproximación a esta cuestión hemos decidido incluir aspectos de carácter histórico y también elementos teóricos. Respecto a los aspectos contextuales hemos tenido en cuenta las cuestiones cronológicas, y respecto a los elementos teóricos hemos atendido los distintos enfoques de la relación entre los dos fenómenos (futurismo y fascismo) para intentar clasificarlos.

Así, ordenar la secuencia de algunos hechos históricos ha resultado imprescindible, tanto para delimitar el trabajo, como para poder comprender algunas cuestiones que ayudasen a entender el contexto en el que se desarrollaron los acontecimientos sobre los que plantearé algunas hipótesis principales.

Acotar el trabajo ha constituido unos de los dilemas a los que he tenido que enfrentarme a la hora de abordar la metodología con la que afrontar esta tesis doctoral. Parecía evidente que debía comenzar con el terremoto que supuso en 1909 la aparición del primer manifiesto futurista, pero no estaba tan claro hasta qué fecha debía extender la cooperación de Marinetti y los suyos con el fascismo.

¹⁶ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 83.

¹⁷ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1978, p. 112.

Después de tantear algunos episodios relativos al futurismo (en esencia, la aparición de algunos manifiestos que marcaron algún cambio relevante en el grupo), decidí que el trabajo debía de concluir con la fecha emblemática de 1922, año en que el fascismo tomará las riendas del país y periodo real en el que el futurismo se mostró interesado de participar en política, tal y como subrayan una mayoría de estudiosos de la historia de la vanguardia europea y también una nueva generación de revisores del fenómeno.

Después de 1922, el futurismo, o mejor dicho Marinetti y algunos más de sus colaboradores del primer círculo que no decidieron explorar la aventura norteamericana, se plegarán a las exigencias del poder de Mussolini, y pese a que seguirán dando a luz algunos manifiestos interesantes, dejarán de ser considerados como la vanguardia subversiva, admiración de artistas, poetas y literatos. Este hecho no será óbice para que algunos futuristas, lejos de la oficialidad, continúen explorando territorios nuevos como la publicidad y el diseño¹⁸.

Respecto al apartado teórico, cabe señalar que en lo referido al futurismo y al tratar con manifiestos que son una forma particular de literatura, su estudio requiere en ocasiones de un «enfoque cercano a la lingüística», tal y como apunta C. Jarrillot¹⁹. Sin embargo y más allá del escrutinio al que como textos literarios pudieran estar sujetos, he utilizado los manifiestos como si de un corpus teórico se tratara, para poder acometer el análisis de los mismos desde diferentes enfoques (estético, artístico, discursivo, político, programático...). A mi juicio los manifiestos se deben entender como una unidad *cuasi* doctrinal y no circunscribirlos a lo que establece a esos efectos la lingüística textual de Franz Simmler²⁰. Por el contrario, me detendré en los aspectos que abordan el manifiesto como una expresión de carácter estético, retórico, además de simbólico para analizar la inmensa carga de denuncia e innovación radical que estas *bombas* de relojería llevan consigo.

¹⁸ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p.56.

¹⁹ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.17.

²⁰ *La lingüística del texto* es una ciencia relativamente nueva que teniendo en cuenta los estudios de la lingüística *tradicional* se ocupa principalmente del estudio del texto, siendo su objetivo *elemental* el análisis del discurso y el estudio minucioso de la gramática del texto. Uno de los principales valedores de esta disciplina es el lingüista alemán Franz Simmler.

EL ABORDAJE DE LA CUESTIÓN. ESTRUCTURA DEL TRABAJO. ALGUNOS CONSIDERANDOS

Cuando se acomete un trabajo que no trata sobre un tema o un autor concreto, sino que pretende poner en diálogo a dos o más elementos, sean estos autores, estilos artísticos o movimientos políticos, se requiere un planteamiento que al menos observe algunas de las reglas que la comparatística tiene consignadas a dichos efectos.

Así, por ejemplo, al tratarse de una tesis en castellano, he procurado que los manifiestos manejados para este trabajo estuvieran siempre que fuera posible en ese idioma. En ocasiones, al no encontrar algunos manifiestos traducidos al castellano, he utilizado referencias que necesariamente aparecerán sólo en lengua italiana. Cuando he podido disponer de manifiestos en las dos lenguas, he preferido la versión en español para agilizar su lectura.

Se ha de señalar que existe una descompensación con respecto al uso del italiano, ya que las citas en este idioma aparecen fundamentalmente en los capítulos dedicados al futurismo y no tanto en los capítulos dedicados al fascismo, donde la cantidad de textos en castellano existentes ha sido “suficiente” para elaborar este trabajo. Eso no impide que en ocasiones, como sucede con determinados discursos de Mussolini, hayamos optado por recurrir directamente a la versión italiana por sencillamente parecernos más convincente.

Con respecto a las citas en italiano, he decidido no traducirlas al español, debido principalmente a la cercanía de este idioma con el castellano.

La comparación de los dos fenómenos (el futurismo y el fascismo) me ha llevado, pese a que ambos movimientos se nutran de fuentes filosóficas semejantes, a leer a los mismos autores desde perspectivas diferentes, para poder penetrar así en las similitudes y diferencias que de las lecturas del mismo autor hacían unos y otros. Nietzsche, por ejemplo, ha resultado ser representativo de esta aproximación disímil y problemática.

Por último, he querido presentar el trabajo como un estudio de los dos fenómenos, donde las cuestiones estéticas y políticas aparecieran intercaladas, con el objetivo de dar a esta investigación un carácter panorámico de lo que realmente representaron el fascismo y el futurismo.

Esta estructura nos conduce a contextualizar lo ocurrido entre estos dos fenómenos y también a contemplar un mapa más amplio de lo que sucedía en Italia en el tiempo al que hacemos referencia.

No conviene olvidar que tanto el futurismo como el fascismo supusieron dos modelos a imitar fuera de Italia, el futurismo principalmente por la vanguardia artística europea (dadaísmo, surrealismo, vorticismismo...) y el fascismo por los movimientos de matriz autoritaria que a la sazón empezaban a desplegarse por todo el continente, Alemania, Francia, Rumania, Holanda, Bélgica, Gran Bretaña y más tarde también España, por citar sólo algunos.

En definitiva, la estructura del trabajo responde a esta doble intención:

- 1) Ordenar de un modo cronológico y secuencial lo que fue el acercamiento primero y distanciamiento posterior de los dos fenómenos en los planos estético, filosófico y político, poniendo especial énfasis en algunos momentos *estelares* del vínculo, como el caso de la toma de Fiume, que marcaron un antes y un después en el devenir de dicha relación.
- 2) Explicitar convenientemente lo que el futurismo y el fascismo representaron para que la historia de la modernidad discurriese por la senda por la que finalmente transitó. Sus *aciertos* y sus miserias forman parte de nuestra experiencia histórica más inmediata.

1. LA VANGUARDIA

1.1. LOS COMIENZOS. SIEMPRE EN PRIMERA LÍNEA

Tal y como señala Sebrelí, la idea de vanguardia, se presenta como la clave de bóveda que «da pie a la idea misma de modernidad»²¹ y sobre la cual cimentarán sus discursos y prácticas, todo los nuevos movimientos que nacerán en las primeras dos décadas del siglo XX²².

Desde sus orígenes, que situaremos en la Revolución Francesa, el concepto de vanguardia aparece ligado tanto al arte (literatura, pintura, arquitectura...), como al concepto de transformación de la sociedad. Así Saint Simon, a diferencia de lo que Platón propone en el libro décimo de la República, a saber, el destierro de los poetas de la *polis*²³, concedía una función preponderante a la intervención del artista en la arquitectura política de la ciudad. Otro tanto cabría decir, tal y como señala Andreas Huyssen, de Charles Fourier, socialista utópico que rescató para la causa del socialismo ácrata la idea de vanguardia artística, relacionándola con las subculturas bohemias que en el siglo XIX empezaban a surgir, mientras la vida en las ciudades se hacía «más intensa y febril»²⁴.

En el panorama confuso de la experiencia revolucionaria de la comuna de París de 1871, será Rimbaud quien invitará a los poetas a incorporarse al proceso revolucionario, para que aportaran ideas que permitiesen mirar el mundo desde una óptica diferente. Así, el Rimbaud revolucionario (sabido es que hay muchos Rimbaud y todos ellos

²¹ J. J. Sebrelí, *La aventura de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 13.

²² J. J. Sebrelí, *La aventura de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 13.

²³ Citado por A. Aurrekoetxea, F. Golvano en la comunicación *Dimensiones estéticas y éticas en la acción de las vanguardias históricas* presentada en el marco de la XXV jornada de Ética y política organizada por el departamento de Filosofía de los valores y Antropología social de la EHU-UPV y la UNED, 2007.

²⁴ A. Huyssen, *Modernismo, cultura de masas y postmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2002, pp. 21-22.

contradictorios entre sí) nos conminará a pensar en el artista como mediador entre las *musas* y la realidad. Sólo el artista será poseedor de esa visión profética, que deberá poner al servicio de la causa emancipadora²⁵.

En ese momento de agitación revolucionaria se produjo por vez primera (en lo que será una de las principales señas de identidad de la vanguardia) una convergencia real de sus dos expresiones máximas, a saber, la dimensión política y la dimensión estética. En el futuro la relación entre una disciplina proveniente de la filosofía, como la estética, y una ciencia social como la política, se reproducirá cada vez que aparezca el término vanguardia, que pasará a estar asociado a la idea de progreso y ruptura radical con el pasado.

Sin embargo, no será hasta finales del siglo XIX cuando el término vanguardia se instale definitivamente en el terreno del arte. Será en la literatura donde la acepción se adoptará por aclamación. La aparición del manifiesto como soporte literario será también una de las señas de identidad que definirá a los grupos vanguardistas. Esto será copiado por el movimiento revolucionario ruso, que lo utilizará como activo para la expansión de sus ideas subversivas. La vanguardia, su idea, advierte Castoriadis, implica que:

[...] la historia es y debe ser siempre marcha hacia adelante²⁶.

De este nuevo imaginario surgido en Francia cabría destacar que atendiendo a los aspectos etimológicos, el término *avantgarde* nos sugiere avanzar siempre a una posición más adelantada que el resto, esto es, ir por delante de los demás en todo momento. Este afán por colocarse a la cabeza será la *polvora* que entusiasmará a infinidad de grupos de toda índole (como el futurismo y el fascismo) con influencia decisiva en la sociedad del siglo XX²⁷.

La construcción de una teoría de la vanguardia, se encuentra desde el principio con un problema que podríamos denominar nominalista, pues a su enunciado se le atribuyen múltiples significados, cada uno de ellos con sus ramificaciones, que definen lo

²⁵ A. Arthur, *Una temporada en el infierno*, Visor, Madrid, 1972, p. 11.

²⁶ C. Castoriadis, *¿Hay vanguardias?*, Katz, Buenos Aires, 1987, p. 79.

²⁷ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 57.

vanguardista identificándolo con lomoderno. Esta apreciación conduce a una pléyade de miradas que complica el acercamiento epistemológico a la idea misma de vanguardia²⁸.

En el caso de la política y del arte la vanguardia se identifica por contraposición directa a lo establecido. Algunas de las características que se atribuyen a la vanguardia se repiten con sus respectivas interpretaciones, a saber, escisión entre arte y cultura cotidiana, la defensa de la autonomía del arte y esa pulsión de lo nuevo que alimenta el mito moderno del progreso infinito. Las variantes de la vanguardia son múltiples y en ocasiones no sólo antitéticas con respecto a otras vanguardias, sino que también profundamente contradictorias consigo mismas, lo cual redundará en la dificultad del análisis, tal y como nos advierte Eduardo Subirats:

Los programas estéticos de la vanguardia han sido siempre ubicuos, contradictorios y ambiguos. [...] la dialéctica de ruptura y disolución de los lenguajes artísticos, y de experimentación e instauración de un orden nuevo, a la vez formal y civilizatorio que atraviesa su edad heroica está llena de contrasentidos y puntos ciegos²⁹.

Si la vanguardia tiene un eje común sobre el que pivota su acción, éste es el de que su presencia implica que la historia es una marcha inexorable hacia adelante (aunque a veces se añore el pasado) y hacia la construcción de nuevos mitos que la vanguardia contribuye a entronizar, ya sea el progreso, la vindicación de la máquina, la forja del hombre nuevo o la arcadia feliz.

Para P. Bürger la vanguardia «es un fenómeno artístico y estético a la vez»³⁰, en el sentido de que lo específico del arte de vanguardia representaría un momento de autoconciencia histórica, en el que el artista incide a través de su praxis en el devenir de los acontecimientos. Es esta idea, la de una autoimpuesta conciencia histórica, la que vendría a explicar su extraordinario carácter magnético.

En primer lugar, la vanguardia tiene un fundamento historicista que puede resumirse en la sentencia: “en cada momento de la historia no puede hacerse cualquier cosa”. Por otra parte, la componente positivista de la modernidad tiende a considerar la objetividad

²⁸ J. J. Sebrelí, *La aventura de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 21.

²⁹ E. Subirats, *Linterna mágica. Vanguardia, Media y cultura tardomoderna*, Siruela, Madrid, 1997, p.22.

³⁰ P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p.25.

como garantía del progreso. Finalmente, la conciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas: «el lenguaje construye la realidad, no refiere a un mundo preexistente»³¹.

Se ha de considerar también que la vanguardia por su discurso y por su propia práctica, será un fenómeno que se resistirá a ser encorsetado en un marco legal o sistema normativo, puesto que si así ocurriera, «llevaría aparejado la propia defunción del movimiento»³².

Tampoco se puede obviar que la vanguardia posee un componente estetizante, sin cuya dimensión sería imposible comprender su carácter transgresor. En arte esta idea está atravesada por la aparición de la abstracción, que imposibilitará el control de la academia, cuya pretensión de normatividad la vanguardia conjurará de un modo categórico. Tampoco la vanguardia está libre (más bien, ese sería su destino) de quedar superada por sucesivas neovanguardias que la consideren caduca y esclerotizada, y sustituyan sus “anticuados” postulados por unos nuevos y por lo general opuestos.

Cada vanguardia se sitúa a sí misma en el inicio de una nueva era en el acto mismo de declarar caduca y estéril toda la creación anterior a ella misma. El problema que plantea esta ruptura tan radical es su continuidad, el hecho de que se ve negada por el advenimiento de nuevas vanguardias, que a su vez pretenden superarla y la desplazan en el status de momento inaugural³³.

También se puede producir otro fenómeno contradictorio, que surjan grupos neovanguardistas que por un sentido de fidelidad a la vanguardia originaria mantengan sus postulados, y lo que es más paradójico aún, mantengan el mismo modelo formal en sus propuestas creativas, lo que constituirá un contrasentido negador del principio innovador que a toda vanguardia se le presupone. No obstante, y pese a su carácter contradictorio, este hecho de retorno a los orígenes se ha producido repetidamente a lo largo de todo el siglo XX. El cubismo, fue aún más allá, y en un momento determinado

³¹ P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p.13.

³² En el caso del futurismo italiano eso fue precisamente lo que ocurrió, que la toma del poder por los fascistas con los que colaboraba supuso automáticamente la escisión y decadencia del potencial desestabilizador y subversivo del movimiento de Marinetti, que sucumbió esperpénticamente a los encantos de arrimarse al poder fascista que lo *neutralizo* letalmente. Para una mayor ampliación de la cuestión ver: Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 45.

³³ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 49.

de la construcción de su propio mito hizo pasar por moderno y complejo lo que eran las formas simples del arte primitivo.

Ya no eran curiosidades como las llamaban los profesionales; no, nosotros las elevamos a lo que son en realidad [...] obras poéticas maravillosas...³⁴

Se podría decir, que “sin matar al padre” no es posible hablar de vanguardia *estricto sensu*, aunque hay que reconocer que la revisión del fenómeno vanguardista en arte sigue produciendo curiosas paradojas. Así, si consideramos la tesis de P. Bürger del carácter intensivo de vanguardia, cuya característica fundamental es la de cambiar el arte (en el caso del futurismo también la vida y la política) a través de la crítica feroz a lo viejo, debemos concluir que para ello, tan necesario como la obra en sí (que con la expansión y consolidación de la abstracción tiende al hermetismo no interpretativo o multiinterpretativo) será el texto en el que necesariamente la obra se apoye³⁵.

En el ADN de la vanguardia se encuentra la idea de ver el arte comorepresentación genuina, entendiendolo como la intención del creador de trasladar al plano artístico una realidad nueva. El arte de vanguardia remitiría a la configuración de un universo propio³⁶. De este modo, se modificará la idea de forma y la legalidad misma en la que la forma ha venido siendo mostrada. Gracias a este cambio en la mirada, el futurismo desplegará toda su irreverencia creativa que lo investirá como vanguardia de la vanguardia, en tanto que su pretensión de ruptura será total³⁷.

³⁴ J. J. Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 116.

³⁵ Tal y como veremos en el caso de las vanguardias históricas, este texto de apoyo será el manifiesto que lejos de ser sólo un *recurso* literario más o menos incendiario, se convertirá en el elemento distintivo de las vanguardias artísticas surrealismo, dada, y muy especialmente el futurismo, donde esta *modalidad* creativa alcanzará las cuotas más altas de sofisticación jamás conocidas hasta la fecha y que harán que sea plausible considerar al manifiesto en sí como el núcleo de la intervención creativa de este tipo de grupos, por *encima* incluso de lo que canónicamente se entendía hasta entonces por obra de arte. Ver: C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dada y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.11.

³⁶ En palabras de Peter Bürger, la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales -instrumentos técnicos, valores, mitos- que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empeñe en forzar su iconografía.

P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p. 15.

³⁷ No debemos olvidar, tal y como hemos señalado anteriormente, que el futurismo en tanto que vanguardia de pretensiones *holísticas* irá mucho mas allá de la mera producción de obras de arte y que sus incursiones en la escena artística transalpina abarcarán además el ámbito de la publicidad, la fotografía, la cocina, la moda, la arquitectura utópica, la cerámica, el teatro, el *music-hall*, las *varietés*, la poesía, el fotomontaje. Ver: F. T. Marinetti, *Teoría en invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, pp. 53-54.

1.2. VANGUARDIA Y MODERNIDAD. UNA RELACIÓN NUNCA RESUELTA

La vanguardia asume la práctica artística como un proyecto irreductible a la reflexión intelectual pura³⁸, planteando un problema que está en la esencia de la consideración de la vanguardia como parte del proyecto de la modernidad, entendida ésta como avancede lo que es razonable (susceptible de ser explicado mediante argumentos o mediante la representación correspondiente)³⁹.

Hemos presentado la idea de vanguardia como un desarrollo de la tesis de progreso, pero cabe establecer otra relación de la vanguardia con la modernidad que iría justo en la dirección contraria. La de una mirada al pasado. Esta visión *retro* de la vanguardia vendría a impugnar la idea de que la historia es lineal y conducente al progreso humano.

En realidad, esta mirada nos lleva a asumir que la historia de la cultura avanza más bien «por oposiciones dialécticas»⁴⁰ y que la aparición de una tendencia provoca la emergencia de la contraria. En el caso del futurismo italiano esto se produce al tratar de explicar cómo y pese a su prédica moderna el movimiento se emboscará en una concepción irracionalista de la realidad. Esta paradoja de que con postulados rupturistas y por ende modernos se puedan defender posiciones ajenas a la razón con las que se tiende a identificar la modernidad, será una constante en muchos de los movimientos que se postulen vanguardistas, incluyendo el futurismo.

La gran escoba de la locura nos saca de quicio y nos impele a cruzar las calles escarpadas y profundas como torrentes desecados. Aquí y allá lámparas agoreras en los cuadros de las ventanas nos enseñan a despreciar nuestros ojos matemáticos⁴¹.

³⁸ P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, p. 18.

³⁹ Por modernidad debemos entender el cambio profundo que se produce en Occidente a partir del humanismo y la reforma, que culmina en el siglo XVIII con la filosofía de la ilustración o iluminismo, que desmitificará en palabras de Kant los dogmas religiosos y las explicaciones mágicas e impulsará, de este modo, los ideales de democracia política, libertades civiles y más tarde dará lugar a lo que conocemos como derechos humanos.

⁴⁰ J. J. Sebrelí, *El asedio a la modernidad*, Debate, Barcelona, 2013, pp. 11-13.

⁴¹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 146.

O todavía más claro aún:

¡Salgamos de la sabiduría como de una horrorosa llaga y entremos, como frutas coloreadas de orgullo, en la boca inmensa del viento! ¡Démonos como manjar a lo desconocido, no por desesperación, sino sencillamente para enriquecer las reservas insondables de lo absurdo!⁴²

Así el futurismo será una reacción antiintelectual, que se alimentará de todo aquello a lo que en su retórica se opone. Habría que convenir con P. Anderson que las vanguardias, a diferencia de lo que sucede con otros períodos de la historia del arte, son difíciles de categorizar de una manera coherente, puesto que sus prácticas y sus teoréticas suelen a menudo estar en disputa, cuando no en abierta controversia. Estas diferencias también serán habituales entre los distintos grupos que cohabitan dentro de una misma vanguardia.

La vanguardia como concepto es la más vacía de las categorías culturales. A diferencia de los términos gótico, renacentista, barroco, manierista, neoclásico, éste no designa en absoluto un objeto describable por derecho propio, se halla desprovisto por completo de contenido positivo. En efecto, (...) lo que finalmente se oculta bajo esa etiqueta es un repertorio de prácticas estéticas diversas y ciertamente incompatibles: simbolismo, constructivismo, expresionismo, surrealismo. Tales movimientos, que de hecho desarrollaron programas específicos, fueron unificados *post hoc* en un concepto comodín, cuyo único referente es el vacío transcurso del tiempo. Tomado de un modo literal no hay otro indicador estético más vacío o viciado, pues lo que en su tiempo fue moderno se torna pronto en obsoleto⁴³.

Pero, al profesor Anderson también se le debe hacer notar que esa incompatibilidad no es exclusiva de la vanguardia y también se da en otros momentos de la historia del arte. Cabe recordar, como señala Sebrelí, que «en el renacimiento del siglo XV, nadie se denominaba a sí mismo renacentista y que el estilo renacentista lo hemos terminado de fijar mucho después»⁴⁴. Lo cierto es que a ojos de los historiadores y de la crítica, el paso del tiempo tiende a atenuar las diferencias y a acentuar las similitudes, si no sería imposible analizar los fenómenos artísticos e insertarlos en su contexto histórico.

⁴² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 146.

⁴³ P. Anderson, B. Marshall, *Modernidad y revolución* 1983, reproducido en *A zone of Engagement*, Londres, 1992, Verso, *Campo de batalla*, traducción de Magdalena Holguín, Barcelona, Anagrama, 1998, p.73.

⁴⁴ J. J. Sebrelí, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, pp. 17-18.

Sebreli lleva provocadoramente al absurdo la cuestión del nominalismo, uno de los aspectos principales en esta contumaz querrela, cuando afirma:

Es preciso, por consiguiente, oponerse tanto a quienes subsumen las individualidades artísticas en una entidad supraindividual llamado renacimiento, barroco o vanguardia, como a los que niegan cualquier generalización acusándola de parcial, esquemática, reduccionista, cayendo en un nominalismo absoluto, donde sólo es posible hablar de autores concretos. Ni aun eso, porque el nominalismo es inagotable. Aplicándolo hasta sus últimas consecuencias, ni siquiera sería lícito hablar de autores, sino de obras precisas, y tal vez ni siquiera de éstas, sino de una determinada pincelada de un cuadro, o de un párrafo de una obra literaria⁴⁵.

En contraposición al nominalismo, las teorías formalistas abstractas representadas por Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales de historia del arte* (1915), Henri Focillon en *Vida de las formas* (1943) y también por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), tal y como apunta Sebreli, consideran «las formas artísticas como entidades supraindividuales, actuando por encima de los artistas concretos»⁴⁶.

Parece evidente que ninguna de las dos escuelas, ni la nominalista ni la formalista, son válidas para enfocar la problemática de las vanguardias (naturalmente, tampoco lo son para definir el futurismo) ni de ningún otro fenómeno de carácter artístico; y por tanto, se debe dejar claro que ambas están ya plenamente superadas, pese a haber interferido en el pasado distorsionando el análisis de las vanguardias de principios del siglo XX.

1.3. EL FUTURISMO: PRECURSOR DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS. EL PESO DEL ARTE EN LA POLÍTICA

No resulta extraño, visto lo visto, que el término vanguardia esté plagado de metáforas bélicas, y que fueran precisamente los futuristas los que las instituyeran con una

⁴⁵ J. J. Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 19.

⁴⁶ J. J. Sebreli, *Las aventuras de la Vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 19.

impronta radical y agresiva que sublimaba la idea de la vida como lucha permanente por la preeminencia. Una guerra sin cuartel para imponerse sobre los demás, para apuntalar su particular *pathos* interpretativo o expresivo.

Las llamadas vanguardias históricas constituyen dentro la historia del arte una secuencia idealizada de esta idea de ruptura a la que hacemos referencia. Ruptura con el pasado, con lo inmediatamente anterior o simplemente ruptura con la figuración o con el modo de concebir la *poiesis*, pretendiendo en general crear *ex-nihilo* categorías completamente nuevas de aproximación a la forma y al universo de lo estético y yendo más allá a «fundir el arte con la propia existencia»⁴⁷.

El futurismo, abanderó esta idea de *asesinar* el arte que hará fortuna entre los dadaístas y otros grupúsculos vanguardistas, anulando los límites existentes entre la vida y el propio arte. Este planteamiento de los futuristas y del surrealismo de expresar lo artístico no sólo a través de la plástica, sino también a través de textos y manifiestos, anticipaba lo que posteriormente conoceremos como arte conceptual, donde la idea no sólo será tan importante como la obra, sino que en ocasiones la idea será la obra misma.

La facilidad del futurismo para crear mitos e iconos a través de metáforas rotundas y convincentes, convertirá al movimiento en un anticipo de la visión negativa de arte moderno que interesó a Benjamin y sobre todo a Adorno. El automóvil como metáfora de que el arte está en los objetos reales y no en los lienzos, la disonancia, la estridencia e incluso el escándalo anticipan a Duchamp y sus *ready-made* y harán del futurismo un imaginativo laboratorio de ideas antes que una factoría de obras de arte.

[...] La obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera se le está negando. Así lo liberan de aquello en lo que encierra la experiencia exterior y cosista. Las que tienen sentido hacen siempre salir a la luz nuevos estratos, envejecen, se enfrían, mueren...⁴⁸

El futurismo se entregó por completo a la creación de un universo poético nuevo, donde la imaginación y la utopía de carácter no sólo estético, sino político se darán la mano. Su planteamiento fue fundar un mundo completamente nuevo en una mezcla de cosmopolitismo y nacionalismo difícil de entender, y de explicar:

⁴⁷ Esta idea *vitalista* de la vanguardia aparece ampliamente desarrollada en: C. Granés, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, pp. 24-25.

⁴⁸ T. W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980, p. 14.

Un mundo nuevo absolutamente moderno, rico, vibrante y dinámico, opuesto a las decadentes culturas austriaca y germánica en las que veía rezumar los peores vicios del espíritu⁴⁹.

A Marinetti le interesó siempre, como al resto de la vanguardia, romper con el pasado, y para ello quebró todas las convenciones formales conocidas. Así, de un modo novedoso hizo un uso libre y espontáneo de las palabras, de manera que resultase lícito inventarse términos o incluso mezclar estos con sonidos, música y onomatopeyas. Dada su querencia a la invención de formas, la vanguardia futurista justificó siempre su producción (fuese esta plástica, literaria o dramática) con un tono propagandístico que avanzó lo que después con dadá y el surrealismo se convertirá en un tradición *venerable* dentro de la vanguardia.

[...] Onomatopeya directa imitativa elemental realista, que sirve para enriquecer el lirismo con la realidad brutal y le impide convertirse en algo demasiado abstracto o demasiado artístico (ej: pic pac pum, fusilería). En mi «cntrabbando di guerra» incluido en ZANG TUMB TUMB, la estridente onomatopeya *ssiiiiii* ofrece el silvido de un remolcador sobre el Mosa y es seguida por la velada onomatopeya *ffiiii fiiiu*, su eco en la otra ribera. Las os onomatopeyas me han envidado describir la anchura del río, que queda definida por el contraste entre las consonantes *s* y *f*⁵⁰.

El futurismo en tanto que vanguardia radical y extrema, nacerá para contravenir el orden, y criticar al en Italia tan extendido «verismo humanitarista»⁵¹, nacerá pues con inequívoca «aspiración a la modernidad»⁵².

Para aproximarnos a la vanguardia futurista es preciso comprender que su *genio* creativo estaba inspirado en una visión vindicadora del espontaneísmo, que tanto en arte como en política iba a contar pronto con numerosos seguidores. Recuperar la intuición frente a la normatividad claustrofóbica impuesta por el academicismo, será algo que futuristas, expresionistas y dadaístas tendrán en común. Para todos ellos la modernidad estaba en buena medida representada por esos nuevos y fascinantes objetos eléctricos y dinámicos, que para Marinetti y sus seguidores se convertirán en fuente inagotable de inspiración, animando la reconstrucción futurista del universo que proponían.

⁴⁹ C. Granés, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 19.

⁵⁰ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 151.

⁵¹ M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 231.

⁵² M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 231.

Imitemos al tren y al automóvil, que imponen una marcha idéntica, en sentido contrario, a todo lo que se encuentran a lo largo de la carretera, y despiertan así el espíritu de contradicción; es decir, la vida⁵³.

Maquinismo, dinamismo y simultaneidad junto con la apología de la naciónherida fueron los elementos que manejaron los futuristas para apuntarse a una aventura política que vinculó la creación artística con la idea de un hombre nuevo y una Italia moderna, cuyo alumbramiento será anunciado violentamente por los miembros de la vanguardia futurista, que en ese ambiente unieron sus fuerzas al fascismo incipiente de un modo natural.

Noi futuristi stroncato tutte le ideologie imponiendo dovunque la nostra nuova concezione della vita, le nostre formole d'igiene spirituale, il nostro dinamismo estetico, sociale, spresione sincera dei nostri temperamenti d'italiani creatore e rivoluzionari⁵⁴.

1.4. EL FASCISMO Y SU RELACIÓN PRIMERA CON EL FUTURISMO

Estos dos fenómenos convergerán en un solo movimiento el 23 de marzo de 1919, con el acto constituyente de los *fasci* en la Plaza de San Sepulcro de Milán, y su colaboración orgánica se extenderá tan solo hasta la primavera de 1920. De este modo describe J. San Martín el desencanto de Marinetti con la dirección política que el fascismo rápidamente adoptó:

En mayo de 1920, por fin, se lleva a cabo el II congreso de los Fasci di Combatimiento, que marcó decisivamente el viraje a la derecha del fascismo, propiciado por terratenientes en alianza con elementos monárquicos y católicos, y supuso la inmediata retirada de Marinetti y Mario Carli, debido a su derrota en la propuesta de los principios antimonárquicos y anticlericales⁵⁵.

⁵³ F. G. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 210.

⁵⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 411.

⁵⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1984 p. 42.

No obstante, en modo alguno se puede obviar que F. T. Marinetti, además de ser el propulsor del futurismo, fue uno de los fundadores del Partido Fascista Italiano en 1919. Este estigma ha perseguido invariablemente al movimiento hasta fechas muy recientes, no permitiendo valorar muchas de sus aportaciones, tanto en el campo de la plástica, como en lo que representó su activismo que extendió lo artístico a ámbitos, hasta ese momento, no suficientemente explorados por la vanguardia, como el *ruidismo*, el cine, la arquitectura o la decoración⁵⁶.

La colaboración de Marinetti y su grupo con el fascismo de Mussolini no fue producto de una suerte de oportunismo populista, sino que se produjo de un modo natural, ya que ambos habían bebido profusamente de las mismas fuentes ideológicas. En efecto, tanto B. Mussolini como F. T. Marinetti se habían intoxicado peligrosamente con las mismas *pócimas* irracionistas, aquellas que a la sazón animaban a vivir con temeridad (el culto a la energía, el vitalismo...), a reivindicar la violencia como fórmula inevitable de afrontar los problemas y, sobre todo, a exaltar la fuerza de la intuición frente a la razón a la hora de interactuar con el mundo. El caso del futurismo italiano desbordará incluso las tesis de ensalzamiento de lo no racional del propio Henri Bergson proclamando su *chauvinismo* de modo hiperbólico y tremendista:

El odio a la inteligencia a favor de la intuición, don característico de la raza latina⁵⁷.

Esta interpretación libre no sucederá sólo con Bergson, sino que los futuristas (y también los fascistas) harán lo propio con otros autores y pensadores. De modo muy especial con F. Nietzsche, a cuyo caso dedicaremos un capítulo aparte en este trabajo, por representar el ejemplo perfecto de los peligros de las interpretaciones maniqueas que un autor, en este caso un filósofo, puede sufrir por parte de sus entusiastas seguidores⁵⁸.

⁵⁶ En música, el arte de los ruidos o *ruidismo* de Luigi Russolo precedió a la música concreta de Pierre Schaeffer o a las experimentaciones de Edgar Varèse y de Jhon Cage; y por ejemplo, el conocido como cine de vanguardia se inició con *Vita futurista*, filmado en la ciudad de Florencia en el año 1916. En arquitectura los diseños nunca realizados por el malogrado San Elia prefiguraron los proyectos del expresionismo alemán, del constructivismo ruso e incluso hoy son ensalzados por la arquitectura deconstructivista e informalista, por poner sólo algunos ejemplos representativos de la incidencia de los futuristas en el terreno artístico. Ver: C. Salaris, *Storia del futurismo*, Riuniti, Roma, 1992, pp. 217-218.

⁵⁷ J. J. Sebrelli, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 248.

⁵⁸ Nietzsche no sólo será objeto de una nefasta y epidérmica aproximación por parte de los futuristas italianos, sino que en el caso del nacionalsocialismo la *parasitación* perversa de algunos de sus

Pero será el nacionalismo italiano, lo que finalmente ligará el futurismo de Marinetti con el fascismo de Mussolini. Desde ese primer manifiesto aparecido en el principal periódico francés en 1909, el patriotismo constituirá el santo y seña del irredentismo futurista:

Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el ademán destructivo de los anarquistas, las grandes ideas por las que se muere (...)⁵⁹.

El patriotismo que los fundadores del fascismo profesaron no será en ningún caso inocuo o defensivo, sino que será más bien un patriotismo ligado a la utilización persuasiva de la violencia contra sus enemigos, y será en esa defensa de la necesidad de emplear la violencia, donde futurismo y fascismo encontrarán un nuevo campo de intervención común⁶⁰.

De este modo y al calor de esta visión compartida de lo que debía ser su país en el siglo XX, Marinetti y Mussolini se encontraron cara a cara por primera vez en la ciudad de Milán en 1915, apoyando al unísono la intervención de Italia en la guerra, para saciar el primero sus utópicas ensoñaciones de carácter estético y ambos sus ansias de belicismo e imperialismo expansivo⁶¹. Esta deriva queda perfectamente resumida en una de las exitosas soflamas de Marinetti:

postulados para la causa de Hitler será total, siendo sin duda la interpretación nazi de la teoría del superhombre nietzscheana la más peligrosa de todas ellas, como horrorizadamente el mundo tuvo ocasión de comprobar después.

⁵⁹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 97.

⁶⁰ El libro *Las reflexiones en torno a la violencia* del pensador francés George Sorel (1847-1922), será una de las fuentes de inspiración de todos los grupos revolucionarios europeos del momento, que fascinarán por igual a los bolcheviques de Lenin, a los escuadristas fascistas y también a los grupos anarquistas. La idea de que no es posible cambiar nada de modo radical sin el concurso de la violencia purificadora está detrás de estas tesis *foquistas*, que tendrán una acogida extraordinaria en muchísimos movimientos vanguardistas y revolucionarios, no sólo de la época, sino de todo tiempo y lugar.

⁶¹ Fue precisamente durante su estada como corresponsal de la guerra de Libia, en la ciudad de Adrianópolis (Trípoli) en 1911, donde por primera vez F. T. Marinetti *glorificó* la guerra como una cuestión eléctricamente estética, tal y como había publicado en el manifiesto futurista que le hizo conocido en el mundo entero. Respecto a B. Mussolini, la no participación de Italia en la que después conoceremos como la Gran Guerra (1914-1915) significaba que la patria de Garibaldi no iba a participar en el reparto del *jugoso* pastel colonial, que en detrimento de los perdedores suponía, acertadamente, que iba a corresponder a los vencedores de la contienda.

De este delirio intervencionista participaron personajes como D'Annunzio, o el mismo Corradini, máximo exponente del nacionalismo radical. Según Mario de Micheli el nacionalismo era en suma un *engrudo* que unía a todos estos prebostes de la cultura italiana, por encima de toda divergencia de naturaleza literaria, política y filosófica.

Para más información sobre esta cuestión consultar M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, pp. 236-237.

Por fin un movimiento artístico se convierte en partido político⁶².

Parecerá pues consecuente que un año después Marinetti conminara a los grupos de futuristas por él auspiciados, a que se acercaran al nuevo movimiento, para constituir junto a los *arditi* lo que a la postre serán los núcleos más dinámicos y violentos de los *Fasci di combattimento*⁶³.

Los *arditi*, junto a los futuristas, fueron el embrión del fascismo más combativo; y aunque pueda resultar sorprendente, su procedencia era de lo más variopinta, tal y como señala San Martín:

Los *arditi* habían constituido un cuerpo de élite durante la guerra. En la inmediata posguerra, después de la desmovilización, jugaron un papel político de primer orden, como representantes del individualismo anarquista, antiburgués y antiparlamentario. Algunos estuvieron con D'Annunzio en la invasión de Fiume y otros con Mussolini en la fundación del *Fascio*. Una parte que se proclamaba de Lenin y de la revolución rusa, contribuyó junto a A. Gramsci en la fundación del PCI⁶⁴.

Con estos antecedentes, estabacantado que el 23 de marzo de 1919 F. T. Marinetti se hallara junto con una muchedumbre enfervorizada reunido en la plaza San Sepulcro de Milán, vitoreando la creación del Partido Fascista Italiano, que finalmente veía la luz en la ciudad de los Sforzza tras innumerables «tensiones y contratiempos».⁶⁵ A partir de ese mismo instante Marinetti se comprometerá activamente con el fascismo. Así, el líder de los futuristas promoverá desde los primeros días los sabotajes (violentos) que el partido provocará en la ciudad milanesa y que, aunque no contaron con su participación directa, fueron alentados por sus seguidores. Estos sabotajes culminaron con la quema del periódico *Avanti*, el viejo diario socialista del que hasta poco tiempo antes Mussolini había sido director.

[...] Una contramanifestación, organizada por oficiales del ejército, *arditi*, futuristas y fascistas atacó la sede de *Avanti*, destruyendo las prensas y quemando a su paso todo lo que encontraron...⁶⁶

⁶² F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 41.

⁶³ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 41.

⁶⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 41.

⁶⁵ E. Nolte, *El fascismo en su época*, Península, Barcelona, 1967, p. 29.

⁶⁶ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 41.

Marinetti y el futurismo iniciaron, de este modo, su colaboración con el fascismo, colaboración ésta que pese a ser la de un movimiento hermano, nunca fue especialmente valorada por los otros fascistas. Los futuristas eran vistos como unos *snoobs*, sin el cuajo suficiente para acciones más contundentes que el tumulto de teatro al que estaban acostumbrados. Pese a esta falta de reconocimiento, el futurismo decidió vincularse a Mussolini, y estenexo será el que determinará su encasillamiento a perpetuidad con el fascismo; y consagrará a Marinetti, pese a fuertes y tempranos desengaños, como líder de «la vanguardia maldita»⁶⁷.

Aunque el primer futurismo rectificó pronto, y su primer distanciamiento fue sincero, Marinetti se había convertido para el Partido Nacional Fascista en un excepcional agitador político, poniendo al servicio de la organización de *los camisas negras* su verbo mordaz y provocador y también a su compacta cohorte de excitadores profesionales que dado su extraño comportamiento sembraron la perplejidad entre propios y extraños⁶⁸.

En la primavera de 1920 se produjo finalmente el desencuentro:

La ruptura resulta evidente con la publicación de *Al di lá del comunismo*, publicado en agosto para justificar las dimisiones y como respuesta a la capacidad revolucionaria, o futurista, de los Fascios de Combate⁶⁹.

Sin embargo, F. T. Marinetti regresaría a la casa del padre (el partido fascista) en 1923, para de un modo incoherente con lo que habían sido los postulados antiautoritarios del primer futurismo convertirse en una marioneta del régimen, al que «defenderá con lealtad» hasta el final de sus días⁷⁰.

Esta segunda fase del futurismo, conocida como segundo futurismo se realizó dentro de los márgenes que le dejó el fascismo ya en el poder, supuso un cierto acomodo del

⁶⁷ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975, p. 57.

⁶⁸ Los primeros futuristas, entre los que podemos encontrar a Boccioni, el arquitecto Sant Elia, Carra, o Prampolini (los dos primeros muertos durante la gran guerra 1914-1918) hicieron pronto gala de su talento para proponer un sin fin de acciones, algunas de ellas totalmente disparatadas, como la de vestir con llamativos y coloristas chalecos futuristas, que rompiesen radicalmente la *grisura* de los trajes y también la *grisura* de los cerebros de los caballeros *bien pensantes* de la época. Se colocaron eso sí, siempre en la izquierda extrema de un fascismo que por eso mismo los contemplaba con desconfianza, cuando no con abierta antipatía. Algunas de estas ideas futuristas como las de los excitadores fueron completamente asumidas por los fascistas, que las incorporaron exitosamente a su estrategia de tensionar activamente la vida política italiana. Ver: M. Le Bot, *Peinture et machinisme*, Klinkcksieck, Paris, 1973 p. 133.

⁶⁹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 40-41.

⁷⁰ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 61.

movimiento (exento del empuje del primer futurismo), queda fuera de los márgenes cronológicos que hemos fijado para nuestra investigación.

En el transcurso de ese período de colaboración de fascistas y futuristas producido dos años antes de la marcha sobre Roma, la mirada que los futuristas, con Carli y Marinetti a la cabeza, intentaron imprimir al movimiento de los *fascio* fue siempre una mirada moderna en lo artístico que, en lo político, apostaba sin ambages por una salida revolucionaria⁷¹.

Para Marinetti en la primavera de 1920 se produce un desgarramiento entre la *Direzione del movimento futurista* y los *Fasci di Combatimento*, que le llevará a distinguir los unos de los otros bajo los apelativos de *Sansepolcrista* (relativo a la fundación de los *fasci* en la plaza Sansepulcro) y *Dicianovista* (relativo a la fecha del II congreso)⁷².

En los manifiestos futuristas anteriores a 1920 las referencias al carácter izquierdista del movimiento futurista se cuentan por centenares. Así en *Democracia futurista (1919)*, que es uno de los manifiestos más políticos que F. T. Marinetti escribió, nos encontramos con pasajes en los que Marinetti no sólo da muestra de su izquierdismo, sino que supera en radicalidad a los propios anarquistas, abanderados de la lucha por la supresión del Estado y lo irreconciliable entre las clases.

Los anarquistas se contentan con atacar las ramas políticas, jurídicas y económicas del árbol social, mientras nosotros queremos arrancar y quemar hasta las más profundas raíces, aquellas que están plantadas en el cerebro del hombre, y que se llaman: manía del orden, deseo del mínimo esfuerzo, adoración fanática de la familia, preocupación por el sueño y la comida a hora fija, estatismo, veneración por lo viejo y antiguo, horror a lo nuevo, desprecio de la juventud y de las minorías rebeldes, veneración por el tiempo, los años acumulados, por los muertos y los moribundos, necesidad instintiva de leyes, de cadenas y obstáculos, horror a la violencia, a lo desconocido y lo nuevo, miedo a la libertad total⁷³.

Costará encontrar un ramillete de soflamas más radical que el del párrafo anterior, donde aparecen destacadas las ideas que harán que la convergencia entre futuristas y fascistas sea posible e imposible a la vez. El Partido Nacional Fascista defenderá pronto la idea de *retour à l'ordre* como uno de los postulados fundamentales de su programa

⁷¹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 40.

⁷² F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 42-43.

⁷³ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 46.

para poder atraer así a las clases medias del país. El año de 1919 fue el momento donde los futuristas y los fascistas compartieron *de facto* un mayor número de ideas, como el culto a la juventud, el patriotismo y la idealización de la violencia purgativa.

Estas ideas junto con las demás reivindicaciones del nacionalismo italiano serán las bases sobre las que el llamado futurismo heroico (1909-1920) dispense la colaboración que el fascismo incipiente necesitó para poseer una coartada moderna, que le permitiera presentarse como un movimiento realmente nuevo. El futurismo ya había hecho su propuesta pararegenerar Italia a través de su programa político, expresando con vehemencia su apuesta de intervención contra el sistema que debía de desterrar la burocracia, el oportunismo y la autoridad⁷⁴.

La radicalidad futurista no se circunscribirá a la política, sino que se planteará también en el ámbito de la cultura, donde los futuristas parecerán más bien aguerridos sindicalistas o incluso activistas de ateneo libertario⁷⁵. Así, en *El manifiesto de los dramaturgos futuristas* podemos leer en su noveno punto lo que sigue:

Es preciso destruir la obsesión de la riqueza entre los literatos, ya que la avidez de ganancia ha empujado al teatro a escritores exclusivamente dotados de las cualidades de novelista o el periodista⁷⁶.

Estas posiciones izquierdistas harán que los futuristas de primera hora se sientan fuera de lugar en el fascismo que habían contribuido a fundar. Así, Marinetti y los suyos se considerarán «autoexcluidos» del Partido Fascista.⁷⁷ De este período data el último gran texto de Marinetti susceptible de ser considerado como político, *Al di là del comunismo*, que recoge una serie de principios inasumibles por los que se quedarán en el *fascio*⁷⁸.

⁷⁴ En un primer momento el *fascio* también se adhiere a estos postulados renovadores y *refrescantes*, aunque pronto se retractará y reproducirá por duplicado estos vicios (jerarquía, tradición y respeto a la autoridad) que en sus primeras proclamas políticas denunciaban severamente. Con respecto al arte, si bien tras la toma del poder los fascistas no censuraron al futurismo, como si sucedió en la Alemania de Hitler con el llamado arte degenerado que fue decididamente perseguido, lo cierto es que será la evocación de la antigua Roma la que ocupará las preocupaciones estéticas y simbólicas del Duce, marginando de este modo al futurismo que se había caracterizado precisamente por arremeter sin concesiones contra lo que Marinetti llamó en un doble sentido “*las ruinas* de Italia”.

⁷⁵ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 51.

⁷⁶ *Manifiesto de los dramaturgos futuristas* publicado originalmente como hoja suelta por la redacción de Poesía el 11 de enero de 1911. Ahora en Luciano Caruso(ed), *Manifesti, interventi, proclami e documenti delfuturismo*, edición facsimile, 4vols.,SPES-Salimbeni, Florencia, 1980,nº18.

⁷⁷ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 40-41.

⁷⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos fuuristas*, Arteleku, Donostia, p. 46.

En *Al di lá del comunismo* las ideas políticas de los primeros futuristas italianos quedarán expuestas de un modo nítido. Sus autores se posicionarán como teóricos de una suerte de individualismo de raíz libertaria que les alejará sin remisión, no sólo de la ya para entonces burocracia bolchevique de la URSS, sino también de lo que después será el orden fascista levantado por Mussolini⁷⁹.

⁷⁹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 40-41.

2. ITALIA, LOS ORÍGENES DE LA ANGUSTIA

2.1. *RISORGIMENTO*. UNA TAREA INACABADA COMO COARTADA HISTÓRICA

Por *Risorgimento* se entiende el período histórico que va de 1831 a 1861, durante el cual Italia alcanzó su preciada unidad. En todo caso, para nosotros la cuestión de la periodización del *Risorgimento* no es tan importante, pues en realidad el *Risorgimento* como tal había aparecido antes como ideal a conquistar y no sería acertado circunscribirlo en exclusiva a este período⁸⁰.

Lo fundamental es poner de manifiesto el hecho, asumido por casi todos los italianos, de que dicha unidad fue en gran medida un acto que quedó pendiente en 1861. Así, los intereses de todo tipo que en todo el país pugnaban por desbocarse en diferentes direcciones no quedarían sellados “en una unidad de destino” hasta la llegada del régimen fascista, que unificó con criterios políticos el país, combatiendo la confusión ingobernable que seguía siendo Italia hasta 1922⁸¹.

En este punto se hace imprescindible mencionar a Alfredo Oriani, escritor, político y aristócrata romano, cuya influencia en Mussolini se pone de manifiesto a través del hecho de que sus obras *La lotta politica in Italia* (1892) y *La rivolta ideale* (1907) fueron profusamente editadas por empeño personal del *Duce* durante todo el período

⁸⁰ La historiografía italiana no se pone de acuerdo en esta cuestión, y todavía hoy el tema suscita un debate que continúa apasionando a los historiadores del período. Algunos de estos historiadores consideran que la fecha que nosotros apuntamos, 1831 a 1861, es la más ajustada. Otros, empero, sostienen que el *Risorgimento* comenzó antes de 1815. También hay quien mantiene que debiéramos remontarnos a los tiempos de la Revolución Francesa, e incluso algunos se trasladan hasta mediados del siglo XVIII para defender sus posiciones. Ver: R. Farinacci, *Storia del fascismo*, Cremona Nuova, Cremona, 1940, pp. 42-43.

⁸¹ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 22-23.

fascista.⁸²Oriani fue uno de los precursores de ese bisoño nacionalismo italiano tan *fin de siècle* que consideraba el *Risorgimento* como una revolución inacabada, en la cual el papel que habían desempeñado las masas apenas había sido relevante. Al contrario, el triunfo de dicha empresa se debió fundamentalmente, según Oriani, «a la actuación heroica de una élite concienciada», cuya visión *foquista* del momento supo ser aprovechada para la causa de Italia. Esta idea de un grupo conspirativo que aproveche las circunstancias para la formación de un núcleo duro de activistas para realizar un *coup d'état*, fascinará por igual no sólo a futuristas y fascistas, sino también a A. Gramsci, teórico del marxismo italiano. Gramsci en su estudio crítico del *Risorgimento* hará suyos estos postulados, *aggiornándolos* al concepto de vanguardia leninista o partido de cuadros⁸³.

En efecto, en Italia el Estado no tenía un origen moderno y de algún modo la ausencia de todos los elementos característicos de un Estado ágil y eficaz coartaba las pretensiones de situar al país en el grupo de cabeza europeo al inicio del XX. Esto provocó en los italianos un complejo importante, del que futuristas y fascistas se valdrían después para provocar ese *despertar* italiano que posibilitó su éxito como movimiento.⁸⁴ La falta de una estatalidad digna de tal nombre, sin duda era la asignatura pendiente que había obsesionado a la *intelligenza* italiana desde tiempos inveterados.

Este nacionalismo *melancólico* nace ya con Petrarca y Dante, que lo ilustran de un modo *bello* y poético allá por los *tiempos plenos* del renacimiento, en los que el italiano empieza a ser usado como lengua de cultura⁸⁵.

Lo cierto es que la tan ansiada unidad materializada en el tercer cuarto del siglo XX (entre 1860 y 1870) bajo la monarquía constitucional de la dinastía piemontesa no tuvo nada de grandioso, a no ser que por grandioso entendiésemos esa suerte de irredentismo social-patriótico que inundó tanto los corazones como el actuar de los italianos, en los tiempos en los que Giuseppe Mazzini primero y Giuseppe Garibaldi después lucharon

⁸² Así ve Tannenbaum el asunto de la ascendencia que Oriani y otros tuvieron en Mussolini en los años en los que este se encontraba todavía bajo el influjo de sus ideas socialistas: E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 63-64. Ver. E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 24 y siguientes.

⁸³ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Milán, 1978, p. 243.

⁸⁴ R. Paris, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, Madrid, 1985, p.35.

⁸⁵ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 22.

con tesón por conseguir la unidad. Las palabras emotivas con las que un proselitista y convencido Mazzini deleitará a su auditorio, serán testigo inapelable de ese sentimiento irredentista que terminó por inundarlo todo:

No esperéis nada de nadie. Hacedlo vosotros. Italia no se puede construir sino con ideas italianas y sangre italiana. Haced de la tricolor vuestra bandera. Inscibid en ella la consigna independencia y unidad y alistaos bajo ella⁸⁶.

La cita de Mazzini, bien podía haber correspondido a una arenga de la entusiasta y fervorosa oratoria de Marinetti, e indistintamente su encendido y guerrero patriotismo nos recuerda a los teatralizados discursos con los que el futuro *Duce* solía obsequiar a una juventud ávida de que se le recordase la importancia de ser italiano.

[...] La asamblea fascista invita a todos los jóvenes italianos a sabotear las candidaturas *neutralistas* de los enemigos de la grandeza de Italia... No os importe derramar sangre enemiga⁸⁷.

Pese a todo ese despliegue de grandilocuencia, lo cierto es que esa falta de orgullo italiano era precisamente lo que en buena medida generó esa suerte de patología nacionalista de tener permanentemente que poner en valor lo propio, con menosprecio explícito de lo ajeno. Los futuristas vindicando la superior capacidad creativa del genio italiano, los fascistas mezclando con éxito la idea de un nuevo orden que aunque pretendidamente moderno, tendrá desde el principio su mirada puesta en el pasado y más concretamente en la antigua Roma y su poderoso imperio.

La hora solemne de las reivindicaciones nacionales ha llegado (...) siguiendo el ejemplo de la Roma imperial, hoy nos toca reconquistar lo que ya fue nuestro, (...) que nadie dude ni un ápice volveremos a construir el imperio...⁸⁸

En esta mixtificación patriótica y patrioter que ya se empezó a gestar en los tiempos heroicos del *Risorgimento*, fue el propio Mazzini en los años de *La joven Italia*⁸⁹ quien intentó patrimonializar lo que a su juicio representaba un cierto sentido de «la bravura

⁸⁶ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, p. 41.

⁸⁷ R. Wichterich, *Mussolini*, Iberia, Barcelona, 1954, p. 79.

⁸⁸ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, pp. 64-65.

⁸⁹ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, pp. 42-46.

italiana». Para ello firmaba sus misivas con un inequívoco “un italiano”, con lo cual, como sucederá en la era fascista, pretendía nada menos que identificar su figura con el *alma* de todos sus compatriotas. Mazzini expresaba de este modo tan rotundo y patrimonialista las ansias del caudillo que quiere «guiar a su pueblo»⁹⁰.

Se ha de recordar que Mazzini había aprendido a ser político tras una vida azarosa de exilios y aprietos económicos. En su largo periplo de penalidades había estudiado en profundidad la historia de Italia y extraído consecuencias «de los errores carbonarios de 1831»⁹¹. Será por esto y, huyendo de los hermetismos del pasado, por lo que intentó fundar una organización abierta a la participación popular que condujese a Italia a culminar su unidad territorial y política⁹². El órgano perfecto para la difusión de su ideal lo encontró el arrogante Mazzini en *La joven Italia*, que al igual que sucederá décadas después con el *fascio*, se encontraba cerrada para los mayores de 40 años. Los futuristas eran más rígidos aún, y treinta años les parecía ya una edad lo suficientemente provechosa como para considerarse viejos.

Los más ancianos de nosotros tienen treinta años: nos queda poco tiempo para realizar nuestra obra. Cuando tengamos 30 años, que otros hombres más jóvenes y más válidos que nosotros vengan y nos lancen a la papelera como manuscritos inútiles. ¡Somos nosotros quienes se lo pedimos!⁹³

E incluso más allá:

Nuestros sucesores se alzarán contra nosotros, vendrán de lejos, de todas partes, danzando sobre la cadencia alada de sus primeros cantos, tendiendo dedos curvos depredadores y husmeando como perros, a las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, prometidas de antemano a las catacumbas de las bibliotecas. Pero nosotros ya no estaremos allí...⁹⁴

En el momento de la filiación al movimiento patriótico que dio lugar al comienzo de la unidad italiana, los adeptos debían de asumir un nombre de batalla y pronunciar el

⁹⁰ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, p. 46.

⁹¹ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, p. 49.

⁹² Conviene recordar que las estructuras del movimiento *italianista* de los tiempos del *Risurgimento* eran un calco de las estructuras con las que funcionaban las sociedades secretas de la época. Ver: I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, p. 39.

⁹³ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 100.

⁹⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 100.

siguiente juramento, sobre el que consideramos necesario detenernos, pues posteriormente el fascismo tomó algunos de estos elementos simbólicos para lo que será *El culto del littorio* o liturgia y glorificación de la patria y sus símbolos.

Yo ciudadano italiano, ante Dios, padre de la Libertad; ante los hombres nacidos para gozar de ella; ante mí y mi conciencia, espejo de las leyes de la naturaleza; por los derechos individuales y sociales que constituyen el hombre; por el amor que me une a mi patria infeliz; por los siglos de servidumbre que la contristan; por los tormentos sufridos por mis hermanos italianos; por las lágrimas vertidas por las madres sobre hijos muertos o presos; por el estremecimiento de mi alma al verme solo, inerte e impotente para la acción; por la sangre de los mártires de la patria; por la memoria de los padres; por las cadenas que me rodean; juro consagrarme todo y siempre con todas mis potencias morales y físicas a la Patria y a su regeneración; de consagrar el pensamiento, la palabra, la acción, a conquistar la independencia, unidad y libertad a Italia; de extinguir con el brazo e infamar con la voz a los tiranos y las tiranías política, civil, moral, ciudadana, extranjera; de combatir en todas formas la desigualdad entre los hombres de una misma tierra; de promover con todos los medios la educación de los italianos a la libertad y a la virtud que la hacen eterna; de procurar por todos los medios que los hombres de la “joven Italia” obtengan la dirección de las cosas públicas; de obedecer las órdenes y las instrucciones que me sean transmitidas por quien representa conmigo la unión de los hermanos; de no revelar por seducciones o tormentos la existencia, el objeto de la Federación, y de destruir, si puedo, al revelador; así juro, renegando de cualquier interés particular mío para beneficio de mi patria, e invocando sobre mi cabeza la ira de Dios y la abominación de los hombres, la infamia y la muerte del perjuro, si faltase a mi juramento⁹⁵.

Junto al énfasis declamatorio que recorre todo el texto, tal vez lo más destacable del mismo sea la permanencia en él de reminiscencias ocultistas de la vieja *carbonería*. De este modo, en este juramento de sociedad secreta (club selecto futurista y aristocracia fascista serían sinónimos o variaciones de esta idea) que para los nuevos cofrades de *La joven Italia* propone Mazzini, se entremezclan la fraternidad, el altruismo y la exaltación del patriotismo, características todas ellas que aparecerán también en otras sectas de carácter teosófico que proliferaron en la Europa de mediados y finales del siglo XIX⁹⁶. Estas señas de identidad y comunión mística por las que un grupo de hombres elegidos tendría en sus manos el futuro de toda una nación, inspiraron a algunas vanguardias

⁹⁵ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milán, 1974, p. 39.

⁹⁶En este punto cabe hacer una matización, a nuestro entender fundamental, para distinguir este tipo de *sectas* de la Masonería en la que a nivel organizativo se inspirarán los *fascio*. Así en el caso de *La joven Italia*, la alusión al concepto *universalista* de la Masonería es sustituido claramente por el de un ente menor, como es la nación italiana *desnaturalizando* de este modo la intención *ecuménica* y *pacifista* sobre la que se asienta la Masonería.
Ver: I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Milan, 1974, p. 43.

literarias (como el surrealismo) a la hora de incidir en la idea recurrente del «sujeto llamado a realizar una gran misión»⁹⁷.

Finalmente, Italia seguía disgregada pese al esfuerzo realizado por los grandeshombres de la patria, que intentaron con todo su empuje la unidad territorial y política del país. Completar esa unidad se convirtió en la razón de ser del nacionalismo italiano de finales del siglo XIX y principios del XX.

Giuseppe Manzini y otros patriotas habían postulado en 1840-1850 el *Resurgimiento* de Italia como un ideal cultural. [...] Cavour y Garibaldi en 1860 habían finalmente convertido a Italia en una *realidad política* [...], pero esta idea ni esta realidad tenían significado para las masas de gente que eran *nominalmente* italianas⁹⁸.

2.2. EL NACIONALISMO ITALIANO

La idea de que el *Risorgimento*, pese a haberse conseguido la unidad nominal del país, estaba inacabado, que no existía el Estado y de que Italia era incompatible con la modernidad, era una idea asentada en gran parte de las élites italianas de finales del siglo XIX. Así, el profesor Salvemini no estaba equivocado cuando en sus lecciones de Harvard de los años treinta presentó al fascismo de la siguiente manera:

Si el fascismo presenta una doctrina coherente, lo debe al hecho de que los fascistas han adoptado como suya el conjunto de la doctrina nacionalista. [...] la fusión de *Loscamisas negras* y *Loscamisas azules* no hizo más que sancionar formalmente una identidad objetiva⁹⁹.

El nacionalismo italiano del recién comenzado siglo XX deberá a Enrico Corradini y su revista *Il Regno* aparecida en 1903 la puesta en claro de cómo debía afrontarse la última fase de la unidad italiana.

Corradini arremetía de un modo agresivo contra aquellos que consideraba «los enemigos acérrimos de la patria», como los demócratas y los liberales por su pacifismo

⁹⁷ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p. 53.

⁹⁸ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 21.

⁹⁹ R. Paris, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 35.

de salón, pero sobre todo los socialistas a los que repudiaba por su internacionalismo demagógico, mientras Italia no era una nación fuerte.

[...] la revista *Il Regno* será una voz que irá contra los enemigos de nuestra patria, y muy principalmente contra aquellos del llamado socialismo, que en lugar de ideas nobles han implantado la furia de los más bajos instintos antiitalianos...¹⁰⁰

Corradini, precursor del lenguaje belicista del que tanto aprendió Mussolini, se presentaba a sí mismo como el cotinuator de la obra de Mazzini y Garibaldi. Será además una fuente de inspiración para Marinetti, pues ya en 1905 (siete años antes de que Marinetti se recrearaestéticamente en el bombardeo de la ciudad de Adrianópolis) ante el conflicto ruso-japonés alababa poéticamente «el modernismo de la guerra»¹⁰¹. Corradini además se mostró partidario de utilizar la violencia, no sólo contra los enemigos exteriores de Italia, sino que planteaba el uso de la acción violenta, incluso el terrorismo ciego, contra los enemigos interiores de la patria que según su peculiar visión nacionalista «eran mucho más peligrosos que los otros»¹⁰².

Corradini, que en 1896 había vivido la debacle del primer sueño imperialista italiano con «la cruel derrota de Adua»¹⁰³ fundó en 1910 junto con otros activistas la Asociación Nacionalista Italiana, entidad por la que se interesó Marinetti. Así, y habida cuenta de que ambos, Corradini y Marinetti, tenían formación francesa, esta asociación de carácter patriótico se inspiró en el nacionalismo de C. Marras¹⁰⁴. La ANI sentó las bases de un patriotismo destinado a «reformar profundamente la mentalidad política italiana»¹⁰⁵. En las tesis nacionalistas e irredentistas de la ANI se reconoció también el todavía socialista Mussolini, que ya por aquel entonces comenzaba a defender la necesidad de un socialismo agresivo de carácter nacional.

Cuando la revista *Il Regno* dejó de salir, L. Prezzolini y G. Papini fundaron *La voce*, una publicación que bajo los auspicios de una cierta intelectualidad sería, pero ligeramente nacionalista, vio la luz con un carácter más abierto que *Il Regno*.

¹⁰⁰ E. Nolte, *El fascismo en su época*, Península, Madrid, 1967, p. 217.

¹⁰¹ E. Nolte, *El fascismo en su época*, Península, Madrid, 1967, p. 217.

¹⁰² E. Nolte, *El fascismo en su época*, Península, Madrid, 1967, p. 217.

¹⁰³ En esta *aventura*, mal ejecutada por el militarmente *inocente* ejército italiano, perecieron diez mil soldados italianos en Abisinia. R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 36.

¹⁰⁴ R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 36.

¹⁰⁵ R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 36.

La revista publicó a la vez artículos de liberales como Amándola, de antiguos socialistas como Salvemini, de personajes tan inclasificables como Oriani y sobre todo de nacionalistas como Federzoni, Forges Davanzati y Papini. Sin olvidar, naturalmente, a Gentile y a Croce. La presencia de estos últimos, campeones *neohegelianos* de la “reacción antipositivista”, fue quizás el símbolo que podía unificar dos corrientes de apariencia tan dispar¹⁰⁶.

La voce se unió a *La crítica*, la legendaria revista de la *intelligentzia* italiana que en 1903 creó Croce, en su ataque al materialismo y al positivismo. Naturalmente, esta popular palabra -el positivismo- podía designar cualquier cosa que se rechazase en este caso desde postulados nacionalistas. Así, mientras *La crítica* arremetía contra el positivismo desde posiciones principalmenete filosóficas, *La voce* lo hará desde posiciones tímidamente nacionalistas al principio, para pasar en una fase posterior a hacerlo desde posiciones agresivamente nacionalistas¹⁰⁷. *La voce* se propuso ser un órgano al margen o al menos no supeditado a los partidos políticos, que en sus estatutos afirmará principiospatrióticos por encima de las pugnas partidistas. En este planteamiento de combate que había sido invocado en *La voce* por parte de autores nacionalistas se inspiró Marinetti, cuando con motivo del lanzamiento al mundo de su programa político en 1913 afirmó que «la palabra Italia debía de prevalecer sobre la palabra libertad»:

L’Idea di patria non é per noi un prolungamento ideale del sentimento della famiglia. Il sentimento della famiglia é un sentimento inferiore, quasi animale [...] L’Idea di patria invece é una idea assolutamente superiore...¹⁰⁸

A través de las páginas de *La voce* aparecerá en escena un país que los nacionalistas italianos con Papini a la cabeza admirarán y querrán emular decididamente. Se trata de Japón, cuyo avance y desarrollo industrial acelerado envidiaron los miembros de la *Associazione Nazionale Italiana*. Que Japón lograra además conservar su genio guerrero intacto y pese a su menor tamaño diera una lección militar a los rusos en el conflicto que ambos países habían mantenido en 1905, representaba para el nacionalismo italiano el modelo a imitar. Había que actuar y había que hacerlo de un modo violento, para conseguir el respeto de las demás naciones que según el victimismo

¹⁰⁶ R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 37.

¹⁰⁷ R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 37.

¹⁰⁸ F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 336.

nacionalista ninguneaban y humillaban a Italia. Había que combatir lo que el exaltado Fedorzini llamaba «una política de castidad nacional»¹⁰⁹.

Los nacionalistas literarios condenaban el humanitarismo y el temor liberal decimonónico a derramar sangre, y condenaban también el considerar como sagrada la «mera vida». El comienzo de la guerra ruso-japonesa en 1904-1905 entusiasmó a algunos de ellos; d'Annunzio dijo que «nunca el mundo había sido tan feroz». Lo que precisaba era una gran empresa nacional; hasta el sobrio Pareto lamentaba, en 1904, que Italia, a diferencia de Alemania o Francia, no tuviera una verdadera teoría del autoritarismo o del Estado policíaco. Mosca apoyaba también la guerra y el imperialismo, que Papini consideraba como el único medio de unir interiormente a Italia. En octubre de 1913 vociferaba en el periódico futurista *Lacerba*: «El futuro necesita sangre. Necesita víctimas humanas, matanzas. La guerra interior y la guerra exterior, revolución y conquista: esto es la historia... La sangre es el vino de los pueblos fuertes, y la sangre es el petróleo para las ruedas de esta gran máquina que vuela del pasado al futuro»¹¹⁰.

Es difícil no ver en esta encendida defensa de un nacionalismo violento, expansivo y necrófilo, la tremenda influencia que este tipo de mensajes tendrán tanto en el futurismo, que imprimirá a sus alocuciones ese mismo tono aforístico como en el fascismo, que incidirá en la misión redentora e imperialde la Italia del siglo XX.

2.2 1. EL COMPLEJO DE INFERIORIDAD

Este *complejo* de inferioridad que había definido Ferdorzioni, estaba muy extendido por todo el país y lo sentían por igual las capas cultas e intelectuales de Italia, incluido Croce, como las capas populares y campesinas. Italia seguía siendo un país profundamente desigual donde las diferencias entre el Norte y el Sur, respecto al desarrollo y la renta *per capita*, eran de siglos de diferencia¹¹¹.

La problemática relación entre «nacionalismo y desarrollo interno»¹¹² se había reconocido desde los orígenes del nacionalismo patriótico, como un handicap a superar a la hora de construir una Italia unida. Para mayor complicación, los italianos eran percibidos y sabían que eran percibidos por los ciudadanos de otros países europeos como haraganes, mafiosos y gigolós, lo que acrecentaba su complejo de inferioridad y

¹⁰⁹ R. Paris, *Los orígenes del fascismo italiano*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 38.

¹¹⁰ S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, 1995, p. 83.

¹¹¹ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 163.

¹¹² S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 80.

también su odio hacia los países ricos que les despreciaban. No se debe olvidar que Italia era junto con España, Grecia y Portugal, uno de los países donde el analfabetismo era mayor, «de un 49% en 1901 y todavía de más de un 30% en 1921»¹¹³.

No conviene olvidar tampoco que los italianos (fundamentalmente los del sur) habían tenido que abandonar el país en las últimas décadas en sucesivas y traumáticas oleadas. Había zonas de Sicilia o Calabria donde la población se moría de hambre. Esta idea de Italia como un país del que había que emigrar porque carecía de un sistema productivo eficiente (la reforma agraria fue siempre la gran revolución pendiente de Italia), hicieron que «la falta de autoestima de los italianos» fuese desde los años sesenta del siglo XIX hasta la llegada del fascismo en 1922, una característica nacional de la que los italianos no se sentían particularmente satisfechos¹¹⁴.

Con estos mimbres tan poco edificantes, el nacionalismo italiano, tanto el de las élites burguesas o revolucionarias como el de las capas populares proletarias o campesinas, sean de izquierdas o de derechas, pese a reivindicar el orgullo de ser italiano, estará vinculado al resentimiento para con el mundo moderno. Los futuristas serán en esto la excepción, pues para sacudirse el complejo italiano de inferioridad, lo sublimarán radicalmente para adoptar una posición de pretendida superioridad, reivindicando la preminencia del genio italiano.

El resentimiento no sólo de *los pobres*, sino especialmente de las clases medias, por su proletarización forzosa iba a ser crucial para el auge del fascismo muy poco tiempo después¹¹⁵.

Mussolini supo explotar desde sus primeras apariciones públicas este resentimiento larvado que anidaba en buena parte de las clases trabajadoras y pequeño burguesas del país. De este modo, el fascismo recogiendo la herencia nacionalista, basada en el rencor y la envidia hacia otros pueblos, insufló autoestima en los italianos que finalmente sucumbieron a sus cantos de sirena autoritarios. El arquetipo italiano se presentaba ahora merced al fascismo como sinónimo de fortaleza, orgullo, y nobleza. Esta idea hizo que por primera vez en mucho tiempo los italianos volvieran a confiar en la política y se

¹¹³ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 205.

¹¹⁴ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 19.

¹¹⁵ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 21.

volcaran de un modo muy significativo con el nuevo movimiento de *los camisas negras*.

¡Camisas negras de toda Italia!

Esta es la época en la cual precisa sentir el orgullo de vivir y de combatir. Esta es la época en la cual un pueblo mide al metro de las fuerzas hostiles, la capacidad de resistencia y de victoria [...] vosotros debéis estar en primera línea en el deber y en el sacrificio: este es el único privilegio del cual debéis estar orgullosos en cada momento¹¹⁶.

Además, Mussolini también supo recuperar para el fascismo el populismo del nacionalismo de Corradini, reivindicando la autarquía o el «nacionalismo económico» para defenderse de sus enemigos exteriores, tal y como preconizaron los viejos camaradas de la *Associazione* nacionalista¹¹⁷.

Marinetti, por su parte, aplaudió el nacionalismo cultural de la *Associazione*, aunque nunca fue partidario de la autarquía, pues pensaba que los italianos podían comerciar con su patrimonio artístico (en realidad apostaba por venderlo directamente) para comprar buques de guerra y máquinas de vapor con los que conseguir ponerse a la cabeza de las potencias más poderosas y desarrolladas de la tierra.

Para Marinetti, Italia era históricamente la tierra de los *genios* y la tercera Italia que después del Imperio Romano y el Renacimiento sería la Italia futurista, debía sacudirse sus complejos y ser dirigida por *genios* que la condujeran a lo más alto...¹¹⁸

De este modo tan diferente (aunque convergente) recogían fascistas y futuristas el amplio legado de complejos y ofensas recibidas por los italianos y que el nacionalismo de la ANI había explotado convincentemente. Ambos movimientos querían revertir por completo su victimista lógica de perdedores. Evidentemente cada uno lo hará a su manera, instigando a recuperar la dignidad a través de la escalada militarista, los fascistas de Mussolini, y llamando a tomar el verdadero tren de la historia, el de la conquista de la modernidad radical y eléctrica, los seguidores de Marinetti.

¹¹⁶ R. G. *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, pp. 32-33.

¹¹⁷ R. Paris, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 39.

¹¹⁸ S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 84.

Il patriottismo futurista é invece la passione accanita, violenta e tenace per il divenire-progresso-rivoluzione della propria razza lanciata alla conquista delle mete più lontane [...] Come massima potenza affettiva dell'individuo il patriottismo futurista pur essendo di essenza disinteressata, si trasforma in utilità pratica per la continuità e lo sviluppo della razza che favorisce¹¹⁹.

2.3. MEDITERRANEISMO Y LATINIDAD

En las reclamaciones victimistas del nacionalismo italiano siempre había aparecido el *Mare Nostrum*. En la construcción de su imaginario, el Mediterráneo era el lugar alrededor del cual Italia había desarrollado su grandeza y dominio del mundo. Así fue en tiempos del Imperio Romano, cuando con un sistema de navegación eficiente Roma había podido expandirse por la inmensa área de influencia del mundo conocido que giraba alrededor del *Mar de mares*¹²⁰.

El Mediterráneo para los primeros nacionalistas de Mazzini y Garibaldi había representado el símbolo de lo que había sido Italia; reivindicando la función civilizadora y provisora de imperio que controló la circulación marítima en el Mediterráneo hasta el Renacimiento. Italia durante el periodo que llamamos Renacimiento no era una única nación, sino que era más bien un territorio constituido por poderosas ciudades estado como Génova y Venecia, que a la sazón fueron dueñas y señoras del comercio a través de las rutas marítimas abiertas por los navegantes italianos de aquel periodo. Estas rutas llegaron hasta Oriente, y de las riquezas y enseñanzas extraídas gracias al comercio con lejanos países como Las Indias, China, incluso Japón, procedía la riqueza de las grandes familias italianas del Renacimiento (los Sforza de Milán, los Medici de Florencia...) que potenciaron el mecenazgo de las artes y las letras¹²¹.

El Mediterráneo era en la idea nacional de los patriotas del ANI, el máximo aliado para que Italia volviera a ser una nación poderosa y respetada. Mas adelante, cuando el fascismo persista en la necesidad de refundar un imperio, siempre arguirá que ellos los

¹¹⁹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 337.

¹²⁰ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 19.

¹²¹ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, pp. 144-145.

italianos fueron los descubridores del Mediterráneo, cuna de la civilización, de cuyos indudables beneficios «otras naciones disfrutaban gracias a Italia y también a Grecia»¹²².

Mussolini siempre sintió debilidad por la idea de que el Mediterráneo ayudaría a devolver la dignidad y el orgullo perdido a los italianos. También le cautivó obsesivamente la idea de que el Mediterráneo, que bañaba todas las tierras de la Península italiana, contribuiría sobremanera a apuntalar la unidad de la nación.

Il mare: un grande mare azzurro e una città che lo guarda, superba, come sfidandolo, dalla collina. Un porto immenso, e la torre di un faro, quadrata, eretta ad altezza immisurabili su una roccia...: Genova e il mare Mediterraneo¹²³.

El Mediterráneo se convirtió así en un mito de los nacionalistas italianos, que más tarde los fascistas de Mussolini incorporaron a su doctrina de un modo natural y casi siempre poético. En los discursos y la oratoria fascista el Mediterraneo aparecerá como una mixtificación de la grandeza de Italia y también de su posibilidad de abrirse al exterior, para servirse de «lo que le pertenece» y generosamente mostrar al mundo el poder de una nación unida con una gran historia detrás y con un porvenir grandioso.

El Mediterráneo representó para el fascismo una excusa para sus reclamaciones imperiales. Esta pulsión *mediterraneista* fue una de las razones que Mussolini utilizó para dar comienzo a su aventura colonial. Mussolini a veces manifestará esta obsesión de forma ruda y áspera y otras lo hará de un modo *meloso* y poético, como cuando glosaba las gestas de los grandes hombres que ha dado Italia al mundo:

[...] E ha caminato Giulio Cesare, e ha caminato Dante, e ha caminato Maro Polo, e ha caminato San Francisco, e ha caminato Napoleone e ha caminato Garibaldi. Tutti grande italiani che hanno lasciate le loro traccie peri il mondo, pare piccolo al loro instancabile procedere; e nella storia di nessun altro paese tu troverai nomi di uomini che abbiano, con uguale potenza, chi chiamassero Cesare o Colombo, Napoleone o Garibaldi, portato le armi e la passion, la forza e l'intelligenza de la razza mediterranea ai limiti estremi Della terra e, non contenti di quella conosciuta, anche al di là, dove non ancora la civiltà nostra aveva segnato la sua impronta¹²⁴.

¹²² V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 146.

¹²³ O. Vergani, *Bella Italia Amate Sponde*, Mondadori, Roma, 1937, p. 13.

¹²⁴ O. Vergani, *Bella Italia Amate Sponde*, Mondadori, Roma, 1937, p. 19.

Para los futuristas el Mediterráneo significó dos cosas: una, la constatación de que la *razza* italiana era una raza orgullosamente mediterránea, portadora del genio artístico del mar, la luz y los poetas; y, otra, una visión más pragmática del *Mare nostrum*, a saber, la de considerarlo como una extraordinaria vía de navegación para poder exhibir el poderío de la marina mercante del país y mostrar con arrogancia futurista la potencia de la flota de guerra italiana que se comparará con la venta del rico patrimonio artístico de la nación. Como siempre el futurismo, incluso para referirse al Mediterráneo, dio muestras de su modernolatría *enfermiza* y también de su nacionalismo extremo, dejando en evidencia cuales eran las pintorescas señas de identidad de una vanguardia que sigue siendo resistente a la clasificación.

La patria é il suo mare é il máximo prolungamento dell'individuo o meglio; il piú vasto individuo vivo capace di vivere longamente, di dirigire, dominare e defendere tutte le parti del suo mondo¹²⁵.

Por último, junto al *mediterraneismo* los nacionalistas italianos, desde D'Annunzio a Mussolini, harán suya la idea de la *latinidad*. Bajo el paraguas de este concepto paternalista y forzado, el nacionalismo italiano y sobre todo los fascistas desplegarán la tesis de que la Europa del sur deberá en el futuro, tal y como lo hizo en los tiempos en los que «Roma era el mundo», comandar una suerte de coalición de países liderada por Italia, que dispute la hegemonía a los estados ricos del norte que antiguamente habían sido civilizados por la vieja patria de los cesares¹²⁶.

Este intento de agrupar al mundo latino alrededor del Mediterráneo, en un fabuloso renacer espiritual que el fascismo explotaría hasta el hartazgo, fue también del gusto de Marinetti, quien veía en la latinidad una orgullosa respuesta de Italia y los Italianos a los países ricos del norte (entre los que incluía a EEUU), que aunque poseían una inmensa riqueza material estaban más bien escasos de genio artístico y valores espirituales. La Italia futurista reivindicará la no contradicción entre estos dos términos (genio creativo y riqueza material), y se postulará adalid de una solución mixta comandada por Italia, madre eterna de la *razza* latina, nación superior a todos los efectos.

¹²⁵ F. T. Marinetti, *Teoria invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 337.

¹²⁶ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, pp. 195-196.

Il nostro partito politico vuole creare una libera *democrazia* futurista che dispersando le utopie pacifiste at latte-miele tragga la sua potenza di sviluppo dal valore tipico latino di tutto il popolo italiano¹²⁷.

Tras la propuesta de «venta del patrimonio artístico italiano»¹²⁸ a las naciones ricas, que propondrá el líder futurista en el manifiesto del mismo título, subyacería un desprecio hacia aquellos que sólo supieron amasar grandes fortunas, pero en el fondo carecían de la grandeza necesaria para gestionarlas. Italia, según Marinetti, tan sólo necesitaba sacudirse el *passatismo* que le impedía acceder a la modernidad, para relegar a esas naciones que consideraba inferiores. La *latinidad* será un argumento más para apuntalar el sentimiento de superioridad italianizantede Marinetti y Mussolini, sentimiento que escondería el complejo de inferioridad que arrastraban los nacionalistas italianos por el secular atraso que padecía su país.

2.4. A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

El nacionalismo italiano, como cualquier nacionalismo, estuvo siempre ávido de referentes que lo justificaran. En el caso del país transalpino esa necesidad de explicarse fue superior a la de otros fenómenos similares, precisamente porque Italia alcanzó demasiado tarde su unidad y además ésta ni siquiera fue del todo completa, causando insatisfacción a los propios italianos¹²⁹.

Los nacionalistas italianos de las generaciones posteriores a la unidad (finales del siglo XIX) se encontraron profundamente desorientados, ya que a ellos, al igual que las clases cultas del país, les parecía que Italia se sostenía sólo por la evocación de su historia remota y por la épica reciente surgida del heroísmo del mismo *Risorgimento*.

Apenas había nacido cuando ya Italia comenzaba a impugarse a sí misma, y no ha dejado nunca de hacerlo. A una aúlca que presenta el *Risorgimento* como una gloriosa epopeya entretejida sólo de heroísmos y sacrificios se

¹²⁷ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, pp. 301-302.

¹²⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 230.

¹²⁹ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, pp. 337-338.

contrapuso la siguiente que la presentó como una revolución *fallida* o peor aun traicionada desde dentro¹³⁰.

Debido a esta desorientación, que hasta la llegada del fascismo fue un rasgo característico de los italianos, los patriotas del siglo XIX fundaron el nuevo Estado padeciendo una especie de vértigo paralizante, un sentimiento de no estar a la altura de la historia, máxime si recordaban el pasado señorial de Italia.

Con estos temores, el Estado Italiano triunfante se edificó sobre dos pilares que apuntalarán el modo en que Italia iba a conducirse ante su pueblo y durante los años venideros también en política exterior. Uno de esos dos pilares constituirá la implantación de un centralismo de inspiración jacobina, que se convertirá en el modo predilecto de funcionamiento de las élites administrativas del país para la organización del Estado. Y un segundo pilar derivado del primero será la creación de una oligarquía funcional que copará de un modo insano todos los altos cargos del Estado hasta convertirse ella misma en un Estado dentro del Estado¹³¹.

Estas dos características, centralismo y casta funcional oligárquica, ocupando las altas instancias de la jefatura del Estado durante las décadas siguientes, constituyen el soporte sobre el que el nacionalismo italiano forjó su influencia en la sociedad. De tal suerte que Italia fue una especie de Estado fallido, edificado sobre el resentimiento y con unas élites que adquirieron prontamente hábitos poco democráticos, como el enchufismo, la corrupción (problema que se convertirá en Italia en un mal endémico) y la excesiva jerarquización de las estructuras del Estado.

En el plano cultural, al contrario de lo que a priori se podría vaticinar, tampoco Italia había tenido un florecimiento especialmente luminoso durante y después del *Risorgimento*, más bien había sucedido lo contrario:

Muchos se asombraron de que en un periodo tan intenso de acontecimientos y pasiones como el treintenio de *Risorgimento* fuese en el campo de la literatura y del arte, más bien estéril. Efectivamente ese periodo no dio nada que se pudiera comparar con un Manzoni o un Leopardi, porque precisamente parece que fue la política la que consumió todas las energías de los italianos de la época¹³².

¹³⁰ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 343.

¹³¹ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 345.

¹³² I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 347.

Tan sólo hubo una aparición extraordinaria en la figura de G. Verdi, cuyas óperas asombraron y conmovieron a los italianos, porque reflejaban mejor que ninguna otra cosa los sentimientos de «desamparo y dolor» de muchos compatriotas¹³³.

Con estos antecedentes de desazón y melancolía generalizada, Marinetti lanzará al mundo en 1909 sus proclamas nacionalistas en las que declaraba sin titubeos «su orgullo de ser italiano»¹³⁴. Logró así la adhesión de muchos compatriotas, que vieron en el manifiesto fundacional del futurismo una señal, un pistoletazo de salida que les haría levantarse de sus asientos para pelear por esa Italia soñada. Marinetti con sus palabras incendiarias y peligrosas despertó delletargo a muchos italianos de todas las clases sociales y les mostró cuál era el camino de la dignidad nacional.

L'intellettualità italiana, che senza darlo a vedere segue ormai *poesia* resta ammirata degl'interlocutori che Marinetti riese a ottenere ed é sorpresa del coraggio col quale egli pubblica, consensi e stroncature¹³⁵.

2.4.1. LA ITALIANIDAD. UNA IDEA EXCLUYENTE DE PATRIA

El haber sido Italia una nación a la que realmente le costó muchísimo completar su unidad, mientras los demás países de su entorno habían creado estados nación fuertes, provocó que ese complejo de inferioridad al que hemos hecho referencia se extendiera de un modopatológico¹³⁶.

Para combatir esta desventajalos nacionalistas italianos unieron a los conceptos más o menos inventados de *mediterraneismo* y *latinidad* el de la italianidad. Esta última se entendía como una especie de idea fuerza con la que designar la superioridad italiana sobre el resto de las naciones. Esta idea estaba sustentada en el hecho de que Italia había tenido un pasado extraordinario en todos los órdenes. El imperio, el comercio y las artes en el Renacimiento servían para reforzar esta tesis de presunta superioridad, sobre la que también se cimentó el fascismo de Mussolini.

Noi saremmo veramente gli ultimi degli uomini se mancassimo al nostro preciso dovere. Ma non mancheremo. Io che ho il polso Della Nazione nelle

¹³³ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 349.

¹³⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 98.

¹³⁵ G. Agnese, *Marinetti una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990, p. 81.

¹³⁶ I. Montanelli, *La Italia del Risorgimento*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974, p. 342.

mani, che le conto diligentemente i battiti, io che qualche volta tremo dinanzi allaresponsabilità che mi sono assunte, io piú che una speranza seno frmentare nel mio spirito la suprema certeza, ed é questa: che per volere di Capi, per volontà di Popolo, per sacrificio Della generaciones che furone e di quelle che seranno, I'italia imperiale, I'Italia dei nostri sogni sará la realtá del nostro domani¹³⁷.

Para Mussolini y el fascismo la italianidad servía tanto para referirse a la gloria de los tiempos pasados, como para proyectar hacia el porvenir al nuevo movimiento fascista, ligándolo con el destino de Italia. La apelación a la italianidad así entendida por el *fascio* sería un ingrediente valioso junto a la enseñanza del italiano en las escuelas, que contribuiría a clausurar de una vez por todas, launidad italiana. Mussolini pensaba que ese cierre se conseguiría compartiendo una historia común, donde la narración épica e idealizada de los acontecimientos históricos de la nación estuviese guiada por la existencia de una conciencia de *italianidad*, que habría permanecido en el «palpitante corazón de los italianos» desde tiempos inmemoriales.

El amor que siento por mi país es una virtud que se extrae de permanencia de siglos de la idea de Italia en el corazón de los italianos [...] el patriotismo no es más que un sentimiento y sólo logra ser una virtud mediante el sacrificio. Y esa virtud aumenta en proporción directa de la importancia de ese sacrificio¹³⁸.

La italianidad sería para la mayor parte del nacionalismo italiano, incluido D'Annunzio, un nuevo mito que incorporar a su necesidad de crear un imaginario, confeccionado con retazos del pasado, que contribuyera a extender la conciencia de pueblo elegido. En ese camino hacia la redención de Italia no tendrán cabida los enemigos interiores que por su pacifismo y por la defensa del internacionalismo, en el caso de los socialistas, o por su democratismo en el caso de los liberales, quedarían excluidos del paraíso en el que se convertirá la Italia a forjar.

Deben desaparecer los saboteadores de la guerra y de nuestras energías y si permanecen, habrá que asesinarlos [...] ¡Todo hombre que ha combatido y ha sufrido está por encima de los demás!¹³⁹

¹³⁷ B. Mussolini, *Idiscorsi agli italiani*, Littorio, Roma, 1933, p. 33.

¹³⁸ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Juventud, Barcelona, 1979, p. 182.

¹³⁹ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975, pp. 37-38.

La idea de Patria excluyente que impide pertenecer a la misma a una parte de sus ciudadanos, la pondrá en práctica el fascismo cuando llegue al poder, no habiendo cabida en el país para la disidencia. La italianidad no será para todos, sino tan sólo para aquellos que acepten una visión unidimensional de la patria. Mussolini lo dejaba bien claro:

Cuanto más conozco al auténtico pueblo italiano, más me inclino ante él, más me sumerjo hasta físicamente en él, más siento que el verdadero pueblo italiano es digno de respeto y admiración [...] los cobardes, los traidores, y los vendepatrias no tienen sitio en la Italia fuerte y próspera que vamos a construir¹⁴⁰.

Sin embargo, para el futurismo de Marinetti esta idea de la italianidad que planteaba el nacionalismo en general y el fascismo en particular era problemática, puesto que ponía en entredicho uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaba el futurismo, su combate sin concesiones al *passatismo*¹⁴¹.

El futurismo quería disociar su idea de Italia de lo que consideraba la nostalgia insufrible a la que apelaban los que tanto lamentaban la situación del país pero nada hacían por revertirla. Para Marinetti, lo que había impedido el desarrollo moderno de la nación, además de la democracia, el pacifismo y el parlamentarismo, era precisamente ese lamento perpetuo que exhibían los que decían amar a Italia, pero sólo «miran al pasado»¹⁴², sumiéndose en un nacionalismo melancólico a todas luces inoperante.

La agresividad de los discursos futuristas pretendía agitar al público, hacerle ver que los antiguos valores estaban condenando a Italia al *pasatismo* y que la aproximación museológica a su país ataba la memoria a la nostalgia, a la cobardía y a todas las taras del carácter *femenino*¹⁴³.

La italianidad que Marinetti quería desplegar miraba únicamente al futuro, un futuro que sería dinámico y rabiosamente moderno:

¹⁴⁰ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 136.

¹⁴¹ J. J. Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 248.

¹⁴² C. Granes, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 22.

¹⁴³ C. Granes, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, pp. 22-23.

Ironia! Ironia! Vecchia ironia italiana!... Ecco la nostra nemica, da distruggere, da calpestare, a forza di entusiasmo italianissimo, a forza di temerità, a forza di ottimismo moderno, anche artificiali!¹⁴⁴

No obstante y pese a que esta concepción dispar de la italianidad entre fascismo (italianidad antigua aunque salpicada de ramalazos modernos) y futurismo (inequívocamente moderna y *antipassatista*) provocará disensiones severas entre ambos movimientos¹⁴⁵. También debemos admitir que la italianidad era el pegamento más sólido que los unía de un modo rotundo.

En lo que Mussolini y Marinetti sí coincidían plenamente era en que esa italianidad que proclamaban a los cuatro vientos debía ser agresiva e intransigente con quienes no pensaran como ellos. Sobre esta peliaguda cuestión, el de la intolerancia para con los enemigos, fueran estos procedentes del exterior o peor aún, enemigos internos, ambos personajes tenían una posición semejante. Así, en la utópica Italia futurista de Marinetti quedaba claro que tampoco tendrían cabida los que no fueran buenos patriotas.

Il Futurismo é un grande movimento antifilosofico e anticulturale d'idee intuiti istinti pugnati elci e schiaffi svechhiatori purifictori novatori e velocizzatori, creato il 20 febbraio 1909 da un gruppo de poeti e artisti genuinamente italiani¹⁴⁶.

¹⁴⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 397.

¹⁴⁵ De hecho, esta disparidad de criterios sobre cuál deberá ser el modelo a seguir por el fascismo en cuanto a la vindicación o no del pasado, será uno de los puntos decisivos para que finalmente Marinetti decida en 1920 disociarse del PNF de Mussolini. Ver: colect, Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 57.

¹⁴⁶ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 427.

3. EL FASCISMO. LAS CORRIENTES DE PENSAMIENTO DE LAS QUE SE ALIMENTA

Tal y como hemos señalado, desde sus orígenes los fundadores del fascismo italiano y también del futurismo, aunque este último con intenciones diferentes, buscaron insistentemente fuentes de legitimidad intelectual que justificaran la importancia que para el país tendría la consolidación de sus respectivos movimientos, y así salir del penoso estado al que habrían llevado a Italia la democracia y el liberalismo.

[...] los errores de los social-reformistas no ayudaron, ciertamente a iluminar la situación de país. En este clima, la demagogia fascista arrastró en su contracorriente destructiva a anarco-sindicalistas, intervencionistas, dannunzianos, futuristas y desbandados de toda laya¹⁴⁷.

Las características centrales del fascismo serán el nacionalismo y el odio furibundo a la democracia, convirtiéndose así desde sus orígenes en un fenómeno autoritario que buscará autojustificación en las ideas filosóficas que reivindicaban el espíritu y la vitalidad que hay en los seres humanos. De este modo, el fascismo se declarará enemigo feroz de quienes habían hecho prevalecer la razón, el positivismo lógico y el cientismo. Para que las tesis fascistas tuvieran el gancho suficiente, el fascismo buscó la emergencia de una nueva aristocracia del espíritu, formada precisamente por hombres fuertes que anhelasen una vida heroica. Para ello, su mesiánico proyecto necesitará ser sancionado por lo mejor del pensamiento europeo antimaterialista¹⁴⁸.

Para Mussolini será una prioridad instrumentalizar las ideas de pensadores de prestigio. De este modo, el fascismo logrará que los sentimientos que le son consustanciales, vayan amparados de ideas que lo robustezcan y lo doten de sentido superior.

¹⁴⁷ M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 239.

¹⁴⁸ J. J. Sebrelli, *La aventura de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, pp. 247-248.

Ideas, sentimientos, debemos fundir lo más granado del pensamiento valiente con nuestro espíritu. De este modo seremos invencibles. Esta armonía de pueblo en marcha con lo mejor de la tradición de la espada y la pluma es nuestro destino. Un destino hecho de perpetuación histórica y de un ansia de devenir glorioso¹⁴⁹.

La unión del pasado y del presente para proyectar el futuro, que será fascista o no será, y el pueblo marchando detrás de su líder, que asentará su autoridad en la providencia y las mentes más preclaras del pensamiento europeo, ¿se puede esperar un manantial de legitimidad mayor? La respuesta será inequívoca. Parece imposible estar más *poseído de sentido* que aquel que el fascismo se arrogaba. En cualquier caso, el ejercicio de conjugar autores dispares al que nos invitará Mussolini será difícil y en ocasiones enrevesado. El objetivo del fundador del fascismo será vertebrar lo que para cualquiera sería una compilación de ideas variopintas y las más de las veces imposibles de conjugar, para dotar al fascismo de un «corpusteorético original y tremendamente persuasivo»¹⁵⁰.

3.1. ROMANTICISMO. TITANISMO Y ARTE

La modernidad representa un concepto lo suficientemente vago e indefinido como para dar cabida en su seno a fenómenos que en ocasiones caminan en dirección opuesta a su primigenio sentido. Por moderno hacemos referencia al giro producido en Europa a partir del humanismo renacentista, pasando por la reforma y el racionalismo cartesiano, y que desembocan en el siglo XVIII en las ideas de la Ilustración que I. Kant resumió en su *sapere aude*, un canto a la legitimidad de la razón para ayudar a la «salida del hombre de su autoculpable minoría de edad»¹⁵¹. Esta asunción de los principios iluministas combinada con el desarrollo de la ciencia y la técnica durante el siglo XIX posibilitó el crecimiento de las grandes urbes y de las comunicaciones, haciendo posible que el principio de universalidad pareciese un sueño al alcance de la mano.

Sin embargo la Ilustración, principalmente por su propia *deriva mecanicista*, despertó desde sus orígenes oposición y celos (religiosos, políticos, artísticos...) que dieron

¹⁴⁹ R. G., *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, p. 9.

¹⁵⁰ R. Bourderon, *Fascismo, ideología y prácticas*, Bitácora, Madrid, 1979, p. 142.

¹⁵¹ F. Ruiz Company, *Sapere aude. Para qué escribí la crítica de la razón pura*, Gorgona, Barcelona, 1995, p.31.

lugar a un movimiento reactivo, como el Romanticismo, aunque no necesariamente contrapuesto a la Ilustración. Si entendemos la Ilustración como un proyecto pedagógico inacabado, el Romanticismo también puede ser interpretado como una revisión de la misma que introduce los elementos pasionales y sensitivos inherentes al ser humano, pulsiones que el mecanicismo, el liberalismo, el materialismo y posteriormente el positivismo habría orillado olvidándose de la capacidad creativa del hombre. Para los románticos todo emanará del sujeto, de la naturaleza y del espíritu, y no de la materia, que más bien sería una mera consecuencia del interactuar con el mundo de ese sujeto primero.

Para los románticos la razón será una fuerza finita importante y ciertamente capaz de transformar el mundo de un modo gradual, pero no absoluta ni omnipotente, y por lo mismo siempre más o menos, en oposición con el mismo mundo y en lucha con una realidad que dicha fuerza está destinada a transformar¹⁵².

Para hablar de la herencia romántica a la hora de abordar los orígenes intelectuales del fascismo italiano, nos detendremos en analizar algunas de las características esenciales del Romanticismo de finales del siglo XIX, núcleo duro del que nacerán las ideas del movimiento de *los camisas negras*. Destacaremos al menos estas cuatro: el optimismo, el providencialismo, el tradicionalismo, el titanismo.

a) El optimismo:

Para los románticos la realidad será todo aquello que es en sí y también todo lo que debe ser. La realidad constituirá la idea misma de perfección. Pero esta idea contiene en su seno el dolor, la angustia y el sufrimiento propios de los seres humanos. Este planteamiento que es a la vez vital (optimista) y desgarrador estará presente en toda la poética de los grandes discursos del primer Mussolini. Una suerte de regocijo en el dolor que el fascismo entenderá como parte consustancial de la vida, sobrellevarlo supondrá nuestra fortaleza futura.

No valdría la pena vivir como hombres, y sobre todo llamarnos fascistas si no asumiésemos el dolor, si no supiésemos hacer frente a la tormenta. Cualquiera es capaz de navegar con mar bonacible, cuando los vientos hinchan las velas y no hay olas ni ciclones. Lo bello, lo grande, y quisiera

¹⁵² Carmen Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV, p. 255.

decir lo heroico, es navegar cuando la tempestad se desencadena. [...] Un filósofo alemán decía: vive peligrosamente. Querría que esta fuese la palabra de órdenes del fascismo: vivir peligrosamente. Esto significa asumir el desasosiego, estar pronto a todo, a cualquier acción, cuando se trata de defender la patria y el fascismo¹⁵³.

En el optimismo romántico se encuentran de un modo natural el sufrimiento y la esperanza. El fascismo sin hacer distinción de épocas, nacionalidades y autores se impregnará de todo ello en un *tótem revolútem* que abarcará todas las categorías de la sensibilidad romántica. De este modo, el *fascio* tomará de los autores románticos lo que mejor vaya a su retórica salvífica e implacable. Así, Hölderlin, Schlegel, Novalis o Tieck estarán presentes en las lecturas de ensoñación romántica que Mussolini gustaba frecuentar desde incluso antes de sus tiempos de exiliado en Suiza¹⁵⁴. Las apelaciones a la naturaleza, la primavera, la juventud, la pureza, la unidad perdida, la edad dorada, el desencanto, el suicidio, son todas evocaciones románticas que aparecerán con fuerza y con sentido disímil en la oratoria fascista que unas veces será amable y otras brutal e inquietante.

¡Ah, verdad es que a menudo se derrumba sobre mi alma como mandobles de espada, pero juego con la espada hasta que me acostumbro a ella, mantengo la mano en el fuego hasta que lo soporto como si fuera agua! [...] es increíble que el hombre tenga miedo de lo más hermoso pero así es [...] es una extraña mezcla de felicidad y de melancolía la que sentimos cuando se hace tan evidente que a partir de entonces viviremos siempre una existencia fuera de lo común¹⁵⁵.

b) Providencialismo:

El concepto de providencialismo que esgrimirán los románticos y el que profesarán los fascistas será radicalmente diferente.

Así, para algunos románticos la Historia «es un proceso necesario en el que la razón infinita se realiza a sí misma, de modo que en ella no hay nada de irracional o de inútil»¹⁵⁶. En esta concepción de la Historia siempre habrá lugar para la evolución y

¹⁵³ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Madrid, 1941, p. 147.

¹⁵⁴ Mussolini era desde su adolescencia amigo de la poesía y los juegos florales y junto a los clásicos italianos Ovidio, Virgilio, Dante, Petrarca o Boccaccio, era también fervoroso seguidor de los autores románticos alemanes a los que leía en su lengua original. Ver: M. Quessant, *La révolution des chemises noires 1919-1922*, Plon, París, 1935, pp. 89-91.

¹⁵⁵ F. Hölderlin, *Hiperión*, Madrid, 1995, pp. 100-101.

¹⁵⁶ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV, p. 257.

el progreso, pues un momento histórico determinado será siempre superado por el siguiente, alcanzando mayor perfección y utilidad.

Esta idea bondadosa de la historia fue refutada por Hegel, quien describió «el lado calamitoso de la Historia que no es generalmente obra de la naturaleza, sino de la voluntad de los hombres»¹⁵⁷. Mussolini, y pese a adoptar la idea del providencialismo romántica, la considerará una fuerza que no siendo divina tampoco será humana, pero sí lo suficientemente potente como para marcar el destino de los hombres. La providencia señalará a sus escogidos, igual que el Dios todopoderoso hizo con Moisés, para que guiase a su pueblo a una tierra de promisión. El providencialismo será mitad pagano mitad cristiano, lo que entusiasmará a los fascistas y su deseo de crear una religión mística híbrida.

La idea megalómana de que existen individuos extraordinarios, a los que la Historia, los dioses o la providencia colocan a la cabeza de su pueblo en busca de la gloria, será la visión redentorista que Mussolini tendrá de sí mismo, de la alta misión a la que estaría destinado por virtud de la *gracia*.

El fascismo durará, camisas negras, durará; porque nosotros, negadores de la doctrina del materialismo, no hemos expulsado la voluntad de la historia humana; durará, porque queremos que dure; durará porque sistemáticamente dispersaremos a nuestros enemigos; durará, porque no es solo el triunfo de un partido y de una simple crisis ministerial; es algo más, mucho más, infinitamente más; es la primavera, es la resurrección, es el pueblo que se hace nación; es el Estado que busca en el mundo los límites de su expansión¹⁵⁸.

c) El tradicionalismo:

Se trata de una idea de la que participarán muchos autores románticos vinculada a la exaltación del pasado, generalmente la Antigüedad clásica, pero también la Edad Media, idealizada ésta última hasta su total reinención.

«Para el romanticismo el pasado contiene el presente y el porvenir»¹⁵⁹. Para Mussolini este concepto recogido de los románticos será trascendental. El futuro de Italia supondría para los fascistas repensar el país como una vuelta a lo mejor de su tradición,

¹⁵⁷ W. Kaufmann, *Hegel*, Alianza, Madrid, 1968, p. 345.

¹⁵⁸ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, 1941, p. 145.

¹⁵⁹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV. p. 257.

el Imperio Romano, el más poderoso de todos los tiempos, el que llevó la civilización al mundo desconocido, el que impuso la *pax romana* e instauró el derecho.

[...] El imperio romano, Roma es nuestra maestra, quiero caminar continuamente, día tras día a la manera romana, de Roma que no se resignó nunca a ninguna derrota; de Roma que acogió a los héroes [...] de esa Roma que reanudaba continuamente los capítulos de la historia que hallaba en todo contratiempo motivos para perseverar, de esa Roma guiada por la providencia para apretar los dientes, para dar fuerza a los espíritus, para sacudir los nervios, para exaltar todas las pasiones¹⁶⁰.

La recuperación de la Roma clásica estará acompañada para los fascistas italianos del otro gran corolario que recorrerá todo el tradicionalismo romántico y que no es otro que el nacionalismo.

[...] la noción de “pueblo” se definía en el siglo XVIII en términos de elementos de voluntad y de intereses comunes la “nación”. Finalmente se definirá además en términos de elementos tradicionales como la raza, las costumbres, la religión y la lengua. En otras palabras, el pueblo es la coexistencia de individuos que deben vivir juntos, en el sentido de que no pueden menos de hacerlo sin renegar o traicionarse a sí mismos¹⁶¹.

El fascismo encontrará en el romanticismo la posibilidad de reinterpretar la historia, proyectando hacia el futuro su credo redentor al servicio de la *nueva* grandeza de Italia.

En este mundo sombrío, atormentado y que ya se tambalea, la salvación no puede venir mas que de la verdad del pasado incandescente de Roma y de Roma vendrá para alumbrar un nuevo amanecer¹⁶².

d) El titanismo:

Quizás éste sea el rasgo más llamativo del Romanticismo. El culto y la exaltación de lo infinito se manifestarán como inadecuación del sujeto consigo mismo y con el devenir moderno. El mito por antonomasia de lo inalcanzable será Prometeo¹⁶³. Para los fascistas la interpretación prometéica del mundo significará concebir la vida como una

¹⁶⁰ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, 1941, p. 136.

¹⁶¹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV, p. 257.

¹⁶² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, 1941, p. 174.

¹⁶³ Los griegos veían en Prometeo al titán que paga justamente el castigo de haber roto el orden fatal del mundo dando a los hombres el uso del fuego y la posibilidad de la supervivencia. En cambio, el romanticismo exalta en Prometeo al rebelde, a la voluntad del hado. C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV, p. 258.

lucha despiadada. El hombre romántico, al igual que el sujeto fascista, será un inadaptado que pugna por que aflore una nueva edad del espíritu, un ser que se siente incómodo por la tiranía de lo limitado, (el romántico), y por la tiranía del materialismo, (*el camisa negra*). La democracia igualitarista pone límites a la vida de los hombres y les impide actuar como héroes. Por ello será entendida por Mussolini como una caída del temperamento y el coraje de lo otrora valioso. Sólo en el arte se alcanzará el esplendor de la vida, esa belleza propia de los espíritus superiores a la que aspirarán unos y otros. En palabras de Thomas Mann:

[...] Es sueño, música, dejar de ir, sonido de corneta de postillón, añoranza de lejanía y de la patria, lanzamiento de cohetes en el parque nocturno¹⁶⁴.

La idea del héroe, la idea del titán, es la idea aristocrática que recorrerá la doctrina del fascismo inspirado por las febriles lecturas de Mussolini sobre los románticos alemanes, esos «titanes del espíritu que harán de su paso por el mundo la gran obra de arte total».

El artista puro pretende más y menos; anhela proyectar el propio yo mejor, fuera de sí, en la obra de arte con una perfección que el tiempo y las limitaciones de espacio dejen intacta y resplandeciente. [...] La política es arte aplicado a la acción y hacer de la propia vida, la propia obra maestra es un programa de ascensión vertiginosa y total en comparación con el cual palidecen todas las demás ambiciones¹⁶⁵.

El titán y el artista se reconocen y se terminan encontrando porque ambos pugnan por zafarse de la claustrofobia que les impone la finitud. En la búsqueda de lo inmortal, de lo imperecedero, los dos desafiarán la idea de lo limitado y lo perfectible. El artista alcanzará su plenitud en el momento de la creación. El fascista se resistirá también al reduccionismo al que se halla sometido y propondrá la vida *alta* del héroe. Mussolini, para no enfermar de melancolía romántica sustanciará su estar en el mundo en la acción, superadora de todas las contradicciones y redentora de todas las miserias.

Cada individuo y cada pueblo es artífice en gran parte de su destino. Pero la conducta ante el destino es la que distingue a los hombres y a los pueblos y la que decide de su suerte. Frente al destino hay el débil que se doblega y hay el fuerte que no se resigna y procura resistirle y vencerlo y forjarse uno

¹⁶⁴ R. Safranski, *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 291.

¹⁶⁵ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 47.

mejor; el débil, que ha cerrado el cielo de las esperanzas, y el fuerte, que del golpe del destino saca mayor fuerza para abrirse una nueva vía y para recomenzar la vida¹⁶⁶.

3.1.1. SCHILLER Y EL UTOPISMO ESTÉTICO

Mussolini en su etapa de prófugo de la justicia en los años posteriores a la guerra y encontrándose exiliado en Ginebra, leyó con profusión a los románticos alemanes. Se sabe también por sus conversaciones con Emil Ludwig (1932), que Schiller junto con Hölderlin se encontraban entre sus preferidos.

[...] Soy muy romano. Grecia sólo me ha atraído por su filosofía. -Pero, tras una pausa, prosiguió-: Y también por sus dramas. El drama siempre ha excitado hasta lo más hondo mi ser. En mi juventud me gustaba el *Guillermo Tell* de Schiller, y aun algo escribí sobre él¹⁶⁷.

La lectura de *Las cartas sobre la educación estética del hombre* escritas por Schiller entre 1793 y 1794 fue clave en el pensamiento estético de Mussolini¹⁶⁸. Esta deriva de redención utopista por medio de la vía estética que propuso el autor de *Los bandidos*, será esencial para el fundador del fascismo. Así comprenderemos sus relaciones con el arte y su visión de la política, entendida ésta como la creación de una obra imperecedera que la humanidad admirará eternamente.

Schiller en su recreación y jerarquía de la belleza concedía al teatro el puesto de honor de entre todas las artes, pues era a través de esta manifestación cultural como mejor se representaba la condición humana. En el teatro los sentimientos afloran de un modo intenso y valioso. El lenguaje que habitualmente utiliza el autor de obras teatrales estará plagado de apelaciones a los sentidos y su armonía. Ningún gozo sobresale sobre los

¹⁶⁶ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 143.

¹⁶⁷ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 188.

¹⁶⁸ Lo cierto es que Schiller se desentendió de la Revolución Francesa por que las noticias que hasta él llegaban del terror desatado por los revolucionarios le parecieron horripilantes. El colofón de esta escabechina fue el ajusticiamiento de toda la familia de Luis XVI que sumió a Schiller en una profunda decepción que le llevó a rechazar la política y colocarse en contra de los revolucionarios franceses a los que había defendido, aunque con cautela, en los comienzos de la revuelta. Este episodio del desencanto de Schiller a medida que va conociendo las rencillas y los acontecimientos bárbaros de los revolucionarios franceses está magistralmente retratada por Safranski: R. Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 2011, pp. 321-327.

demás, en el teatro se dispone la trama para que sea posible el cabal disfrute de las pasiones.

La naturaleza humana no soporta yacer incesante y eternamente en el potro de tortura de los negocios; los estímulos de los sentidos mueren con satisfacción (...). El teatro es la institución (...) donde no se tensa ninguna fuerza del alma en perjuicio de las otras, donde no se disfruta de ningún placer a expensas de los otros (...); en este mundo artístico soñamos sin las barreras de lo real; allí nos recuperamos a nosotros mismos, despiertan nuestras sensaciones, pasiones salvíficas estremecen nuestra dormitante naturaleza y mueven la sangre con latidos frescos (V, 831)¹⁶⁹.

Mussolini será durante toda su vida un gran aficionado a las artes escénicas, igual que Hitler lo fue de la ópera, y su preferencia por Schiller y también por Shakespeare estuvo motivada por la potencia enfática que el dramaturgo alemán imprimía a todas sus obras. El *Duce*, en la puesta en escena de sus vehementes alocuciones, tratará siempre de que esa carga enfática, en su caso exageradamente teatralizada, llegue con fervor a su auditorio.

[...] El personaje histórico dramatizado es para mí una y la misma cosa. Lo oigo con mucha atención en el teatro y luego sobre mi mesa hago mis comparaciones. Los grandes problemas de la política han sido siempre los mismos y en el teatro aparecen todos ellos perfectamente representados. [...] Siempre brillan a mis ojos todas las virtudes latinas que allí encuentro. La materia es la misma. ¡Y ahí sigue estando Roma!¹⁷⁰

Pero no será esta la única lección que el fundador del fascismo extraerá de Schiller. Para Mussolini la verdadera aportación de Schiller estará ligada a la superación de la disociación entre cuerpo y espíritu. Para el futuro *Duce* esto será precisamente lo que diferenciará al fascismo de todos los movimientos que le han precedido. La unidad a la que se refiere Schiller la incorporará Mussolini como elemento esencial de su política, con el ánimo de dotar de personalidad y empaque propio al movimiento. Poco importa que Schiller no se estuviera refiriendo a lo mismo que Mussolini, este verá en la obras de Schiller la excusa heroica que necesitaba para hacer de su doctrina un dispositivo ideológico cautivador.

¹⁶⁹ R. Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 2011, p. 195.

¹⁷⁰ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 178.

[...] *El impulso formal* parte de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional y tiende a ponerlo en libertad, a establecer la armonía en la diversidad de sus manifestaciones y a afirmar su persona, pese a todos los cambios de estado. Y como la persona jamás puede estar en contradicción consigo misma en calidad de unidad absoluta e indivisible, como somos eternamente nosotros, aquel impulso que insiste en la afirmación de la personalidad no puede exigir sino lo que eternamente puede exigir; así, pues, decide para siempre lo que decide para ahora y dispone para ahora lo que dispone para siempre. Por tanto abarca toda la sucesión del tiempo, lo que equivale a decir que anula el tiempo, lo que equivale a decir que suprime la variación; quiere que lo real sea necesario y eterno y que lo eterno y necesario sea real¹⁷¹.

En esta cita podemos encontrar muchas de las expresiones predilectas de Mussolini (tiempo, eternidad, unidad, existencia absoluta), que le servirán para construir ese discurso fascista potente y seductor del que hará gala en todas sus apariciones públicas. La Ilustración, para Mussolini, había traído la escisión del hombre con todo lo que de un modo más auténtico le constituye (pasiones, sentimientos, su espíritu) y los románticos fueron los primeros en ser conscientes de esa escisión. Para en alguna medida contrarrestarla, apelaron al papel mediador de la experiencia estética. Mussolini vio en esta idea que ahonda en el desgarramiento y la fisura un argumento excelente para, tal y como hizo Schiller, unir arte e historia.

La imagen que Mussolini, igual que había ocurrido con Schiller, nos ofrecerá de su tiempo será completamente desalentadora. Su concepción elitista del mundo se la deberá también a Schiller y su idea de *creación* a través de la educación de un estado estético en el hombre donde los colectivos superiores puedan ejercer la auténtica libertad.

Mussolini verá en esta utopía estética, un espejo ideal en el que el fascismo podría contemplarse para poner las bases de su apuesta prometeica y elitista. Donde Schiller había visto arte y belleza como remedio para curar las heridas de la escisión del hombre que la Ilustración traía aparejadas, Mussolini verá una vereda por la que transitar, para promover la *politización* del arte como estrategia eficaz para alcanzar el poder.

Es el estado quien educa a los ciudadanos en la virtud civil, los hace sabedores de su misión, los invita a la unidad, armoniza en justicia sus intereses, transmite las conquistas del pensamiento en la ciencia, en las artes,

¹⁷¹ F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Buenos Aires, 1981, carta XII, p. 75.

en el derecho, en la solidaridad humana; lleva los hombres desde la vida elemental de las tribus a la más alta expresión de poderío humano que es el Imperio; confía a los siglos los nombres de los que murieron por su integridad o por obedecer a sus leyes; indica como ejemplo y recomienda a las generaciones venideras los capitanes que engrandecieron su territorio o los ingenios que lo iluminaron de su gloria¹⁷².

3.2. EL IRRACIONALISMO MODERNO: SCHOPENHAUER Y LA VOLUNTAD

En el nacimiento del fascismo italiano se dan cita todos los ismos que en el pensamiento de finales del siglo XIX y principios del XX reaccionaron de un modo extremo contra el positivismo y el materialismo, siendo el irracionalismo la raíz de la que emanan algunos de los más representativos.

Denominamos irracionalistas a aquellas doctrinas que privilegian el ejercicio de la individualidad, y muy especialmente de la voluntad por encima de la supuesta comprensión del mundo. Nietzsche y Schopenhauer serán los autores a través de los cuales Mussolini establecerá su conexión con el irracionalismo filosófico, para luego manipularlos y mezclarlos con la doctrina fascista¹⁷³.

El ataque por parte de muchos filósofos de la época a lo que Habermas denomina modernidad tardía será aprovechado por el fascismo para confeccionar una suerte de *sacode ideas*, del cual extraerán a conveniencia la parte que mejor se adapte al credo autoritario del fascismo, sin que en ningún momento interese el marco de referencia desde donde uno u otro autor hayan elaborado sus teorías. Este proceder carente de método e intelectualmente deshonesto, será el modo en que Mussolini se acercará a la filosofía, de la que se jactaba estar muy cercano y a la que en realidad sólo se aproximó de manera débil, epidérmica y distorsionando siempre la voz originaria.

¹⁷² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, 1941, p. 349.

¹⁷³ En el trabajo que hemos realizado para realizar esta tesis doctoral hemos encontrado algunas evidencias de que Mussolini se interesó por Schopenhauer de un modo especial después de haberlo conocido a través de sus lecturas de Nietzsche. Cabe reseñar como anécdota curiosa que en el tiempo en el que Mussolini se encontraba preso en 1944 y antes de ser liberado de su cautiverio por un comando de las *Waffen SS*, Hitler le envió a la cárcel una edición de lujo de las obras completas del pensador alemán sobre el que ambos habían tenido ocasión de departir en el pasado. Ver: Y. Sherratt, *Los filósofos de Hitler*, Cátedra, Madrid, 1913, p. 44.

[...] En nuestra filosofía se contienen todas las verdades fundamentales para la vida del hombre, cuando este en acto de conciencia se encara con el interrogante del hombre. Toda nuestra construcción descansa en estas nociones viejas, de la verdad y el bien, tan viejas como la misma humanidad y que forman el equilibrio anímico de la vida. Esa es su fuerza, ese es el imperio de la voluntad, mas allá de toda razón, en el que queremos batallar¹⁷⁴.

Schopenhauer suele ser considerado como *el padre* del irracionalismo moderno, y su perfil autodidacta, extraño al mundo académico, hizo que Mussolini se identificara con él también por esta faceta que ambos compartían. Al igual que el fundador de *los camisas negras*, Schopenhauer decía no simpatizar con los románticos, a pesar de ser una especie de neorromántico cuyos textos poseían una «belleza lírica apreciable»¹⁷⁵. Schopenhauer era también, por su obsesión hacia el mundo de lo inconsciente, un adelantado para su época, tal y como advierte Sebrelí:

[...] El eslabón de la cadena que unía a los románticos con Freud [...] en ese sentido fue incluso un adelantado a la teoría psicoanalítica, cuando mostró la vinculación entre la conciencia y el inconsciente¹⁷⁶.

Mussolini encontraba lo más interesante de Schopenhauer en su reiterada apelación a la voluntad como motor del desarrollo humano. Para este filósofo la voluntad estaba vinculada al impulso, pero no al impulso consciente, sino al impulso que denominará ciego, expresión que para Mussolini tendrá un valor capital al situar la voluntad por encima de la inteligencia a la hora de interactuar con el mundo. La voluntad será para ambos, aunque con significados diferentes, la más preciada y poderosa de las pulsiones humanas. Schopenhauer en su obra cumbre *El mundo como voluntad y representación* publicada en 1836 nos recuerda que:

La inteligencia carece de voluntad, no opone resistencia. La resistencia procede de la voluntad misma, que por ciertas consideraciones se inclina hacia una representación y por otras las rechaza ... Tampoco sabemos nada de lo que tenemos por que nos falta valor para esclarecernos en nuestra conciencia estando equivocados muchas veces acerca del motivo que nos mueve a obrar o a no obrar: el azar, descorriendo el velo, nos enseña entonces que el verdadero motivo no es el que suponíamos sino otro muy distinto que no queríamos confesar [...] el intelecto es extraño a la voluntad hasta el punto de ser engañado con frecuencia por ella, pues él le suministra

¹⁷⁴ R. G., *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, p. 10.

¹⁷⁵ J. J. Sebrelí, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 30.

¹⁷⁶ J. J. Sebrelí, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 31.

los motivos pero no penetra en el laberinto secreto de sus determinaciones [...] Todo esto demuestra cumplidamente la gran diferencia entre intelecto y voluntad, la supremacía de ésta y la subordinación de aquél. La inteligencia se fatiga, mientras la voluntad es infatigable [...] La voluntad, desde las profundidades del organismo donde habita, se eleva siempre prevenida e infatigable, se manifiesta en forma de temor, horror, esperanza, alegría, deseo, codicia, envidia, cólera, furor, y nos impulsa a palabras o actos precipitados a los que sigue con frecuencia el arrepentimiento. El intelecto no puede oponer resistencia pues siervo y esclavo de la voluntad no es como ésta autónoma, ni puede obrar por su propio poder y con su propio movimiento. La voluntad sabe perfectamente que aquél, a pesar de sus mayores esfuerzos, no puede obligar a la voluntad a una breve pausa, durante la cual pueda él levantar la voz¹⁷⁷.

A esta vindicación de la voluntad como motor del mundo, que es carencia y por tanto deseo de algo que no se posee y se busca con ahínco, se unió en Schopenhauer la defensa de la locura vinculada al espíritu creador, tal y como había avanzado Schelling. Esta tesis, que relacionaba la genialidad con la locura será una idea que Mussolini (también Marinetti) incorporará a su doctrina. En sus *Escritos tardíos* (1935) recuerda que el ya lo había anticipado tiempo atrás, cuando fantaseaba con ser ese gran líder de la nación italiana que «no debería rendir cuentas ante nadie»¹⁷⁸.

Mussolini también aseverará que desde muy temprano había escuchado una voz interior que le señalaba cuál debía ser la decisión a tomar en las horas graves de la patria. Este personaje que escuchaba voces y que añadía con las lecturas de Schopenhauer la vindicación de la nigromancia y otras *artes oscuras*, sería años después *el condottiero* de los italianos durante casi un cuarto de siglo.

El político es como un poeta o como un pensador, es un profeta de los nuevos tiempos, sabe lo que sucederá, está escrito en su interior. Dante es un gran ejemplo de ello. Anunció la liberación del espíritu. Esa era su voluntad [...] los pensadores y los poetas son como los pájaros que anuncian la tempestad: ignoran eso si de donde viene y cómo descargara. Todo el mundo presiente algo pero en mi caso siempre intuí de qué se trataba¹⁷⁹.

La estetización de la vida que Schopenhauer defendía fue siempre del gusto de Mussolini, que quería dotar a su movimiento de un tono poético que lo alejase de la imagen ruda por la que era conocido y que los fascistas paradójicamente se habían

¹⁷⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1942, vol. I, p. 67.

¹⁷⁸ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 173.

¹⁷⁹ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 174.

encargado de cultivar. Schopenhauer, tal y como después harían sus principales discípulos, Wagner y Nietzsche, buscó refugio en las artes donde «la desolación del mundo podía encontraraun salvación»¹⁸⁰. De entre todas las artes, Schopenhauer concedía a la poesía y con ella a la imaginación un rol fundamental en el reinado de la voluntad:

Si continuando ahora nuestras consideraciones generales sobre el arte, pasamos de las artes plásticas a la poesía, no podemos dudar de que está tiene por fin expresar ideas, grados de objetivación de la voluntad y comunicarlos al oyente con la precisión y vivacidad con que el espíritu del poeta los concibe. Como ya sabemos, las ideas son esencialmente intuitivas y aunque la poesía sólo comunica por medio del lenguaje los conceptos, la intención es mostrar, con ayuda de estos signos representativos de los conceptos, las ideas de la vida, lo que sólo se logra con el concurso de la imaginación...¹⁸¹

La influencia de Schopenhauer en las vanguardias literarias y artísticas y en los grupos de extrema derecha de toda Europa fue enorme. A través suyo se conocieron los textos sagrados hindúes como el *Bhagavad-gita* que Hitler incorporará al nacionalsocialismo en su afán por escarbar en los orígenes de la raza aria. Schopenhauer, también buceó en la teosofía y la alquimia, con el objeto de clausurar su visión irracionalista del mundo. Este hecho motivó que acabara figurando entre la lista de los locos geniales de la historia de la cultura universal que César Lombroso elaboró en 1864 y que estaba encabezada por el mismísimo T. Tasso¹⁸².

La vida para Mussolini, intérprete de Schopenhauer, era algo más que juego y representación. Para él la voluntad de los individuos fuertes se deberá imponer a través de la acción para dotar de sentido a aquello que no lo tiene. La reducción de Schopenhauer a la interpretación que el futuro *Duce* hará sobre la voluntad, volverá a repetirse cuando Mussolini pretenda haber entendido a Nietzsche. Esta filosofía mundana sobre la que se construyó el fascismo constituirá la impostura intelectual más ramplona de Mussolini, que mutiló su antojo a los pensadores que eran de de su agrado, hasta el punto de hacerlos irreconocibles. Esta banalización de ideas complejas será habitual. Sobre tan frágiles cimientos edificó Mussolini el corpus teórico de la

¹⁸⁰ J. J. Sebreli, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 34.

¹⁸¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad de representación*, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 356.

¹⁸² J. J. Sebreli, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 33.

ideología fascista. Mussolini se conformó con el Schopenhauer más extravagante y pedestre. El líder de los *fascio* había hecho ya su elección.

¿No conocieron los griegos el ostracismo de los grandes hombres? Era el fin obligado de los que impusieron su espíritu y su voluntad para hacer grande a la patria. Esa es la cumbre de la filosofía. En ella se reconoce el genio del artista y el genio del espartano. [...] y luego que nos llamen locos esa es nuestra grandeza¹⁸³.

3.2.1. ANTIINTELECTUALISMO Y ANTIDEMOCRATISMO

Al mismo tiempo que Mussolini buscaba legitimidad para su doctrina entre filósofos de renombre que de un modo u otro habían sacudido las conciencias de la modernidad, el fundador del fascismo sentía un desprecio profundo por los intelectuales, y muy especialmente por lo que se conocía como la academia.

El fascismo cuidará de amueblar un poco menos suntuariamente el cerebro de los italianos para cuidar un poco más profundamente su carácter¹⁸⁴.

Esta obsesión bipolar de Mussolini por acercarse y alejarse de los intelectuales se ha atribuido habitualmente a un supuesto «complejo de inferioridad de *gacetillero* revoltoso frente a los escritores de carrera»¹⁸⁵. Exista o no este carácter patológico, Mussolini profesaba un enfermizo desprecio hacia los intelectuales en general. Los autores que el líder del fascismo reivindicaba como sus maestros eran todos ellos «enemigos acérrimos de la modernidad y de la democracia», o al menos esa era la lectura que él hacía de sus obras¹⁸⁶.

Mussolini también quería ganar para su causa a una pequeña porción de italianos cultos. De ahí sus esfuerzos por dotar de empaque filosófico a su doctrina. Pero no olvidemos que estamos ante un movimiento de masas y que gran parte de la población a la que se dirigía el fascismo era analfabeta. Por ello en ocasiones Mussolini debía

¹⁸³ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, pp. 427-428.

¹⁸⁴ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 189.

¹⁸⁵ Esta cuestión relativa a el odio que Mussolini sentía por los académicos y *escritores petulantes* aparece explicitada en: M. Quessant *La révolution des chemises noires 1919-1922*, Plon, París, 1935, p. 87.

¹⁸⁶ J. Ridley, *Mussolini*, Vergara, Buenos Aires, 1999, p. 80.

recurrir a remover el orgullo herido del pueblo, para después alabar hipócritamente sus «inexistentes virtudes».

[...] Uno de los atractivos básicos del fascismo fue que quería hacer a los italianos más valientes, más fuertes y mejor dotados en todos los terrenos, como individuos y como nación¹⁸⁷.

Lo fundamental para el *fascio* era ganarse a las masas, y para ello, cuando al fundador del fascismo le parecía oportuno, revestía su discurso bien de citas eruditas o de exabruptos de taberna, que enardecían a sus *receptivas* huestes de seguidores.

[...] Cuando dos elementos están en lucha y se debe elegir entre la razón y la fuerza, la solución se encuentra siempre en la fuerza. No ha habido nunca en la Historia ni habrá una solución más justa y acertada¹⁸⁸.

Estos eran los minbres del *antiintelectualismo* de Mussolini, un político que aparecerá rudo hacia fuera y que se verá a sí mismo, hacia dentro, como un poeta amantísimo de Ovidio, Horacio y Goethe. Esta será la sempiterna ambigüedad de la que hará gala el fascismo italiano. Así, a propósito de estas *doblecés* describió Pirandello a Mussolini:

[...] El autor de esta gran obra es él mismo, un poeta que sabe bien su propio papel. Verdadero hombre de teatro (...), autor y protagonista a la vez, en el teatro de los siglos¹⁸⁹.

Mención aparte merece la bilis con la que Mussolini se despachó siempre contra la democracia y sus valedores. Esta inquina llegó a ser más intensa y visceral que la que el fundador de los *fascio* sintió por el socialismo y el bolchevismo. La democracia, con su defensa del igualitarismo y el derecho de las mayorías a tomar las riendas de la nación, fue siempre para Mussolini la culpable de todos los males que aquejaban a Italia.

Después de muchos combates, el fascismo ataca a todo el conjunto de las ideologías democráticas y las rechaza, así desde el punto de vista de sus premisas teóricas, como de sus aplicaciones e instrumentaciones prácticas. El fascismo niega que el número, por el hecho de ser número pueda dirigir la sociedad humana; niega que el tal número pueda gobernar mediante una consultación periódica; afirma la desigualdad irremediable, fecunda y

¹⁸⁷ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 289.

¹⁸⁸ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 141.

¹⁸⁹ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 216.

beneficiosa de los hombres, que no pueden nivelarse por medio de un hecho mecánico y extrínseco como es el sufragio universal. Pueden definirse como regímenes democráticos aquellos en los cuales, de cuando en cuando, se da al pueblo la ilusión de ser soberano, mientras que la verdadera y efectiva soberanía reside en otras fuerzas, a veces irresponsables y secretas. La democracia es un régimen sin rey, pero con muchísimos reyes a veces más exclusivos, tiránicos y ruinosos que un solo rey que sea también tirano¹⁹⁰.

El fascismo, arremetiendo contra la democracia por su igualitarismo, pero también en su *huída irracionalista*, por asumir sus responsabilidades democráticas. El fascismo que pretenderá instaurar una dictadura de partido único con un líder que sólo responderá ante la Historia, acusando a la democracia de irresponsable. Para Mussolini y sus seguidores la democracia será sencillamente absurda, o dicho en palabras de Renan, que *a ratos* fue fascista, «la democracia que pretende dar la palabra al pueblo se convierte a través del pueblo en una quimera»¹⁹¹.

Para el *fascio* en los regímenes democráticos sólo podían prosperar los mediocres, los genuflexos y los pobres de espíritu. El esfuerzo, el sacrificio y la vida del héroe que los fascistas postulaban para su nuevo orden estarían penalizados por la ideología igualitaria, que por permitir el acceso al poder de los débiles es también antinatural, puesto que en la naturaleza estas conductas están condenadas.

La democracia, es por su tendencia igualitaria, contraria a la vida y a la historia, además que a la naturaleza, que es hondamente desigual y que vive y permanece precisamente por esta desigualdad¹⁹².

Para el fascismo la democracia había corrompido a las masas y será la responsable de haber desdibujado dolosamente el carácter de los italianos. Esta farsa extranjera, según sostiene Mussolini, nunca tuvo en Italia prédica alguna y habría sido «importada por los enemigos de la patria» para que esta gran nación dejara de mirar a su esplendoroso pasado e impedir así que pudiera proyectarse al futuro «con personalidad y *razza*».

El fascismo cuando recoge las masas, las selecciona, las purifica y las eleva; es la creación netamente antidemocrática que hemos tenido que construir para descontaminarnos de esta *peste* que nos ha sido dada por el liberalismo extranjero¹⁹³.

¹⁹⁰ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I, Salamanca, 1939, p. 36.

¹⁹¹ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I. Salamanca, 1939, p. 38.

¹⁹² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p.159.

¹⁹³ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 201

La democracia era además pacifista y en vez de educar en el amor a la patria y la entrega de la vida como sacrificio máximo de sus hijos cuando ésta peligraba, educará a las nuevas generaciones en “sandeces” como la fraternidad universal y el amor al prójimo, como si «Italia no tuviese enemigos de los que defenderse». Esta actitud desleal y cobarde será para Mussolini la gran traición que los defensores de la democracia perpetraron contra Italia, haciendo que la patria de Petrarca quedara a los ojos del mundo como una nación pusilánime, cuando «toda Europa era un campo de batalla».

Es a vosotros, jóvenes de Italia; jóvenes de las oficinas y de los ateneos; jóvenes de años y jóvenes de espíritu; jóvenes que pertenecéis a la generación a la cual el destino ha encargado el «hacer» la guerra; es a vosotros a quienes yo dirijo mi grito augural, seguro que tendrá en vuestras filas una vasta resonancia de ecos y simpatías. El grito es una palabra que yo no habría jamás pronunciado en tiempos normales, y que pronuncio hoy con voz fuerte, plegada, sin fingimientos, con fe segura; una palabra terrible y fascinadora: ¡guerra!... La historia del mundo no es una partida de cálculo, y los intereses materiales no son –por fortuna – el único resorte de las acciones humanas... La patria no se puede renegar. No se reniega la madre, aun cuando no nos ofrezca todos sus dones, aun cuando no nos obligue a buscar la fortuna por los amigos tentadores del mundo. Es forzoso actuar, moverse, combatir esta cobardía democrática de los que no han dominado jamás los acontecimientos. De los que no los han sufrido. Es la sangre la que da el movimiento a la rueda de la historia¹⁹⁴.

La democracia será vista por los fascistas como la causante de la decadencia y caída de las naciones fuertes y prósperas. La democracia será el enemigo a batir para que el fascismo pueda campar por sus respetos en la Italia salida de la guerra. La democracia con sus valores universalistas, convertida en el discurso demagógico fascista en la ideología que debe ser extirpada sin miramientos, igual que se elimina el tejido dañado de un organismo enfermo. A este extendido descrédito de la democracia (plutocracia la llamaban despectivamente) colaboraron con entusiasmo pensadores y escritores de cuyo talento hubiera cabido esperar otra posición, aun siendo críticos, con respecto al sistema democrático, pero que finalmente prefirieron dotar de *autoridad* y cobertura intelectual al incipiente movimiento fascista.

¹⁹⁴ G. Rodrigo, *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, p. 15.

Mientras la democracia se comportó de un modo inocente e ilusorio, el fascismo y con él el populismo construyó el fenómeno político más importante y peligroso de toda la etapa moderna¹⁹⁵.

Mussolini no sólo defendía la libertad, sino que afirmaba que ésta era incompatible con la democracia. La libertad de los fascistas era un concepto enteramente diferente al postulado por el igualitarismo y vinculado a su rígida idea de orden, en el cual todos los individuos capaces tendrían su lugar en el organigrama fascista. Ese será el ideal fascista de la libertad humana, la de *facilitar* el marco donde cada sujeto actúe en todo momento como corresponde y, en el caso de que la patria peligre, sepa dar la vida como el acto de libertad más hermoso al que un individuo sano podía aspirar. Todo estará reglado en el orden nuevo que Mussolini pretenderá edificar, y si a eso también «se le llama democracia habrá que distinguirla de la democracia igualitarista». Así, si es democracia para los fascistas, esta será *democracia orgánica*.

[...] La libertad del individuo, la libertad del espíritu, que no sólo vive de pan y vino: una libertad diferente a la de los bolcheviques, una libertad sin democracia criminal, esa es la libertad que nosotros queremos para nuestro pueblo¹⁹⁶.

Y en ese mismo sentido:

La libertad sin orden y disciplina significa disolución y catástrofe¹⁹⁷.

Por último y para subrayar el odio atroz que Mussolini había incubado por la democracia, he aquí una postrera y demoledora soflama que lo acredita definitivamente:

Si hubiera diafragmas democráticos que pretendieran interrumpir el acceso del fascismo al poder y la comunión directa del fascismo con su pueblo, diafragmas de intereses, de grupos y de individuos, nosotros, en el interés supremo de la nación los destrozaremos sin piedad alguna¹⁹⁸.

¹⁹⁵ E. R Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 271.

¹⁹⁶ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 128.

¹⁹⁷ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 211.

¹⁹⁸ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 203.

3.3. IDEALISMO Y NEOIDEALISMO. EL ESPIRITUALISMO ITALIANO. B. CROCE Y G. GENTILE

Esta corriente filosófica es pareja a lo que en Inglaterra se pudo denominar neohegelianismo. Ambas denominaciones atienden a una constante común, cual es *la reacción* al materialismo, caracterizándose principalmente porque consideran que el objeto de conocimiento del hombre siempre es construido a partir de la propia acción cognoscitiva.

La corriente de pensamiento que denominamos neoidealista situará como eje central de la existencia los valores de la vida espiritual ignorados por el positivismo de finales del siglo XIX. Se trata de un espiritualismo, cuya razón de ser será la consideración del individuo como pura conciencia de sí, opuesto radicalmente al psicologismo positivista susceptible de ser considerado artificial por los idealistas. Esta formulación idealista hacía necesaria la toma en *consideración* del criticismo de Kant, para compaginarlo con el papel que juega el espíritu en el mundo de la experiencia. En Italia los impulsores de «la nueva revolución cultural transalpina del espíritu»¹⁹⁹ serán Benedetto Croce y Giovanni Gentile.

En Nápoles, de donde procede Benedetto Croce, la presencia de la filosofía hegeliana venía precedida por la obra de B. Spaventa y A. Vera²⁰⁰. Croce tradujo al italiano la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, que aparecerá al mismo tiempo que su obra *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*. Este texto se antoja esencial para entender la concepción general del pensamiento y la estética crociana, en particular la aceptación de la dialéctica que Croce asume de Hegel, aunque con matices²⁰¹. En efecto, Croce «aceptará la oposición en el juego dialéctico, pero lo denominará dialéctica de distinciones», donde –y he aquí la novedad– la negación puede perfectamente corresponderse con una acepción positiva, precisando al máximo los conceptos. B. Croce advertirá que «la distinción arroja luz sobre la realidad concreta del mundo de la experiencia».

¹⁹⁹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 373.

²⁰⁰ Spaventa fue uno de los pensadores de finales del siglo XIX que con más dedicación y entrega contribuyó a despertar la filosofía en Italia, fiel seguidor de Hegel, hizo sin embargo una de la aportaciones más interesantes en torno al concepto de *mentalidad pura* y sus derivaciones relativas a lo que se podría llamar los ritmos de la mente que interesaron a Croce y a través suyo también a Mussolini. Ver: C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 362.

²⁰¹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 363.

El proceso de distinción que he trazado entre el arte y todo lo que con el arte se confunde o suele confundirse, me obliga, indudablemente, a un no pequeño esfuerzo mental; pero este esfuerzo tiene, al fin, su premio en la libertad, que por su medio de conquista, en relación con las múltiples *distinciones* falaces que se topan en el campo de la Estética. Las cuales si bien se reducen al primer golpe de vista por su misma facilidad y engañosa evidencia, impedirán de hecho toda inteligencia profunda²⁰².

Es precisamente en este punto de las distinciones sobre el arte y la vida donde Croce se comprometerá con Gentile de un modo más claro, aunque éste último no se pueda considerar hegeliano *stricto sensu*²⁰³.

Mussolini siempre apreció a estos dos autores, sobre todo porque ambos consideraron que para sacudirse el peso excesivo de la filosofía extranjera, era necesaria la recuperación del pensamiento italiano de los siglos pasados. Obras de Gentile como *Giordano Bruno y el pensamiento del Risurgimento* (1907), *La filosofía escolástica y el pensamiento italiano* (1913), *Estudios sobre Vico* (1914), así como los innumerables ensayos y artículos en revistas de humanidades escritos por Croce así lo atestiguan²⁰⁴.

Croce se convirtió en la Italia de principios de siglo en el paradigma del erudito. Su tono *siécle XVII*, no exento de humor y fina ironía, contribuyó a proporcionarle una imagen muy singular que siempre fue del agrado de la *intelligentzia*, entre la cual Mussolini (aunque odiase a la mayoría de los intelectuales) gustaba reconocerse de vez en cuando. Croce también reivindicará al italiano G. Vico y lo colocará en el núcleo de su tratado estético.

Podemos colocar a Vico, ciertamente, a la cabeza de todos los estéticos contemporáneos, por la grandeza de sus doctrinas y por sus esbozos anticipando la visión de lo futuro lejano²⁰⁵.

Desde la revista fundada por él en 1903 *La crítica*, Croce influyó notablemente en el cambio que se produjo en la cultura italiana con respecto al avance de las ideas positivistas. Con un estilo fresco y accesible, trascendió los círculos de los intelectuales para acercarse a quienes se encontraban fuera de los mismos. Sus ensayos publicados en su revista sobre Shakespeare, Goethe, Dante y Ariosto hicieron de Croce un intelectual

²⁰² B. Croce, *Breviario de estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. 37.

²⁰³ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 363.

²⁰⁴ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 364.

²⁰⁵ B. Croce, *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. 108.

respetado en un país como Italia, «donde la crítica literaria y de arte era muy exigente». Los artículos de *La crítica* eran esperados y leídos con ávido interés también por Mussolini.

«Acabado el libro sobre Robespierre y sobre el terror»...«acabado nº 17 de la crítica» [...] Me ha gustado la marcha húngara en el Fausto de Berilos... «Leído el libro de Siegfried sobre la crisis inglesa es como un navío anclado en aguas europeas, pero dispuesto siempre a alejarse de ellas»²⁰⁶.

Durante ese período anterior a la ascensión del fascismo, Gentile se convirtió en el principal colaborador de Croce. Gentile estuvo acertado cuando puso el acento en la necesidad de aplicar medidas pedagógicas para paliar el analfabetismo que padecía el país. Posteriormente tuvo la ocasión de poner en práctica en Italia sus innovadoras didácticas²⁰⁷. Gentile, con el apoyo de los fascistas, considerará la educación como uno de los más acuciantes problemas del país. En este diagnóstico Pronto encontró en G. L. Radice un entusiasta seguidor, al que incluso se sumó el propio Croce. Estética en Croce y pedagogía en Gentile constituirán las preocupaciones fundamentales de las que se impregnó el joven Mussolini, cuya vocación didáctica confesó a E. Ludwig.

El político es no sólo como el artista, sino que se asemeja también a un buen profesor, haciendo provisión de la vida palpitante del maestro, se conserva lo poético y se puede escapar de la burocracia. Esta parece realmente hecha para aplastar al espíritu. Aprender y enseñar a los demás, pensando siempre en la naturaleza humana, con sus miserias y bellezas, sus debilidades y grandezas²⁰⁸.

No obstante, el matrimonio de entendimiento entre Croce y Gentile tuvo una vida *relativamente* efímera, aspecto éste que entristeció a Mussolini, cuando todavía militaba en la izquierda. Las divergencias de orden filosófico ya eran latentes desde que en 1912 Gentile publicó su exitoso *El acto del pensamiento como acto puro*, reimpresso posteriormente en el volumen *La reforma de la dialéctica hegeliana*. En dicha obra

²⁰⁶ A propósito de sus lecturas, Mussolini se ufana ante su entrevistador de lo mucho y bien que leía en los tiempos en los que estaba dando *vida* al fascismo. E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, pp. 190-191.

²⁰⁷ Giovanni Gentile se convirtió en ministro de instrucción pública en el primer gabinete de Mussolini (1922-1925) y puso en marcha la primera gran reforma educativa del país. Esta reforma fue recibida con gran alborozo por los sectores educativos y nacionalistas de Italia, pues su extensión y profundidad representó para muchos la materialización definitiva de la unidad italiana. Ver: E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 203-207.

²⁰⁸ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Barcelona, 1979, p. 170.

Gentile se presentaba como promotor de la renovación cultural italiana, dejando de lado a Croce, verdadero precursor y *alma mater* de esta idea. Esta tirantez, en realidad usurpación, quizá hubiese sido digerida por Croce si no hubiese mediado la desavenencia política, pues Croce que en un principio vio en el fascismo un fenómeno de consecuencias positivas, pasó pronto a posiciones que no casaban con el espíritu autocrático del movimiento de *los camisas negras*. Por contra, Gentile se adhirió entusiásticamente al fascismo, pues a su entender restauraba la autoridad del Estado contra la partitocracia vulgarizadora que estaba destruyendo Italia. El posicionamiento enfrentado respecto a la entrada de Italia en la guerra selló definitivamente su relación. Croce defendió una postura abiertamente neutralista, y Gentile arengó a las masas junto a Marinetti y al futurismo heroico por la pronta entrada de Italia en la contienda.

« ¡Pueblo de Italia, tu tienes la palabra! Ocupa las calles y las plazas. Que sea tu grito certero: ¡guerra o revolución socialista! »²⁰⁹.

Debido al interés de Mussolini en incorporar, pese a que éste no comulgara con el fascismo, la filosofía de Croce, señalaremos algunos aspectos que ayudan a comprender cuál fue el alcance real del pensamiento de Croce en el *fascio* de primera hora. Así, de su extenso legado que abarca la publicación de más de sesenta obras, nos detendremos en unos textos que bajo el epígrafe de *Filosofía del espíritu* aborda en cuatro secciones temas que nos interesan. Aparecen con los títulos de *Estética como ciencia de la expresión y de la lingüística general*; *Lógica como ciencia del concepto puro*; *Filosofía de la práctica, de la economía y de la ética*; y *Teoría e historia de la historiografía*. Tendrá interés preferente para este trabajo el dedicado a la historia y muy especialmente el referido a la estética, que han sido, además, los que mejor han resistido el paso del tiempo de todo el pensamiento *crociano*.

Sería superfluo advertir que los artistas de *genio*, que los poetas de vena, que las grandes obras y las grandes páginas, es decir, todo lo que verdaderamente cuenta para la historia de la poesía no se sujetan a la enfermedad ni a las tendencias generales. Los grandes artistas confluyen en la esfera luminosa de cada país...²¹⁰.

²⁰⁹ Proclama lanzada por Mussolini a favor de la contienda y apoyada por intelectuales y académicos entre ellos Gentile a favor de la entrada pronta de Italia en la primera guerra mundial y que no fue secundado por Croce. I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1978, p. 61.

²¹⁰ B. Croce, *Breviario de Estética*, Espasa Calpe, Madrid, 1967, p. 128.

Croce revela una preocupación notable hacia la disciplina estética, tal y como se verá reflejado en la publicación de sus exitosas obras *La estética* y *El breviario de Estética*. En estos trabajos emergerá con personalidad propia la lingüística, donde Croce concederá protagonismo al lenguaje y mostrará su deuda con las teorías de Vico²¹¹. A su *Estética* Croce añadirá una serie de ensayos importantes sobre la materia: *Problemas de estética* y *Contribución a la historia de la estética italiana*, *Nuevos ensayos de estética*, *Últimos ensayos y poesía*. En ellos Croce insistirá en su idea de que el arte es intuición pura y por tanto merece ser colocado en un lugar preminente entre las formas de actividad espiritual. Esta fue la tesis crociana que más encandiló a Mussolini, que la extrapoló directamente a su forma de entender la política como «un acto creativo del espíritu».

El fascismo reformará el espíritu de los italianos, arrancando de nuestras almas toda escoria impura y materialista, templándolo para todos los sacrificios, dando al carácter italiano su verdadero aspecto de fuerza y belleza²¹².

Croce prestará más atención al momento creativo, a la dificultad de atrapar ese momento -diríamos nosotros-, que al resultado que como consecuencia de ese momento se alcanza y que finaliza con la materialización de la obra de arte. Croce viene a decirnos que será justamente en esa «interioridad del espíritu» donde tendrá significado la propuesta de la representación. Mussolini, por el contrario, estando de acuerdo en esa sublimación de la creación, consideraba que ésta sólo podía ser medida por su resultado final; para ser más precisos, por la percepción que los demás tuvieran de ese resultado final. La obra de arte mayúscula que será la construcción de la nueva Italia fascista será para él lo único que tendrá valor verdadero.

Podemos afirmar que la prédica del sentimiento que definimos como un estado del alma o lo que Vico denominó “*el sentir perturbado y agitado*” es junto a la intuición una especie de «transfiguración lírica» donde se prepara la fantasía del artista, esto es, la poesía en estado puro de la que brota la obra de arte. Para Croce esta síntesis entre sentimiento e intuición será una síntesis estética, que se funde en la esteticidad que representa la realización del espíritu humano. Así, para Croce el arte será algo semejante a una visión del mundo, idea ésta que también incorporará Mussolini, incluso

²¹¹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 375.

²¹² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 146.

cuando reivindica a Nerón, pues la naturaleza es muda si el hombre (artista) no la hace hablar. Así «el arte se convierte en fuente inagotable de conocimiento, y en su manifestación no hay cabida para distinciones entre lo real existente y lo real inexistente»²¹³.

Croce creará en la coherencia de la visión estética y achacará al romanticismo que sólo se ocupase del sentimiento. También replicará al arte clásico, pues éste tiende en su totalidad, según Croce, a la «intuición visual». Ninguno de los dos buscará esa a priori necesaria síntesis estética entre ambas gracias. “El sentimiento sin la imagen es ciego y la imagen sin el sentimiento está vacía”²¹⁴.

Para Croce esta preocupación estética será fundamental para armar su filosofía. Para Mussolini esta visión crociana del hombre basada en la estética será también capital, y como tal la valorará muy por delante de otras reflexiones de Croce sobre lógica o pensamiento práctico. No obstante, Mussolini encontrará en G. Gentile y su teoría sobre el *actualismo* la aportación más importante para perfilar su doctrina.

En efecto, el principio del acto es para Gentile su preocupación máxima. En especial intentará remodelar un concepto que había alcanzado su *culmen* en Grecia con la especulación aristotélica, y que se encuentra en el centro de la tradición cristiana iniciada con *San Agustín*, en sus confesiones²¹⁵.

Para Gentile el acto consciente de sí se colocará en el centro de universo, de tal suerte que todo lo demás girará en torno a la solución que se le dé a esta cuestión. Esta idea de encumbramiento de la acción será uno de los pilares fundamentales sobre los que Mussolini edificó su ideología. Así describe Tannenbaum la deificación de la acción por parte de los *fascio*:

El fascismo italiano fue la expresión política de posguerra de los movimientos de masas antiintelectuales que empezaron a aparecer al final del siglo XIX. Estos movimientos rechazaban tanto el liberalismo racionalista como el marxismo científico, poniendo su fe en la acción²¹⁶.

²¹³ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, pp. 376-377.

²¹⁴ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 378.

²¹⁵ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, pp. 364-365.

²¹⁶ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 23.

Gentile retomará de Fichte la centralidad del yo y de Hegel la concepción dialéctica de la realidad, que sería el genuino objeto del pensamiento, pero su propio concepto de actualidad le hará distanciarse de ambos. En su obra *El acto del pensamiento puro* Gentile anunciará que la *verdad verdadera* para cada individuo es «la representada por el pensamiento que vivimos en el acto de actualizarlo». Sólo vivificando el pensamiento (actualizándolo), el pensamiento nos pertenece y ese es el único pensamiento verdadero que Gentile admitirá. «Lo inactual sería el error»²¹⁷.

Gentile en el discurso inaugural de la Universidad de Pisa de 1914 “*La experiencia pura y la realidad histórica*” afirmará para asombro de los presentes, que la *Divina comedia* de Dante, con cuyo texto nos entusiasmos, «no es la que fue escrita, sino la que escribimos al leerla», inaugurando de este modo una praxis actualizadora (revisionista) de lo que se consideraba inamovible. Esta filosofía que en la época se definió como de “*la inocencia intransigente*” fue hecha suya por el fascismo, al considerar éste que ellos llegaban para reescribir la historia y actualizar el pasado. Esta idea estuvo siempre presente en el *modus operandi* de Mussolini, que siempre entendió el actualismo como una filosofía sancionadora del fascismo.

La historia es de las minorías que saben releer el pasado en clave actual para decirle al mundo que Roma esta otra vez en marcha y que más pronto que tarde volverá a conquistar su grandeza bajo las banderas negras del fascismo²¹⁸.

En este carácter innovador de la filosofía de Gentile encontramos una crítica razonada a la historia de la filosofía en general y al intelectualismo que ha permitido segregar al hombre de la vida, su bien máspreciado. La interpretación de la doctrina *actualista* de Gentile que desemboca en una especie de misticismo de la acción fue un concepto al que Mussolini se adhirió incondicionalmente. En Gentile la polémica contra la visión positivista, empirista, materialista o naturalista será constante. La naturaleza aparece siempre como antagonista necesaria del espíritu, puesto que este espíritu no constituye nunca un ser. Así, nos encontramos ante un perpetuo deber ser, acto que necesita permanentemente ser actualizado. Para Gentile, la única manera de atajar la penetración del materialismo y del positivismo radicará en la educación. De ahí proviene su obsesión desmedida por la pedagogía, «a la que acabará otorgando rango de ciencia,

²¹⁷ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 365.

²¹⁸ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p. 123.

equiparándola a la filosofía»²¹⁹. Gentile confiere al educador un mal trascendental, pues le concederá «el honor de convertirse en reparador de los desajustes existentes por el influjo posibilista en el terreno de la enseñanza»²²⁰.

Gentile pretenderá resolver la presunta antinomia existente entre los principios de autoridad y libertad, potenciando la univocidad que respetando la diferencia de materias y disciplinas debe tener la enseñanza.

El sentido de interioridad de la conciencia deberá ser a juicio de este autor un propagador de “*valores concretos*”. De este modo, la didáctica se convertirá en la herramienta esencial de la experiencia efectiva en la escuela, donde el maestro será un educador (un guía dirá Mussolini) y el discípulo acabará convirtiéndose en maestro de sí mismo. Esta y no otra será la verdadera libertad. «El acto de inteligencia, el acto moral son de este modo algo siempre nuevo»²²¹.

Las críticas a las que fue sometido Gentile al elevar la pedagogía al rango de la filosofía fueron enormes, pero lo cierto es que un Mussolini en el poder vio en esta propuesta integral un *soporte* ideal para instrumentalizar la enseñanza, y convertirla en un laboratorio de instrucción obligatoria de donde saldrían las primeras camadas de *balillas* fascistas²²².

Será empero la idea del Estado ético que Gentile planteaba en su particular *paideia*, su aportación más reseñable para sentar las bases de lo que será el orden fascista. Según Gentile «el Estado es la máxima autoridad y se nos debe presentar como la universalidad de nuestra voluntad moral». El Estado sería, de este modo, la intermediación necesaria para que la norma moral termine por constituirse en ley positiva. El Estado fascista que querrá construir Mussolini en su visión totalitaria y “religiosa” de la vida representará «la posibilidad de autorrealización del individuo en su integración en un corpus superior»²²³.

Sólo con la construcción de esa estructura supraindividual podrá el sujeto adaptarse libremente a las exigencias del Estado, que catalogado ya como *ente* ético garantizará el

²¹⁹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 370.

²²⁰ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 370.

²²¹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 370.

²²² E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 226-227.

²²³ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 372.

desarrollo de las potencialidades humanas de todos sus ciudadanos. Por tanto, el Estado se convertirá en un símbolo del ideal de perfección organizativa, de tal suerte que la oposición al Estado significará colocarse al lado de *la barbarie* y el crimen. Esta idea fue decisiva para que Mussolini dejara de llamar habitualmente al fascismo movimiento revolucionario y pasase a denominarlo *orden nuevo*²²⁴.

De esta concepción severa aunque *pedagógica* se desprende el carácter de regidor moral que Gentile poseía, como buen seguidor de Hegel, y que tanto gustaba a Mussolini. Así:

“la actualización continua del fascismo es la garantía de perfeccionamiento máximo, entendida está como proceso formativo permanente que llevaría a sus compatriotas a la perfecta integración en su futuro *Estado ético*²²⁵”.

La tesis de la necesidad de levantar, en tanto queeje regulador de la actividad humana, un Estado ético que Gentile defenderá en su filosofía será crucial para poner algo de concierto en las desordenadas lecturas de juventud de Mussolini. Esta idea Contribuyó más que ninguna otra a que el líder de *los camisas negras* se persuadiera de que era en un planteamiento de carácter autocrático, como el de Gentile, donde debía insertar su visión de una nueva Italia.

De los escombros de las doctrinas liberales, socialistas, democráticas, el fascismo saca aquellos elementos que todavía tienen un valor de vida. Mantiene los que se podrían llamar los hechos adquiridos a la historia, rechaza todos los demás, el concepto de una doctrina buena para todos los tiempos y para todos los pueblos²²⁶.

3.4. NIHILISMO. LA HERENCIA DE NIETZSCHE

Ningún pensador, ningún filósofo, con excepción de Marx y Freud, ha tenido una influencia mayor en todo el siglo XX que Friedrich Nietzsche. Su demoledora crítica a la cultura, la religión y la filosofía de los últimos dos mil años afectó de un modo

²²⁴ M. Ouessant, *La revolution des chamises noires 1919-1922*, Plon, París, 1935, p. 51.

²²⁵ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, Vol. V, p. 373.

²²⁶ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 193.

extraordinario a artistas, escritores, teólogos, pensadores, poetas, historiadores y políticos que creyeron y desearon ver en sus textos la respuesta a todas y cada una de sus interrogantes²²⁷.

Poco importa el grado de profundidad con el que se acercaron al pensador alemán o si lo hacían de un modo directo o hermenéutico, Nietzsche parecía tener soluciones para todos por diferente que fuese la posición o el enfoque que el interesado sostuviese. Nietzsche se mostraba siempre sólido y valía lo mismo para un roto que para un descosido. Su filosofía pareciera que encerrase las claves para comprender de una vez por todas, *el malestar de la cultura* y también, por qué no, para predecir el porvenir sobre el que se debiera asentar el futuro de la humanidad.

Nietzsche será así un gran cajón de sastre, habría que decir que seguramente a su pesar, en el que cabrán *infinitas* elucubraciones atribuidas al autor alemán, interpretaciones que en no pocas ocasiones se mostrarán absolutamente irreconciliables entre sí. De este modo, en el versátil menú nietzschiano podemos encontrar posturas para todos los gustos y colores: antitéticas entre sí y con respecto a los propios textos originales del pensador, contradictorias, extravagantes, de izquierdas, de derechas, racionales, *irracionalistas*, vanguardistas, reaccionarias, delirantes, psicoanalíticas, supremacistas raciales, biologists, fanatizadas, románticas, *ilustradas*, modernas, antimodernas, simbolistas, decadentistas, surrealistas, ocultistas, violentas, pacifistas, anarquistas, bolcheviques, fascistas y nacionalsocialistas... En fin, para qué seguir, Nietzsche dará para todo lo que se quiera, pese a que pocos serán los que verdaderamente atiendan a las fuentes originales para esforzarse en comprender honestamente la filosofía del autor de *Ecce homo*, quien dejó escrito:

La honestidad, suponiendo que ella sea nuestra virtud, de la cual no podemos desprendernos nosotros los espíritus libres. Bien, nosotros queremos laborar con ella con toda malicia y con todo amor y no cansarnos de «perfeccionarnos» en *nuestra* virtud, que es la única que nos ha quedado: ¡que alguna vez su brillo se extienda, cual una dorada, azul, sarcástica luz de atardecer, sobre esta cultura envejecida y sobre su obtusa y sombría seriedad!²²⁸

²²⁷ J. J. Sebreli, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 60.

²²⁸ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1992, p. 173.

Para entender este apropiacionismo dispar de Nietzsche y de su obra, habría que empezar reconociendo que existe un Nietzsche digamos *ilustrado* y en general más desconocido, como el que se nos presenta cuando redacta *Aurora* o la *Gaya ciencia*, junto a otro Nietzsche completamente diferente al anterior, más escorado a posiciones *irracionalistas*, como resulta ser el autor en *El nacimiento de la tragedia*, un pensador que se nos muestra tremendo en *El ocaso de los ídolos*, y más profético en *Así habló Zaratrustra*. Según esta interpretación nos encontramos con un mismo filósofo que en sus diferentes etapas va *modificando* y corrigiendo sus posiciones, de modo que dependiendo del Nietzsche que analicemos encontramos un autor lo suficientemente disímil como para, al menos, dejarnos desconcertados. Esta explicación del “enfoque cambiante” ha sido tildado por quienes defienden que hay un solo Nietzsche, de explicación cómoda, que no toma en consideración que el pensador alemán practicara una suerte de *perspectivismo*, adoptando posiciones diferentes con las que necesariamente el propio Nietzsche no tenía por qué estar de acuerdo. Lo cierto es que si ésta fue la intención de Nietzsche (nosotros nos inclinamos a pensar que efectivamente fue así), muchos de los equívocos a los que sus tesis han dado lugar también estuvieron en gran parte motivados por la *ambigüedad* con la que Nietzsche se expresa.

[...] El mundo, para nosotros se ha vuelto infinito otra vez, en el sentido de que no podemos negarle la posibilidad de prestarse a infinidad de interpretaciones²²⁹.

En cualquier caso el interés de los fascistas por Nietzsche no estará en estas disquisiciones sobre la forma en la que el autor de *Más allá del bien y del mal* se manifestó en un momento u otro sobre cuestiones filosóficas de calado, o sobre qué bases epistemológicas acometía sus indagaciones sobre la moral judeocristiana o sobre cualquier otra cuestión nuclear. Para Mussolini el atractivo de Nietzsche estribará en la fuerza de sus aforismos y en la interpretación sobre la democracia que el futuro *Duce* hará de las contundentes proclamas nietzscheanas. Nietzsche no dejará títere con cabeza en su genial diagnóstico de la decadencia cultural y moral de Occidente, y eso será

²²⁹ J. J. Sebrelli, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 90.

suficiente para que el fundador de los *fascio* se apunte sin reservas a la aventura de demoler los cimientos de lo que considerará *la mediocridad triunfante*²³⁰.

La rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el resentimiento mismo se vuelve creador y engendra valores: el resentimiento de aquellos seres a quienes les está vedada la auténtica reacción, la reacción de la acción, y que se desquitan únicamente con una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante si dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un «fuera», a un «no» a un «no- yo»; y *ese* no es lo que constituye su acción creadora²³¹.

Quede claro pues que para Mussolini, como para tantos otros pensadores y artistas que se declararán seguidores de Nietzsche, entre los que podemos encontrar a Lenin, Hitler, Ortega, Gentile o Bataille, lo importante no es lo que Nietzsche dijo o quiso decir, sino lo que todos ellos querrán extraer de su filosofía para sus respectivos proyectos. El extraordinario cóctel de metáforas, ideas nuevas y provocadoras y aforismos lapidarios que “*el filósofo que pensaba a martillazos*” puso a su disposición, contribuyó notablemente a su éxito. Así, a los fascistas encandilará que para Nietzsche «la verdad no sea una cuestión de correspondencia con la realidad»²³². Trataremos de centrar cuál era la naturaleza de algunas de estas ideas que adaptadas por Mussolini pasarán a formar parte de los fundamentos más importantes de la doctrina fascista: a) Voluntad de poder, b) La muerte de Dios, c) Nihilismo, d) La transmutación de los valores y e) El superhombre. Dejaremos para el final la concepción de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco* y la trascendencia que el elemento *poiético* tendrá para Nietzsche y también para Mussolini, que leyó con sumo interés *El nacimiento de la tragedia*, donde estas ideas aparecían explicitadas por vez primera²³³.

a) Voluntad de poder:

Para Nietzsche esta idea que recorrerá todo su pensamiento es fundamental. Remite a una crítica feroz contra todos aquellos que sienten aversión por la vida; a saber, los

²³⁰ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 87.

²³¹ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 42-43.

²³² J. J. Sebreli, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 91.

²³³ Según nos cuenta Margherita G. Sarfatti biógrafa oficial y también *amante* oficial de Mussolini, el fundador de los *fasciose* consideraba a sí mismo como uno de los primeros conocedores de la obra de Nietzsche en Italia. M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, pp. 87-88.

compasivos, los virtuosos y los sacerdotes. Para Mussolini este concepto actuará como el gozne necesario para dotar de una cierta autoridad intelectual su idea de la acción como motor de la vida.

Mirémonos a la cara. Nosotros somos hiperbóreos, sabemos muy bien cuán aparte vivimos. «Ni por tierra ni por agua encontrarás el camino que conduce a los hiperbóreos»; ya Píndaro supo esto de nosotros. Más allá del norte, del hielo, de la muerte-nuestra vida, nuestra felicidad, nosotros sabemos el camino, nosotros hemos descubierto la felicidad... Nosotros hemos encontrado la salida de milenios enteros e laberintos. ¿Qué *otro* la ha encontrado?-¿Acaso el hombre moderno? «Yo no sé qué hacer; yo soy todo eso que no sabe qué hacer-suspira el hombre moderno. -De *esa* modernidad hemos estado enfermos, -de paz ambigua, de compromiso cobarde, de toda la virtuosa suciedad propia del sí y el no modernos. «Esa tolerancia y *largeu* de corazón que «perdona» todo porque «comprende» todo es *siroco* para nosotros. ¡Preferible vivir en medio del hielo que entre virtudes modernas y otros vientos del sur!....²³⁴

El impulso vital será para Nietzsche, igual que lo será para Mussolini, expresión de la *voluntad de poder* que siempre aspira a lo ilimitado. Su terreno de juego será la vida y a participar en ella estarán convocados sólo los fuertes y los valerosos. Este impulso finalmente será la esencia que en todo momento empuja al ser humano a tirar adelante.

¿Qué es bueno? -Todo lo que eleva el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo en el hombre. ¿Qué es malo?- Todo lo que procede de la debilidad. ¿Qué es felicidad?- El sentimiento de que el poder crece, de que una resistencia queda superada. *No* apaciguamiento sino más poder; *no* paz ante todo, sino guerra; *no* virtud, sino vigor (virtud al estilo del Renacimiento, *virtú*, virtud sin moralina). Los débiles y malogrados deben perecer: artículo primero de nuestro amor a los hombres. Y además se debe ayudarlos a perecer. ¿Qué es más dañoso que cualquier vicio? -La compasión activa con todos los malogrados y débiles²³⁵.

La defensa de la fortaleza humana *despiadada* será identificada por Mussolini con la necesidad de construir para Italia un movimiento político que, sustentado en ese concepto de supremacía de los más aptos que cree percibir en las tesis de Nietzsche, demolería felizmente la democracia, cobijo de débiles y malogrados. Naturalmente ese movimiento será el fascismo.

²³⁴ F. Nietzsche, *El anticristo*, Alianza, Madrid, 1992, p. 27.

²³⁵ F. Nietzsche, *El anticristo*, Alianza, Madrid, 1992, p. 28.

[...] Precisa ser fuertes (...) Los pueblos fuertes tienen amigos vecinos y lejanos en tiempo de paz; en caso de guerra, son temidos. Los pueblos débiles y mutilados, en tiempos de paz se hallan solos y olvidados; en caso de guerra, corren el merecido riesgo de ser despedazados por otros pueblos de mayor voluntad²³⁶.

b) La muerte de Dios

Nietzsche recogió de Hegel la expresión *la muerte de Dios*, que a diferencia de lo que muchas veces se ha querido interpretar, no es más que una metáfora rotunda que vendría a confirmar la decadencia total y absoluta de todos los valores occidentales representados fundamentalmente por la fe cristiana y la vieja metafísica de origen platónico. Con esta idea severa y provocadora, Nietzsche nos advierte sobre el agotamiento de sentido de lo que ha sido hasta la fecha nuestra visión del mundo. De este modo con la expresión «muerte de Dios», Nietzsche colocará al individuo ante una realidad “temible” que será necesario asumir, y ante la que la democracia, el racionalismo y el igualitarismo nos habrían colocado una venda en los ojos.

«Ni el propio Dios podría subsistir sin hombres sensatos» -dijo acertadamente Lutero; pero lo que no dijo el bueno de Lutero es que menos podría subsistir sin los insensatos²³⁷.

Para Mussolini, en cambio, la muerte de Dios en absoluto estaría ligada al destierro de la moral judeo-cristiana, sino que en una mezcla de mesianismo cristiano y culto de la voluntad nietzscheana, vendría a anunciar el advenimiento del nuevo *cesarismo* que con el *Duce* a la cabeza el fascismo propondrá como forma de gobierno óptima. No habrá contradicción alguna. Independientemente de lo quisiera afirmar Nietzsche, Mussolini se apropiará del concepto y lo reformulará en su particular amalgama ideológica, dotándolo de un contenido distinto y naturalmente acorde a los intereses fascistas.

El Dios que ha muerto para no volver ya más es el Dios de los falsos profetas que quieren certificar la muerte de Italia, porque no se atreven a luchar con gallardía para que nuestro pueblo sea otra vez señor en Europa²³⁸.

²³⁶ R. G. *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, p. 30.

²³⁷ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Yericó, Madrid, 1990, p. 143.

²³⁸ G. Volpe, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi Editore, Firenze, 1935. p. 143.

Ver también algunas de las proclamas sobre la sentencia dictada contra algunos de los enemigos del *fascio* aparecidas en: G. Prezzolini, *Le fascisme*, Bossard, París, 1925, pp. 157-158.

b) Nihilismo

En Nietzsche el nihilismo es el síntoma de la decadencia moral y cultural de Occidente que el anuncio de la muerte de Dios venía a confirmar. Para este pensador no existen los valores absolutos fuera de la propia vida, como habían sostenido los filósofos desde tiempos de Sócrates y los cristianos mucho después. Todos estos siglos de *jerigonza* metafísica habrían constituido para Nietzsche una estafa indecente a la que se deberá poner freno. Así, para el filósofo alemán, «tal y como hacen los camellos», los hombres han tenido que soportar resignadamente las pesadas categorías de un mundo que en realidad no existe. Esa aceptación de lo *falto de valor* sería la decadencia máxima a la que el hombre habría llegado y debería ser la señal definitiva de que «las cosas no pueden seguir así y deben, a la mayor celeridad, ser cambiadas».

El nihilismo es también el sentimiento de estar arrojando a un mundo incomprensible, laberíntico, sin saber de dónde venimos ni adónde vamos, es el sentimiento paralizador de encontrarse totalmente a la intemperie, de estar angustiosamente perdido en medio de una situación impenetrable, en la cual nos encontramos como Edipo, que mató a su padre y profanó el lecho de su madre. Cuando se experimenta el saber trágico acerca de la situación edípica del hombre, y esta experiencia tiene todavía la forma negativa de no llegar a conseguir una concepción unitaria del mundo que defina el papel del hombre desde la conexión del todo, entonces este saber se transforma, en última instancia, en la renuncia nihilista: nada tiene ya sentido si el puesto del hombre en el mundo es incognoscible²³⁹.

El nihilismo que denunciará Mussolini será un nihilismo *aggiornado*, que nos presentará al liberalismo y a la democracia como las mentiras a las que se debe poner coto para comenzar la nueva ascensión espiritual (el fascismo) que deberá venir más pronto que tarde para revertir la infamante situación en la que vivirá el país.

Semejante concepción de la vida lleva al fascismo a ser la decidida negación de aquellas doctrinas que constituyen la muerte del hombre con alma. [...] El fascismo cree todavía y siempre en lo sagrado del heroísmo, es decir, en actos nobles en que no obra ningún motivo material, próximo o lejano²⁴⁰.

Nietzsche afirma que el nihilismo no sería más que una estación intermedia entre lo pasado y lo que vendrá, y entiende que ese *estado patológico* del hombre deberá ser

²³⁹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1969, p. 222.

²⁴⁰ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I. Salamanca, 1939, pp. 33-34.

transitado inevitablemente, para posteriormente poder alumbrar la era auténtica de la humanidad.

Esto significa que el nihilismo es ya un conocimiento nuevo, pero que se halla sujeto todavía a la antigua valoración. Como ya no existe el trasmundo, que antes había concentrado en sí todo el valor, lo que queda es interpretado como “algo sin valor”. El nihilismo es así, esencialmente un estado intermedio, una transición. Es superado, cuando, tras la muerte de los falsos dioses, no consideramos ya el más acá como el mundo desdivinizado, abandonado por los dioses, sino cuando este mundo sin Dios comienza a resplandecer a la luz de una nueva experiencia del ser. El nihilismo es un estado patológico intermedio en el que llega a su fin una era del mundo y otra nueva amanece [...] Aun así hay muchas formas de nihilismo...²⁴¹

Para Mussolini estas palabras de Nietzsche supondrán una confirmación de que los viejos y falsos valores que todavía estaban en boga (igualdad, piedad, compasión, bondad intrínseca,...), pronto serían sustituidos por los de la nueva mística que el fascismo traería a Italia para instaurar su belicosa cosmovisión.

Debemos volvernos *religiosos* nuevamente. La política debe volverse nuestra religión; sin embargo, ella puede hacerlo sólo si poseemos en nuestra visión del mundo valores supremos que trasformen para nosotros la política en religión²⁴².

d) La transmutación de los valores

Para Nietzsche lo importante será cambiar, alterar radicalmente, en última instancia, invertir todos los valores perniciosos propios de la decadencia producida por la metafísica y el cristianismo durante siglos de sometimiento. Toda su filosofía, todos sus desvelos se encaminarán a anunciar y promover esta imprescindible trasvaloración.

Sólo nosotros, nosotros *los espíritus que hemos llegado a ser libres*, tenemos el presupuesto para entender algo que diecinueve siglos han malentendido, aquella honestidad, convertida en instinto y en pasión que hace la guerra a la «mentira santa» más aún que a cualquier otra mentira...²⁴³

²⁴¹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1969, pp. 222-223.

²⁴² Mussolini citando a L. Feurbach en 1921: E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 243.

²⁴³ F. Nietzsche, *El anticristo*, Alianza, Madrid, 1992, pp. 65-66.

Nietzsche, igual que Mussolini, se sentirá expresamente llamado para la ocasión y se considerará a sí mismo como el primer hombre honrado. Honrado porque él será el primero que desde el principio de la humanidad dirá a los hombres la verdad, honrado porque ha dejado al descubierto el mundo de mentiras en el que viven los hombres, y honrado porque finalmente les ha desvelado dolorosamente las claves para salir de su miseria. El hombre ha vivido en el resentimiento de sí mismo e instalado en una moral perversa, que ha posibilitado que «viviera durante tanto tiempo en la más penosa esclavitud». Esa moral enferma «nos propone equivocarse los conceptos de bueno y malo». Así, «se ha permitido considerar a lo malo bueno y a lo bueno malo».

Quien buscase signos de que una divinidad irónica mueve sus dedos tras el gran juego del mundo, encontraría un apoyo no pequeño en *el enorme signo de interrogación* que se llama cristianismo. Que la humanidad esté postrada de rodillas ante la antítesis de lo que fue el origen, el sentido, el *derecho* del evangelio, que haya canonizado en el concepto «iglesia», justo aquello que «el buen mensajero» sentía por *debajo* de sí, por *detrás* de sí—en vano se buscará una forma mayor de *ironía histórico-universal*²⁴⁴.

Los débiles y los mediocres que viven instalados en el resentimiento serían los que la moral judeo-cristiana considera los buenos hombres, mientras los nobles, los que asumen la vida tal cual es, no tal como debiera ser, según esos fariseos, serían los malos hombres. En ocasiones, casi siempre, se lamentará Nietzsche, «los resentidos son más inteligentes que los que tienen una actitud limpia y aristocrática». Se adaptan mejor a la mentira de los falsos ídolos, y desgraciadamente son los que han impuesto sus fraudulentos *valores* durante tantos siglos.

Hay en la moral de Platón algo que en principio no pertenece a él, sino que simplemente se encuentra en su filosofía a pesar de Platón, podríamos decir; a saber, el socratismo, para el cual él era en realidad demasiado aristocrático, «nadie quiere causarse daño a sí mismo de aquí que todo lo malo (*schlecht*) acontezca de manera involuntaria. Pues el hombre malo se causa daño a sí mismo; no lo haría si supiese que lo malo es malo. Según esto, el hombre malo es malo solo por error; si alguien le quita su error, necesariamente lo vuelve-bueno». Este modo de razonar huele a plebe, la cual no ve en el obrar mal más que las consecuencias penosas y propiamente juzga que «es estúpido obrar mal», mientras que considera sin más que las palabras «bueno» y «útil y agradable» tienen un significado *idéntico*²⁴⁵.

²⁴⁴ F. Nietzsche, *El anticristo*, Alianza, Madrid, 1992, p. 66.

²⁴⁵ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1992, p. 119.

Para Mussolini las ideas de Nietzsche con respecto a que los valores que han imperado hasta la fecha, -valores tramposos que han corrompido la nobleza y la pureza de los hombres de espíritu-, estarán asociadas a ese desprecio extremo que sentirá por las tesis *decadentes* del igualitarismo y del materialismo, fuese éste de corte liberal o socialista. En este sentido, el fundador del fascismo no albergará duda alguna de que se debía producir un cambio radical y necesariamente violento que, siguiendo los postulados del pensador alemán, llevará a transmutar por completo el sistema de valores existente en la “corrupta plutocracia” en la que vivían, engañados, sus compatriotas.

¡Camisas negras, juventudes de Italia! Sois el espíritu que vuelve a brillar, guerrero y vigilante que implacable desterrará de la faz de la tierra todo ese mundo de embustes y falacias en el que vivieron vuestros padres y los padres de vuestros padres [...] No dejaremos ni rastro de esa inmundicia que nos ha impedido ser señores y dueños de nuestras almas²⁴⁶.

Finalmente, Nietzsche derivó la cuestión de la *trasvaloración* hacia la estética y concretamente a la forja del espíritu dionisiaco, creador y dador de nuevas formas que liberasen al hombre de sus «pesadas cadenas».

e) El superhombre

Sin duda, esta es la cuestión más peliaguda de las formulaciones que en su demolición de la cultura y de la moral occidental Nietzsche lanzará a la palestra. Es sabido que esta teoría relativa a la llegada de un superhombre ha sido utilizada de manera bastarda para todo tipo de experimentos filosóficos, artísticos y sobre todo políticos, que poco tienen que ver con la acepción original que el pensador alemán quiso imprimir a ésta de por sí, se debe reconocer, polémica expresión. Para Nietzsche el superhombre será la encarnación de la voluntad de poder. Para que su llegada sea posible, «se debe trascender la idea misma de hombre», puesto que esta categoría no es más que un tránsito hacia una nueva fase aristocrática en la que el hombre nuevo, el superhombre, «reine ya sobre sí mismo» por encima de las costumbres y las certidumbres que antaño lo mantuvieron esclavo.

La primera característica del hombre es su libertad de espíritu. Debe liberarse de las ataduras de la *vida* y renunciar a todo lo que los otros alaban: debe poner todo su anhelo en poder volar libremente. Sin temor, por encima

²⁴⁶ R. G, *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, pp. 35-36.

de los hombre y de las costumbres, de las leyes y de las apreciaciones tradicionales [...] Su espíritu debe abandonar la fe, todo deseo de certeza y acostumbrarse a tenerse en pie sobre la cuerda floja de todas las posibilidades máxima fundamental es: llegar a ser lo que eres; en el sentido de diferenciarse al máximo de los demás. [...] Buscando una soledad inaccesible, propia de los espíritus excepcionales²⁴⁷.

El superhombre anunciado por Nietzsche será para Mussolini el *héroe negro* que alumbrará el fascismo. Un sujeto éste, soberbio y presumiblemente aristocrático, cuyo lema máximo será “me importa un bledo” resumen perfecto de la estrechez con la que Mussolini interpretó, más allá de su estridente formulación, lo que Nietzsche quiso significar con la teoría del superhombre.

La masa no ayuda a la masa, hay que enfrentarse con las cuestiones desde el punto de vista fascista, que no es otro que el de la calidad de los hombres nuevos, nacidos para ser superiores. Nacidos para mandar. Esa es la nueva realidad que todos tendrán que asumir más pronto que tarde²⁴⁸.

El superhombre para Nietzsche será el pensador, el filósofo que vendrá, aquel que muertas ya todas las certezas se dará gozoso a la vida y a todas sus posibilidades con el único argumento de su fuerza interior. Una fecunda vida le esperará, si es capaz de dejar atrás todas las cobardías del ayer. Pero ese superhombre no podrá quedarse a mitad del camino, deberá recorrerlo plenamente y hasta el final. Querer la verdad es tener la fuerza suficiente como para, sin temor, querer el poder. Finalmente, su sed de *infinito* será la fuente de la que torrencialmente emane esa insaciable voluntad de poder.

Los obreros de la filosofía, como Kant y Hegel no son verdaderos filósofos: los verdaderos filósofos son dominadores y legisladores: dicen “así debe ser”, prestablecen la meta del hombre, y para hacer esto utilizan los trabajos preparatorios de todos los obreros de la filosofía y de todos los dominadores del pasado. “Ellos impulsan hacia el porvenir a la mano creadora, y todo lo que es y fue se convierte en martillo. Su conocer equivale a crear; su crear, a legislar; su querer la verdad, a querer la fuerza”. Sus virtudes no tienen que ver nada con las de los demás. Pueden sobrellevar la verdad, la entera y cruel verdad sobre la vida y el mundo, y así pueden aceptarlo verdaderamente²⁴⁹.

Esa es la definición que Nietzsche otorgará en su filosofía a *la categoría* del superhombre, una categoría ésta que sólo llegará si el hombre recorre el camino que lo

²⁴⁷ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 234.

²⁴⁸ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 200.

²⁴⁹ C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1988, Vol. V, p. 234.

asome a su libertad verdadera. Mussolini, estirará y escorará hacia su figura la necesidadde que aparezca ese líder carismático que envíe la providencia para salvar a Italia y la civilización occidental de la mediocridad y el tedio a la que estarían sometidos por los enemigos de la auténtica libertad.

El *Duce* no se hará esperar, dirigirá la última guerra de independencia y se presentará como el salvador de la dignidad de Italia y *concluser* histórico del *Risorgimento*²⁵⁰.

3.4.1. EL PENSAMIENTO TRÁGICO. EL ARTE Y LA VIDA: LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO.

Así veía el pintor metafísico Giorgio de Chirico, fiel seguidor de Nietzsche, la relación existente entre el arte y *el sentido* de la vida, en un texto explicativo de su pintura en 1919.

El arte se liberó gracias a los filósofos y poetas modernos. Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros en enseñar el hondo significado del «no sentido» de la vida y en enseñar como ese sin sentido podía transformarse en arte²⁵¹.

Para Nietzsche el nacimiento de la tragedia, escrito bajo los auspicios de Wagner representará, una vez superado el silencio inicial con el que la obra fue acogida, un saltode gigante que le catapultó a la fama y le labró esa imagen de provocadorinclemente que irá *in crescendo* a lo largo de su atribulada existencia. En esta su primera obra de renombre, Nietzsche aborda de un modo descarnado la relación del hombre con la vida, una vida que si no se vive intensamente está exenta de sentido alguno. Así en *la vida* lo que en realidad prevalece es el desgarró, el dolor, la lucha, la destrucción, el error y la incertidumbre. Son el azar y la contingencia quienes dominan los actos humanos. Nietzsche entiende que ante esta realidad cruel pero *auténtica* caben dos actitudes: una de renuncia y fuga, tal y como hace el hombre racional que transita por la vida lleno de miedos y prejuicios morales; y otra actitud, antagonista de la anterior, que es la de la aceptación del juego tal cual es.

²⁵⁰ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 23.

²⁵¹ J. J. Sebrelí, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007, p. 59.

La aceptación de la vida tal como es, en sus caracteres originarios y racionales conduce felizmente a la exaltación de la propia vida del hombre²⁵².

Nietzsche que sublimará el acto de *la creación* como el atributo humano que nos hace irrepetibles entiende, remitiéndonos a la tragedia griega, que el *ser trágico* es el ser real, el ser verdaderamente creador y por ello distanciado del individuo moderno, gregario y siempre fiel al *rebaño*. Mussolini recogerá esta tesis y la utilizará para postular al fascismo un dinamismo y “*capacidad de distinción*” con respecto a otros fenómenos políticos que a su juicio serían subalternos y también aburridos.

Existen, es verdad otras razas, pero es propio de la nuestra, crear nuevas formas que asombren a la humanidad; desde Dante a Miguel Ángel Italia se ha caracterizado por dar al mundo vida espiritual. [...] La belleza no es, como tienden a creer los simples, la obra de arte finalizada sino el espíritu intempestivo que en la soledad imagina la idea, *lucha* con ella y finalmente la escupe al mundo. Ese es nuestro legado, esa nuestra gloria²⁵³.

Para Nietzsche Dionisos es la afirmación honesta de la vida tal cual es. Es su exaltación plena, entusiasta, instintiva y embriagadora, mientras que Apolo representará lo bello, lo inmaculado y lo perfecto, justo lo que la vida no es. La vida sí es *bella*, aseverará Nietzsche, «pero lo es en su impureza y en su embriaguez, creadora a la vez de formas nuevas y destructora de lo que ya no sirve».

«Titánico» y «bárbaro» pareciale al griego apolíneo también el efecto producido por lo *dionisiaco*: sin poder disimularse, sin embargo, que a la vez él mismo estaba emparentado también íntimamente con aquellos Titanes y héroes abatidos. Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, destacaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dionisio! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémosnos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, como en esas melodías la *desmesura* entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémosnos qué podía significar, comparando con este demoníaco canto popular, el salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa! Las musas de las artes de la «apariencia» palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales Olímpicos. El

²⁵² C. Martul, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Barcelona, 1998, p. 226.

²⁵³ R. Farinacci, *Historia del fascismo*, Editorial Nacional, Salamanca, 1940, pp. 153-154.

individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza²⁵⁴.

La vida para Mussolini también será infinita y dionisiaca, pues el fascismo es desmesura y sobre todo superabundancia de vitalidad y energía. Estas bases de reivindicación descarada de la vida con todos sus peligros serán para el fascismo, junto con el canto al juvenismo que representaba la sangre eternamente renovada, la manifestación más exuberante de la influencia de Nietzsche en la doctrina del *fascio*. En esto estribará la riqueza superior con la que el hombre nuevo que anunciará el fascismo se presentará al resto de los mortales. El fascista será ya inmortal porque no teme a la muerte, despreciará el peligro e irá en pos de la aventura reservada sólo a los elegidos. Si por azar u otras causas feneciese en el intento, *el camisa negra* vivirá eternamente en la gloria de la patria. Esa es *la vida alta* a la que nos remite el ideal fascista de belleza suprema. La vida trágica del héroe, al alcance sólo de los mejores, aquellos que crean y se comprometan con el fascismo.

Para nosotros los fascistas, la vida es un combate continuo, que nosotros, aceptamos, e incluso buscamos con gran desenvoltura, con gran valor, con toda la intrepidez necesaria [...] «Hemos aquí nuevamente en la esencia misma de la filosofía fascista. Recientemente, cuando un filósofo finlandés me pidió que le expresara el sentido del fascismo, yo escribí en alemán: Nosotros estamos contra la vida cómoda»²⁵⁵.

Nietzsche afirma que:

«La obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial en el que se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola [...]»²⁵⁶.

El mundo en «el que vivimos» será para el pensador germano un mundo de apariencias. El arte apolíneo sería en ese sentido «la apariencia de la misma apariencia». Nietzsche introducirá también la categoría estética de lo terrible, para asociarla a lo bello: «No hay superficie bella sin una profundidad terrible»²⁵⁷. Esta imagen de lo terrible (inevitablemente violenta) como algo terrorífico y sublime a la vez, que parte de

²⁵⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 58-59.

²⁵⁵ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I. Salamanca, 1939, p. 63.

²⁵⁶ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2004, pp. 28-29.

²⁵⁷ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2004, p. 29.

los románticos y que Nietzsche recoge, cautivará a Mussolini, que verá en ella un precioso relato instituyente para construir, junto a otros *retazos* de procedencia diversa, la mitología fascista.

Para poder hacer de este *mito* la base del Orden Nuevo propuesto por los primeros fascistas, fue necesario eliminar toda duda sobre su existencia, desmintiendo así el extremismo “filosófico” de sus orígenes. El mito tendrá de este modo ciertamente «un origen voluntarista, pero no por esto subjetivo y psíquico sino objetivo y concreto, en cuanto creación del Dios-líder, que no es singular sino absoluto»²⁵⁸.

Existen otras *categorías filosóficas* en las que se manejará Nietzsche, como el sueño o el eterno retorno, que serán del mismo modo utilizadas y desvirtuadas por la construcción ideológica de Mussolini. Así, por ejemplo, las apelaciones a lo onírico en general y al sueño en particular que aparecen en los textos del autor de *El nacimiento de la tragedia* sólo serán para el *Duce* una invitación a imaginar un porvenir eternamente fascista. El eterno retorno al que se referirá incesantemente Mussolini tampoco tendrá nada que ver con la idea original que Nietzsche otorgaba a dicha expresión, puesto que para este dicho concepto remitía a:

«La autoaceptación del mundo, la voluntad cósmica de reafirmarse y de ser ella misma. [...] El eterno retorno es la expresión de aquél espíritu dionisiaco que exalta y bendice la vida»²⁵⁹.

El eterno retorno como hemos sugerido, será interpretado por Mussolini como la esperada vuelta al Imperio de Roma (mito de la *romanidad*) y al cesarismo encarnado en la deificación que se producirá de su propia figura.

[...] Después de cambiadas las normas, necesitaremos cambiar las costumbres y volver a lo que siempre fue Italia, luz del mundo, hija de esplendor de Roma y de los cesares inmortales [...] A ello se dedicará en cuerpo y alma el fascismo si llega algún día al poder que le corresponde por derecho, historia y convicción²⁶⁰.

²⁵⁸ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 193.

²⁵⁹ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2004, p. 79.

²⁶⁰ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 162.

3.5. VITALISMO. H. BERGSON Y LA FILOSOFÍA DE LA ACCIÓN

Henri-Louis Bergson nació en París en 1859 y junto con Nietzsche será uno de los pensadores que más influyeron en la desordenada formación filosófica de Mussolini. Bergson se había iniciado en la filosofía por su rechazo del mecanicismo y del determinismo científico, a los que en un principio se había acercado para acabar finalmente considerándolos los máximos enemigos de la libertad humana. A Bergson, por el contrario, lo que verdaderamente terminará interesándole será la acción, la dinamicidad diferente del tiempo psíquico, la duración del mismo y de un modo muy especial el modo en el que éste opera en la conciencia.

La actividad psíquica no puede explicarse a través del cuerpo. Lo digo después de haber estudiado neurología y ciencias médicas²⁶¹.

Bergson explicará a raíz de este fabuloso *descubrimiento*, que más allá del tiempo lineal o del tiempo circular del que teníamos noticia, existe otro tipo de medición del tiempo eminentemente humano que es que nos remite al tiempo que marca nuestra propia existencia. Ese es el tiempo de la conciencia o tiempo de la vida psíquica. Este es el tiempo que importa, puesto que constituye nuestra verdad, la más aprensible de todas ellas, nuestra experiencia de la vida aunque ésta sea refractaria.

La conciencia atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye el símbolo por la realidad, o percibe la realidad a través del símbolo. Como el yo así refractado y por lo mismo subdividido, se presta infinitamente mejor a las exigencias de la vida en general y del lenguaje en particular²⁶².

Para el filósofo parisino la vida psíquica no se puede *medir*, puesto que es de una naturaleza cualitativamente diferente, que nos vincula con la vida del espíritu y que remite a sensaciones diferentes como las estéticas o los juicios morales.

Cuando un sentimiento vivo o una pasión se desarrollan en nosotros, poco a poco esa impresión llega finalmente a colorear el conjunto de la vida psíquica²⁶³.

²⁶¹ G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004, p. 9.

²⁶² G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004, p. 17.

²⁶³ M. Barlow, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1968, p. 39.

Para Bergson sentir el yo profundo es lo que verdaderamente dará la medida de todo lo demás. Esa es la duración pura (*durée*) y por tanto el punto álgido de nuestra libertad. No debemos buscar en otro sitio, la libertad estará en los hechos concretos y la acción que les impulsa gracias a nuestra *duración* interior. Este alegato a favor de la energía y el temperamento constituirá para Mussolini la mejor forma de acometer la lucha por la vida. Lo importante a partir de ahora será actuar, hacer caso a nuestra conciencia, a ese yo interior al que el futuro *Duce* cree se refiere Bergson cuando nos recuerda que:

Actuar libremente es volver a tomar posesión de sí, es volverse a colocar en la pura duración de uno mismo²⁶⁴.

Todavía la *durée bergsoniana* dispone de otro argumento que será recibido por Mussolini con un regocijo igual al que se experimenta cuando alguien previamente, y con palabras precisas, ha dicho lo que nosotros sentimos o queremos decir sobre algo en particular:

Cuando nos hemos decidido sin razón [...] eso es en algunos casos la mejor de nuestras razones [...] El acto consumado es lo que mejor expresa nuestro yo, nuestros sentimientos, nuestros pensamientos y nuestras aspiraciones más íntimas²⁶⁵.

Nuestro proceder reflejado a través de la acción determinará nuestro tránsito por la vida. El *élan vital* que es energía pura, y que nace de la necesidad de interfecundar inteligencia e instinto para crear un individuo que sea consciente de su lugar en el mundo, convertirá a Bergson en autor de referencia inexcusable para los enemigos del positivismo y el determinismo. Este impulso vital no se dejará tasar por la ciencia y el materialismo, puesto que está por naturaleza expuesto a la contingencia y a las vicisitudes que se derivan de la propia acción; en definitiva, expuesto a todo aquello que se escapa a la planificación racional e inalterable de la propia vida.

La libertad, como el arte, se encuentra de este modo fuera de la razón. Esta tesis bergsoniana fue recogida por teóricos fascistas como Gentile, que vieron en los postulados y en la figura de Bergson la *auctoritas* de prestigio filosófico que necesitaban para explicar convincentemente cómo sólo a través *del actuar* se puede dar

²⁶⁴ M. Barlow, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1968, p. 43.

²⁶⁵ M. Barlow, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1968, pp. 44-45.

un salto evolutivo tan potente, capaz de anunciar la llegada del hombre nuevo que «será el sujeto fascista».

No creemos en la fatalidad de la historia. No hay obstáculo que voluntades suficientemente tensas no puedan franquear, si se ponen a ello a tiempo. No hay por tanto ley histórica ineluctable²⁶⁶.

El lenguaje de Bergson plagado de metáforas *biologicistas* y médicas que será plagiado por los fascistas y después con más intensidad por los nacional-socialistas, era lo suficientemente rotundo como para que *los camisas negras* lo deslizaran hasta emparejarlo con la realidad que ellos trataban de subvertir. Así la terminología de laboratorio y quirófano, propio de la medicina, se trasladó rápidamente al escenario político: células primarias a extirpar, disociación y contaminación de los agentes patógenos, cirugía social... Este discurso proveniente de la ciencia moderna será articulado de un modo eficaz por el fascismo y tendrá en Bergson a unos de sus máximos artífices, aunque debemos advertir que el conservador y judío Bergson con toda seguridad hubiese rechazado el uso, por parte de los valedores de la pureza racial e ideológica, de su *aportación* terminológica al campo de las ciencias sociales.

3.5.1. INTUICIÓN, RAZÓN Y CREACIÓN

En cualquier caso, la de Bergson no será sólo una aportación teórica que alteró sin más algunas cuestiones *formales* que se consideraban asentadas. En su momento el descubrimiento de la vida psíquica de los individuos y sus implicaciones supuso una auténtica revolución que hizo tambalearse los cimientos de la religión y la moral de su época. Bergson para muchos de sus coetáneos, no sólo los fascistas, será sin duda un filósofo a reivindicar. Bergson encarnará la lucha del espíritu en su combate contra el cientismo y el materialismo; y esta lucha que será concebida por sus defensores como una lucha de dimensiones colosales, remitirá ineluctablemente a la vida genuina.

A esta tarea nos ayudan sobremanera la intuición que suspende la inteligencia y nos ayuda finalmente a transformar *la energía en acción*²⁶⁷.

²⁶⁶ G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004, p. 112.

²⁶⁷ Los fascistas entendían que sólo la acción militante compendia perfectamente los dos enfoques que Mussolini pretendía fusionar para que el fascismo tuviera credibilidad en sectores diversos de la población, estos enfoques eran por un lado el enfoque intelectual ligado al fascismo culturalista y por otro

Para Bergson la memoria y su uso, ejercerá una función esencial a la hora de escrutar las capacidades innatas de nuestra vida interior. La memoria en este sentido debiera ser definida como cualidad pura, duración y libertad, tal y como sostendrá el pensador francés. Gracias a ello nuestro pensamiento se ordenará y perfeccionará en la dirección que nos marque la vida auténtica.

La memoria y gracias a ella nuestra vida es un estado de ánimo avanzado en la ruta del tiempo, se hincha y se recoge conformando nuestra percepción²⁶⁸.

Para Bergson nuestra vida interior será sobre todo intuición creadora y será la memoria la que la sostenga con más y mejor ímpetu que la mera razón, que se quedará corta para tal menester. La vida en ese sentido sería un remedo de la propia conciencia y también de la *durée*. Para Bergson, el tiempo será creador y a diferencia de lo que se había venido sosteniendo, traerá consigo cambio y perfeccionamiento.

Esta teoría del evolucionismo *bergsoniano* será radicalmente disímil a las teorías *darwinista* y *neo-lamarckista*, tan en boga hasta entonces, puesto que tiene a la vida interior de la conciencia, más que a la evolución de la especie, como protagonista máximo del desarrollo humano. Este camino que propuso Bergson es un viaje al corazón del espíritu que rechaza el finalismo y el determinismo del pensamiento hegeliano-marxista. Precisamente, este rechazo tan explícito al materialismo representará para los que se *apunten* a la filosofía del maestro francés una poderosa arma para, tal y como hará Mussolini, buen conocedor de la idea de la intuición *bergsoniana*, atacar a los revolucionarios de la izquierda, cuyo positivismo les llevaría a no respetar ni comprender “la vida alta del espíritu”. Para Mussolini esto pondrá de manifiesto que a los materialistas no les interesa el hombre en cuanto hombre.

El finalismo absoluto no es más que un mecanicismo al revés. Se inspira en sus mismos postulados, con el añadido de que sustituye la atracción de lo rígido por la ilusión del porvenir²⁶⁹.

el enfoque sociológico del que el fascismo se nutria. En este sentido resulta ilustrativo ver: J. A. Mellón, *El fascismo clásico y sus epígonos (1919-1945)*, Tecnos, Madrid, 2012, p. 56.

²⁶⁸ M. Barlow, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1968, p. 55.

²⁶⁹ M. Barlow, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1968, pp. 77-78.

Poco importará que Bergson se refiera en ocasiones a la divinidad cuando habla de creación. Los fascistas elevarán a categoría esta idea de sublimación *poiética* y buscarán en la acción política de carácter violento el acto más elevado de creación posible. En este sentido el exuberante lenguaje del arte, como el de la medicina y también el de la religión, seránfagocitados por el discurso fascista que los llevará con éxito a su terreno, salpicando sus intervenciones de metáforas de todo tipo relativas a estos tres ámbitos. La idea de que el tiempo y el espacio se suspenden en el acto de la creación se convertirá en una idea fuerte que será muy del gusto de Mussolini, que verá en ella la esencia misma del fascismo.

La creación así concebida no es un misterio, la experimentamos en nosotros cuando actuamos [...] la acción crece al avanzar y crea más a medida que progresa. [...] En realidad la vida no es más que movimiento y el acto puro es lo que nos identifica con nuestro yo fundamental²⁷⁰.

3.6. OSWALD SPENGLER. LA DECADENCIA DE OCCIDENTE

Spengler y su obra *La decadencia de Occidente* ocasionaron un impacto en su época semejante al que produjo la aparición de las ideas *proféticas* de Nietzsche tan solo unas décadas antes²⁷¹. Para Mussolini, *spenglariano* de estricta observancia, este texto supuso el descubrimiento intelectual más importante de todos los que el carismático líder conoció en la etapa de desarrollo del fascismo previo a la toma del poder.²⁷²

Spengler fue un escritor *inclasificable*, que como era costumbre en la época y siguiendo la estela de la crítica de la cultura que había realizado Nietzsche, basará sus indagaciones sobre la historia universal, en una suerte de *peculiar* filosofía de la historia que hará furor entre las clases cultas de toda Europa en un tiempo lleno de interrogantes tras la guerra. La primera parte de *La decadencia de Occidente* fue acogida por una gran parte de la élite europea como si de un gran descubrimiento científico se tratara. Por

²⁷⁰ G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 169-170.

²⁷¹ *La decadencia de Occidente* se publicó en dos volúmenes, el primero vio la luz el año 1918 y el segundo no fue publicado hasta 1923, pues su autor esperó un momento que le fuese comercialmente propicio para ello. La primera de las dos partes alcanzó un éxito extraordinario de ventas y su acogida entre el público fue tan exitosa que de la obra se lanzaron varias tiradas que llegaron a los 50000 ejemplares, una cifra a todas luces insólita para un libro de *filosofía*.

²⁷² E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Juventud, Barcelona, 1979, p. 71.

citar sólo un par de casos cercanos, J6se Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno fueron los encargados de introducir la obra en Espa1a, con un 6xito extraordinario para tratarse de un libro que no era precisamente breve, aunque s3 ameno, erudito e innovador.

¡El universo como Historia, comprendido, intuitivo, elaborado en oposici3n al universo como naturaleza! Es este un nuevo aspecto de la existencia humana, cuya aplicaci3n pr3ctica y te3rica no ha sido nunca hecha hasta hoy. Y aunque se haya quiz3 presentado y a veces sospechado, nunca se arriesg3 nadie a precisarla con todas sus consecuencias²⁷³.

Conviene recordar que el subt3tulo que Spengler a1adi3 a *La decadencia de Occidente* no es otro que el de *Bosquejo de una Morfolog3a de la Historia universal*, y que precisamente este ser3 el m3todo de investigaci3n que Spengler emplear3 para su trabajo; a saber, elaborar una morfolog3a comparativa de las culturas que nos permita comprender cu3l era la naturaleza y periodicidad de las grandes culturas que desde la Antigüedad el mundo hab3a conocido.

No se trata, pues, de determinar que sean los hechos tangibles de la historia en s3 y por s3, en cuantos fen3menos acontecidos en un tiempo: se trata de desentra1ar *lo que por medio de su apariencia significan*. Los historiadores del presente creen que han realizado su cometido con aducir hechos singulares, religiosos, sociales y, a lo sumo, art3sticos, para ilustrar el sentido pol3tico de una 6poca. Pero olvidan lo decisivo: decisivo, efectivamente, en cuanto que la historia visible es expresi3n, signo, alma hecha forma. Todav3a no he encontrado a nadie que haya acometido con seriedad el estudio de esas *afinidades morfol3gicas* que trataban íntimamente las formas *todas* de una misma cultura: nadie que sali3ndose de la esfera los hechos pol3ticos, haya conocido a fondo los 6ltimos y m3s profundos pensamientos [...] Y mucho menos aun que haya penetrado en la importancia decisiva de estas cuestiones para afrontar el problema de la forma hist3rica²⁷⁴.

Spengler, al igual que Mussolini, considerar3 que hay culturas como la cultura occidental que se encuentran en una lucha encarnizada por el dominio (hegemon3a) del mundo. As3, para Spengler la historia universal estar3 dividida en cuatro etapas que se repetir3an c3clicamente: juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia. Estas etapas coincidir3n con las que los bi3logos asignan al ciclo vital de los seres vivos. Spengler establecer3 de este modo un nexo entre historia y naturaleza, en el que entre otras cosas dislocar3 el sentido que los historiadores ten3an del tiempo.

²⁷³ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 34.

²⁷⁴ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 35.

Naturaleza es la forma en que el hombre de las culturas elevadas da unidad y significación a las impresiones inmediatas de sus sentidos. Historia es la forma en que su imaginación trata de comprender la existencia viviente del universo con relación a su propia vida. Prestándole así una realidad mas profunda. ¿Es el hombre capaz de constituir esas formas? ¿Cuál de ellas es la que domina en su conciencia vigilante? He aquí un problema primario de toda existencia humana²⁷⁵.

Con Spengler aparecerá una especie de *relativismo* histórico que cercenará de raíz el modo en que los investigadores y estudiosos habían entendido la historia, como si esta fuera un todo con un único sentido universal.

He aquí lo que le falta al pensador occidental y lo que no debiera faltarle precisamente a él: la comprensión de que sus conclusiones tienen un carácter histórico relativo, de que no son sino la expresión de un modo de ser singular y solo de él. El pensador occidental ignora los necesarios límites en que se encierra la validez de sus asertos; no sabe que sus verdades incommovibles, sus verdades eternas, son verdaderas sólo para él y son eternas sólo para su propia visión del mundo; no cree que sea su deber salir de ellas para considerar las otras que el hombre de otras culturas ha extraído de sí y afirmado con certeza.[...] Nada es aquí perdurable, nada universal.[...] La validez universal es siempre una conclusión falsa que verificamos extendiendo a los demás lo que sólo para nosotros vale²⁷⁶.

Mussolini se quedará con la idea de que existiría una cosmovisión que tendría que ver con el carácter, la cultura y finalmente lo que él denominará la raza, que haría a los pueblos merecedores o no de sobrevivir y en su caso fundar una nueva era. Spengler siempre habló de culturas y de civilizaciones y no compartió jamás el *chauvinismo* de los nacionalistas, por considerarlo equívoco y estrecho. Sin embargo, Mussolini con el mismo *desparpajo* con el que mezclaba autores e ideas dispares para adaptarlas a sus intereses, reformuló la idea spengleriana de la historia de las civilizaciones, para extraerle todo el jugo ideológico que le fue posible y así incorporarlo a la doctrina fascista.

Fundar Europa, trato de hacerlo, como Napoleón trató de hacerlo y por una providencial paradoja va a parar a mí esa herencia. Seré el primer hombre de ese siglo que comienza, ya veo a Italia, desplegando las velas, en el timón de la nave....²⁷⁷

²⁷⁵ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 37.

²⁷⁶ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 63.

²⁷⁷ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Madrid, 1979, pp.140-141.

Para Spengler, al igual que lo será también para el promotor de fascismo, la lucha humana será una lucha perpetua entre estabilidad y movilidad entre estados y procesos que avanzan, se desarrollan y finalmente terminan por agotarse. En esta visión de la Historia que Spengler sostendrá, hay «un enigma encerrado que los historiadores no han sabido descifrar», precisamente porque creen que la historia es lineal cuando en realidad no es así.

[...] Todo acontecer es singular y no se repite nunca. [...] Una profunda y verdadera investigación histórica no buscará jamás leyes mecánicas: pues si lo hiciera, fallaría el concepto mismo de su propia esencia²⁷⁸.

Spengler sostendrá que la historia será siempre cíclica (y no lineal) y ello en absoluto significará que se repita todo igual de un modo irremisible, aunque sí que habrá elementos que se desarrollen de un modo semejante, transitando esos cuatro ciclos de la vida de las culturas, para una vez completados volver a comenzar. En Spengler manejarse con las claves de decadencia, eterno retorno y voluntad de poder, tomadas prestadas de Nietzsche, será fundamental para comprender su crítica a la cultura. Esta crítica no la realizará sólo desde una perspectiva *indisciplinar* como es la historia, sino que Spengler propondrá una mirada caleidoscópica e interdisciplinar para acercarse a la cuestión de comprender los fenómenos históricos en toda su complejidad.

Estos fenómenos, dispersos, aislados, estudiados en el marco de una disciplina particular, han podido a veces excitar, deprimir y confundir el espíritu, nunca empero, libertarlo. Son conocidos pero nadie comprende su identidad. [...] Cada investigador ha vislumbrado algo; mas ninguno ha sabido salir de su punto de vista estrecho para hallar la única solución comprensiva, que estaba en el aire desde los tiempos de Nietzsche. Pero este, que tuvo ya en sus manos los problemas decisivos no se atrevió-¡romántico!- a mirar cara a cara la severa realidad²⁷⁹.

Para Spengler los desarrollos cíclicos de la Historia se corresponden con lo que denominará altas culturas, cada una de ellas tendrá siempre un “símbolo máximo” que la identifique y que la represente también de un modo distintivo. El objetivo del análisis sobre las prácticas históricas que Spengler elaborará en sus cuadros morfológicos

²⁷⁸ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 200.

²⁷⁹ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, pp. 104-105.

comparativos de la historia de las culturas será: «descubrir la quintaesencia de la experiencia histórica, para predecir cuál será la forma de nuestro futuro»²⁸⁰.

Para Spengler el “símbolo máximo” de la cultura occidental será lo que denominará, en homenaje a Goethe, el alma fáustica. Spengler verá en este símbolo heroico la marca que mejor define a la cultura occidental, puesto que en él se compendiarán a la perfección la ascesis hacia el infinito y la tenaz lucha por conseguirlo, ambos, elementos propios de la superioridad moral del hombre europeo. De entre el abanico de marcas que Spengler escogerá para definir *lo fáustico*, que emboscado en la alta cultura mira con orgullo los logros de nuestra civilización, quizás el más poderoso será el que representa la catedral gótica, símbolo irrepitible, icono de la cultura occidental y obra cumbre de nuestro espíritu creador. No obstante, para Spengler la arquitectura gótica en general y en particular sus catedrales serán símbolos trágicos que nos impregnarán completamente, destacando a un tiempo nuestra finitud y nuestra necesidad de trascendencia. Así pues, lo más elevado de la vida del espíritu del hombre occidental, junto con la escultura y el drama de la Antigüedad, se encontrará para Spengler en «el misterio de la forma y de la esencia» de las catedrales góticas:

La cultura fáustica es *cultura de la voluntad*. Esto quiere decir que el alma fáustica posee una disposición eminentemente histórica. El «yo» en el lenguaje usual —*ego habeo factum*—, la construcción dinámica de la frase, reproduce perfectamente el estilo de la acción que se deriva de aquella disposición interna y que con su energía de dirección domina, no sólo la imagen del «mundo como historia», sino nuestra historia misma. Ese «yo» se yergue en la arquitectura gótica; las flechas de las torres y los contrafuertes son «yo»; por *eso toda la ética fáustica es una ascensión* —perfeccionamiento del yo, mejoramiento moral del yo, justificación del yo por la fe y las buenas obras, respecto al tú del prójimo por causa del propio yo y su bienaventuranza, desde santo Tomás de Aquino hasta Kant²⁸¹.

Y en ese mismo sentido:

La palabra «Dios» tiene un sonido distinto pronunciado bajo las bóvedas de las catedrales góticas y en los claustros de Maulbronn y San Gall, que pronunciada en las basílicas de Siria y en los templos de la Roma republicana. Esa *impresión de selva* que producen las catedrales, con la nave central más alta que las naves de los costados, oponiéndose así a la basílica de techumbre plana; esa transformación de las columnas, que por su base y su capitel tenían en la Antigüedad el valor de cosas aisladas en el espacio, y

²⁸⁰ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 108.

²⁸¹ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 533.

que ahora se han convertido en pilares y haces de pilares, brotando del suelo para repartir y confundir sus ramas y sus líneas en el infinito, por encima de la cúspide; esas vidrieras gigantescas que, anulando el muro, bañan el espacio en una luz incierta, todo eso es la realización arquitectónica de un sentimiento cósmico que había encontrado su más primitivo símbolo en los *bosques* de las llanuras nórdicas, en las bóvedas enramadas con su misteriosa confusión, con el susurro de sus hojas, en eterno movimiento, sobre la cabeza del espectador, con las altas copas que aspiran a desprenderse de la tierra²⁸².

Para Spengler a la fase en la que toda cultura declina le sucede la fase que denominará *decadencia de la civilización*, en la que se advierte ya un desgarramiento y un principio de caída que anuncia la decadencia irremisible en la que esa cultura está a punto de entrar. Esta fase decadente sería la fase en la que la cultura occidental estaría instalada en el comienzo del siglo XX. Este periodo de caída vendría, según la teoría de las analogías morfológicas *spenglerianas*, caracterizado por la proliferación de los conflictos de toda índole, las crisis estructurales y las guerras²⁸³.

Con esta decadencia, anunciada y predecible que finalmente acabará enterrando de un modo doloroso también la cultura occidental, desaparecerá la vitalidad de los hombres nobles, también el intelecto remitirá de un modo acusado y perceptible y por último las «fuerzas telúricas y del espíritu» que otrora fueron bandera de pundonor y del triunfo de la voluntad dejarán *paso* a la masa descreída, desarraigada y materialista. Estos justamente serán los inequívocos síntomas que anunciarán el principio del fin de una cultura moribunda y ya sin aliento. Con esta descripción que acabamos de destacar, no exenta de tintes apocalípticos, coincidirá plenamente el creador del fascismo, quien descubrió en Spengler un fuente inagotable de ideas *mileneristas* que lo cautivarán.

Ahora el fascismo italiano, so pena de muerte o, peor aun de suicidio, tiene que darse un «cuerpo de doctrinas». Tales doctrinas no serán ni deberán ser tónicas de Neso, pues el mañana es misterioso aunque ya prevemos el futuro. Europa caerá sino lo remedia antes los hijos del imperio más fabuloso que la humanidad a conocido jamás. Por eso yo reconozco lo sacrificado y heroico de nuestra misión: recoger la cultura del pasado y de cuantos por defenderla han sufrido la injuria y anunciar a la vieja Europa que no se perderán, que no serán aniquilados por la turba de los traidores, los valores que tiempo atrás la hicieron señora del mundo [...] El arte, la filosofía y el derecho son por

²⁸² O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa, Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 670.

²⁸³ No se debe olvidar que cuando Spengler redactó *La decadencia de Occidente*, el mundo entero se encontraba inmerso en una deflagración bélica de proporciones desconocidas hasta la fecha. Este hecho y los traumas que llevó aparejado contribuyeron sobremanera a expandir el impacto extraordinario que tuvo la publicación de esta particular obra.

historia y voluntad los pilares sobre los que mirando al ayer construiremos un mañana mejor²⁸⁴.

Cuando esta decadencia sea ya anunciada y se observe como la masa de descreídos materialistas se convierta en el monstruoso peligro enemigo de empuje de la voluntad y de la fuerza del espíritu, se producirá según Spengler un «hecho insólito que estremecerá al mundo». Este hecho al que hace referencia el autor de *La decadencia de Occidente* será el que anuncie un resurgir del anhelo de lo religioso (sagrado) que clamará por la vuelta a los antiguos “símbolos máximos”.

Este impulso del espíritu por no fenecer ante la caída de la voluntad frente a las fuerzas calamitosas de la desesperanza y el materialismo, será para Spengler una llama que nos interpelará desde lo más profundo y a cuyo fulgor sólo será posible acceder desde la intuición y el sentimiento. Esa será la experiencia íntima que según Spengler nadie nos podrá hurtar²⁸⁵.

En todo este especial pesimismo, mitad melancólico mitad científico del que Spengler hará gala, podemos encontrar muchas de las pulsiones que más influyeron en la *revolución reaccionaria* que recorrió Alemania, España, Francia y también Italia, y que tenía a la burguesía *decadente* como una de sus dianas preferidas a la hora de señalar a los culpables de la miseria moral en la que viviría Europa. Así, igual que la revolución comunista, se deseaba por la fascinación de los sucesos que dieron pie al nacimiento de la URSS, esta *sacudida* reaccionaria que concitó la adhesión en todos estos países de buena parte de la inteligencia *rebeld*e y de derechas, focalizó sus odios de signo elitista y nostálgico hacia la democracia a la que por aquel entonces casi todo el mundo parecía odiar de un modo irracional, aunque por motivos diversos²⁸⁶.

Los unos la odiaban porque creían que la lucha de clases era el motor de la historia y querían emular la revolución bolchevique y la toma del poder para instaurar un régimen soviético que diera *todo el poder* al pueblo; y los otros, los fascistas y sus epígonos reaccionarios, porque siguiendo a Spengler, a Schopenhauer, a Nietzsche o generalmente a un *popurrí* de todos ellos, veían en la democracia la personificación de

²⁸⁴ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I., Salamanca, 1939, p. 57.

²⁸⁵ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. I, p. 546.

²⁸⁶ La existencia de una *Intelgentzia* de extrema derecha culta y enemiga acérrima de la democracia y el pacifismo es sin duda una de las cuestiones más importantes para entender por qué desde un comienzo el fascismo, no sólo en Italia, tuvo una *penetración* notable entre los intelectuales. Ver F. Gallego, F. Morente, *Rebeldes y reaccionarios*, El Viejo Topo, Madrid, 2011, pp. 7-8.

la decadencia de Occidente. Spengler asociaba la democracia con el capitalismo y su nuevo Dios, el dinero, causante final de la caída de las fuerzas del espíritu.

No menos titánica es, empero, la acometida del dinero a la fuerza espiritual. La industria está adherida a la tierra como la vida aldeana; tiene su sitio señalado, y las fuentes de materia prima surgen del suelo en determinados puntos. Sólo la *alta* finanza es libre por completo, inaprehensible. Los bancos, y con ellos las bolsas, desde 1789 han ido respondiendo a las necesidades de crédito que siente en proporción creciente la industria; con la cual se han construido en fuerzas sustantivas y pretenden ser —como siempre el dinero en *toda* civilización— la única fuerza. La vieja lucha entre la economía productora y la economía conquistadora se eleva hasta convertirse ahora en una silenciosa y gigantesca lucha de los espíritus en el suelo de las urbes cosmopolitas²⁸⁷.

Además para Spengler:

Sólo la sangre superará y anulará al dinero. La vida es lo primero y lo último; el torrente cósmico en forma microcósmica. La vida es el hecho, dentro del mundo como historia. Ante el ritmo irresistible de las generaciones en sucesión, desaparece, el último término, todo lo que la conciencia despierta edifica en sus mundos espirituales. En la historia se trata de la vida, y siempre de la vida, de la raza, el triunfo de la voluntad para poderío; pero no se trata de verdades, de invenciones o de dinero. *La historia universal es el tribunal del mundo*: ha dado siempre la razón a la vida más fuerte, más plena, más segura de sí misma; ha conferido siempre a esta vida derecho a la existencia, sin importarles que ello sea justo para la conciencia. Siempre ha sacrificado la verdad y la justicia al poder, a la raza, y siempre ha condenado a muerte a aquellos hombres y pueblos para quienes la verdad era más importante que la acción, y la justicia más esencial que la fuerza²⁸⁸.

Sólo se podrá conseguir frenar la dictadura inmoral del dinero, que para Spengler traía aparejada la democracia, si se conseguía cortar su poder de un modo contundente y necesariamente violento. Para este fin Spengler considerará imprescindible la llegada de lo que llamará *el cesarismo*.

[...] Pero llegado a este punto, el dinero se halla al término de sus éxitos, y comienza la última lucha, en que la civilización recibe su forma definitiva: la lucha entre el dinero y la sangre. [...] El advenimiento del cesarismo quiebra la dictadura del dinero y de su arma política, la democracia. Tras un largo triunfo de la economía urbana y sus intereses sobre la fuerza morfogénica política, se revela, al cabo, más fuerte el aspecto político de la vida.

²⁸⁷ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. II, p. 777.

²⁸⁸ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. II, p. 779.

La espada vence sobre el dinero: la voluntad de dominio vence a la voluntad de botín²⁸⁹.

Resulta inevitable inferir una relación entre la llegada del *superhombre* a la que todos pensaban se refería Nietzsche y esta apelación al advenimiento del *cesarismo* a la que nos remite Spengler. Cabe señalar que Spengler adivinó en la figura de Mussolini, ese nuevo César cuya llegada sería imprescindible para salvar la cultura occidental. En este caso, la admiración fue mutua. Spengler, por el contrario cuando años más tarde Hitler se hizo con el poder, no vio en él más que «a un bárbaro violento» que jamás sería de su agrado. Por contra siempre consideró a Mussolini como un *cruzado* europeo capaz de reinstaurar con éxito la vida espiritual²⁹⁰.

Mussolini se investirá de profeta siguiendo la estela de Spengler. El visionario alemán clamaba, como el futuro *Duce*, contra la imposición del límite castrador de la cultura y castrador también de la misma condición humana. Frente a este ocaso sería necesario rebelarse de un modo inequívoco. El nuevo César, gloria de Roma y de Occidente, deberá tomar las riendas de Europa y golpear a «la nueva bestia materialista» que estará representada por la cultura democrática. Mussolini, como antes Spengler y tantos otros, batallará para asestar el golpe letal a la democracia supuesta enemiga del ímpetu y la *voluntad de poder*. El fundador del fascismo verá su destino confirmado en las admoniciones pseudocientíficas y relativistas de Spengler. Y Spengler a su vez verá en Mussolini al redentor que tanto tiempo Europa estaba esperando. Así nos lo cuenta el mismo Spengler.

Para nosotros, empero, a quienes un sino ha colocado en esta cultura y en este momento de su evolución; para nosotros que presenciamos las últimas victorias del dinero y sentimos llegar al sucesor –el cesarismo– con paso lento, pero irresistible; para nosotros, queda circunscrita en un estrecho círculo la dirección de nuestra voluntad y de nuestra necesidad, sin la que no vale la pena vivir. No somos libres de conseguir esto o aquello, sino de hacer lo necesario o no hacer nada. Los problemas que plantea la necesidad histórica se resuelven siempre con el individuo o contra él. *Ducunt fata volentem, nolentem trahunt*²⁹¹.

Y de este modo recogerá el guante Mussolini:

²⁸⁹ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. II, p. 778.

²⁹⁰ Spengler sufrió en propias carnes el nazismo puesto que *Los camisas pardas* asesinaron a uno de sus mejor amigos Gregor Strasser. Los nazis intentaron siempre congraciarse con el autor al que el propio Hitler apreciaba sinceramente pero éste nunca aceptó su *doctrina salvaje e indocumentada*.

²⁹¹ O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, Vol. II, p. 780.

Las formas políticas no pueden ser aprobadas bajo la especie de eternidad, sino que tienen que ser examinadas bajo la especie de relación directa entre ellas, desde ese punto de vista estoy dispuesto a conducir a mi pueblo a la victoria. Sólo queda esperar que las fuerzas espirituales nos acompañen y nos sean propicias²⁹².

3.7. CHARLES DARWIN. LA TEORÍA DE LA EVOLUCIÓN DE LAS ESPECIES APLICADA A LOS INDIVIDUOS Y LAS SOCIEDADES

Darwin al insertar el origen de la *raza* humana en su teoría general de la evolución de las especies, estaba introduciendo lo que hasta ese momento había sido un debate científico en el terreno de la filosofía. Desde luego, el asunto trascenderá el campo de la biología, puesto que a partir de ese momento se pasará de considerar al hombre producto de una creación divina, a ser simplemente el *último eslabón* de la cadena evolutiva. Esta nueva perspectiva aproximó al hombre de finales del siglo XIX a una realidad difícil de interiorizar, y supondrá uno de los cambios de paradigma más profundos a los que la humanidad tuvo que enfrentarse, en ese extraordinario *fin de siècle* que conocerá una cantidad de variaciones y descubrimientos difícil de homologar a otros períodos de la historia²⁹³.

Esta refutación del creacionismo nacida de la biología, pero también muy especialmente de la observación y el estudio de la zoología, nos invitará a entender la vida como una cuestión de selección natural de las especies y sobre todo de selección de los individuos más potentes de cada especie particular, los cuales serán los *encargados*, por sus cualidades adaptativas, de la preservación y preeminencia de su especie.

La lucha por la vida es en estado natural más intensa entre individuos de la misma especie e incluso de un mismo género²⁹⁴.

²⁹² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 202.

²⁹³ En efecto, esta nueva teoría que fue defendida y refutada con igual fervor por los biólogos, genetistas de nuevo cuño o lamarckianos de diferente pelaje pone de manifiesto que el hombre es un ser adaptado al medio y que esta adaptación se produce por el desarrollo de capacidades evolucionadas que permiten a los individuos fuertes hacer que la especie se perpetúe. Ver: C. Darwin, *El origen de las especies*, Bruguera, Barcelona, 1980, pp. 119-122.

²⁹⁴ C. Darwin, *El origen de las especies*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 126.

La evolución natural no tendrá para Darwin un propósito concreto, no seguirá un plan divino previamente determinado, sino que *su perfección* nacerá precisamente de no tener una meta definida, de tal modo que en principio todas las especies se enfrentarán de igual a igual con los cambios de clima, de temperatura o de alteración en las condiciones geológicas en las que se desenvuelven.

La selección natural obra exclusivamente mediante la conversación y acumulación de variaciones que sean beneficiosas en las condiciones orgánicas e inorgánicas a que cada ser viviente está sometido en todos los periodos de su vida. El resultado final es que todo ser tiende a perfeccionarse más y más en relación con las condiciones. Este perfeccionamiento conduce inevitablemente al progreso gradual de la organización del mayor número de seres vivientes en todo el mundo. Pero aquí entramos en un asunto complicadísimo, pues los naturalistas no han definido, a satisfacción de todos, lo que se entiende por progreso en la organización²⁹⁵.

Este combate por la vida se producirá de un modo terrorífico, porque será la propia supervivencia la que esté en juego, pero a la vez esta lucha será justa, puesto que será la naturaleza la que decidirá quiénes merecen ser preservados para protagonizar el siguiente salto evolutivo. En esto no habrá descanso y tampoco trampas, las reglas de juego las marcará la propia naturaleza que es terrible y hermosa a la vez.

Las especies son producidas y exterminadas por causas todavía existentes, cuya acción es lenta y no por actos de creación²⁹⁶.

En realidad Darwin tuvo que esperar un tiempo (unos doce años desde la publicación de *El origen de las especies* en 1859) para extrapolar su teoría de la evolución al género humano. Inicialmente en su estudio sobre la evolución de las especies, sólo se refirió a los animales y las plantas. Para referirse al género humano, introdujo la noción relativa el *atributo* más relevante que precisamente distingue a los hombres de los animales, su capacidad de emitir juicios morales. De este modo, Darwin intentó candorosamente salvar, aunque en absoluto lo consiguió, el escollo al que el *atreimiento* de su investigación le conducía y al que temía sobremanera: las críticas provenientes de los sectores religiosos.

²⁹⁵ C. Darwin, *El origen de las especies*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 185.

²⁹⁶ C. Darwin, *El origen de las especies*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 147.

Pero también se producirá una deriva de perversa *ideologización* de las tesis de Darwin. En 1900 uno de sus seguidores, Herbert Spencer, defenderá sin pudor una lectura directamente racista (habría que decir supremacista) y reaccionaria de las teorías de Darwin, a partir de la cual la semántica del autor de *El origen de las especies* pasará de un modo peligroso a formar parte del *lenguaje* político. Las apelaciones a la selección natural, lucha de las especies o supervivencia de los más aptos, pensadas por Darwin para explicar científicamente la evolución de las diferentes especies a lo largo de milenios, se convertirán en afiladas puyas que utilizarán los detractores del igualitarismo y la democracia. De este modo, la *nobleza* de la igualdad y su supuesta conexión con la idea de justicia será para esta cohorte de seguidores de la selección natural algo ridículo que contraviene las leyes de la naturaleza y por tanto no podrá ser admitido más que por los débiles o los malvados.

Resulta esclarecedor comprender que el elitismo que los fascistas defenderán procede en gran medida de la importancia que concederán a esta teoría *darwinista*, eso sí, convenientemente adaptada al ámbito de las particulares relaciones humanas que preconizarán los fascistas. En este punto habría que explicar que la supervivencia y la selección de los más fuertes formarán dos de los pilares sobre los que se edificará la doctrina del fascismo de Mussolini. En Italia estos elementos evolutivos constituirán parte de los alegatos predilectos que empleará el *fascio* para combatir la igualdad y las ideas democráticas que para ellos representaban el castigo a los fuertes y la condescendencia con los débiles que, pese a no haber sabido aceptar su derrota, tendrían derechos idénticos a los vencedores que ganaron con su tesón un lugar de privilegio en la vida. El fascismo en cambio sería todo lo contrario, como lo pondrá de manifiesto Mussolini en una arenga a sus correligionarios en la ciudad de Módena en 1920:

Cada generación tiene sus fatigas y flaquezas, pero es en esta lucha por la supervivencia donde los hijos elegidos de las naciones fuertes y vigorosas despiertan a la vida del espíritu y forjan el ideal de grandeza en el que quiere reconocerse el fascismo²⁹⁷.

Es esta reinterpretación espuria de muchas de las ideas de la teoría de la evolución de las especies de Darwin la que alcanzará en ese ambiente guerrero de la época una expansión notable, y servirá como coartada *pseudocientífica* a algunos de los

²⁹⁷ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p.136.

movimientos autoritarios que surgirán durante los primeros decenios del siglo XX. El biologismo entendido, de este modo, como excusa totalitaria para crear una sociedad nueva en la que los hombres que la habiten deberán ser sanos, robustos y moralmente no decadentes. Cabría añadir para comprender en sus justos términos el impacto de las ideas de Darwin extrapoladas a lo social, que algunas de sus tesis referidas a los más aptos, identificándolos con los más sanos, tuvieron ilustres seguidores también en las democracias más avanzadas del mundo²⁹⁸.

En realidad, detrás de esta apelación a la lucha por la supervivencia se encontrará la necesidad por parte del fascismo de separarse con autoridad intelectual de las doctrinas igualitaristas como el marxismo. La asunción de que la desigualdad es superior a la igualdad será una idea muy extendida en esa época. Esta tesis también será asumida por un cierto liberalismo con su enconada defensa del instinto superior del que hace gala el sujeto individualista, astuto para los negocios y fuerte para la vida.

A Mussolini le gustaban *las referencias* zoológicas a su persona y particularmente aquellas que le presentaban como un felino feroz capaz de explorar el territorio mejor que nadie. Para él esta distinción era la prueba de que no todos somos iguales. Unos han nacido para ser señores y otros para ser dominados. Esta es la ley del más fuerte, del más capaz y del que mejor se adaptará a la lucha con la vida. Asumir estos postulados era aceptar el credo fascista de que «lo justo es la desigualdad», pero no la desigualdad de cuna o de peculio que según Mussolini defenderán los oligarcas y los burgueses, sino la desigualdad “noble” que se da en la naturaleza, una desigualdad justa porque se manifiesta a través de la lucha en buena lid entre individuos que quieren la victoria. Este es el sentido que el fascismo dará a las teorías de la evolución que Darwin, con otras intenciones naturalmente, propuso para su estudio a la comunidad científica internacional.

El hombre que no evoluciona es estiércol de la historia, el fascismo es la única garantía de que los más fuertes no serán dominados por la masa. [...]
El fascismo como su líder no es más que el resultado de una larga mutación,

²⁹⁸ La eugenesia por ejemplo fue implementada por seguidores, de lo que llamamos el darwinismo social, como Chanberlain en el Reino Unido en las democracias más avanzadas como Suecia o EEUU, donde las virtudes de este experimento consistente en esterilizar a los deformes, enfermos y criminales para que la raza evolucionase a la mayor celeridad en un doble sentido a) moral y b) físico se enseñaba incluso en las Universidades de medicina más prestigiosas. Es en este sentido interesante comprobar cómo este tipo de aplicaciones tuvo justificación filosófica en el racismo *biologicista* nazi. Ver: Y. Sherratt, *Los filósofos de Hitler*, Cátedra, Madrid, 2013, p 43.

una serie de adaptaciones sin tregua como lo testifican sus difíciles comienzos²⁹⁹.

Darwin será, como tantos otros, un autor parasitado por los creadores de la doctrina fascista, que en absoluto tendrá reparos en apoyarse en científicos, en metafísicos, y en ocasiones también en seguidores de la teosofía o alguna que otra secta ocultista que proclamaba por ejemplo el amor a la naturaleza primigenia y el retorno a la vida sana del campo. Los autores serios y los *charlabarata* divulgadores de estrambotes serán, reunidos por el credo fascista para en un *cóctel* imposible dar lugar a una cosmovisión peligrosa de la vida, donde la evolución del hombre y la lucha por la supervivencia se convertirán en *eslabones* necesarios en los que apoyarse para que el salto evolutivo, el advenimiento del fascismo, se produjese finalmente³⁰⁰.

3.8. ANARQUISMO. CARLOS MALATO. ACRACIA Y JERARQUÍA

Sabemos que Mussolini provenía de una familia en la que el anarquismo y sus influencias más extremas siempre estuvieron presentes a través de la figura de su padre, que fue uno de los líderes del bisoño movimiento anarcosindicalista del Milán de comienzos del siglo XX³⁰¹.

Las ideas anarquistas habían penetrado con fuerza en Italia y las tesis de Proudhon, el primero en declararse abiertamente anarquista en 1865 defendiendo el mutualismo (ayuda pública a los trabajadores explotados), tuvieron muchos seguidores entre un sector de la clase obrera italiana que empezaba a ver en el marxismo un *enemigo* más de

²⁹⁹ P. Guichonnet, *Mussolini y el fascismo*, Oikos-tau, Barcelona, 1970, pp. 31-32.

³⁰⁰ El concepto de *salto evolutivo* para expresar el avance y el progreso que el fascismo supone para la humanidad aparece recurrentemente en una cantidad notable de discursos fascistas en los que Mussolini pone de manifiesto una vez más su permeabilidad para hacerse con ideas de autores diferentes y como en el caso de Darwin descontextualizarlos para insertarlas en ese híbrido autoritario que empezaba a ser el fascismo italiano. Para más información sobre esta cuestión, ver: B. Mussolini *I discorsi agli italiani*, Librería del Littorio, Roma, 1935, pp. 24-27, pp. 43-46., pp. 65-67.

³⁰¹ De entre los muchos grupos anarquistas que como consecuencia de la radicalización de las luchas obreras se dieron en el industrializado norte de Italia en esos albores del nuevo siglo, el padre del futuro Duce Alexandro estaba vinculado a la rama más extrema del movimiento, precisamente aquella que puso en práctica la *acción directaa* ejercer principalmente sobre las propiedades de los industriales de la zona. Ver: R. Farinacci, *Storia del Fascismo*, Cremona nouva, Cremona, 1940, p. 23.

los asalariados³⁰². De este modo, se puede afirmar que una cierta idea del anarcosindicalismo seguidora de las tesis de Bakunin, que proponía una suerte de sabotaje permanente, infiltrándose en las organizaciones democráticas y socialistas, siempre fue del agrado de Mussolini.

El anarquismo que gustaba al futuro *Duce* era fundamentalmente aquel que proponía la acción directa y el uso de la violencia para conseguir sus objetivos. Pese a que en Italia el anarquista más conocido fue sin duda Errico Malatesta, a Mussolini siempre le resultó sospechoso, puesto que sus posiciones cooperativistas y colectivistas le situaban en ocasiones del lado de los socialistas. Mussolini, en cambio, había descubierto a otro autor también anarquista, pero más cercano a lo que representaban sus tesis de acción. Este hombre no era otro que el casi para todo el mundo desconocido Carlos Malato, quien propugnaba una visión del movimiento anarquista más individualista y patriótica. Malato era partidario además de la necesidad de un cierto *orden* y gobierno, cosa insólita en un anarquista, «para evitar el saqueo y el pillaje de las masas inconscientes».

Es indispensable que haya un gobierno, es decir, una minoría de individuos encargados de dirigir a la mayoría y de pensar por ella³⁰³.

Un anarquista que tenía una idea clara del *orden* fue para el primer Mussolini lo más parecido que podía haber a un fascista. Si además defendía que para la toma del poder era imprescindible la organización de un *selecto* grupo de hombres resueltos para, llegado el caso, utilizar la violencia para conseguirlo, mejor aún. En esta particular visión de lo *ácrata* teñida de individualismo aristocrático, hay un concepto que será para los oídos de Mussolini una idea todavía más atractiva, la defensa encendida que de la patria y lo patriótico realizará Malato.

Negar la patria es estrecho, bárbaro, irrealizable, además sería el despedazamiento de un país unificado por la lengua y por un conjunto de costumbres. Esto sería el regreso al provincialismo, a la Edad Media³⁰⁴.

³⁰² Entre este sector al que hacemos referencia y que podemos considerar anarquista anticomunista, se hizo célebre la expresión de Bakunin: *la dictadura del proletariado acabará convirtiéndose en la dictadura sobre el proletariado*. Para ampliar la cuestión sobre las diferencias entre anarquismo y comunismo ver: C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, pp. 8-9.

³⁰³ C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, p. 10.

³⁰⁴ C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, p. 31.

Para Malato el anarquismo sólo será internacionalista en su ultimísima fase, primero debe ser patriótico. Eso no será óbice para que Malato defienda que un hombre será en todas partes igual a otro hombre y además en caso de auxilio tenga el deber humano de socorrerlo.

Si un individuo cae al Sena, los valerosos ciudadanos que arriesguen su vida para salvar la de aquel desgraciado, no se preguntarán si se trata de un súbdito francés o alemán: no verán en él más que un hombre³⁰⁵.

Este sentido de la *fraternidad* que no niega la idea de la patria, sino que la pone en valor, será un concepto perfectamente asumible por Mussolini, que querrá construir un movimiento, el fascismo, donde la fortaleza de los mejores no estuviese exenta de rasgos de humanidad que harían del fascismo un fenómeno más susceptible de penetrar entre las masas adoctrinadas por siglos de cristianismo piadoso. Este planteamiento que Malato asocia con la pasión por el prójimo, Mussolini lo vinculará con la magnanimidad del poderoso, aquel que tiene la fuerza y el coraje suficiente para en última instancia salvar de perecer ahogado al débil que necesita del señor que acabará protegiéndole, si el débil, claro está, reconoce previamente el lugar que corresponde a cada cual.

El fascismo debe ser un nuevo estilo de vida; hay que concebir la vida como un deber, una elevación, una conquista; la vida tiene que ser elevada y llena, vivida para sí mismo, pero sobre todo para los demás de cerca y de lejos presentes y futuros³⁰⁶.

Malato también introdujo en su particular síntesis del anarquismo, la vieja idea proveniente de las sátiras de Juvenal que reza *mens sana incorpore sano*, eso sí, cambiando el orden de los factores, puesto que como precursor de la vía naturista abogará estrictamente por que los individuos adscritos a la causa anarquista deberán de ser biológicamente sanos y psicológicamente fuertes, para poder llevar a cabo su tarea militante. Este llamamiento a la preparación de los escogidos en la doble vertiente física e intelectual será una de las máximas preocupaciones de Mussolini que, aunque

³⁰⁵ C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, p. 30.

³⁰⁶ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 194, p. 92.

generalmente de un modo desordenado y falto de profundidad, quiso presentarse ante los demás como un líder formado y también físicamente curtido³⁰⁷.

Finalmente, del anarquista Malato recogerá Mussolini la tesis que también defendió Malatesta, de que la propaganda más efectiva era aquella que iba acompañada de hechos que la corroborasen. A este modo de actuar se le denominó precisamente propaganda por el hecho y fue copiado por fascistas y comunistas. Si había que realizar una acción, por lo general de carácter violento, había que dotar a la misma de argumentos que la justificaran; y viceversa, los argumentos en defensa o generalmente en contra de algo o de alguien debían ser acompañados por una acción contundente, que pudiese de manifiesto la determinación del grupo para conseguir sus objetivos.

Será el de Malato un anarquismo libidinal, que igual que hará Mussolini, colocará el elemento pasional en el centro de todas sus intervenciones, dotándolas de una carga poética especial. El discurso en cuestión se tornaba «fascinante y hermoso» hasta cuando era para reivindicar alguna cuestión social mediante el uso de la violencia.

La pasión por la libertad hizo a los griegos vencedores de Asia; la pasión del odio creó un Aníbal; la pasión por las aventuras creó a Hernán Cortes, Pizarro, Magallanes, Cook, toda esa serie de conquistadores y grandes navegantes; la pasión de la ciencia hizo a Galileo; la pasión del amor inspiró a Dante, a Petrarca, a Tasso y Muset; la pasión de la justicia creó a John Brown, muriendo por la emancipación de los negros. ¿Conoce verdaderamente la existencia el que jamás ha sentido batir sus arterias, dilatarse su corazón, agrandarse su vida ante la idea de conquistar a una mujer, de aplastar a un opresor, de desafiar un peligro, de arrancar un secreto a la naturaleza o a la ciencia? Este ser amorfo, áfono, viscoso, frío, sin experimentar más que blandas sensaciones, trazando durante toda su vida una línea recta, ¿es verdaderamente un hombre?³⁰⁸

El tipo ideal de ácrata fuerte e implacable que Malato postuló se asemejará al sujeto fascista que vive su ideal con energía y pasión desaforada. Marinetti, aunque de un modo menor, también bebió de las fuentes del anarquismo de Malato. Finalmente, para este teórico las pasiones y no la lucha de clases serán el motor de la historia. Esa será la

³⁰⁷ Mussolini pensaba que el primer fascismo estaba escorado hacia el activismo y que se descuidaba un tanto el adoctrinamiento de los nuevos y por lo general jóvenes militantes, por eso se dedicó en cuerpo y alma a la formación de las cada vez más numerosas camadas de cachorros fascistas. Para una mejor comprensión del asunto de la formación de los jóvenes fascistas, ver *exhorto de porvenir*, C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 135.

³⁰⁸ C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, p. 60.

principal enseñanza del anarquista italiano a un joven Mussolini precoz lector de sus textos.

Las pasiones son, pues, por ellas mismas, una cosa noble y útil; si en la sociedad actual conducen al hombre a extravíos monstruosos algunas veces, es porque, contrariados a cada instante por convencionalismos y reglamentaciones antinaturales, se falsean y se depravan³⁰⁹.

Se sublimarán las pasiones, el sentimiento e incluso el culto a la destrucción preconizada por los *ludistas* en detrimento de la razón y la cordura, y se asestará así un golpe certero a los valores democráticos e igualitaristas, esta vez proveniente del pensamiento de *izquierdas* que debiera en principio haberlos defendido por ser consustanciales a su credo emancipador³¹⁰. De este modo, lo que defenderá Malato será justamente lo contrario al pensamiento ilustrado, pues asociará la idea de libertad a las *fuerzas del espíritu* y no a la puesta en práctica de valores humanistas, que Malato y sus seguidores despreciarán por decadentes, débiles y curiosamente opresivos. Eso mismo será lo que insistentemente defenderá Mussolini.

[...] El elemento de la pasión humana es lo fundamental y todos los medios mecánicos son insuficientes para dar la victoria si el ánimo de los militantes es insuficiente³¹¹.

Del anarquismo al fascismo pasando por el socialismo, esa fue la trayectoria política de Mussolini. Algunos en Italia denominaron desde sus principios al *fascio* como un fenómeno que debiera en realidad ser conocido como anarco-fascismo, algo que pudiera a priori constituir una flagrante contradicción en los términos, pero que una vez visto el singular ideario ácrata de Malato y su apropiación por parte de Mussolini, en absoluto puede parecernos una definición descabellada.

³⁰⁹ C. Malato, *Filosofía del anarquismo*, Biblioteca Jucar, Barcelona, 1978, p. 61.

³¹⁰ El ludismo fue un movimiento de artesanos que en el siglo XIX consideró que la utilización de las máquinas reducía el número de trabajadores y que estas eran las responsables últimas de las altas cuotas de desempleo alcanzado entre 1811 y 1813. Su activismo les llevó a la destrucción de la maquinaria de las empresas textiles, para así reclamar la contratación de más mano de obra.

Nota: aunque nosotros no hemos podido tener acceso a este trabajo, el tema de los luditas aparece minuciosamente estudiado en la obra: B. J. Balley, *The luddite rebellion*, Press, New York, 1998. Referencia extraída de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ludismo>

³¹¹ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid 1941, p. 152.

3.9. GEORGE. SOREL. LA SUBLIMACIÓN DE LA VIOLENCIA PURGATIVA

Para Croce, G. Sorel era el único autor verdaderamente original, que junto a Marx se alineaba claramente con los *desposeídos* de la tierra. Su figura, tal y como nos advierte Isaiah Berlín en el prefacio de *Las reflexiones sobre la violencia* de 1976, fue completamente anómala:

Todos los demás ideólogos y profetas del siglo XIX han sido debidamente etiquetados y clasificados. Las doctrinas, influencias y personalidades de Mill, Carlyle, Comte, Darwin, Dostoievski, Wagner, Nietzsche, incluso Marx, han sido convenientemente colocadas en sus respectivos anaqueles del museo de anaqueles de historia de las ideas. Solamente Sorel sigue sin clasificar, como lo estuviera en vida³¹².

A Sorel lo reivindicarán y repudiarán por igual las derechas y las izquierdas, los modernos y algunos antiguos. Sus escritos serán seguidos por los hombres más influyentes del siglo XX, y su pesimismo redentor valdrá tanto para extirpar lo revolucionario como para defenderlo enconadamente. Quizá lo más novedoso con respecto a otros pensadores que hemos tratado anteriormente, es que Sorel será un periodista de éxito, además de un sindicalista enérgico, que llegará a la política con un odio a las clases dominantes visceral e irreconciliable.

Todos los jefes de sindicatos deben sacar buen partido de este odio y convencer a los obreros de que no hay que ir a pedir favores, sino que conviene aprovecharse de la cobardía burguesa para imponer brutalmente la voluntad de proletariado³¹³.

A Sorel, tal y como sucedía con Nietzsche, le leerán por igual Lenin y el ala más revolucionaria de la internacional socialista, Hitler y Mussolini, y también algunos de los principales artífices de los *ismos* vanguardistas en arte y literatura de principios de siglo, incluidos Bretón y el propio Marinetti. Su crédito intelectual es hoy día difícil de entender, pues Sorel mudaba de opinión de un día para otro, según sus cambios de humor. Sólo el ambiente de desconcierto generalizado que asomaba peligrosamente en los albores del XX puede explicar su pesada influencia.

³¹² G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 7.

³¹³ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 122.

Es preciso destacar que la originalidad de Sorel estriba en que colocará el elemento *poiético* como el aspecto fundamental a considerar a la hora de intervenir en política. Esta idea que vale tanto para el arte como para la vida, marcará de un modo concluyente toda su filosofía. La idea de que el hombre es por encima de todas las cosas un creador y que sólo se realizará en el acto de crear será su *idée maitresse*. Esta idea gustará a todos aquellos que como Mussolini consideraban que *su estar* en el mundo tenía como objetivo *esculpir almas* para construir la obra más perfecta de arte a la que pueda aspirar un creador. En el caso del fundador del fascismo se tratará de dar forma, sentido y proporción a una masa informe, heterogénea y carente de norte. Esa obra de arte total (el fascismo), una vez terminada, será su máxima contribución a la humanidad, agradecida por tamaño acto de *generosidad* y energía creativa³¹⁴.

Para Sorel lo que el hombre moderno buscaba era realizarse de un modo individual, pero sin descuidar su dimensión colectiva, y para ello lo primero que deberá hacer será imponer su personalidad en ese universo de la experiencia que siempre y por definición le será hostil y que llamamos la vida. Así, la improvisación y la espontaneidad serán virtudes capitales que acompañarán tan sólo al hombre resuelto. El hombre vive en una jungla y deberá siempre saber imponerse más allá de lo que sea justo o injusto, para que otros no le devoren. Cuanto antes comprenda lo despiadado de la cuestión, mejor podrá enfrentarse a su propia condición.

Todo acto creativo es una lucha. El símbolo de la civilización griega es el escultor que talla el mármol: la resistencia de la piedra, la resistencia como tal es esencial para el proceso creativo³¹⁵.

Este acto de creación es, como lo será para Mussolini, un acto de rebeldía, pero sobre todo una inmisericorde acusación a los cobardes que se niegan a luchar en la vida y que con su moralina y ridículos escrúpulos impiden que el genio y el carácter se puedan

³¹⁴ Tanto Hitler como Mussolini se consideraban a sí mismos artistas, cuya función era la misma que la de un creador: guiar a sus pueblos mediante su influencia providencial, a las más altas cumbres y ejercer de arquitectos omnipotentes de una estructura que debe ser levantada acorde a lo que milimétricamente disponen sus planos. En el caso de Hitler esta tendencia fue aún más acusada, puesto que mientras Mussolini nunca tuvo reparos en considerarse un político, todo lo irrepetible que se quiera, Hitler despreciaba esa denominación y pensaba que era fundamentalmente un artista cuya obra de arte total sería Alemania y el *Reich* de los mil años que el fundaría. Ver: É. Michaud, *La estética nazi un arte de la eternidad*, Aridana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, pp. 48-49.

³¹⁵ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 25.

abrir paso hacia la libertad genuina. Para Sorel todos los pusilánimes y débiles de temperamento se daban cita en torno a la democracia.

De todas las instituciones democráticas, las más funestas son los parlamentos, porque dependen del compromiso, de las concesiones, de la conciliación, indefinitiva de la hipocresía [...]. El miembro de un parlamento, por militante que haya sido, al ceder se convierte en un parásito y con ello desaparece toda su fuerza y energía creadora³¹⁶.

Esta idea de que la democracia era en realidad una nueva forma de *caída* de la humanidad y de que de esta decadente situación sólo será posible salir con planteamientos enérgicos y contundentes que desemboquen en el heroísmo de los mejores era una idea muy extendida entre las élites “rebeldes” de la época (fueran estas reaccionarias o revolucionarias). Sorel al igual que Nietzsche y otros ilustres pensadores, creyó que una nueva era debía ser anunciada y que se avecinaba un tiempo en el que los hombres de espíritu elevado y los creadores se impondrían implacablemente a los tecnócratas y racionalistas, que según su tesis eran los que «dirigían el mundo hacia el abismo».

[...] Es precisamente esta clase de orden, la democracia, a la vez real y ficticia basada en el respeto al *blueprint* y al especialista, lo que Sorel más temía y detestaba³¹⁷.

La vulgaridad y la mediocridad de la democracia serán las taras que impedían que esta nueva era se pusiera en camino. La falacia democrática será para Sorel un engaño inaceptable a los individuos que caminan sin brújula. Esta estafa representará para el sindicalista algo mil veces peor que un crimen, pues quiere hacer ver a los hombres que «la lucha ya no será necesaria», que los asuntos de la vida pueden ser resueltos en discusiones educadas y protocolarias. Esta traición a la vida será lo que Sorel denunció abiertamente y justamente esto será lo que gustará a Mussolini y otros líderes autoritarios, como Lenin, que rápidamente vieron lo poderoso de las ideas sorelianas.

Sorel que entenderá la existencia como una batalla implacable y pasional, mostró un desprecio infinito por aquellos que según él «viven cómodamente y desprecian los

³¹⁶ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 31.

³¹⁷ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 50.

peligros que son inherentes a la propia vida.» Así como antes habían hecho Proudhon, Ibsen, Baudelaire, Dostoevsky o el propio Nietzsche, Sorel asociará la democracia a unaburla miserable de los fines auténticamente nobles del hombre y a su juicio ésta será la forma más «pestilente de corrupción» que se pueda imaginar. La política democrática se hallaría llena de tahúres y embaucadores, que engañan a las *almas bellas* que simplemente habían confiado en ella, despojándolas finalmente de toda su dignidad y nobleza.

Este odio por el igualitarismo que expelerá todo el discurso soreliano será un ataque a la idea democrática de que el mundo pudiera llegar a ser algún día un lugar armónico y racional. Para Sorel quienes así piensan son los débiles y los *cicateros* de espíritu, que pretenden conseguir las cosas sin siquiera haber luchado por ellas. Para el autor de *Reflexiones sobre la violencia* en la vida humana, como sucede en la naturaleza, lo que el hombre consiga se deberá sólo y exclusivamente a su esfuerzo. Esta será su meta más alta, este será su fin más loable; a saber, forjar su destino en la lucha atendiendo a una voluntad férrea de conseguir los objetivos que se haya fijado.

Las leyes de la naturaleza no son descripciones, son armas estratégicas. Los sistemas de teorías desvinculados de la acción, que pretende trascender la experiencia, eso que se les da tan bien a los catedráticos e intelectuales, no son más que abstracciones en las que los hombres se refugian para evitar enfrentarse al caos de la realidad³¹⁸.

Sorel fue, como hemos indicado, un autor cuya exaltación antiintelectual y radicalmente contraria a la democracia, tuvo muchísimos seguidores pertenecientes a las *élites* culturales de toda Europa. Entre quienes fácilmente se reconocieron en estas *tesis irracionalistas* estuvieron tanto Marinetti, en su defensa vigorosa de la creación y del individualismo, como el Mussolini más *poético* e inspirado, que encontró en este autor un filón inagotable de ideas vinculadas a la acción. La vida será para todos ellos el terreno de juego, donde a través de la acción se *resuelven* todas las contradicciones a la que los hombres deben enfrentarse. La acción combate la esclerosis a la que nos «conduce el adormecedor pensamiento racional, que nos prefiere en letargo y que termina por aburguesarnos de un modo irreversible»³¹⁹.

³¹⁸ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 16.

³¹⁹ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 117.

La acción y el *militantismo* despertarán felizmente al hombre a lo que es su verdadera naturaleza, que no es otra que la escisión y la lucha implacable por la vida. Se muestra de este modo una característica moderna de estar en política que tan eficazmente hizo suya el fascismo y también el comunismo, la política entendida como metáfora de la guerra, cuyo escenario cotidiano será el campo de batalla. Esta idea fue nuclear para Mussolini, que fundó su *fascio* en la creencia de que había que devolver a la política sus atributos bélicos que la democracia, con su pacífico y aburrido juego de mayorías y minorías, había orillado.

Los teóricos de la paz social no quieren percatarse de los hechos que les molestan; seguramente les da vergüenza confesar que lleva a cabo la política social bajo la amenaza de los disturbios de las organizaciones disciplinadas, militantes y dispuestas a todo³²⁰.

Empero será en su teoría sobre la huelga general, donde Sorel expondrá su tesis más celebrada en la que defenderá la utilización de la violencia para conseguir los objetivos que las organizaciones militantes persigan en cada momento. Esta violencia que el autor promoverá no será nunca una violencia episódica o meramente coercitiva, sino que se convertirá en estructural y definirá mejor que ningún otro rasgo la seriedad y determinación del grupo que la emplea³²¹.

¿Pero entonces qué queda de la revolución, si se suprimen la epopeya de la guerra contra los poderosos? Lo que queda es poco apetitoso; operaciones de intendencia y sesiones de tediosas reuniones que acaban en tribunales serviles³²².

Para Sorel, como también para Mussolini y los *fasci* más concienciados, el asunto estará muy claro: sólo la violencia otorga credibilidad a la acción. La violencia será taumatúrgica para las masas y demoledora para el enemigo, que sólo a través de la violencia del contrario se percatará definitivamente cuáles son las intenciones del que la emplea. El enemigo, sostendrá Sorel, por primera vez sentirá «el miedo que creía desterrado de sus dominios»³²³ y se dará cuenta además de la determinación de

³²⁰ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, pp. 124-125.

³²¹ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, pp. 186-187.

³²² G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 157.

³²³ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 302.

combatirle de aquel que defiende una causa superior y además está dispuesto a emplear la violencia para conseguirlo.

Esta es, naturalmente, la retórica violenta de la extrema derecha: de De Maistre, de Carlyle, de los nacionalistas alemanes, de los anti-dreyfusistas franceses, de los chauvinistas antisemitas: de Maurras y Barrès³²⁴.

«El uso de la violencia nunca es un juego» y eso será para Sorel lo que precisamente devolverá a la política la importancia que ésta tuvo en el pasado y que había sido escamoteada por «la democracia, el antimilitarismo y el pacifismo cobarde». La dignidad de las cosas serias por las que realmente merece la pena luchar exigirá la utilización de la violencia, que con su rotundidad insuperable hace que finalmente estas tengan valor.

La violencia que nosotros alentamos no tiene relación con miserables proscripciones; son actos bélicos y tienen el valor de las demostraciones militares que dejan ver cuál es la posición de cada cual³²⁵.

El enemigo, dice Sorel y asentirá Mussolini, debe conocer que ya no tiene «el monopolio del uso de la violencia», por utilizar la celeberrima expresión de M. Weber refiriéndose a una de las atribuciones *exclusivas* del Estado³²⁶. De este modo y como consecuencia de la utilización de esa fuerza que deberán practicar las organizaciones militantes *serias*, se estará en disposición no sólo de disputarle al Estado dicho monopolio, sino que bajo la égida del golpe de Estado revolucionario se podrá sustituir al propio Estado.

Estas ideas agresivas y contundentes de Sorel dejaban atrás las estrategias de contrapoder popular defendidas por los autores clásicos revolucionarios. En su lugar se apostará por la tesis blanquista, que como veremos estará basada en conferir a una vanguardia concienciada una capacidad de cambio extraordinariamente poderosa. Esta apología del uso instrumental de la violencia como medio para la toma del poder finalmente acercará a los anarquistas, a los bolcheviques y a los fascistas a las ideas radicales de Sorel, que impregnadas de un odio extremo a la democracia y el

³²⁴ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 34.

³²⁵ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 171.

³²⁶ M. Weber, *El político y el científico*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 171-172.

parlamentarismo fueron seguidas por Mussolini y toda suerte de iluminados de todas las tendencias, que se aventuraron temerariamente en el peligroso viaje que poco después arrastraría a Europa al infierno de los totalitarismos de diferente signo.

A la violencia le debe la revolución los elevados principios morales mediante los cuales aporta la salvación al mundo moderno³²⁷.

³²⁷ G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976, p. 334.

4. EL FUTURISMO ITALIANO. PULSIONES E IDEAS DE LAS QUE SE NUTRE

El futurismo en tanto que fenómeno artístico de principios del siglo XX, pertenece a la historia de la vanguardia, y como tal, debemos de considerar su extraordinaria influencia en el periodo en el que se produjo, para extraer así algunas lecciones de lo que este movimiento representó en el campo de la cultura europea de su tiempo.

En tanto que hecho eminentemente cultural e independientemente de sus conexiones políticas, el futurismo nació como un movimiento de agitación de la cultura y del arte en un país que era tenido por viejo y que pugnaba infructuosamente por alcanzar una modernidad que a juicio Marinetti se les *había escapado* precisamente por estar bajo el influjo del *passatismo*. Para combatir esta situación, Marinetti propondrá un esquema que sentará los pilares de lo que vendrá a representar el futurismo basado en cuatro puntos capitales que:

Sin duda, se cruzarán entre ellos proponiendo argumentos mixtos, que a su vez incidirán sobre cada uno de ellos:

- a) Una idea política. Anexionar territorio austriaco
- b) Una coartada histórica. Fase conclusiva del *Risorgimento* y realización de la unidad nacional
- c) Una coartada estética. Belleza de la guerra Zam Tumb Tumb
- d) Una coartada de *estrategia artística*. El intervencionismo futurista³²⁸

Con este ambicioso programa, los futuristas traerán una renovación radical al mundo del arte y con un planteamiento rupturista sin precedentes, devastarán los viejos códigos artísticos, no sólo en Italia, sino en toda Europa.

Ante este panorama, el futurismo se situará como un ariete de carácter revolucionario que dará comienzo a un tiempo nuevo que será «manifiestamente superior al antiguo». Para esta subversión extrema del orden y de las costumbres que planteaba el futurismo,

³²⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 29-30.

Marinetti y sus compañeros de viaje en seguida comprenderán que la dimensión artística se quedaba *pequeña* para sus propósitos de renovación. Así, propondrán de un modo inédito un salto real de las poéticas rompedoras en arte y literatura a la política extremista, que *garantizará* desde parámetros, esta vez sí totales, que Italia no se quedará ya nunca más a *la cola del futuro*, esperando y viendo cómo el tren de la Historia pasa de largo por delante suyo. Para los futuristas, el país libraba también una *guerra* no menor contra el tedio y el aburrimiento democrático.

L'influenza di Ruskin ha singolarmente sviluppato in Europa il culto ossessionante del nostro passato, ed ha interamente falsato il giudizio dell'Europa sull'Italia contemporanea [...] Ma i Romani mi rispondono con un sorriso ironico, inzuccherato di polvere archeologica e di grossolana ghiottoneria. Essi continuano la loro vita di sorci polverosi, orgogliosi e contenti di mangiar le bricole dei dolci che le misses masticano con denti poderosi, mentre arrotondano le loro bocche rosee e i loro occhi Sauri fra le immense gambe superstiti del Colosseo decapitato!...³²⁹

Según el relato futurista, el *passatismo* deberá ser desterrado definitivamente de Italia para asentar el fermento de lo inequívocamente nuevo. Para tal menester, los futuristas italianos recogerán muchas de las ideas vinculadas a las florecientes *filosofías* de la vida, para alejarse así de ese *cáncer cobarde* que para los futuristas eran la democracia y el pacifismo, lo calmo y «lo que estaba ya muerto».

Veneziani! Veneziani! Perché voler essere ancora sempre i fedeli schiavi del passato, i lerci custodi del piú grande bordello Della storia, gl'infermieri del piú triste hospédale del mondo, ovelanguono anime mortalmente corrotte dalla lue de sentimentalismo?³³⁰

En muchas de estas ideas, filosofías, pulsiones o corrientes de la vanguardia (irracionalistas, vitalistas, simbolistas e incluso románticas) los futuristas coincidirán con los fascistas de Mussolini, pero pese a que el sustrato *intelectual* de ambos fenómenos será básicamente común, el enfoque que unos y otros darán a ideas en apariencia semejantes, no siempre será coincidente.

Así, por ejemplo, las ideas que los fascistas adquirirán de autores como Bergson o Nietzsche, pese a presentarse como modernas, se inspirarán o directamente evocarán la

³²⁹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori Verona, 1968, pp. 246-247.

³³⁰ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 32.

Antigüedad en la que el *fascio* verá *la gloria* en la que se debía mirar la nación. Mientras que por contra los futuristas con un discurso netamente de vanguardia y en muchas ocasiones abiertamente revolucionario, mirarán siempre, tanto en la praxis como en el discurso, al futuro y solamente al futuro. Desde una lógica *ultramoderna*, el pasado sólo aparecerá en el cuerpo duro de la doctrina del futurismo heroico, para ser inmisericordemente denostado, cuando no para lanzar un inapelable llamamiento a su destrucción sin miramiento alguno.

Durante demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de chamarileros. Queremos liberarla de sus innumerables museos que la cubren de cementerios. ¡Museos: cementerios!... Verdaderamente idénticos, debido a la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. ¡Museos: dormitorios públicos en los que se descansa para siempre junto a seres odiados o desconocidos! ¡Museos: absurdos mataderos de pintores y escultores, que se destrozan ferozmente a golpes de color y línea, a lo largo de paredes disputadas. Que se vaya en peregrinación, una vez al año, como se va al cementerio el Día de Todos Los Santos..., os lo concedo. Que una vez al año se deposite un ramo de flores ante la Gioconda, os lo concedo... Pero no admito que se lleven diariamente nuestras tristezas a pasear por los museos, nuestro frágil valor, nuestra morbosa inquietud. ¿Por qué querer envenenarse? ¿Por qué querer pudrirse? ¿Y qué más se puede ver en un viejo cuadro, si no la trabajadora contorsión del artista que se esforzó por infringir las insuperables barreras opuestas al deseo de expresar plenamente su sueño? ...Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos en violentos chorros de creación y de acción. ¿Queréis pues malgastar vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la que salís fatalmente agotados, disminuidos y pisoteados? En verdad yo os declaro que la asistencia diaria a museos, bibliotecas y academias (¡cementerios de vanos esfuerzos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos trucados!...) es para los artistas tan dañosa como la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y de ambiciosa voluntad. No está mal para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros: quizás el admirable pasado constituya un bálsamo para sus males, ya que para ellos el provenir se encuentra cerrado... ¡Pero nosotros ya no queremos saber nada más del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes futuristas! ¡Vengan pues los alegres incendiarios con dedos carbonizados! ¡Ya vienen! ¡Adelante, prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos! ¡Oh, qué alegría ver a la deriva, desgarrados y desteñidos sobre aquellas aguas, los viejos lienzos gloriosos! ¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos y demoled, demoled sin piedad las ciudades veneradas!³³¹

Los futuristas además cuando se apropian de las ideas de un pensador, sea este Nietzsche, Bergson o Sorel, también lo hacen de un modo diferente a como lo hará

³³¹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 98-99.

Mussolini. Marinetti, incluso cuando hace referencia a la política, lo hará desde parámetros *estetizadores* de la misma (lo que no es necesariamente mejor, pero sí diferente); aunque, eso sí, salpicado de una retórica irredentista, guerrera y pannacionalista, que finalmente empujará al futurismo a caer en los brazos del fascismo. Así lo veía el propio Marinetti:

Las circunstancias nos imponen actitudes brutales. Nuestro caminar azaroso apenas puede cuidarse de sensiblerías. Nos es forzoso avivar rudamente el mortecino rescoldo espiritual de nuestros escépicos contemporaneos. Por el momento la elección de armas nos está vedada, y nos vemos costreñidos a servirnos de piedras y de martillos groseros, de escobas y de Paraguas, para romper y echar abajo el enorme bullicio de nuestros retrógrados enemigos los tradicionalistas³³².

Si bien ambos fenómenos tienen un *suelo intelectual* compartido, es necesario decir que el futurismo se nutrirá de un modo muy principal de su propia experiencia en el plano de la acción artística, y su acercamiento a la política siempre deberá ser interpretado en esa clave de estetización del mundo en la que creyeron firmemente. Este enfoque, a la hora de abordar el análisis del futurismo, debe a nuestro juicio estar incluso por encima de las consecuencias que de su toma de posición política se derivaron, fuesen estas la deificación de *la guerra como única higiene del mundo* o la de ser copartícipes de la *aventura* fascista. En este sentido, diremos que su *irracionalismo* tendrá un alto componente de cosecha propia, directamente relacionado con el que *se estilaba* a la sazón en los círculos literarios y artísticos de toda Europa. En estos ambientes se trataban temas no sólo pertenecientes al universo del arte, sino que:

[...] se trataban temas políticos y sociales (socialismo, sindicalismo, nacionalismo): temas más filosóficos (positivismo, idealismo, intuicionismo, pragmatismo), temas religiosos, temas literarios (sobre autores contemporáneos europeos) y temas artísticos (impresionismo, cubismo, futurismo). Estos temas se entremezclaban a veces confusamente, encendían tercios o pasajeros entusiasmos, daban una especie de embriaguez a los neófitos e incitaban a reaccionar contra la obtusidad de la cultura y del arte oficiales, suscitando un clima de fervor en el que, si de un lado propiciaban la superficialidad y el amateurismo, por otro no carecían de seriedad en el compromiso en la búsqueda³³³.

³³² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo* Nueva República, Barcelona, 2004, p. 67.

³³³ M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1990, pp. 230-231.

Pese a su *italianismo* extremo, el futurismo será un movimiento que fue saludado internacionalmente por los modernos más dispares y también disparatados de países como Rusia, Inglaterra, Holanda, Argentina, Japón, Uruguay y España³³⁴. Este dato, en absoluto baladí, hace del futurismo no sólo la primera vanguardia a imitar por todos en todas partes, sino que a diferencia de lo que en ocasiones se ha sostenido, demuestra que este movimiento fue incansable generador de poéticas nuevas, que más allá de sus *concreciones* plásticas trajeron un cambio cualitativo con respecto a las prácticas artísticas anteriores.

El futurismo italiano se nutrirá como todo grupo de vanguardia de las ideas *del exterior*, adaptándolas en su caso a Italia de un modo *suigeneris*. Pero también y sobre todo se alimentará de la propia experiencia futurista, que marcará la acción y la deriva final del fenómeno más potente de esa trama: su conexión con la política extrema.

Nos creéis unos locos, pero somos más bien los primitivos de una nueva sensibilidad profundamente reformada. Más allá de la atmósfera en que nosotros vivimos sólo son tinieblas. Nosotros, futuristas, ascendemos hacia las cumbres más altas y radiantes y nos proclamamos señores de la luz, pues ya en las fuentes vivas del Sol...³³⁵

4.1 LA DIMENSIÓN FUTURISTA. EL PARTIDO POLÍTICO FUTURISTA

La apreciación que todavía hoy se tiene del futurismo con respecto a lo político, está ligada a su participación en el movimiento fascista italiano y concretamente, tal y como ya hemos señalado, a la firma de Marinetti del acta fundacional del PNF en Milán en 1919, pero lo que es menos conocido es que seis años atrás el futurismo gestó su propia agrupación partidista también en Milán, dando lugar al Partido Político Futurista. En este programa se puso de manifiesto qué era exactamente lo que los futuristas entendían por participación política. Marinetti mucho antes ya nos había dado algunas pistas al respecto:

³³⁴ Esta cuestión es trascendental, puesto que si bien es cierto que el futurismo italiano se adscribió de *motu proprio* al nacionalismo más furibundo, no es menos cierto que Marinetti entre 1909 y 1914 dio más de un centenar de conferencias por diferentes países del mundo, que lo llevaron a ser considerado el representante máximo de la vanguardia a nivel internacional. Ver: A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, pp. 127-128.

³³⁵ A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 135.

“La literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño” escribía Marinetti hace más de setenta años y añadía “Nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el pasado gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada.” ¿Acaso no es esto algo más que un comportamiento literario “agresivo”, sino de renovación? ¿No es como se suele decir aún, hacer política?³³⁶

En el programa que en octubre de 1913 los futuristas presentaron a las elecciones de ese mismo año, se encontrarán expuestos con mayor concreción cuáles eran esos deslizamientos que los futuristas, peligrosamente como siempre, harán del plano de la creación artística y literaria al plano de la construcción de una *nueva era* de hombres nuevos al modo y manera futurista.

Nosotros somos los nacionalistas futuristas y por eso ferozmente adversarios del otro gran peligro inminente: el clericalismo con todas sus ramificaciones de moralismo reaccionario, de represión policial, de profesorado arqueológico y de quietismo blando o especulación de partido³³⁷.

Las intenciones políticas de Marinetti y su grupo quedaban suficientemente diáfanos en este párrafo de este panfleto político, provocador y subversivo que los futuristas italianos lanzaron todo el país en 1913.

En su programa de intervención política los futuristas presentarán los que serán los estilemas del movimiento que aparecerán en este texto en *posición* de combate. Así, encontramos el culto desmedido al progreso, a la velocidad, a la máquina, el amor al peligro y a vivir temerariamente, su anticlericalismo extremo, el narcisismo estético de su líder, el erotismo y la sensualidad poética de sus creaciones, el odio a la academia, el nacionalismo e incluso una apelación a realizar la siempre pendiente reforma agraria. Este *totum revolutum* de su propuesta política vendrá encabezado por una proclama maximalista *Questo programavincera* y se presentará, en los *volatines* impresos para la campaña, de la siguiente manera:

PROGRAMMA POLÍTIICO FUTURISTA

³³⁶ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 14.

³³⁷ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 21.

ELETTORI FUTURISTI! Col vostro voto cercate di realizzare il seguente programma:

-Italia sovrana assoluta. La parola Italia debe dominare sull parola LIBERTA.

-Tutte la libert , tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, antitaliani.

-Una pi  grande flotta e un pi  grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale.

-Difesa economica e educaglzone patrlottica del proletariato.

-Politica estera cinica, astuta e aggressiva. –Espansionismo coloniale. – Liberismo. Irredentismo. – Panitalianismo. – Primato dell'Italia.

-Anticlericalismo e antisocialismo.

-Culto del progresso e della velocit , dello sport, della forza fisica, del coraggio temerario, dell'eroismo e del pericolo, contro l'insegnamento classico, il museo, la biblioteca e i ruderi. –Soppressione delle accademie e dei conservator .

-Molte scuole pratiche di commercio, industria e agricultura. Molti istituti di educazione fisica. Ginnastica quotidiana nelle scuole. Predominio della ginnastica sul libro. Un minimo di professori, pochissimi dottori, moltissimi agricoltori, ingegneri, chimici, meccanici e produttori di affari.

-Esautorazione dei morti, dei vecchi e degli opportunisti, in favore dei Giovanni audaci. Contro la monumentomania e l'ingerenza del Governo in materia d'arte.

-Modernizzazione violenta delle citt  passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.) Abolizione dell'industria del forestiero, umiliante ed aleatoria³³⁸.

Este programa que cosech  un número de votos irrelevante, constituy  sin embargo un modo de acercamiento a la política, en la que la soflama y la proclama se imponían de un modo evidente a las propuestas sensatas y razonables que los futuristas denostaran por antiguas yaburridas. Con este proceder irracionalista de Marinetti se inaugurará un dispositivo de propaganda agresiva que será del gusto de todos los movimientos extremistas que en las décadas siguientes proliferarán por toda Europa. El primero que apreció el potencial de la propuesta incisiva de propaganda futurista será, una vez más, el mismo Lenin, que lo adoptó casi sin retoques para su asalto bolchevique al poder.

Lenin dir  a Gianito Menotti Serrato, director del diario Avanti que “en Italia hay solamente tres hombres que pueden hacer la revolución y ninguno es comunista: Mussolini, D'Annunzio y sobre todo el futurista Marinetti”³³⁹.

Con el lanzamiento del programa político futurista se afianzó la revista *Lacerva*, en cuyas páginas saldrá por primera vez publicado el mencionado programa de los activistas futuristas, firmado por Marinetti y también por Boccioni, Carr  y Russolo.

³³⁸ F. T. Marinetti, *Manifesti, proclami, intervente e documenti del futurismo 1909-1944*, Reprod. En: Caruso (ed) Riproduzione anastastica in 4. vol. Coedizioni-Spes- Salimbeni, Firenze, 1980, Vol. III.

³³⁹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 34.

Este *prospecto* será alabado por G. Papini, quien hará del mismo un comentario más que satisfactorio e incluso redactará un artículo que llevará por título “perche son futurista”³⁴⁰.

Otro de los que había observado con detenimiento el nacimiento del Partido Político Futurista fue Gramsci, quien veía en el mismo, aunque con matices, un fenómeno revolucionario que, en su caso, podría resultar capital para el devenir de la insurrección popular en Italia³⁴¹.

Finalmente, también Mussolini, que por aquel entonces seguía siendo socialista, aunque ya había empezado a pregonar un socialismo *nacional*, se vio sorprendido gratamente por el programa político de Marinetti, en especial por su llamamiento a pasar a la acción y su descarado manejo de los planos del siempre bien articulado discurso militante³⁴².

Cabría añadir que también Croce fue un observador interesado del nacimiento del futurismo a la política, pero su clasicismo lo alejó rápidamente de un fenómeno demasiado provocativo para su gusto. Por el contrario, no sucedió así con el fascismo, en el que Croce vio en una primera instancia (aunque luego se alejase de un modo nítido) un movimiento capaz de contribuir al desarrollo de Italia.

El futurismo *en política* no obtuvo nunca ningún éxito de masas, aunque tampoco lo pretendió, hasta su convergencia con el fascismo en 1919. Pero a decir verdad, en lo que respecta a su asentamiento como *ente* autónomo y diferenciado, desde 1913 hasta la primavera de 1919 alcanzó un nivel de expansión bastante alto. Como lo demuestra su implantación en muchísimas ciudades de todo Italia, a cuyas reuniones locales acudían los artistas, poetas, arquitectos modernos y *rebeldes reaccionarios* que nunca hubiesen participado en política, si no es de la mano de un movimiento de las características estetizadoras, modernas y un tanto *ácratas* que siempre acompañaron al futurismo.

[...] Citaremos los casos de miembros destacados del partido y las sedes futuristas a las que estaban adscritos: Roma (Balla, Carli, Bottai, Dálba y Chiti), Milán (Marinetti, Buzzi, Somenzi y Bontempeli), Florencia (Settimelli, Rosai y Marasco), Perugia (Dottori), Génova (Depero), Turín

³⁴⁰ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 23.

³⁴¹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 34.

³⁴² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 29.

(Azari) y mas tarde Bolonia, Palermo, Nápoles, Fiume, Messina, Ferrara, Piacenza, Venecia, Taranto, Módena, Stradella, etc³⁴³.

La propuesta política de los futuristas italianos puede ser considerada como aventurada, infantil e *irresponsable* (así la definen los propios futuristas) y se la puede inscribir dentro del utopismo *político*. Esta pulsión utópica y embriagadora de los futuristas, sedujo a su audiencia, atraída por la poética destructiva y demoledora con *la norma* y los códigos establecidos.

[...] L'atto piú caratteristico della vita generosa é abbondante non é la propria conservazione, bensí la propria spietata distruzione per rifarse, per rinascere continuamente³⁴⁴.

Marinetti asumió la política como el medio en el que *la vida* sublimada en la acción se nos muestra de un modo violento. La política no será un *mecanismo* de persuasión programática para cambiar las cosas, sino el terreno donde se dirimirán las cuestiones «del nuevo hombre libre», cuestiones eminentemente futuristas, a saber, las de el combate de lo viejo contra lo nuevo y también las de lo débil frente a lo fuerte y valeroso.

Non puó stupire, né scandalizzare davvero, anche la guerra come componente esénciale Della politica e Della natura humana, frutto dell'instinto competitivo/agresivo che esta alla base del darwinismo. Centinaia di guerra, scoppiate ovunque dopo le due mondiali, gli danno-ahinoi-ragione³⁴⁵.

La política dará a Marinetti más allá de su nacionalismo *sincero*, la excusa que demandaba para insuflar al futurismo de una coartada histórica, que le permitirá poner en circulación de un modo rotundo su apuesta por las pasiones, el vitalismo y la acción, a cuyo servicio pondrá todo el énfasis declamativo de la propuesta creadora/destructora de los futuristas.

Se avecina el momento en que ya no podremos contentarnos con defender nuestras ideas a puñetazos y bofetadas, y habrá que inaugurar el atentado en nombre del pensamiento, el atentado artístico, el atentado literario contra la carroña glorificada y el maestro opresor. Pero la cobardía de nuestros

³⁴³ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 29.

³⁴⁴ G. Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p. 65.

³⁴⁵ G. Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p.116.

enemigos acaso nos evite el lujo de matarlos. No toméis esto como paradoja. Es necesario librar a toda costa a Italia de esta crisis de cobardía³⁴⁶.

4.2. SIMBOLISMO Y DANDISMO

Se ha destacado ya la deuda que Marinetti había contraído con el simbolismo francés y también con el más difuso decadentismo de reminiscencias *danunzianas*³⁴⁷. Lo cierto es que el simbolismo, a diferencia de lo que ha sucedido con el cubismo, el surrealismo y otros fenómenos de la vanguardia, ha sufrido un desconocimiento verdaderamente lamentable. Fue André Breton en fecha tardía (1945-1955) y más tempranamente (1909-1915) D'Annunzio y Marinetti, quienes recuperaron un movimiento denostado desde sus orígenes por las vanguardias frías o racionalistas como el cubismo o el constructivismo.

¿Pero qué era y de dónde procedía realmente el simbolismo? Ciertamente, fue un fenómeno no cohesionado (sus miembros pertenecieron a universos mentales y disciplinares completamente dispares entre sí), y a pesar de sus muchos panfletos, sus adeptos casi nunca se pusieron de acuerdo en nada que no fuese su desprecio por el materialismo y el positivismo triunfante en Europa desde finales del siglo XIX.

Frente a la pomposa pintura de historia presentada en los salones oficiales, frente el realismo-verdad de Courbert dirigido a las masas, frente al naturalismo positivista de los impresionistas -que provocará la gran ruptura plástica del siglo XX-, el movimiento simbolista se nos presenta comointimista, individualista y marcadamente ideísta, que se oponepolíticamente el advenimiento del materialismo histórico³⁴⁸.

Este posicionamiento tan radicalmente individualista y tanreaccionario frente a la idea de progreso, que para este grupo era fría y absurda, no podía ser más del gusto de Marinetti, quien siempre había arremetido desde su defensa de lo moderno contra esta deriva funcionalista del arte, de la poesía y de la vida.

³⁴⁶ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p.103.

³⁴⁷ C. Jarrillot, Manifiesto y vanguardia: *Intento de definición de la norma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.76.

³⁴⁸ A. Vázquez de Parga, J. Pierre, J. Christian,..., *Simbolismo en Europa*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1990, p. 12.

L'educazione simbolista di Marinetti si fa sentire, Mallarme e Rimbaud sono maestri della analogia, per una volta non ripudiati. Ma se nella poesia futurista c'è traccia di passato, il nuovo prorompe per restituire alla parola la espontaneità perduta negli artifici pomposi della tradizione classica³⁴⁹.

Los futuristas con Marinetti a la cabeza entenderán rápidamente (serán en esto también los primeros) que el simbolismo era una suerte de cabeza de puente entre el romanticismo y el protosurrealismo, que por una parte comprendía una variedad de formas expresivas notables, y por otra estaba relacionado de un modo inequívoco con la vida del espíritu.

El simbolismo en su querencia por el símbolo (expresión codificada, cifrada, emblemática) que representa la pureza (en el caso del simbolismo utilizando analogías y mensajes extraídos de la alquimia, lo oculto y la masonería) conectará perfectamente con el futurismo de Marinetti, que verá en el lirismo simbolista un potencial expresivo realmente cautivador para el desarrollo de su propuesta estetizante.

Habíamos permanecido despiertos toda la noche – mis amigos y yo- bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón calado, estrelladas como nuestras almas, porque estaban como ellas, iluminadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos paseado mucho tiempo, sobre opulentas alfombras orientales, nuestra atávica pereza, discutiendo ante las últimas fronteras de la lógica y manchado mucho papel con frenética escritura³⁵⁰.

Marinetti también participaba de la apuesta por el elitismo poético de los simbolistas franceses, de los que copió gran parte de su gusto por la excentricidad. Esta lógica a su vez extraída del dandismo de Baudelaire será, como veremos, una de las señas de identidad de la estética futurista.

No basta nacer rico o hacer una fortuna para llevar una vida elegante; es necesario “sentirla” en toda su plenitud. “No hagas el príncipe -ha dicho Solón antes que nosotros- si antes no aprendiste a serlo³⁵¹.”

La cita de Baudelaire parece perfectamente asimilable a lo que fue una constante en la vida *dandista* de Marinetti, quien por ejemplo inspirándose en algunos autores adscritos

³⁴⁹ G. Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p. 93.

³⁵⁰ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 93.

³⁵¹ Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aureilly, *El dandismo*, Felmar, Madrid, 1974, p. 70.

al simbolismo más extraviado, y sobre todo inspirándose en el autor de *Las Flores del mal*, diseñó unos chalecos futuristas poco convencionales por su colorido *fauve* y por sus formas rompedoras, que portados altivamente con el clásico traje de pantalones ingleses y bombín, hacían del grupo futurista milanés un conjunto estrambótico que en modo alguno pasaba desapercibido.

El dandismo es el último resplandor de heroísmo en las decadencias... El dandismo es un sol poniente como el astro que declina es soberbio, sin color y lleno de melancolía. Un dandi no puede ser jamás un hombre corriente³⁵².

Marinetti impregnado del *dandismo* de los poetas malditos (fue traductor de Mallarmé) aspirará también a ser un personaje singular e irrepetible. Tal y como sugerían los pintores simbolistas, la utilización del color como metáfora de la libertad y de la diferencia, frente a un mundo gris e igualitarista, se convirtió en un elemento esencial al que los futuristas prestaron gran atención en sus incursiones artísticas (en la publicidad, en la aeropintura y también en la gastronomía o la moda, por poner sólo algunos ejemplos de disciplinas dispares).

El arte de la publicidad es fuertemente colorista, obligado a la síntesis, arte fascinante que se fijó audazmente a los muros, las fachadas de los palacios, en los escaparates, en los trenes, sobre el pavimento de las calles, en cualquier lugar; incluso se ha intentado proyectar en las nubes³⁵³.

Para Marinetti el arte será fundamentalmente un «estado de ánimo», tal y como habían predicho los simbolistas con Mallarmé de promotor principal de la idea. Este planteamiento será capital para entender la lógica vitalista e *irracionalista* del futurismo italiano, tanto en el arte, como en la vida y la arena política. Detrás del espíritu indómito de Marinetti siempre se encontrará la pulsión romántica de hacer de la propia existencia la obra de arte total. De este planteamiento recuperado del Romanticismo primero y del simbolismo después brotará la necesidad futurista de saltar de lo artístico a lo político. Esa precisamente será su más temeraria aportación a la vanguardia del siglo XX.

En nombre del orgullo humano que adoramos, yo os anuncio próxima la hora en la cual los hombres de las sienes anchas y del mentón de acero

³⁵² Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurebilly, *Eldandismo*, Felmar, Madrid, 1974, p. 3.

³⁵³ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 284.

partirán prodigiosamente, sólo con un esfuerzo de su voluntad, exorbitante, unos gigantes con gestos infalibles... yo os anuncio que el espíritu del hombre es un óvulo no ejercitado... ¡Y nosotros lo fecundamos por primera vez!³⁵⁴

Para este cometido, Marinetti se propondrá vivir una vida excitante y llena de emociones fuertes, que en su visión estetizadora del peligro estará indefectiblemente asociada a lo que los dandis llamaban una vida elegante, es decir una vida diferenciable de la de los demás por su calidad.

Desde el momento en que los pergaminos no constiuyen lo más importante en la vida, y el hijo de un ferretero millonario o un hombre de talento tienen la misma categoría y derechos que el hijo de un conde, la posibilidad de diferenciarnos unos de otros ha quedado relegada a nuestro valor intrínseco. Desde entonces en nuestra sociedad desaparecieron las diferencias quedando únicamente los matices diferenciales [...] La mundología (*le savoir vivre*), los modales, el “yo no sé qué” (*le je ne sais quoi*) como resultado de la más escogida educación, forman la barrera única que separa hoy al hombre ocupado del ocioso. No existen otro privilegio que el derivado de la simple superioridad moral. Estos y no otros son los motivos del valor que la mayoría de la gente concede a la *instrucción*, la bella conversación, la elegancia, el buen aire, el adorno de las habitaciones; en suma, a todas las perfecciones que resultan de nuestra superioridad personal. Toda nuestra personalidad y todo nuestro pensamiento se imprimen en aquellas cosas que nos rodean.”Habla, anda o vístete, y te diré cómo eres”, es la modificación actual del viejo adagio cortesano³⁵⁵.

El estilo nuevo y elegante se convertirá en la filosofía de vida que Marinetti y los demás futuristas italianos adoptarán como elemento estético de distinción para alejarse de la vulgaridad *passatista*. Para los futuristas estas máximas del dandismo más *snob* y literario se convertirán en las columnas del edificio ultramoderno que el futurismo pretenderá levantar frente a:

Poeti contra i lori critici pedante: L'umanita si veti sempre di quiete, di paura, di cautela o d'indecisione, portó sempre il lutto, o il privale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuido da sfumature e a tina neutre, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato dapannggiamenti. Fino ad oggi gli uomini usaro abitudi colore e forma statiche, cioè drpeggiti, soleen gravi, e incomodi e sacerdotal. Erno espresionni di timidazza, di melancolinia e di schiavitú, negazione Della vita muscolare, che sofocaba in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo

³⁵⁴ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 77.

³⁵⁵ Balzac, Baudelaire, Babey d'aurebilly, *El dandysmo*, Felmar, Madrid, 1974, pp. 77-78.

pesanti e di mezza tite ediose, ffeminate o decadeni. Tonalità e ritmo de pace desolante, funeraria e deprimente³⁵⁶.

Para combatir todo este estilo tétrico y funerario en el que los futuristas milaneses verán compilados todos los horrores de lo que justamente pretenderán destruir, propondrán una nueva vestimenta rupturista e *imposible* que simbolice al nuevo *centauro* futurista. Esta proclama de la elegancia futurista será anunciada a bombo y platillo en un manifiesto de once puntos redactados por Giacomo Balla *Il vestito antineutrale*, condensación de la modernidad marinetiana y que identifica a la perfección en qué consistirá la filosofía propia e inimitable del futurismo:

- 1) -Agressivi, tali da multiplicare il coraggio dei forti e da saconvolgere la sensibilità dei vili.
- 2) -Agilizzanti, cioè tali da aumentare la flessuosità e da favorirne lo slancionella lotta nel passo di corsa odi carica.
- 3) -Dinamici, pei disegni e i colori dinamici della stoffe, (triangoli, coni, spirali, elliassi, circoli) che ispirino l'amore del pericolo, della velocità e dell'asalto, l'odio della pace e del l'immobilita.
- 4) -Semplici e comodi, cioè facili a mettersi e a toliersi, che ben si prestino per puntare il fucile, guadare i fiumi e lanciarsi a nouo.
- 5) -Igienei, cioè tagliati in modo che ogni punto della pelle possa respirare nelle lunghe marcie e nelle salite faticose.
- 6) -Gioisi, stofee di colori e iridescenze entusiasmant, impiagare i colori muscolari, violentissimi, rossissimi, turchunissimi, verdissimi, gialloni, aranciooooooni, vermiglioni.
- 7) -Illuminati, stoffe fosforescenti che possono accendere la temerità in un'assemblea di paurosi, spanderé luce intorno quando piove, e correggere il grigiore del crepuscolo nelle vie e nei nervi.
- 8) -Volitivi, disegni e colori violenti, imperiosi o impetuosi come comandi sul campo de battaglia.
- 9) -Asimmetrici, per esempio, l'estremità delle maniche e il davanti della giacca saranno a destra rotondi, a siniestra quadrati. Geniali contrattachi di lince.
- 10) -Di breve durata, per rinnovare incessantemente il godimento e l'animazione irruente del corpo.
- 11) -Variabili, per mezzo dei modificanti (aplicazioni de stoffa di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre quando si voglia e dove si voglia, su pneumatici. Ognuno può così inventare ad ogni momeno un nuovo vestito. Il modificanti sarà prepotente urtante, stonante, decisivo, guerresco,...

³⁵⁶ G. Balla.: *Il vestito antineutrale 11 settembre 1914*. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol., coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Un atuendo dandi para celebrar la continua *festa* de lo moderno, para abrazar sin dobleces la bandera de la agresividad futurista, sin complejos de ningún tipo, colorismo y excentricidad para distinguirse del “*populacho cobarde*” y neutralista. Un despliegue de *luminosidad* que querrá colocar al movimiento en el epicentro de la tormenta a través de la elegancia elegida como bandera del individuo gallardo. Marinetti anunciará al nuevo hombre agresivo «que ya está aquí y que por supuesto será el individuo futurista».

Il capello futurista sarà asimmetrico e di colori aggressivi e festosi. Le scarpe futuriste saranno dinamiche, diverse l'una dall'altra per forma e per colore, atte a prendere allegramente a calci tutti i neutralisti. Sarà brualmente esclusa l'unione del giallo col nero. Si pensa e si agisce come si veste. Poiché la neutralità é la sintesi di tutti i passatismi, noi futuristi sbandieriamo oggi questi vestiti antineutrali, cioè festosamente bellicosi. Soltanto i podagrosi ei disapproveranno. Tutta la gioventù italiana riconoscerà in noi, che li portiamo, le sue viventi bandiere futuriste per la nostra grande guerra, necessaria, urgente. Se il Governo non deporrà il suo vestito pasatista di paura e d'indecisione, noi raddoppieremo, centuplicheremo il rosso del tricolore che vestiamo³⁵⁸.

Marinetti además de *actualizar* el atuendo, pretenderá también actualizar la vida del que lo viste, una vida de acción y llena de peligros, donde el nuevo futurista, heredero del viejo *dandi*, conquistará las más altas cotas de protagonismo en la literatura, en el arte, en la poesía y en la política. Ellos, los más *listos*, los más audaces y ahora también los más elegantes carecerán del mínimo sentido del pudor y llevarán en muy alta estima el ser petulantes y vanidosos hasta la exasperación, pues como señalaba J.A. Barbey D'Aurebilly: ¿por qué no iban a serlo?

Los sentimientos tienen su destino. Y uno hay entre ellos -la vanidad-, contra el que todo el mundo es implacable. Los moralistas la han difamado en sus libros, incluso aquellos que mejor han demostrado el amplio espacio

³⁵⁷ G. Balla: *Il vestito antineutrale 11 settembre 1914*. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

³⁵⁸ Marinetti, F. T.: *Il vestito antineutrale 11 settembre 1914*. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

que ocupa en nuestras almas. Las gentes de mundo que, a su modo también son moralistas, ya que veinte veces al día, por lo menos, juzgan la vida de los demás, han repetido la sentencia contenida en los libros contra este sentimiento, el más *vil* entre todos a juzgar por lo que dicen [...] la vanidad dispone de un universo menos estrecho que el del amor, y lo que le basta a la amistad no es suficiente para ella. Como el orgullo es rey, la vanidad es reina; pero acompañada, activa, clarividente, y su diadema está situada precisamente allí donde más la adorna³⁵⁹.

Marinetti nos invitará también a despreciar a los cobardes, pero sobre todo a desconfiar de los que dicen no tener vanidad alguna. Ellos, los futuristas, los nuevos dandis, por el contrario sostendrán que:

Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, lujo y magnificencia, para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales³⁶⁰.

El orgullo y la *hybris* serán parte del equipaje con el que los nuevos héroes futuristas se presentarán ante un público que general despreciarán, y al que en no pocas ocasiones agrederán de modo directo y tácitamente pactado.

Salgamos de la sabiduría como de una horrible cáscara, y lancémonos como frutos picantes de orgullo, a la boca inmensa y arqueada del viento. Entreguémonos a lo desconocido, no por desesperación, sino para llenar los profundos pozos de lo absurdo³⁶¹.

Lirismo futurista con olor a “*dandismo metafísico*”, esa será la ofrenda futurista a la modernidad. Los nuevos héroes futuristas ya no serán individuos mesiánicos en el sentido que más tarde Mussolini pretenderá imprimir a la expresión, sino que su *despliegue redentor* tendrá como enemigos a batir, el tedio, la vulgaridad y la falta de talento de todo lo que «huela a rancia podredumbre academicista»³⁶².

Ese es el sentido que los futuristas darán a su experiencia vital, la de cuestionar desde el absurdo la lógica que todo lo preside desde su altar *racional*. Para los futuristas, esta lógica será la que precisamente conduzca al verdadero absurdo, a la desesperanza y al aburrimiento al que «los simples» se entregaban de un modo indigno.

³⁵⁹ Balzac, Baudelaire, Barbey D'Aurebilly, *El dandismo*, Felmar, Madrid, 1974, pp.155-156.

³⁶⁰ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 236.

³⁶¹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 95.

³⁶² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 79.

Advertís enseguida la manía eterna, inmediata, en todas estas almas *rojas*, de privarse a toda prisa de su vehemente independencia para conceder la presidencia de su asamblea al más viejo de entre ellos, es decir, al más sensato, al más prudente; en una palabra, a aquel que, en posición ya de una pequeña fuerza y una pequeña autoridad, estará lógicamente interesado en conservar el estado de cosas, en calmar las exaltaciones, contrariando todo anhelo de aventura, de peligro y de heroísmo³⁶³.

4.3. DECADENTISMO. HUYSMANS Y D'ANNUNZIO

Además del simbolismo y del dandismo, Marinetti y sus futuristas se alimentarán de otra corriente de pensamiento que más que de la filosofía, provendrá del universo del arte y la literatura y que conocemos como decadentismo.

El decadentismo al igual que el simbolismo, nació en Francia en las últimas décadas del siglo XIX y se expandió rápidamente entre los círculos bohemios de las grandes ciudades de Europa. Tendrá un predicamento singular en los círculos literarios y poéticos de París, arremetiendo contra el “orden *soporífero*” y contra el academicismo³⁶⁴.

Fue la academia y concretamente los sectores más conservadores de la misma que no aceptaban los cambios que se estaban produciendo, por ejemplo en pintura en favor de la abstracción y en literatura con el *dislocamiento* de los viejos códigos de la escritura, los que despectivamente llamaron decadentes a estos autores que pretendían innovar y subvertir el panorama artístico. Este grupo de nuevos artistas heréticos con S. Mallarmé, P. Verlaine o el mismo Rimbaud, adoptará el nombre de *poetas decadentes* para designar a su grupo, poniendo del revés las pretensiones maledicentes con la que se les quería desprestigiar.

He engullido un estupendo trago de veneno- ¡sea tres veces bendito el consejo que me ha llegado! Las entrañas me arden. La violencia del veneno retuerce mis miembros, me ahogo, no puedo gritar. ¡Es el infierno, el castigo eterno! ¡Ved como el fuego vuelve a levantarse! Ardo como es debido. ¡Vamos, demonio! [...] Las alucinaciones son innumerables. Es lo que siempre he tenido: no más fe en la historia, el olvido de los principios. Me

³⁶³ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 87.

³⁶⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 13.

callaré: poetas y visionarios tendrían envidia. Soy mil veces el más rico, seamos avaros como el mar³⁶⁵.

El modernismo y otros movimientos *fin de siècle* no podrían entenderse sin comprender lo que significó el decadentismo y su oposición al optimismo positivista mayoritario. Para los decadentistas la idea del arte por el arte (que sostenían los llamados *parnasianos*) resultaba ser una idea vacua y estúpida, decantándose más bien por una visión del arte destinada a remover los cimientos de las costumbres de la burguesía y de su moral hipócrita de sacristía y *burdel*. Los decadentistas exaltarán el heroísmo, la singularidad y la sensibilidad de los individuos desdichados, pero no al modo romántico, sino más bien de un modo *moderno*, incorporando a su propuesta intimista y asocial *el vitalismo* y la recién nacida doctrina del inconsciente del doctor Freud³⁶⁶.

También se apuntaron a las modas del exotismo y del orientalismo, ya que creyeron encontrar en las evocaciones de estos alejados mundos una referencia señera de que la imaginación y la ensoñación de paraísos lejanos formaban parte de las obligaciones de todo artista que quisiera romper con la moral burguesa y el materialismo. Así, la fascinación por exóticos e idealizados mundos más o menos remotos (Las indias, Marruecos e incluso unas España y Portugal *orientalizadas*) era una práctica común. Esta cuestión relativa a la aparición de *lo moderno* bajo formas clásicas, ha contribuido en ocasiones a crear malos entendidos con respecto a la vanguardia, y en este sentido parece conveniente alguna aclaración en torno a este tema. Así, tal y como señala Sebrelli:

Es una confusión común entre artistas, críticos e historiadores de arte identificar vanguardia con modernismo y a la vez oponer lo moderno a lo clásico. La modernidad a veces se manifiesta bajo la forma del clasicismo, así ocurrió con el rescate de la Antigüedad clásica durante los dos momentos liminares de la modernidad, el Renacimiento y la Revolución francesa. El romanticismo en cambio, es la negación a la vez de lo clásico y de lo moderno, y en ese sentido es posible encontrar una intrincada red de influencias, similitudes, analogías, equivalencias, correspondencias,

³⁶⁵ A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Visor, Madrid, 1972, pp. 59-60.

³⁶⁶ Conviene recordar que en la época en la que los poetas malditos y decadentistas están en su máximo esplendor, aparecerán los estudios de S. Freud acerca de la interpretación de los sueños (obra escrita entre los años 1895-1899) y cuya audaz teoría acerca de la naturaleza humana causó un hondo impacto social no sólo entre la comunidad médica mundial, sino también entre pensadores y artistas que incorporaron retazos de la nueva *ciencia* psicoanalítica a sus estudios y trabajos disciplinares.

afinidades electivas entre el romanticismo -y también el simbolismo- del siglo XIX y las vanguardias del siglo XX³⁶⁷.

Siguiendo esta orientación y para tratar de arrojar algo de luz a la cuestión de las presuntas incompatibilidades entre vanguardia y formas revisadas de clasicismo que tantos equívocos ha provocado, conviene apuntar que:

El propio Mario Praz sostenía ya en 1930, que el romanticismo no sólo sobrevivió en el decadentismo y el simbolismo de la vanguardia, sino que como sugería el futurista Máximo Bontempelli, la vanguardia en realidad será “la hoguera brillante en la que el romanticismo quemó sus últimas avanzadas”, y llamaba al futurismo “última expresión de la decadencia romántica”³⁶⁸.

Para los autores decadentistas, el genio del creador, acabará siendo mucho más importante que la obra misma. El objetivo final de esta comprensión del mundo, a diferencia de los mesianismos de viejo y de nuevo cuño, no será ya anunciar y traer la nueva verdad del arte *a la tierra*, sino cincelar la propia vida como obra de arte irrepetible.

En este mismo sentido, la búsqueda de lo espontáneo, de lo íntimo, de lo puro, en lo exótico tendrá para estos autores decadentes, como posteriormente lo tendrá también para Marinetti, una dimensión singular, la de encontrar en lo no real, en el culto al artificio, la genuina expresión de la forma moderna. Así, igual que también lo hará en Italia el poeta D’Annunzio, Des Esseintes, el personaje de Joris-karl Huysmans representará a la perfección el paradigma del decadentista henchido de sensaciones delirantes y excéntricas:

“Todo consiste en saber abstraerse lo suficiente para provocar la alucinación y poder susistir el ensueño de la realidad por la realidad misma. Por lo demás, el artificio le parecía la señal distintiva del genio. La naturaleza, decía, había pasado de moda, con la antipática uniformidad de sus paisajes y de sus cielos había cansado definitivamente la paciencia de los refinados. En el fondo, ¡qué mediocridad la suya de especialista confinado de su género, qué pequeñez de tendera dedicada a tal o cual artículo con exclusión de cualquier otro, qué monótono almacén de praderas y de árboles, qué banal agencia de montañas y de mares! Por otra parte, ninguna de sus invenciones se ha reputado tan sutil o tan grandiosa que no pueda crearla el genio humano. No hay selva de Fontainebleau, no hay claro de luna que las

³⁶⁷ J. J. Sebrelí, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 13.

³⁶⁸ J. J. Sebrelí, *Las aventuras de las vanguardias*, Señales, Buenos Aires, 2002, p.16.

decoraciones inundadas de resplandores eléctricos no puedan repetir; no hay cascada que el hidráulico no imite hasta engañar respecto de su autenticidad; no hay roca que el cartón piedra no asimile; no hay flor que no iguale tafetanes especiales y delicados papeles teñidos. A no dudar, esta sempiterna engañadora ha hartado ya la bondadosa admiración de los verdaderos artistas, y ha llegado el momento de pensar en reemplazarla cuanto se pueda con el artificio”³⁶⁹.

Resulta imposible no apreciar en esta evocación poética de una modernidad que sustituye felizmente a la naturaleza, la influencia directa de Huysmans en el discurso intimista de Marinetti. Tal es así, que el fundador del futurismo dedicó en 1911 un manifiesto *Uccidiamo il chiaro di luna* en homenaje a la literatura decadente y ensoñadora de Huysmans.

Sin embargo fue otro autor, Gabriele D’Annunzio, el que verdaderamente cautivó hasta la fascinación a Marinetti y su primer núcleo de futuristas milaneses. D’Annunzio personificará mejor que nadie en Italia la pretensión estetizadora del mundo que la nueva vanguardia heredera del romanticismo y sobre todo del simbolismo iba a reivindicar de un modo radical.

D’Annunzio debiera ser considerado como uno de los casos más potentes que se conocen de la conversión de lo artístico en político. En Italia, después de múltiples peripecias, esta pirueta estetizadora *tardoromantica* o *protomoderna* finalmente germinará en el nacimiento del fascismo de Mussolini, pero también del fascismo de Marinetti, un fascismo éste al que tampoco, el propio D’Annunzio fue ajeno en sus comienzos³⁷⁰.

D’Annunzio se mostró siempre rígido con sus planteamientos y defendió con firmeza sus posiciones respecto a la dirección que la cultura moderna debía seguir. Planteó que en literatura había que defender sin complejos una visión antinaturalista. En filosofía se presentó como antipositivista radical y convencido, y en lo que respecta al arte y la pintura se mostró como un antiacademicista furibundo. Sus posicionamientos en política fueron todavía más extremos y seguramente por esto concitó tanta atención.

Gabriel D’Annunzio adquirió un importantísimo prestigio intelectual en Italia y en el extranjero, porque sus posiciones extremas casi siempre

³⁶⁹ J. J. Sebrelí, *Las aventuras de las vanguardias*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 49.

³⁷⁰ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 68.

hicieron de sus intervenciones públicas un acontecimiento popular [...], ya se tratara de arte, de literatura o de política. Lo que D'Annunzio opinara era acogido con gran afectación por partidarios y por detractores³⁷¹.

Para el poeta italiano, el arte y la realidad eran ampliamente superados por la analogía, la evocación y la evasión. D'Annunzio, buen conocedor de la obra de O. Wilde, F. Kafka o T. S. Eliot, sentenciaba que la realidad había sido superada por la ficción y que ésta se mostraba más acorde que la realidad a la vida *desgarrada* que padecemos. Para que la vida sea realmente alta necesitará al arte como aliado indispensable, que le ayude a recuperar ese *yo perdido* por la experiencia insustancial de la vida en la sociedad burguesa. Con estos mimbres tremendistas D'Annunzio, novelista, político y militar de carrera, se lanzó a la aventura de la poesía, y actuó siempre desde parámetros aventureros e irracionalistas que finalmente le llevarán, tras unas lecturas más que cuestionables de Nietzsche y Schopenhauer, a abrazar la violencia como energía liberadora del *hombre sano*.

De Nietzsche saca despojándola de todo significado ético la doctrina del superhombre, al cual todo le estaría permitido, porque su ley es realizar su personalidad en contra de todas las prohibiciones, comprendidas en primer lugar las de la afeminada piedad³⁷².

Siguiendo esta visión superficial, banal e interesada de Nietzsche, D'Annunzio al igual que lo hará también Marinetti, insistirá en que:

La experiencia del superhombre había liquidado la moralidad como motivo del arte y también de la vida. Así a partir de leer a Nietzsche, D'Annunzio tomará otro camino en la vida.[...] Su personalidad se volcó en el arte con la intención confesa de hacer realidad el conocido sofisma de Wilde -hacer de la propia vida una obra de arte admirada y odiada por igual- Esa será a partir de entonces su religión, su única verdad³⁷³.

D'Annunzio será además un nacionalista radical, con lo que a su pulsión estetizadora del mundo añadió un nuevo e inquietante elemento, el de conseguir para Italia un glorioso futuro lleno de guerras, acción y virilidad. De este modo a sus *teorías nuevas*, que había elaborado a partir de los poemas más o menos oscuros de los simbolistas

³⁷¹ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P. Barcelona, 1959, pp. 43-44.

³⁷² H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P. Barcelona, 1959, p. 11.

³⁷³ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G.P., Barcelona, pp. 12-13.

franceses y de las lecturas parciales y maniqueas de algunos filósofos alemanes, D'Annunzio hallará en ese nuevo *sentido vital* que se llamará Italia un filón inagotable para dar rienda suelta a su irredentismo. En esta nueva deriva ardorosa y patriótica que imprimirá a sus escritos se reconocerán todos los personajes italianos (entre ellos Marinetti y algo después Mussolini) que en la coyuntura de la entrada o no del país en la gran guerra optaron sin titubeos por la solución más extrema.

Los cobardes que venden a sus amigos por la comodidad de no verse envueltos en una reyerta, son los mismos que cuando llega la hora de defender a la patria se emboscan en afeminadas palabras para no entrar en conflicto. [...] Esos canallas, sobre todo esos miserables gusanos, son nuestros enemigos y nosotros les maldeciremos por los siglos de los siglos³⁷⁴.

Es evidente que esta soflama patrioterica y guerrera podía haberla escrito el mismo Marinetti, que a veces con el ánimo de emular al maestro, pareció plagiarle de un modo bastante indisimulado:

¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembaracemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!³⁷⁵

O más explícitamente aún:

Con noi comincia lo sciopero violento dei Giovanni becchini. Basta con le tombe! Noi lasciamo che i cadaveri si seppelliscno da soli, ed entriamo nella grande citta futurista che punta la sua formidabile batteria di fumaiouli d'officine contro l'avviluppante esercito dei mort sulla via Lattea!³⁷⁶

D'Annunzio, aparte de sus poéticas incendiarias que inspirarían a Marinetti y a los futuristas hasta el punto de que en homenaje al *viejo* maestro denominaron al futurismo *caféina para Europa*, fue como veremos más adelante, un personaje que como Marinetti llevará su activismo hasta niveles delirantes no exentos de una épica «realmente intrépida»³⁷⁷. En cualquier caso, D'Annunzio además de un aventurero temerario también fue a su manera un ideólogo *ingenioso*, que junto con el filósofo Gentile

³⁷⁴ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P., Barcelona, 1959, pp. 56-57.

³⁷⁵ A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, *Manifiesto de los primeros futuristas (1910)*, p. 130.

³⁷⁶ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 278.

³⁷⁷ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 47-48.

propuso la creación del Estado Corporativo que tanto encandiló a Mussolini, una suerte de empresa gigante con nueve grandes corporaciones divididas en dos grandes secciones trabajando *armoniosamente* en beneficio del país. En la primera corporación debían estar los empleados, los trabajadores, los técnicos y los empresarios. La segunda corporación debía estar compuesta por lo que D'Annunzio llamaba los humanos superiores; a saber, los héroes, militares, profetas y artistas que debían velar por el mantenimiento de la espiritualidad de la nación. Para completar esta curiosa propuesta estetizadora, no ya sólo de la política, sino de la vida entendida de una manera *integral*, la música debería convertirse en nada menos que el principal fundamento del nuevo estado dannunziano. Esta pintoresca idea, será recogida no sólo por Marinetti y los futuristas, sino que será *impuesta* a la ciudad de Fiume durante el periodo en el que D'Annunzio y su cuerpo expedicionario de *ardittis* y legionarios ocuparon la ciudadela en litigio. Un auténtico gobierno/desgobierno de los artistas que los futuristas denominaron *artecrazia*, cuya puesta en práctica constituyó el epítome de la propuesta estetizante del *decadente* poeta italiano.

[...] Yo, a menudo obtengo de los sueños la inspiración para mis creaciones y caprichos. Incluso me ha ocurrido encontrar de esta forma la solución de muchos de los problemas que tiene hoy día planeados Italia. [...] El cerebro despierto generalmente se niega a proporcionarme una información tan precisa y necesaria para el destino de nuestra patria³⁷⁸.

D'Annunzio se convirtió tanto para el futurismo como para el fascismo en el autor vivo de referencia. Su obra marcará de un modo indeleble a toda esa nueva generación, que verá en las tesis del poeta-soldado la solución para el país. En estos círculos profascistas gustaba la *alocada* síntesis de arte y política que el autor de *El placer* (1889) y de *El triunfo de la muerte* (1894) lanzaría a modo de ideario para que arraigase con éxito en la Italia de comienzos del siglo XX. Sus ideas decadentistas e irracionalistas sustituyeron con demasiada facilidad a las *aburridas* ideas de la democracia y la convivencia pacífica. Italia y sus modernos reclamaban guerra y belicosidad con rabia y D'Annunzio supo darles la dosis de fervor combatiente que las nuevas camadas de activistas demandaban.

³⁷⁸ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P. Barcelona, 1959, pp. 61-62.

El amor y el odio, como dice el refrán, son los dos polos de la vida del hombre el primero es mezquino, femenino y falso. Por el contrario, el segundo es el que nos ayuda a entender cuál es el negocio de la vida, el duelo, la sangre y el regocijo en la victoria sobre los perdedores³⁷⁹.

4.4. ANTIACADEMICISMO. UN ALEGATO CONTRA LA ESCLEROSIS DEL ARTE

Desde que la ilustración trajera *el desencantamiento* del mundo, explicándolo de un modo racional y sustituyera la religión por la filosofía, muchos fueron los movimientos de toda índole y en todas las disciplinas que se revelaron contra esta visión simplificadora del mundo. La pérdida de la magia, de lo sagrado y de lo *oculto* significó la victoria de las tesis materialistas que dieron paso al positivismo y a lo que podemos convenir en denominar la mirada científica del mundo. De este modo, las tesis ilustradas siempre encontraron desde los tiempos del romanticismo oponentes poderosos que contrapusieron el sentimiento, el arte y la poesía a la deriva *mecanicista* que en palabras de T. W. Adorno la propia Ilustración habría tomado³⁸⁰.

Fue Schiller, quien tal y como hemos visto, arremetió en sus *Cartas para la educación estética del hombre (1793-1794)*, contra los falsos postulados de la Revolución Francesa en los que él también había creído. En ellas expuso y desarrolló la teoría romántica del arte como camino de perfección para acceder a *la verdad*. En esta puntera obra de la filosofía moderna, se pusieron las bases para que lo estético pugnase por *sustituir* a lo político en pos de conseguir *los verdaderos* ideales del hombre, traicionados, según Schiller, por la sangre derramada durante la Revolución Francesa.

Schiller llegó a afirmar que sólo “en el estado estético cada uno es un ciudadano libre, con los mismos derechos que el más noble (...) porque sólo en el reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de la igualdad”³⁸¹.

³⁷⁹ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P. Barcelona, 1959, p. 64.

³⁸⁰ Naturalmente esto no significa que Adorno no defendiera las tesis de la ilustración, sino que más bien advertía de la deriva *mecanicista* y roma que esta había tomado y que precisamente ponía en peligro los importantes logros que la ilustración en tanto que proyecto pedagógico siempre inconcluso representaba. El tema está magistralmente tratado por el pensador alemán en el primer capítulo de su obra escrita al alimón por el propio Th. W. Adorno y Max Horkheimer: *Dialéctica de la ilustración*. Akal, Madrid, 2007, pp. 19-22.

³⁸¹ J. J. Sebrelí, *Las aventuras de las vanguardias*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 58.

Aunque el autor de *Los bandidos* enseguida recordó que para que esa igualdad a la que hacía referencia se pudiese alcanzar algún día, habría de producirse en un marco limitado y reducido:

[...] No obstante, Schiller fue lo suficientemente *lúcido* como para advertir que en las condiciones sociales del mundo en el cual vivía, la comunidad estética sólo podía limitarse al estrecho marco de una élite de artistas; así terminaban las *Cartas*: “¿existe ese estado de apariencia bella?, ¿dónde se puede hallar? Según la necesidad, existe en toda alma bella, según los hechos, no se encontraría sino en algunos pocos círculos escogidos”³⁸².

También Friedrich Wilhelm Schelling en la introducción a su *Sistema del idealismo trascendental* (1800) había sentenciado que:

“El mundo objetivo es sólo poesía originaria, aun no consciente del espíritu; el *organon* general de la filosofía -y el coronamiento de toda su bóveda- es la filosofía del arte”³⁸³.

Para Marinetti, seguidor de estas tesis románticas, aunque eliminando la sensiblería *pietista* que las empapaba, el siglo XIX había sido el tiempo más *pernicioso* de la Historia para el arte y para los hombres de talento³⁸⁴. La academia y sus anticuadas reglas habían acabado por provocar la atrofia de la imaginación y el genio creador. Para los futuristas esto había producido la esclerosis del arte y de la propia vida.

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir contra el moralismo, el feminismo y contra todas las vilezas oportunistas o utilitarias³⁸⁵.

Para los futuristas el antiacademicismo no era una opción, ellos no buscaban la calidad técnica de la obra clásica, ni tampoco una simple renovación de la forma o una rebeldía generacional más o menos soportable para la academia. No, los futuristas buscaban la ruptura total, el enfrentamiento radical con quienes habían impuesto el buen gusto, haciéndolo coincidir con el gusto mediocre de los burgueses.

³⁸² J. J. Sebreli, *Las aventuras de las vanguardias*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 59.

³⁸³ J. J. Sebreli, *Las aventuras de las vanguardias*, Señales, Buenos Aires, 2002, p. 60.

³⁸⁴ F. L. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 18-19

³⁸⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p.126.

¡Pero para lograrlo es preciso actuar con coraje y disciplina en la vida y en el arte! Es preciso tener el coraje de destruir y sojuzgar incluso lo que por recuerdo o por costumbre, tendemos a apreciar. Es preciso cercenar las ramas viejas e inútiles, avanzar desnudos y feroces y mirar hacia delante hasta que nos estallen las pupilas. ¡Es preciso tomar partido, enardecer nuestra pasión, exacerbar nuestra fe en esta grandeza futurista!³⁸⁶

Los futuristas no aceptaban componendas de ninguna clase con los *vetustos* miembros de las academias de bellas artes. Si el arte estaba relacionado con la vida, éste debía ser agresivo, violento y pasional, como por ejemplo sentenciaba el futurista Umberto Boccioni antes de perecer de un modo poco heroico (se cayó de un caballo) en el frente de guerra.

En el terreno del arte habría que andar a pistoletazos contra todos los artistas que hoy gozan de fama en Italia. ¡Esas viejas carroñas entorpecen la marcha de los jóvenes con un arte rastrero digno de la Italia del ministro Cairoli, digno de la Italia que masacraba Crispi, digno de la Italia de Cavallotti, pacifista e internacionalista en medio de naciones armadas y ricas³⁸⁷.

Para quienes se habían propuesto dinamitar las viejas estructuras de lo rancio y *lo passatista*, la academia era su objetivo a batir, pues en ella no había según Marinetti más que «fósiles de la peor especie», que eran para los futuristas los elementos que se negaban a desaparecer del nuevo y “*fresco paisaje*” que ya asomaba.

Es de Italia desde donde lanzamos al mundo nuestro manifiesto de violencia arrasadora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios. Durante demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de chamarileros. Queremos liberarla de sus innumerables museos, que la cubren de cementerios³⁸⁸.

Marinetti y sus futuristas no estaban en absoluto dispuestos a hacer concesiones y su viaje a la modernidad pasaba sin remisión por la destrucción de lo viejo y todas sus estructuras anexas. Para ello se propusieron un *plan integral* que a través de sus manifiestos arremetiese contra lo caduco de todas y cada una de las disciplinas del arte y de las humanidades. En arquitectura con las propuestas utopistas del malogrado Sant Elia, en la pintura con Depero y Carrá demoliendo los viejos dogmas clasicistas, en la

³⁸⁶ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 14.

³⁸⁷ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona 2004, p. 14.

³⁸⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 98.

literatura y la poesía con Marinetti en pose deconstructiva, en la música con el *ruidismo* experimental de Russolo y también en el cine, la publicidad, la moda o la gastronomía... todo absolutamente todo debía ser sustituido por la nueva atmósfera futurista. Como botón de muestra disponemos del alegato de Antonio Sant Elia a favor de la nueva construcción de la ciudad y la casa futuristas. Será también en los espacios domésticos donde se deberá reflejar fielmente cómo debiera ser la vida auténticamente moderna, sin ninguna concesión al pasado que contamine la segura y directa *conquista* del futuro.

El problema de la arquitectura futurista no es un problema de recomposición lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos marcos de ventanas o de puertas de sustituir columnas, pilastras, ménsulas con cariátides moscardones, ranas; no se trata de dejar fachadas con ladrillos desnudos, o de enlucirlas, o de revestirlas de piedra ni de determinar diferencias formales entre el edificio nuevo y el viejo, sino de crear de sana planta la casa futurista de construirla con todos los recusos de la ciencia, colmando señorilmente toda exigencia de nuestro hábito y de nuestro espíritu, pisoteando lo grotesco, pesado y antitético a nosotros (tradicción, estilo, estética, proporción) estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, nuevos perfiles y volúmenes, una arquitectura cuya razón de ser se base únicamente en nuestra condición moderna y en su correspondencia como valor estético de nuestra personalidad. Esta nueva arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad académica. Debe ser completamente nueva, como lo es nuestro estado de ánimo³⁸⁹.

De la vivienda enteramente nueva y sin guiños al pasado, ni a las normas básicas del canon academicista que nos despisten, pasaríamos según Sant'Elia a la ciudad futurista, «embrión a escala» de lo que será la nueva Italia, plagada de ciudades de estas características. Esta será la *última parada* que realizarán los correligionarios de Marinetti en su afán de conquistar la utopía de lo eternamente nuevo, creado *ex nihilo* por la incansable mente futurista.

Nosotros debemos inventar y reedificar la ciudad futurista semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, semejante a una máquina gigantesca que tiene delante de sí la construcción del futuro³⁹⁰.

³⁸⁹ G. Balla, U. Boccioni, F. Depero, E. Prampolini, A. Sant'Elia, Volt, *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, Colegio oficial de arquitectos y aparejadores de Murcia (ed), Murcia, 2002, p. 69.

³⁹⁰ G. Balla, U. Boccioni, F. Depero, E. Prampolini, A. Sant'Elia, Volt, *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, Colegio oficial de arquitectos y aparejadores de Murcia (ed), Murcia, 2002, p. 71.

La lucha a degüello contra la academia será para Marinetti una pugna por la hegemonía, no sólo en el plano del las artes, sino también en el campo de las ideas, ya que los futuristas saltarán de lo artístico a lo *conceptual* de un modo cuasi automático. Así, Marinetti podrá establecer unajustificación intelectual/antiintelectualista para explicar la necesidad de que toda su construcción/invención poética del universo futurista debiera tener su encaje en la esfera política. Inicialmente este encaje estará más cerca del anarquismo creativo (anarquismo individualista y no social) que del fascismo.

Marinetti no temía reiterar en público lo que argumentaba en sus escritos. Durante una visita a la capital del Véneto, improvisó un discurso que animaba a los venecianos a rellenar sus putrefactos canales con los fragmentos de esos leprosarios que acrisilaban las obras de arte académicas, del pasado. Venecia debía ser un puerto industrial y militar desde el cual dominar el mar Adriático, “ese gran lago italiano”, en lugar de oficiar como burdel en el que *serefocilan* las hordas de turistas europeos. “¡Vuestro servilismo es repulsivo!” gritó a la multitud que lo escuchaba provocando una reacción violenta. Como en tantas otras ocasiones, los pintores Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrá y el poeta Armando Mazza, famoso entre los futuristas por su corpulencia y habilidad con los puños, tuvieron que abrirse paso entre la turba enrabiada³⁹¹.

Estamos ante un Marinetti en estado puro, individualista, provocador y a ratos poeta mamporrero, utilizando su odio atroz a la academia y franqueando la corta distancia que media entre la propuesta estética y la apuesta política. Una vez más la promesa de una Italia grande y poderosa y la conquista de la modernidad serán sus recurrentes y exitosas coartadas para el uso de la violencia purificadora.

Las fuerzas contradictorias de la Banca, de los grandes talleres de modas, de llos sindicatos revolucionarios y violentos, de los metalurgicos, de los ingenieros electricistas y de los aviadores; el derecho a la huelga, la autoridad del numero, la fuerza inconsciente de la multitud, la rapidez de las comunicaciones internacionales, el hábito de la higiene y del confort moderno, exigen grandes casas urbanas bien ventiladas, trenes de una comodidad absoluta, túneles, puentes de hierro, transatlánticos enormes y de mucho andar, hoteles hábilmene emplazados sobre las colinas al óreo fresco de todos los vientos, espaciosos salones de actos antiacademicistas y cuartos de aseo perfeccionados para el cuidado rápido, diario y *moderno* del cuerpo³⁹².

³⁹¹ C. Granés, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 22.

³⁹² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 108.

4.5. MODERNOLATRÍA. LO BELLO ES LO NUEVO

Para Marinetti, la carrera por mostrarse ante el mundo como el más moderno entre los modernos, será de todas sus estrambóticas iniciativas, la más genuina de todas. El futurismo no será una secuencia de la vanguardia más, sino que será la que posicione lo moderno ante una nueva perspectiva. Esta mitificación de lo moderno entroncará al futurismo con un cierto discurso del progreso, con el que paradójicamente el futurismo parecía *discrepar*, por ser también secundado por los positivistas y el materialismo.

Marinetti, a juzgar por lo que el decía de sí mismo, era el hombre más moderno de su país. Era en todos los sentidos imaginables una criatura singular, [...] hijo en cierto modo de Gabriel D'Annunzio y de una turbina, pues de esta había heredado la incansable y repetitiva energía, y de aquel el dandismo oportunista³⁹³.

Para abordar esta capital cuestión, hay que distinguir el progreso estetizante y aventurero que defenderán los futuristas del progreso frío, mecanicista y *falto de espíritu* (característico del positivismo) y su correlato político de la democracia parlamentaria. La *modernolatría* de la que Marinetti hará ostentación será un canto poético al fulgor de la ciudad, a la vida electrizante del hombre moderno y «a la onomatopeya metálica y deshumanizada que se deriva de todo ello»³⁹⁴. Esa idea completamente lírica y despegada de lo que significa realmente una fábrica o el estruendo de los cañones cuando *rugen* en combate, será la categoría nueva que Marinetti y su estado mayor manejará para designar lo que para ellos será lo *rabiosamente moderno*.

Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la subversión; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones avariciosas, devoradoras de serpientes que huméan; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos, relampagueando al sol con brillo de cuchillos; los buques aventureros que olfatean el horizonte; las locomotoras de amplio pecho que pifian sobre railes, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo

³⁹³ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 40.

³⁹⁴ Ll. Gómez (Dir), *Futurismo. La explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, Madrid, 2011, p. 48.

deslizante de los aeroplanos, cuya hélice se agita al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta³⁹⁵.

Marinetti, elemento único para buscarse gratuitamente enemigos, tendrá un encarnizado adversario hasta el final de sus días, el pasado en cualquiera de sus formas. El fundador del futurismo no podrá soportar, pese a ser un gran bufón, la inflación de referencias a lo antiguo, a lo inventado tiempo atrás aunque esto fuese *valioso*. Jamás pudo tolerar todo lo que según él se había sustraído a la «acción purificadora» de la renovación radical.

[...] El enemigo de Marinetti era el pasado, arremetía contra la historia y la memoria con operístico celo, y un amplio inventario de objetos y costumbres caía bajo su desaprobación, desde los retablos de Giovanni Bellini (por ser anticuados) hasta los salones de té con pistas para bailar el tango (por ser insuficientemente sensuales), pasando por el *Parsifal* de Wagner (por ser música celestial) y el inextirpable amor de los italianos por la pasta-que Marinetti condenó como *passeiste*, debido a que “es indigesta, embrutecedora y asquerosa... e induce al escepticismo y al pesimismo. Los spaguetis no son comida para combatientes”. Incluso la imagen de las *Agua purgativas la Gioconda* es protodadadista pues Marinetti recurre al nombre de una marca (la Mona Lisa solía usarse para hacer publicidad de toda suerte de productos, desde horquillas italianas a mermeladas) para indicar que el retrato de Leonardo junto con el resto del Renacimiento le produce diarrea³⁹⁶.

Su irreverencia para con la Gioconda le llevará a incluir en el manifiesto fundacional del futurismo esta referencia a la obra *icono* del Renacimiento italiano:

Que se vaya en peregrinación una vez al año, como se va al cementerio el día de Todos los Santos..., os lo concedo. Que una vez al año se deposite un ramo de flores ante la Gioconda, os lo concedo...Pero no admito que se lleven diariamente nuestras tristezas a pasear por los museos, nuestro frágil valor nuestra morbosa inquietud. ¿Por qué querer envenenarse? ¿Por qué querer pudrirse?³⁹⁷

Esta lucha de Marinetti contra el pasado, pese a su patriotismo, le llevará a agredir los iconos más sagrados para Italia y los italianos. En esto podemos establecer una diferencia sustancial con el fascismo, que nunca osó atacar nada que los italianos considerasen sagrado y mucho menos su arte, puesto que para Mussolini el arte del

³⁹⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 98.

³⁹⁶ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 42.

³⁹⁷ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 98-99.

pasado confería a Italia una unidad a preservar ya que según el futuro *Duce* después de la desaparición del Imperio Romano, «Italia sólo se había mantenido unida a través de su arte»³⁹⁸. Marinetti, por el contrario, si el arte italiano hace referencia al pasado, lo denostará, igual que denostó el gótico alemán o el rococó francés por antiguo, ofensivo y contaminante de la sensibilidad moderna. Marinetti impondrá pues su modernolatría que será la característica que mejor defina al futurismo.

¿Y qué más se puede ver en un viejo cuadro, si no la trabajosa contorsión del artista que se esforzó por infigir las insuperables barreras opuestas al deseo de expresar plenamente su sueño? ... Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos, chorros de creación y acción³⁹⁹.

Aunque afirme que que «la palabra Italia está por encima de la palabra libertad»,⁴⁰⁰ el concepto que finalmente prevalecerá será el del mencionado culto a lo moderno. Lo genuinamente moderno no será nunca un mero cambio formal o una renovación del estilo en arte, sino que estará vinculado a la creación completa de algo inédito que nada tendrá que ver con lo hecho en el pasado, por muy valorado que haya estado. Este planteamiento extremo valdrá para medirlo todo, incluso para tasar *el precio* del patrimonio museístico italiano.

¿Queréis pues malgastar vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración de pasado de la que salís fatalmente agotados, disminuidos y pisoteados?⁴⁰¹

E insistiendo en esta cuestión proclamará:

En verdad yo os declaro que la asistencia diaria a museos, bibliotecas y academias (¡cementerios de vanos esfuerzos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos trucados!...) es, para los artistas, tan dañosa como la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y de ambiciosa voluntad. No está mal para los moribundos, para los enfermos para los prisioneros: quizás el admirable pasado contituya un bálsamo para sus males, ya que para ellos el porvenir se encuentra cerrado...

³⁹⁸ D. Biondi, *El tinglado del Duce*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 136-137.

³⁹⁹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 99.

⁴⁰⁰ A. González García. F Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p.130.

⁴⁰¹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 99.

¡Pero nosotros ya no queremos saber nada del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes futuristas⁴⁰².

En Marinetti el culto a lo moderno vendrá acompañado de la exaltación de la juventud como el único elemento verdaderamente nuevo con el que se podrá contar de modo incondicional. La juventud, su empuje, será vista por los futuristas como la fuerza pugante capaz de romper con el pasado de modo radical. Esta exaltación *juvenista* será para Marinetti el cénit de pureza *poiética* que el futurismo reclamará para la modernidad⁴⁰³. Todo este “torrente de irracionalismo” se presentará en el primer manifiesto de los futuristas, acompañado de la energía aforística emanada de las lecturas del Nietzsche más agresivo y de la capacidad enfática de Marinetti, incluso a la hora de arremeter contra el propio Nietzsche por su falta de contundencia.

Los hijos de la generación actual, que viven entre el cosmopolitismo, la marea sindicalista y el vuelo de los aviadores son el germen del vuelo multiplicado que preparamos. Para ocuparnos de ellos hemos abandonado a Nietzsche una tarde de diciembre en el umbral de una biblioteca que apresó al filósofo entre sus tentáculos de calor sabio y confortable. ¡No pensaréis! ¡No pintaréis!, ¡No construiréis!, ¡No se podrá jamás sobrepasar a los maestros!, ¡Toda originalidad esta prohibida! ¡Para conquistar el paraíso del arte, es necesario imitar la vida de los santos!... Nosotros combatiremos a sangre y fuego estos insidiosos lemas...⁴⁰⁴

La modernolatría en Marinetti no sólo estará vinculada al hecho de querer ser innovador, sino que tiene en la mirada resentida hacia el pasado su razón de ser. De ahí su llamamiento retórico, aunque explícito, a la destrucción del pasado: «Hemos provocado una creciente náusea por lo antiguo, lo carcomido y lo mohoso»⁴⁰⁵. Lo mismo podemos decir con su apuesta por *el juvenismo*, consistente en arremeter contra *los viejos*, en vez de dedicar sus ímpetus a ensalzar a los jóvenes talentos renovadores y vitalistas. Esta idea que remite a la idea prometeica de la búsqueda de la pureza estará asentada sobre la base de un peligroso juego de oposiciones excluyentes, que tendrá un gran predicamento en un sector de la vanguardia artística y en otros grupos políticos que acompañarán al futurismo⁴⁰⁶.

⁴⁰² F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 99.

⁴⁰³ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 103.

⁴⁰⁴ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 102.

⁴⁰⁵ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 109.

⁴⁰⁶ O. Hulten (ed.), *Futurismo & Futurismo*, Bompiani, Milano, 1986, p. 16.

La categoría estética de lo nuevo se impuso, gracias a Marinetti, como asociación automática para definir las posiciones de vanguardia dentro del universo del arte, y tal y como sostuvo posteriormente T. W. Adorno, se convirtió para los futuristas en una necesidad que «acabaría por consumirlo todo» en su propio frenesí.

El procedimiento automático, que ya no se percibe como forma y que precisamente por ello ya no permite tampoco ninguna nueva visión de la realidad, debe ser reemplazado por uno nuevo, libre de tales limitaciones, hasta que el mismo se haga automático y exija una nueva sustitución⁴⁰⁷.

Este culto desmedido a lo nuevo hará que todo, desde un texto literario a un panfleto de propaganda político, quede obsoleto casi en el momento en que sale de la imprenta. Esta necesidad permanente de estar mutando para no quedarse anticuado llevó a Marinetti a proclamar su propia obsolescencia y a vaticinar y desear que otros más jóvenes rápidamente le enviaran al *estercolero* de la historia.

¿Tenéis objeciones? ¡Basta! ¡Basta! Ya lo sabemos... ¡Hemos entendido! Nuestra bella y mentirosa inteligencia nos indica que somos el resumen y la prologación de nuestros antepasados. ¡Quizá sea! Pero, ¿qué importa? ¡No queremos comprender!... ¡Cuidado con repetir estas infames palabras!... ¡Alzad la cabeza!... ¡Erguidos sobre la cima del mundo lanzamos una vez más nuestro desafío a las estrellas!...⁴⁰⁸

Marinetti declarará de este modo la guerra sin cuartel a los viejos y hará un llamamiento a que los espíritus jóvenes, el talento nuevo de la nación, acompañen a los futuristas en este extraordinario viaje. Los futuristas se considerarán los únicos capaces de alcanzar con éxito el programa de máximos que impone la modernidad electrizante y espasmódica. Esa será la meta inalcanzable de los futuristas, emprender una huida imposible hacia el Olimpo moderno.

Sentimos náuseas por la pereza envilecida que desde el *cinquecento* reduce la vida de nuestros artistas a una incansable explotación de los antiguos laureles. Para el resto de los pueblos, Italia continúa siendo una tierra de muertos, una gigantesca Pompeya blanqueada por los sepulcros. Sin embargo, Italia resurge, y a su renacimiento político se añade un renacimiento artístico. En el país de los analfabetos se multiplican las escuelas; en el país de “dolce far niente” trepidan ahora innumerables

⁴⁰⁷ P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, 1974, p. 119.

⁴⁰⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, 101.

fábricas; en el país de la estética tradicional emprende el vuelo una inspiración de fulgurante novedad⁴⁰⁹.

Modernolatría, esta será la religión auténticamente futurista. Pese a su vinculación con el fascismo de Mussolini, los futuristas sólo serán enteramente fieles a esta idea deconquista de lo eternamente nuevo. El futurismo, al que se conocerá posteriormente como *la vanguardia negra* o *la vanguardia maldita*, merece también ser reconocido por sus aportaciones e innovaciones plásticas. Será sobre todo en el plano de la *dislocación* del discurso artístico donde el futurismo merecerá un reconocimiento mayor, alcanzando aquí su cuota más alta de innovación y ruptura que lo enparentará con la vanguardia europea.

De acuerdo con nuestro deseo de contribuir a la imprescindible renovación de todas las formas de expresión artística, declaramos una guerra resuelta a todos aquellos artistas e instituciones que camuflándose tras una apariencia de modernidad, permanecen encadenados a la tradición, al academicismo y en especial a una insoportable haraganería intelectual⁴¹⁰.

Para Marinetti el quietismo era la imagen de lo antiguo de la que era necesario huir. Para ello propuso actualizar la idea del cambio constante, bautizándolo como dinamismo, opuesto al *passatismo*. El dinamismo será para los futuristas la imagen de lo perpetuamente moderno, puesto que el artista al no descansar jamás, estará siempre en permanente estado de renovación creativa. Esta idea que abundará en lo dinámico del proceso de la creación, será el cénit del planteamiento de Marinetti, que intentará trasladarlo a todas las disciplinas artísticas (aeropintura, música, dramaturgia, escultura,...) y también a todos los órdenes de la vida y la política. Este dinamismo hizo que Marinetti sintiese incomodidad por la deriva conservadora que había detectado en el fascismo de Mussolini, convertido en un fenómeno *passatista*, alejado de la imagen moderna que en un inicio los futuristas habían creído ver en el fascismo.

Il Futurismo é un gran masso di metalli incandescente, che abbiamo con le nostre mani divolto dalle profondità d'un Vulcano, e con la nostre mani sollevato verso il cielo⁴¹¹.

⁴⁰⁹ *Manifiesto de los primeros futuristas (1910)*. A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 131.

⁴¹⁰ *Manifiesto de los primeros futuristas (1910)*, A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 131.

⁴¹¹ F. T. Marinetti, *Teoría e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 229.

Su lucha contra todo lo que se quedaba rezagado (retaguardia es la antítesis de vanguardia), incluida su propia caducidad, llevó a Marinetti y los futuristas a una carrera imposible que sabían les iba a fagocitar. La modernidad necesitaba, como diría su admirado E.A. Poe, «cadáveres jóvenes que dejaran una profunda huella en la cima del tiempo»⁴¹², un tiempo que se les escapaba inexorablemente. Todo quedaba obsoleto y había que recomenzar una y otra vez. Ese era el peaje de su modernolatria imposible que pagaban, tal y como afrontaban la vida, «sin temor alguno y con determinación».

L'armatura de una vita in costruzione simbleggia la nostra ardente passione pel divenire delle cose. Le cose, realizzate e costruite, bivacchi di sonno e di viltà cifanno schifo. Noi amiamo unicamente l'immensa armadura vitale e appassionata che supremo consolidare ad ogni istante, sempre differntemente, secondo gli atteggiamenti mutevoli delle raffiche, corosso cemento dei nostri corpi impastati di volontà. Tutto dovete temere dal passato ammuffito. Tutto dovete sperare d'all'avenire. Abbiate fiducia nel progresso, che ha sempre ragione, anche quanto ha torto, perché é il movimento, la vita, la lotta, la speranza⁴¹³.

4.5.1. LA RELIGIÓN DE LA MÁQUINA

Si alcanzar la modernidad era para los futuristas el objetivo de su despliegue vitalista, adorar las máquina, esos diabólicos artefactos que *todo* lo hacían posible, se convirtió en una obsesión a la que dedicaron gran energía, como así lo atestigua el siguiente párrafo extraído del manifiesto futurista publicado en 1910 *L'uomo moltiplicato e il regno ella macchina*.

Ebbene. jio attribuisco una grande importanza rivelatrice aquete frasi che mi annunciamo la prossima ascoperta delle leggi di una vera sensibilità delle machine! Bisogna dunque preparare l'mminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'instinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti piú lucidi⁴¹⁴.

La fascinación por la máquina profesada por Marinetti dará lugar a bellas metáforas metálicas que hábilmente explotarán los futuristas italianos y otros compañeros de la vanguardia, como F. Picabia o F. Leger. Este culto por los objetos de metal se

⁴¹² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 98.

⁴¹³ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 271.

⁴¹⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 256.

manifestará de pleno en el despegue que en pocas décadas tuvo la mecánica, en la industria bélica, la explotación petrolífera, la aeronáutica o la construcción naval. Para los futuristas la potencia de la máquina todo lo podrá, incluso *frenar* la muerte de los individuos auténticamente futuristas.

Superamento della morte «con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale como forza di machina⁴¹⁵».

Toda esta fascinación por la máquina y los hierros que chirrían, invitándonos a avanzar hacia el porvenir, tenía su origen en la construcción de la torre Eiffel, levantada con motivo de la exposición universal celebrada en París en 1889. En estas exposiciones universales los países capitalistas exhibían con orgullo su desarrollo y poderío industrial para asombro del mundo entero.

No se puede escapar a la torre. [...] Lo importante era que la torre provocaba una concurrencia masiva; millones de personas, no miles como acudían a los pabellones y galerías para ver obras de arte, quedaban impresionadas ante el sentimiento de la nueva época que materializaba la torre Eiffel. Era el heraldo de un milenio cuando el siglo XIX estaba a punto de convertirse en el siglo XX⁴¹⁶.

La torre Eiffel se convirtió de este modo espectacular, en la forma que la modernidad tomaba para anunciar al mundo su promesa de felicidad venidera.

Y su altura, su osadía estructural, su por entonces radical uso de materiales industriales para los propósitos conmemorativos del Estado, resumían lo que las clases dirigentes de Europa concebían como promesa de la tecnología: el pacto de Fausto, la promesa de un ilimitado poder sobre el mundo⁴¹⁷.

Marinetti que frecuentaba la capital gala, sabía del poder que el coloso de hierro ejercía sobre todo aquel que lo contemplaba y quería, necesitaba, su poder magnético. Rápidamente entendió lo que la torre Eiffel supondría para el futuro del arte, que de no asimilar el *regalo* moderno que la tecnología le enviaba quedaría relegado a un papel subsidiario. El destino del arte sería el de desaparecer sepultado por el veloz avance de

⁴¹⁵ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 177.

⁴¹⁶ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, pp.10-11.

⁴¹⁷ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia gutenberg, Barcelona, 2000, p. 11.

la tecnología y la industria. Marinetti pasó a ponerse en posición de combate, esta vez del lado de los avances científicos.

Vuestros ojos acostumbrados a la penumbra, se abrirán a las más radiantes visiones luminosas. Las sombras que pintaremos serán mucho más espléndidas que las luces de nuestros antecesores, y nuestros cuadros, frente a aquellos almacenados en los museos, serán el más refulgente día opuesto a la más tenebrosa de las noches⁴¹⁸.

Marinetti había visto la luz, el brillo que desprendían las innovaciones técnicas. Su apelación a las visiones luminosas y refulgentes estaba ligada al descubrimiento de las potencialidades plásticas y también poéticas de las máquinas y sus herramientas auxiliares. A partir de ese momento la referencia al maquinismo será constante, sus destellos eléctricos supondrán para los futuristas una fuente inagotable de inspiración.

L'estetica della machina, cioè la machina adorata e considerata come simbolo, fonte e maestra Della nuova sensibilità artistica futurista⁴¹⁹.

Los futuristas no solo veneraban los automóviles, las locomotoras, los barcos y los aviones, sino también otros artefactos vinculados desde sus orígenes con lo artístico, caso del cinematógrafo, la cámara fotográfica o el aparato de radio, que fueron tratados con especial mimo por los futuristas. Así para Marinetti:

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, attenuata con un'armonia una minuzia de particolari ed una tipicità tali da far dire: «sembra un quadro», é cosa per noi assolutamente superata⁴²⁰.

A través de la fotografía los futuristas se vinculaban a ese dinamismo que también influyó en el cine y en la recreación pictórica futurista, con Boccioni, Balla y Depero como destacados observadores de la potencialidad visual de la fotografía. Los futuristas se apuntaron también al fotodinamismo de los hermanos Bragaglia. De este modo, Boccioni pudo extraer los fundamentos *espiritualistas* de su pintura, incorporando a las mismas el impresionismo psíquico y sintético proveniente de sus lecturas de Bergson.

⁴¹⁸ *La pintura futurista. Manifiesto técnico (1910)* en: A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1045*, Turner, Madrid, 1979, p. 134.

⁴¹⁹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 164.

⁴²⁰ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 167.

Con el fotodinamismo de los hermanos Bragaglia el ojo mecánico venía en cambio a romper por primera vez el velo de la relida objetiva, es decir las apariencias del mundo respetable en sus formas naturalistas⁴²¹.

Esta ruptura del *quietismo* pictórico que comenzaba con la fotografía tendría su continuidad con el cinematógrafo, donde, aquí sí, las imágenes estaban en movimiento. El cine y la radio serán además para los futuristas los *soportes* naturales de la propaganda política y de la soflama futurista, que dependiendo del momento y la audiencia será a veces erótica y sensual, y otras veces guerrera y hostil.

Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cielo oceani elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)⁴²².

La radio era en esa época uno de los avances técnicos que más impacto producía en las masas, puesto que las programaciones y noticieros que se transmitían a través de las ondas tenían habitualmente un carácter masivo, y gozaban de una enorme capacidad de penetración bastante mayor que la del todavía bisonño cinematógrafo⁴²³.

La radio era para Marinetti, junto con el automóvil, el vehículo (representantes del nuevo objeto artístico) que mejor describía la modernidad. A través de la radio se podían escuchar en las “trincheras futuristas” las alocuciones de Marinetti. El automóvil cambiaba la ecuación espacio temporal aceptada hasta el momento anterior a la irrupción del «centauro» de la carretera. Así, por ejemplo, la radio para Marinetti deberá ser:

Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica
Qualsiasi tentativo di riaccianciare la radia alla tradizione è grottesco.
Un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la
narrazione. Immensificazione dello spazio Non più visibile nè incorniciabile
la scena diventa universale e cosmica. Captazione amplificazione e

⁴²¹ G. Lista, *Fotografía futurista*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1984, p. 9.

⁴²² F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 185.

⁴²³ Sabemos que Marinetti que rodo una película (Vita futurista) y también Russolo habían estado atentos a los interesantes movimientos de Sergei. M. Eisenstein y su utilización del cinematógrafo como elemento de concienciación y agitación de las masas en el transcurso de la revolución soviética de 1917. Ver: G. Bruno Guerra, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 171-172.

transfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti drammi di statu d'animo rumoristi senza parole. Captazione amplificazione e transfigurazione di vibrazioni emese dalla materia Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sendotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore. Puro organismo di sensazioni radiofoniche⁴²⁴.

La nueva religión de la máquina tendría a los futuristas como sus más “devotos sacerdotes”. La modernidad contaba ya con otro mito que añadir a su larga lista de nuevos dioses *paganos*. Marinetti había conseguido por fin aislar el elemento, la emisión radiofónica, que permitiría la experiencia sensorial *deshumanizada* que a él tanto le interesaba.

El culto a la máquina permitirá esa experiencia de los sentidos de la que, según los futuristas, «tan urgida se encontraba la sensibilidad moderna»⁴²⁵. La máquina aportará la fuerza necesaria para, tal y como pretendió Marinetti en su ramillete de poemas escritos en 1914 *Parole in libertà*, poder instaurar una nueva sintaxis del lenguaje geométrico, técnico, pseudomatemático, onomatopéyico y generalmente absurdo, pero con una potencia poética desconocida hasta entonces. Esta búsqueda estética de un modelo futurista desasosegante, provocador y deshumanizado será una de las *aportaciones* más interesantes de los futuristas italianos. Los poemas ZANG TUMB TUNB y DUNE, ambos aparecidos en el año de 1914, representarán la mejor muestra de esta incansable búsqueda de Marinetti de nuevas y provocativas sensaciones sensoriales a través de la palabra *distorsionada*.

Quedan abolidas las antiguas proporciones (románticas, sentimentales, cristianas) del relato, según las cuales un herido de guerra tenía una importancia desmesurada respecto a los instrumentos de destrucción, las posiciones estrategicas y las condiciones atmosféricas. En mi poema ZAMB TUMB TUMB describo el fusilamiento de un traidor búlgaro con pocas palabras en libertad, mientras me extiendo sobre la conversación de dos generales turcos sobre la adecuada distancia de tiro y la posición de los cañones adversarios. Descubrí en la batería De Suni, en Sidi-Messri, en octubre de 1911, cómo el cañón luminoso y agresivo de un antiaéreo incandescente de sol y de fuego, convertía el espectáculo de la carne humana despedazada y moribunda en algo carente de interés⁴²⁶.

⁴²⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 179.

⁴²⁵ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 93-94.

⁴²⁶ Manifiesto de F. T. Marinetti: *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica*. J. San Martín, *La mirada nerviosa*, Arteleku, Donostia, 1992, p.147.

Marinetti y su devoción por la máquina deshumanizada y deshumanizadora, la máquina como elemento neutralizador de la sensiblería *passatista*, redundará en la posición dogmática del movimiento.

El tipo inhumano y mecánico construido para una velocidad omnipresente será naturalmente cruel, omnisciente y agresivo. Estará dotado de órganos desconocidos adaptados las exigencias de un ambiente hecho de choques continuos. Podemos augurar desde hoy un desarrollo de paletas en la cara anterior del esternón, tan adecuado, que el hombre futuro será el mejor aviador. No extrañarán estas diferentes hipótesis, al parecer paradójicas, a quien haya estudiado los fenómenos de voluntad exteriorizada que se operan frecuentemente en los centros espiritistas. Hoy ya se encuentran con relativa facilidad, y vosotros podéis comprobarlo sin gran esfuerzo, hombres del pueblo, desprovistos de educación y de cultura, pero que, sin embargo, están dotados ya de esto que yo llamo la adivinación mecánica o el olfato metálico. Y es que esos obreros han sufrido ya la educación de la máquina y están en cierto modo emparentados con los motores. Para preparar la formación de este tipo inhumano y mecánico del *hombre multiplicado* es preciso disminuir singularmente la necesidad de cariño, sentimiento muy arraigado en el hombre y que circula a todo lo largo de sus venas⁴²⁷.

4.5.2. VELOCIDAD, DINAMISMO Y SIMULTANEIDAD

Un rasgo definitorio que acompañará a la irrupción de la máquina, además del ruido ensordecedor, será el de la velocidad. La pasión desmedida por la velocidad será la característica que mejor explique la idea de vida trepidante e intensa que defendían los futuristas. Marinetti rendiría tributo al automóvil, inmortalizando como nadie el avance técnico que se había producido en un lapso de tiempo breve y que permitía a los individuos desplazarse a la velocidad del rayo, quebrando así la lógica *quietista* de la tradición.

Afirmamos que la belleza del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con el capot adornado con gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre una estela de metralla es más bello que la victoria de Samotracia⁴²⁸.

Sin ser consciente de ello, Marinetti había posicionado con esta declaración al futurismo en la vanguardia de la modernidad y también por su capacidad de crear

⁴²⁷ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, pp. 94-95.

⁴²⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 96-97.

metáforas impactantes, lo había inscrito en la historia del arte. El automóvil se convirtió, junto a la locomotora de vapor y el cañón metálico, en el símbolo de un tiempo nuevo que traía bajo sus hierros, sus baterías eléctricas y sus bujías incomprensibles un cambio de paradigma de dimensiones colosales, como no se había conocido desde los inventos de la rueda o la imprenta. Ellos, los futuristas, querían estar a la cabeza de ese impresionante cambio y cantar sus parabienes en tanto que representantes de una mirada moderna que registraba con excitación lo nuevo que acontecía a su alrededor.

En realidad, el automóvil, también alegóricamente, sería el medio que nos permitirá avanzar cada vez que lo ponemos en marcha, con renovado empuje en ese viaje ignoto que será nuestro *tránsito terreno*. El automóvil como sublimación simbólica nos ayudaría a convertirnos en héroes. El automóvil sería también una metáfora de los nuevos tiempos. Hoy estamos aquí, mañana no sabemos dónde, tal vez con nuestro bólido de carreras a cientos de kilómetros de distancia⁴²⁹.

El ritmo de la vida moderna estaba ligado a la velocidad, a la actividad frenética de la ciudad donde todo se encontraba en continuo movimiento y donde, según Marinetti, no habrá ya lugar para los ociosos. La ciudad (que era ya futurista) y desplazarse a una velocidad inimaginable sólo unas décadas antes cambió también radicalmente la mirada de los artistas, de los propios inventores de estos ingenios y cómo no, de los pocos privilegiados que tenían acceso a los escasos automóviles fabricados en la primera década del siglo XX.

Al principio sólo un puñado de personas podía tener esa experiencia tan curiosamente alterada del mundo visual sin tomar un tren: los excéntricos y los inventores con sus coches de fabricación casera, y luego los aventureros ricos, de incógnito y con los ojos desorbitados tras sus anteojos de automovilistas como gafas submarinas, que pasaban raudos por los caminos rurales de Bellosguardo o de Normandía entre petardos y nubes de polvo. Pero debido a esto prometía introducir más experiencia dentro del marco convencional del viaje, y finalmente desbordarlo del todo, la vanguardia de la ingeniería parecía por fin tener algo en común con la vanguardia del arte⁴³⁰.

⁴²⁹ A. Aurrekoetxea, *Vindicación del artefacto simbólico futurista. Apuntes sobre una reflexión inacabada*, Fabrikart, EHU-UPV, 2002, p. 114.

⁴³⁰ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 12.

La mirada y la experiencia estética se daban la mano en el viaje en automóvil. Después de haber viajado en coche, los colores, las nieblas, la sensación del viento en el rostro a una *velocidad depánico* cambiaría definitivamente la forma de pintar. El polvo tragado en el camino además hacía que los artistas que se aventuraban a recorrer unos cuantos kilómetros en coche para *desentumecer* así su genio creador, alterarían significativamente la percepción visual, cambiando radicalmente la panorámica del artista. Los futuristas captaron este potencial y lo adoptaron como divisa de su naciente movimiento. Esta desmesura por degustar experiencias estéticas electrizzantes y dinámicas llevó a Marinetti y a sus compañeros a viajar a velocidades de vértigo en *cacharros* a los que llamaban automóviles, y después también a surcar los cielos en aviones cuyo equilibrio y fiabilidad eran más que cuestionables.

[...] a medida que se pasaba de la era del vapor a la de la electricidad, era el sentimiento de una acelerada velocidad de cambio en todas las áreas del saber humano incluyendo el arte. A partir de ahora las reglas empezarían a temblar, los cánones del conocimiento a fallar bajo la presión de nuevas experiencias y la demanda de nuevas formas capaces de contenerlas. Sin ese sentimiento épico de posibilidad cultural, el mandato de Arthur Rimbaud de ser *absolutamente moderno* no hubiera tenido sentido⁴³¹.

Así lo entendió el futurismo, que se anticipó a comprender lo que estaba sucediendo (el advenimiento de una nueva era), con la «penetración dentada de la máquina» y su secuela más potente, la velocidad.

Con ese sentimiento, sin embargo, uno podía sentir que asistía al ocaso de un cierto tipo de historia y al nacimiento de otra diferente, cuyo emblema era la máquina, con sus muchos e infinitamente diversos brazos bailando igual que Shiva [...]⁴³²

El hombre devendrá moderno gracias a la electricidad. La velocidad con la que se traía la luz fue contemplada como si de un hecho mágico se tratara⁴³³. Para los futuristas no se podrá ser verdaderamente moderno sin amar, sin adorar el peligro que llevaba asociado la velocidad, que será de este modo trasunto de la vida, una vida intensa, eléctrica y varonil, «digna de ser vivida», como afirmarán repetidamente. Los modernos amarán sin medida la velocidad; los antiguos por el contrario, la odiarán. La posición

⁴³¹ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 15.

⁴³² R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 15.

⁴³³ R. Hughes, *El impacto de lo nuevo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 43.

que unos y otros tomarán con respecto a la velocidad será la diferencia que para Marinetti marcará la línea divisoria entre lo antiguo y lo moderno, entre lo dinámico y lo *passatista*.

Ed é l'elettricitá che ne cura precipitosamente il germogliare. Tutta l'elettricitá tellurica sono finalmente utilizzate [...] Urrá! Urrá! Per quei treni che corrono, laggiú, velocissimi! Treni di merci, poiché le merci sole strisciano ancora sulla tera. L'uomo, divenuto aereo, vi posa il piede solo di tanto in tanto! [...] Tutti i soprappiú sono in giuoco in tutte le anime. L'emulazione si accanisce verso l'impossibile, purificandosi in un'atmosfera di velocità e di pericolo⁴³⁴.

Otra de las ideas sobre las que se construyó la doctrina de la invención futurista del universo será la del dinamismo. El padre de esta idea será Boccioni, quien frente a la inflación de la estética de la máquina y de la velocidad de Marinetti, reivindicó que desde un punto teórico y también práctico la creación se debía sustanciar sobre la base de la emoción que el artista debía saber percibir y transmitir. Para Boccioni, y el futurismo que *le compró* la idea, el estado de ánimo del genio futurista deberá como consigna insuflar vida al arte.

Nosotros, que deseamos orientarlo todo hacia la realidad en sí, condenamos en la vida el hibridismo de los artistas, su lucha constante entre un a priori artístico inexistente y el carácter moderno de la modernidad triunfante. [...] ¡Quien no tiene coraje no puede luchar y hacer arte! ¿No es éste uno de los motivos del fracaso total de las tentativas de conferir nobleza a los anuncios publicitarios y demás? Las escuelas de arte industrial mejorarán muchas cosas, pero siempre generarán una producción secundaria mientras no piensen en la vida, sino en el arte⁴³⁵.

El vitalismo futurista de Boccioni será también una apuesta por el colorismo que encontramos desplegado en la vida y que los artistas generalmente habían orillado por motivos *pintoresquistas* inaceptables para un espíritu moderno. Boccioni, por el contrario, preferirá:

Celebrar a los payasos, los acróbatas y todo lo grotesco e imprevisto de los circos y de las ferias; el gran anuncio amarillo con el enorme zapato negro que ocupa toda una fachada, cualquier estructura de hierro necesaria; los

⁴³⁴ F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, pp. 275-276.

⁴³⁵ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, pp. 33-34.

juguetes; los bailes, el ritmo ingenuo, conmovedor y excitante de la tonadilla anónima y del *café-chantant*, el ritmo metálico de los talleres⁴³⁶.

Recogiendo todo el histórico caudal de ideas sintético-matemáticas de los futuristas italianos, proseguirá:

Celebramos el vocerío, la matemática distribución del trabajo en los talleres, los silbidos de los trenes, la confusión de las estaciones, ¡la agitación!, ¡la rapidez!, ¡la precisión! Celebramos el sonido de las sirenas que ha reemplazado al bronce religioso, tedioso y desalentador de las campanas; la pulsación de los motores, las rítmicas bofetadas de las correas de transmisión...⁴³⁷

Esta fiesta de los sentidos, del dinamismo y el color que plantearon los futuristas, vinculando la obra de arte con la exuberancia de la vida, vino acompañada de una soflama nacionalista que identificó a los países viejos, caso de Inglaterra y Francia, con *el quietismo*, mientras que por contra «USA, Escandinavia y la ahora, gracias a los futuristas, joven Italia» representarán el empuje de la modernidad.

El futurismo y en particular el dinamismo plástico de Boccioni se propusieron superar la sensación dinámica que el cubismo trató de representar años atrás con relativo éxito. Para ello, además de integrar el arte en la vida, los futuristas integrarán la poesía y *La parole en liberté* de Marinetti en la pintura.

Como decíamos en nuestro prefacio al catálogo de la 1ª exposición futurista de París: «somos futuristas porque un conjunto de concepciones estéticas, éticas, políticas y sociales son absolutamente futuristas». Esta unidad es la que constituye la fuerza y la cohesión de nuestro movimiento. Esta unidad es la que falta en el cerebro italiano de los artistas pasatistas⁴³⁸.

Para superar esa sensación dinámica que los cubistas perseguían, Boccioni y otros artistas de la primera hora del futurismo se propusieron experimentar con técnicas nuevas, como *el divisionismo* y alguna no tan nueva aunque sí netamente moderna, como *el puntillismo* de Signac y de Seurat. A través de esta apuesta radical de la que también fueron pioneros, consiguieron hacer más fluida la forma y hacer más etéreos y transparentes a los cuerpos representados en sus lienzos.

⁴³⁶ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 35.

⁴³⁷ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 35.

⁴³⁸ U. Boccioni, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 15.

Algunos futuristas después de experimentar con el dinamismo plástico fueron más allá, Balla llegó ya en 1912 a la abstracción total. Depero aplicó sus experiencias dinámicas al campo de la moda en 1914. Finalmente, Severini se entregó a partir de 1916 a la construcción de cuadros *objeto-cinéticos*.

Questa armonia é determinata dalla stessa continuità del volo. Si deliniano così i caratteri dominanti dell'Aeropittura che, mediante una libertà assoluta di fantasia e un ossessionante desiderio di abbracciare la molteplicità dinamica con la più indispensabile delle sintesi, fisserà l'immenso dramma visionario e sensabile del volo. Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata del grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'alba e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica⁴³⁹.

Marinetti siempre apoyó y defendió la teoría del dinamismo plástico futurista, al considerar que rompía los códigos formales establecidos y que en esa experimentación sin miedo a la crítica se encontraba lo mejor del genio futurista. Cuando el proponente de la idea del dinamismo plástico, Umberto Boccioni murió en 1916, Marinetti quedó desolado y quiso llevar a la práctica todas sus aportaciones plásticas, caso de la idea de *líneas-fuerza* para robustecer la mirada del artista en su obra o también la *compenetración* de planos en sus legendarias obras *La ciudad se levanta (1910)*, donde dotó al lienzo de movimiento, en su conocidísima *La calle ante la casa (1911)*, y sobre todo en *Dinamismo de unciclista (1913)*, que marcó la experimentación en pintura que seguirían Delaunay o Leger. Marinetti además adoptó la escultura de Boccioni *Formas únicas de continuidad en el espacio (1913)* como auténtico *logo* del movimiento futurista.

Hay todavía otra idea en la filosofía futurista que explicará la pasión desmedida por la innovación en el plano del arte, y su traslación posterior a la vida y a la política, puesto que todos estos conceptos nacen del genio creador. Esta idea es la de la simultaneidad.

Simultaneamente nell'irta concentrica marea commerciale di ferro cemento dinamite benzina che gonfia la città nuova il meriggio fonde i ritmi larghi delle colline tagliate e delle strade portate su da muraglioni l'arpeggiare di scale scalette il basso rotolante dei carri lo strombettamento delle automobili e il trillo delle biciclette che rasentano come rondini tetti e cornicioni color d'altomare⁴⁴⁰.

⁴³⁹ F.T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 172.

⁴⁴⁰ F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 1019.

La simultaneidad futurista quería romper con la imagen estática que las obras de arte transmitían a sus receptores. Su *simultaneità* remitía a la repetición automatizada de las máquinas en las cadenas de montaje mecanizadas. Después de revisar las imágenes provenientes de la fotografía y el cinematógrafo, comprobaron que la superposición de muchos fotogramas distintos, observados uno detrás de otro a un ritmo veloz, hacía que el ojo humano tuviese esa sensación de movimiento que los artistas habían buscado desde siempre para plasmarlo. Llevar esa idea al lienzo o al bronce era otra cuestión. Los futuristas se acercaron a este sueño, como hizo Balla en 1910, añadiendo a un perro que paseaba con su dueño una multitud de difuminadas patitas que hacían perceptible el movimiento en la representación pictórica. Habían conseguido una vez más, basándose en la multiplicación de los ángulos de visión (simultaneidad y multiplicidad pasaron a ser sinónimos), gracias a Balla y a Boccioni, lo que los cubistas y otros grupos *experimentales* no habían logrado todavía.

Rabiosamente lunghe volante spirale d'acqua d'ondate ondate sempre piú avanti su su fino a sfiorare tanti tanti maledetti aeroplano nidi neonati crepitanti lunghi becci di fuoco⁴⁴¹.

La simultaneidad y el dinamismo futurista se convirtieron en un fenómeno a imitar por los vanguardistas de todo los *ismos* de la época: vorticistas, ultraístas, rallistas⁴⁴²,... El futurismo, pese a lo que se ha dicho repetidamente, aportó un conjunto de respuestas plásticas y conceptuales potentes que ayudaron sobremanera al desarrollo del arte moderno. Los objetos *integrados en reciprocidad* con todo aquello que les rodeaba, será otra idea perseguida por los artistas y *materializada* con razonable éxito por Boccioni, al que después de su accidentada muerte Marinetti rindió cumplido homenaje.

Boccioni che non é morto cadendo da una di quelle bellissime e pericolose machine che egli aveva tanto amato, che non é morto colpito dal fuoco della guerra invocata e accettata, qualche anno dopo é considerato un grande isolato. Il futurismo era finito con liu, lui stesso aveva sepolto la sua creatura⁴⁴³.

⁴⁴¹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 1030.

⁴⁴² Es conocida la polémica en 1913 de Boccioni con los hermanos Delaunay en torno a la paternidad de la idea de la simultaneidad en pintura. Ver: G. Lista, *La scene futurista*, CNRS, París, 1989, p. 57.

⁴⁴³ R. de Grada, *Boccioni. El horizonte futurista*, Nuove Edizioni Culturali, Milano, 2002, p. 112.

Marinetti concluye así el homenaje a su amigo, compañero leal que cumplió con todos los preceptos del movimiento, que fue dinámico, eléctrico, brillante y además *supo morir joven*, convirtiéndose en inmortal héroe de la nueva *religión* futurista:

Rimane un grande ingegno, una vivace scoperta, un'opera commovente. Il mito del moderno, anche da lui acceso, continua. Ma la coscienza della nostra epoca, anche per suo merito, per forza della sua esperienza, ha trovato poi altre strade. Le stesse, probabilmente, che egli avrebbe imboccato e perseguito col suo animo di leone, con la sua cristallina onestà⁴⁴⁴.

La simultaneidad futurista no sólo se circunscribirá a la pintura, la escultura, la publicidad o el cine, sino que la idea también será llevada por Marinetti a la literatura, donde a través de la repetición reiterada de la misma palabra en un texto concreto, se logrará *la ruptura* con la tradición formal y la semántica anterior, ahondando en la libertad que el uso libre de las palabras, *parole in libertà*, traerá aparejada.

La utilización de la analogía en el cine fue un eficaz recurso utilizado por los futuristas, que redundado en esta idea de libre interpretación proponían un juego de superposición de imágenes. Así, para reflejar la angustia o el dolor de un individuo en lugar de mostrar su rostro expresando ese sentimiento, proyectaban una explosión o un volcán en erupción, dislocando la escena cinematográfica, abriéndola a la interpretación y rompiendo los códigos formales de la disciplina.

4.6. ANTIVATICANISMO, SPORT Y DESMESURA DIONISIACA

Por último, en este capítulo cajón de sastre de las peculiares tesis futuristas haremos mención aun grupo de ideas que los futuristas hicieron suyas, reformulándolas como era su costumbre en claves de intolerancia y radicalidad. Obsesiones que aparecen mencionadas en el manifiesto que Marinetti lanzó a los estudiantes italianos en 1910:

Il nostro programma immediato é di combattimento arcanito contro il passatismo italiano sotto tutte le sue forme ripugnanti: archeologia, academismo, senilismo, quietismo, vigliaccheria, pacifismo, pesimismo,

⁴⁴⁴ R. de Grada, *Boccioni. El horizonte futurista*, Nueve Edizione Culturali, Milano, 2002, p. 113.

nostalgia, sentimentalismo, ossessione erotica, industria del forestiero. [...] Il nostro nazionalismo ultra-violento, antisocialista, antitradizionale e anticlericale...⁴⁴⁵

El anticlericalismo de muchos grupos dispares entre sí (políticos, literarios, vanguardistas...) que no sólo en Italia, sino en toda Europa, culpaban a la Iglesia de ser la responsable de todo tipo de males, se convirtió en Marinetti en un antivaticanismo militante hasta sus últimas consecuencias⁴⁴⁶.

Para Marinetti la Iglesia representaba todo lo que los futuristas despreciaban profundamente. Su *passatismo* era para ellos altamente *contagioso*, y debía ser extirpado de raíz si se buscaba dejar atrás el pasado y alcanzar la modernidad. La Iglesia, con su inmenso patrimonio de obras de *arte viejo*, era para Marinetti culpable de la *atrofia* del genio creador de los italianos, que no se atrevían a ser más incisivos en sus rupturas por temor a ser expulsados del edén vaticanista. El Vaticano obstaculizaba *los cambios* y ponía todo tipo de *trabas morales* para que los artistas de talento vanguardista pudieran desarrollar su actividad. Los futuristas se revelaron contra este yugo y juraron enemistad eterna a una institución portadora de valores como la compasión, el amor al prójimo e incluso el “*nauseabundo*” pacifismo clerical. La Iglesia y el Papado no tendrán ninguna cabida en la reconstrucción del universo futurista, siendo ellos los expulsados del nuevo *paraíso* moderno que *la vanguardia maldita* prometía traer a Italia.

Inutile enumerare le ragioni politiche che rendono indispensabile per l'Italia vittoriosa il liberarsi, al più presto, del Papato [...] Io domando l'espulsione del Papato per sgombrare l'Italia dalla mentalità cattolica⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ F. T. Marinetti, *In quest'anno futurista* Direzione del Movimento Futurista. Milano, 29 settembre 1913. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4. vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

⁴⁴⁶ El asunto será importante y fuente de conflicto permanente con los fascistas de Mussolini, que una vez llegados al poder mitigaron su anticlericalismo, para buscar rápidamente un acuerdo con el Vaticano que reconociese al Estado fascista y este a su vez fijará la relación con un Estado que literalmente se encontraba en el centro de la misma Roma. Marinetti se enfadó tanto, que esta fue una de las causas que alegó para abandonar el fascismo, antes de que éste se hiciera con el poder. En esta cuestión y pese que posteriormente cedió en algunas otras, Marinetti se mantuvo inflexible y continuó bramando contra el Vaticano y la “clerigalla” en general. Ver: G. Agnese, *Marinetti una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990, p.197.

⁴⁴⁷ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 331.

Era inaceptable que el Papado hubiese conseguido durante tanto tiempo *suplantar* a Italia en el mundo. Consideraban humillante el hecho de que en muchos países se tenían referencias del Vaticano, de sus iglesias y de sus museos; pero se desconocían Italia y a los auténticos italianos. Ominosa ofensa que los futuristas no iban a consentir y por lo que estaban dispuestos a pasar a la acción. La destrucción completa de la Iglesia Católica, esa “*excrecencia perniciosa*” era imprescindible para poder construir en libertad la nueva Italia, tal y como se anunciaba en el quinto punto del programa del Partido Político Futurista⁴⁴⁸.

La prédica de *valores* antifuturistas, como la confesión en busca del perdón divino o la esperanza en el *reino de los cielos*, eran una invitación para demoler esa absurda y antivitalista anomalía. Además en ella residían más que en ninguna otra institución los dos pilares más representativos de la tradición y la familia, que había que derruir, para construir una nueva *sacralidad* futurista.

Non si può toccare il principio Della famiglia e la concezione giuridica del matrimonio fintanto che permane la forza del prete. Questi fa pesare sulla vita l'assurda idea antivitale di eternità. Eternità dei valori Spirituali, eternità di gioia nel paradiso extra terreste e perciò eternità assurda dell'amore sulla terra. Un uomo che ama una donna deve amarla per tutta la vita. Se cessa di amarla dopo tre mei, scandalo diabolico, peccato infame, sanzione infernali. Il prete creó il piú absurdo dei carceri, il matrimonio indisolubile⁴⁴⁹.

Los futuristas que habían proclamdo «la abolizione de la anzianita parassiti» no podían aceptar que los más *viejos* de todos los mortales (las monjas, los curas y los sacristanes) por dejación de “*traidores y cobardes*” siguieran ostentando el poder⁴⁵⁰.

El ataque a la «negación de la vida» que encarnaba la Iglesia Católica será uno de los estandartes más lustrosos que los futuristas exhibirán, siendo Marinetti *el militante* que con más énfasis clamará contra la lógica vaticanista que se había impuesto en el arte, en la vida y también en la política para descrédito de Italia.

La nostra fulminae vittoria italiana [...] la velocità tempestuosa del genio italiano ci libera da tutto un medievalismo católico a bae di sacrificio, di sogo

⁴⁴⁸ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 163.

⁴⁴⁹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 331.

⁴⁵⁰ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, pp. 347-348.

stico, di mani menicanti, d'inginocchiatoi, d'diplomazie, d'irredentismi patonici e di nostalgia professorali⁴⁵¹.

Marinetti exhortará a los suyos a no conformarse con declaraciones retóricas sobre la necesidad de acabar con los curas, sino que abogará por pasar a *la acción*, la más genuina de las virtudes futuristas. Así, animará a los suyos a activarse para:

Sostituire all'attuale anticlericalismo retorico e quietista un anticlericalismo d'azione, violento e reciso per sgombrare i'Italia e Roma dal suo medioevo teocratico che potrà scegliere una terra adatta dove morire lentamente. Il nostro anticlericalismo intransigentissimo e integrale, costituisce la base del nostro programma politico, non ammette meci termini né tranzsazioni, esige netamente l'espulsione⁴⁵².

Después de hacer este llamamiento a la utilización de la acción violenta para expulsar sin contemplaciones al Papado y a la Iglesia Católica de Italia, Marinetti proclamará:

Il nostro anticlericalismo vuole liberare i'Italia dalle chiese dai preti, dai frati, dalle monache, dalle madonna, dai ceri e dalle campane. Unica religione, i'Italia di domani. Per lei noi ci sismo batuti senza curarci delle forme di governo destinate necessariamente a seguire il medioevo teocratico e religioso nella sua fatale caduta⁴⁵³.

En resumen, las ideas de las que se nutrieron los futuristas italianos fueron variadas. Algunas provenían de las filosofías vitales de la época, otras del universo del arte, otras serán adoptadas por los futuristas porque se amoldaban a sus tesis *antipasatistas*, y otras son fruto de la propia experiencia de los actores futuristas. Quizás una de las más pintorescas de estas modas modernas que incorporarán a su movimiento será la del *sport*, la práctica del *sport*, así como suena en inglés.

Marinetti que conservará la herencia *dandi* durante toda su vida, observará cómo la práctica del deporte que se estaba extendiendo a principios del siglo XX entre algunos individuos especialmente modernos (generalmente señoritos ociosos) representaba junto la posesión del automóvil, una de las imágenes del dinamismo moderno. La práctica deportiva es por definición movimiento, lo opuesto del *quietismo* que tanto despreciaban los futuristas.

⁴⁵¹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 333.

⁴⁵² F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 335.

⁴⁵³ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 335.

Un nouvo sforzo eroico perché superando tutte le debolezze de la razza calpestando e uccidendo ogni viltà e ogni abitudine del cervello del cuore e dei nervi tronchi brutalmente con tutto il pasato e appaia virilissimo, *nuovissimo, italianissimo*⁴⁵⁴.

La gimnasia, además de representar el movimiento y la vitalidad del cuerpo que se robustece (como el futurismo) y se hace más poderoso, representará también la superación y búsqueda de nuevos retos (aventuras) que eran tan del agrado de este movimiento. El *sport* además de forma, danza y estilo será combate y enfrentamiento. A los futuristas les gustará especialmente la práctica de los deportes llamados de contacto, como el boxeo, donde los púgiles se enzarzan en una dura pelea que servirá de aprendizaje para arremeter contra el enemigo.

La conflagrazione ha dimostrato il trionfo del concetto d. improvvisazione elastica intensiva. [...] L'improvvisazione attira e seduce la Fortuna⁴⁵⁵.

Los futuristas también valoraban la noble práctica de la esgrima, deporte de caballeros donde la gracilidad y agilidad de la espada en movimiento se verá como un “*caligrama*” de belleza sin igual. Lo que más le gustaba a Marinetti de la esgrima era la espada en sí, pues ésta era el arma perfecta para enfrentarse en duelo y limpiar el honor mancillado por las ofensas *passatistas*.

Il giorno del duello è il 15 aprile. L'ora è quella pretesa da Marinetti per propiziarsi la fortuna: le undici del mattino. Il luogo, unospiazzo del Parc des Princes a poche centinaia di metri dalla Grande Ruota del parco dei divertimenti, non molto oltre la macchia verde del Bois de Boulogne. Marinetti, puntualissimo, è sicuro che gli andrà bene: «Ci batteremo alle undici, e undici è il mio numero portafortuna: perciò vincerò io» confida ai suoi padrini mentre essi, con quelli di Hirsch, verificano che tutto sia conforme a quanto stabilito. I duellanti sono in calzoncini e camicia, e hanno la mano destra guantata. Due dottori aprono le loro valigette e ne cavano unguenti, bende e tintura di iodio⁴⁵⁶.

El duelo *a espada* donde no hay lugar para el pacto y la componenda reconoce a la violencia como único instrumento eficaz capaz de redimir la (presunta) ofensa recibida y saber así quién es *el mejor*. Tener razón no importará, habrá que vencer para

⁴⁵⁴ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 302.

⁴⁵⁵ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p.306.

⁴⁵⁶ G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990, p. 88.

demostrar quién merece imponerse. La estética implacable de lo hermoso-terrible se manifiesta de este modo en todas las secuencias del duelo.

Le spade vengono disinfettate in una fiamma fatta divampare lì accanto. C'è un silenzio carico di tensione. È una bella giornata, e la Grande Ruota, che s'intravede tra gli alberi, porta lentamente in alto i suoi sedili, dai quali sposini e provinciali vedono per qualche momento una parte dei tetti di Parigi. Come vogliono le regole, Gomez Carillo dice ad alta voce i nomi dei duellanti. «Il signor Filippo Tommaso Marinetti, poeta futurista italiano. À vous!» I primi assalti, ognuno della durata di due minuti e ognuno seguito da una pausa dello stesso tempo, sono grigi e senza storia. Gli avversari si studiano. Marinetti avverte stanchezza al polso che sringe l'elsa, accoglie con sollievo i periodici «alt!» ordinati dal direttore del duello e pensa fra sé che è passato molto tempo da quando prese lezioni di scherma da Agesilao Greco, teorico e maestro di spada. «Del resto, una mano abituata e reggere la penna, non si dovrebbe forse stancare a tenere il ferro in linea?»⁴⁵⁷

El antivaticanismo y la defensa del *sport*, así como su querencia a ser maltratados por el público en sus representaciones y *performances*, contribuyeron a la percepción del futurismo como una vanguardia diferente y excéntrica que mezclaba cuestiones filosóficas y otras pertenecientes a la cotidianeidad de la vida moderna, como el contacto con la máquina, para reconvertirlas y sublimarlas en una doctrina nueva, cuyo Dios era el culto a lo moderno. En este particular *totum revolutum* en el que por obra de Marinetti y los suyos se convirtió el futurismo, las ideas de raíz filosófica, como la singular visión que de la *durée* y la intuición bergsoniana tuvo Boccioni tuvieron una importancia capital⁴⁵⁸.

No obstante, el pensador que tuvo una influencia mayor en el movimiento fue Nietzsche. Como sucederá con el fascismo, Nietzsche *servirá* para explicar gran parte de las ideas de los futuristas. De Nietzsche vendrán las apelaciones de Marinetti a la voluntad del espíritu futurista, la consigna de vivir peligrosamente, la misoginia futurista o la necesidad del advenimiento de un superhombre que Marinetti creía debía ser el sujeto futurista.

Nietzsche non avrebbe certo vomitato come noi, di disgusto, leggendo sulle facciate dei Musei, delle Accademie, delle Biblioteche e delle Università questi principi infami, scritti col gesso dell'imbecillità:

VOI NON PENSERETE PIÙ!

⁴⁵⁷ G. Agnese, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano, 1990, pp. 88-89.

⁴⁵⁸ M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza forma, Madrid, 1990, p. 244.

VOI NON DIPINGERETE PIÙ!
VOI NON COSTRUIRETE PIÙ!
NESSUNO POTRA MAI SUPERARE I MAESTRI!
QUALSIASI ORIGINALITÀ È VIETATA!
BANDO ALLE FOLLIE E ALLE STRAVAGANZE! BISOGNA COPIARE
COPIARE COPIARE!
PER CONQUISTARE IL PARADISO DELL'ARTE, BISOGNA IMITARE LA
VITA DEI NOSTRI SANTI 459

De Nietzsche extraerán los futuristas la idea de la intolerancia con los enemigos y, tras la lectura por parte de Marinetti del *Nacimiento de la tragedia*, la idea de la pulsión y el éxtasis dionisiaco.

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera, es don artístico de verse rodeado por semejante muchedumbre de espíritus [...] una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada. El ditirambo es necesario...⁴⁶⁰

Para Marinetti *el exhorto* de Nietzsche de buscar una salida estética a la decadencia moral de su época, será una linterna que iluminará el recorrido que los futuristas debían emprender en su carrera modernolatra. De Nietzsche sacará Marinetti, y también Mussolini, la tesis de que las ideas superiores (futuristas o fascistas) de los espíritus *sublimes* deberán imponerse sobre la medianía del resto, siendo necesario utilizar la violencia, llegando en ocasiones hasta límites de «crueldad extrema». Esta falta de piedad que Marinetti detectó en los textos de Nietzsche será muy repetida por los futuristas y se convertirá en recurso dialéctico de primer orden de su *demagogia*.

Non dormimmo, notte, e all'alba ci arrampicammo fin sopra alle porte delle Accademie, dei Musei, delle Biblioteche e delle Università, per scrivervi col carbone eroico delle officien questa dedica, che è anche una riposta al Superuomo classico di Nietzsche:

AL TERREMOTO,
LORO UNICO ALLEATO
I FUTURISTI DEDICANO
QUESTE ROVINE DI ROMA E DI ATENE⁴⁶¹.

El futurismo buscará realizar *la obra total* que para Marinetti y Boccioni será siempre dinámica, directa y provocadora, tal y como veremos cuando analicemos la dramaturgia futurista. En cualquier caso, las ansias de renovar la escena también desde el punto de

⁴⁵⁹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 263.

⁴⁶⁰ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 83-84.

⁴⁶¹ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Verona, 1968, p. 264.

vista político, hicieron que Marinetti deslizase desde parámetros estéticos las metáforas nietzscheanas a un terreno delicado.

Marinetti no sólo veneró al maestro alemán, sino que también fue crítico con Nietzsche por alguna pequeña «concesión *passatista*»⁴⁶². Pero la fuerza de las ideas del filósofo alemán estará siempre presente en el ditirambo futurista, aunque Marinetti afirmase en un momento concreto «renegar de Nietzsche»⁴⁶³. El aforismo en el que tan bien se manejaba Nietzsche, será utilizado también por Marinetti por considerarlo un modelo de comunicación con la audiencia que reforzaba las posiciones del orador sin que hubiera lugar a ambigüedades. El gesto duro y el verbo nervioso serán los rasgos más representativos de los futuristas a la hora de desplegar su retórica y su cuidada puesta en escena.

El arte del pasado, no está de más repetirlo por milésima vez, sirvió para exaltar el pasado, el estilo clásico y arcaico sirvió para glorificar la vida del pasado. Nuestro esplendor, nuestra gloria, nuestros hombres, nuestros productos, tienen necesidad de un nuevo arte, tan espléndido, tan mecánico y veloz, exaltador de la dinámica, de lo práctico, de la luz y la materia que nos pertenece⁴⁶⁴.

Este párrafo de Depero extraído de su manifiesto *El futurismo y el arte publicitario* (1915) y que expone el programa de intervención radical de los futuristas, compendia con precisión la filosofía de *La vanguardia negra* y sus inevitables deudas ideológicas, pero sobre todo identifica claramente su original capacidad poética de creación de un universo propio e irrepetible.

Bleriot tenía razón cuando gritaba últimamente: “¡Todavía necesita el progreso muchos cadáveres!”⁴⁶⁵

⁴⁶² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 102.

⁴⁶³ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 101.

⁴⁶⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 284.

⁴⁶⁵ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 104.

5. EL ESTILO Y LA ESTÉTICA FASCISTA

5.1. TOTALITARISMO

El fascismo, el nacionalsocialismo y el comunismo en sus múltiples versiones han sido los fenómenos denominados totalitarios. A menudo se ha hecho de un modo generalizado y sin atender a las diferencias que debieran establecerse entre ellos. Debido a la *banalización* que los términos fascista, nazi y comunista han sufrido, «estas definiciones se nos aparecen habitualmente alejadas del significado primero con el que fueron conocidas»⁴⁶⁶. Convendría intentar una contextualización que aclare el significado de los mismos y situarlos donde entendemos les corresponde.

A veces se ha querido ver en el nazismo una variante más del fascismo. Así lo entendieron historiadores como Robert Parí y otros protagonistas del período en el que el nazismo estaba en su máximo apogeo o bien sus consecuencias estaban demasiado cercanas, como el mismo *premier* británico en su condición de político y cronista de su tiempo Winston Churchill. Escritores como Ian Kershaw, Anthony Beevor o el autor de una de mejores biografías que existen sobre Mussolini, Jasper Ridley, sostienen lo contrario; a saber, que fascismo paradigmático y nazismo, pese a partir de un mismo tronco deben ser considerados fenómenos diferentes a la hora de ser estudiados académicamente. Y eso será así, pese a su coetaneidad e incluso, pese a su política de alianzas que los hizo merecedores de un final semejante⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ W. Ebenstein, *El totalitarismo*, Paidós, Buenos Aires, 1965, pp. 17-18.

⁴⁶⁷ Este debate en sí apasiona a los historiadores y naturalmente por las consecuencias que de estos regímenes se derivaron debe ser tratado con suma delicadeza, pues el asunto se presta a especulaciones de todo tipo.

Nosotros convenimos con Ian Kershaw en que el nazismo es un fenómeno en esencia criminal que hace de la supremacía racial aria su seña de identidad más relevante y que precisamente por ello su homicida *propuestapurificador* lo convierte por definición en un fenómeno incompatible con la existencia de otras opciones que pudieran hacerle sombra. En el caso del fascismo italiano su apuesta que también es irredentista y por tanto expansionista, no conlleva necesariamente la desaparición sistemática de todos sus adversarios, sí su sometimiento, pero no su eliminación. Este es un rasgo, el de la voluntad de exterminar

La distinción entre totalitarismo y *simples* dictaduras, tan problemático para los investigadores, en el caso del fascismo paradigmático encierra a su vez otras paradojas que dificultan aún más su clasificación con respecto a la cuestión totalitaria, alguna de ellas introducidas ya en sus orígenes por el propio Benito Mussolini, como señala Jaspar Riedley.

Últimamente muchos comentaristas políticos han señalado que si bien la Italia fascista, con sus plebiscitos, su Estado de partido único, su censura de prensa y el encarcelamiento sin juicio de los opositores políticos era indudablemente una dictadura, no se trataba de un estado totalitario como la Alemania nazi o la Unión Soviética que gobernó Stalin. Hay una paradoja en la cuestión, ya que fueron Mussolini y sus ideólogos fascistas quienes inventaron la palabra “totalitario”, en 1923, para describir al Estado de la Italia fascista: a diferencia del Estado en las democracias y todos los regímenes previos, el Estado fascista era totalitario porque exigía la devoción y la entrega total de todos sus ciudadanos. Pero en algunos aspectos era más benigno que el de la Alemania nazi y la Rusia stalinista o las monarquías despóticas de los siglos XVI y XVII. Se parecía mucho más al de la Rusia zarista del siglo XIX, al de Austria de Metternich o al de la Francia de Napoleón I y Napoleón III⁴⁶⁸.

En nuestros días, el cuidado con la terminología debería ser incluso más medido, puesto que el concepto de régimen totalitario añade un plus punitivo a la hora de determinar las sanciones penales que a un acusado puedan corresponder. Por ello el tribunal penal de La Haya -encargado de enjuiciar estos casos- puede acusar a un reo como instigador de un proyecto con pretensiones totalitarias, donde la aniquilación física del enemigo es parte de la estrategia deliberada del grupo del que forma parte el acusado. Así lo atestigua el reciente juicio al líder de los serbios de Bosnia Radovan Karadzic, por su participación en crímenes de lesa humanidad en la guerra de los Balcanes a principios de los años noventa del siglo pasado.

a grupos concretos, que tanto nacionalsocialismo como comunismo compartirán, en el caso del stalinismo de un modo radical, puesto que se dedico no tanto a la búsqueda de un enemigo externo, sino a cebarse con el llamado enemigo interior. Así muchas personas que se declaraban incluso leales al comunismo fueron ejecutadas durante las grandes purgas y llevadas al Gulag sin acusación argumentada alguna bajo el epígrafe “enemigo de la seguridad del Estado”. Esta cuestión la de *la eliminación* de seres humanos se convertirá en una de las características imprescindibles para diferenciar de entre los movimientos extremos, a cuáles podemos considerar totalitarios y a cuáles no.

Para mayor ampliación de esta controversia y poder comprobar de este modo que no se trata de una simple cuestión de *Weltanschauung*.

Verel capítulo nº 15, *Señales de una mentalidad genocida*, I. Kershaw, *Hitler*, Península, Barcelona, 2008, pp. 593-599.

⁴⁶⁸ J. Ridley. *Mussolini*, Vergara, Buenos Aires, 1999, p. 241.

Los estudios sobre la cuestión del totalitarismo también resultan divergentes a la hora de determinar cuáles son las condiciones que deben concurrir para que un régimen concreto se deba considerar de carácter totalitario. No obstante y pese a la fortuna que la acepción ha tenido, su *abuso* exige que precisemos al máximo y fijemos posición sobre la materia. Atenderemos a cuatro características que Hannah Arendt refiere sobre el tema en su obra ya clásica *Los orígenes del totalitarismo*, a saber:

- 1 Alianza entre el pueblo llano y la élite.
- 2 Sustitución del Estado por el partido (cosa que sucedió en Alemania y la URSS, pero no en Italia, donde por ejemplo la justicia funcionó de un modo *razonablemente* autónomo respecto al PNF durante toda la era fascista, incluido el período de guerra 1939-1945).
- 3 Sustitución de las normas jurídicas y de los preceptos morales imperantes antes del advenimiento de las dictaduras respectivas (algo que tampoco se dio en Italia, donde la vida cotidiana *no cambió* para los ciudadanos *normales*⁴⁶⁹ de un modo extremo, como sí sucedió en los otros dos Estados señalados).
- 4 Voluntad de aniquilación física de todo aquel considerado como enemigo del movimiento o del Estado, tanto a nivel interior, como en caso de conquista también eliminación del enemigo de los territorios anexionados⁴⁷⁰.

Conforme a estos criterios, ni desde el punto de vista de la definición, ni tampoco desde el punto de vista de los hechos podemos considerar que el fascismo italiano fue una ideología totalitaria *strictu sensu*, pese a la confusión y polémica a la que esta conclusión invita⁴⁷¹.

Esto no es óbice para que el fascismo clásico tenga con los otros dos fenómenos señalados (el nacionalsocialismo alemán y el comunismo soviético), desde el punto de

⁴⁶⁹ Cuando decimos que no cambio *demasido* para los ciudadanos *normales* queremos decir que aquellos ciudadanos que no fueron enemigos del régimen (la mayoría de los italianos) no sufrieron represalias directas por parte de los fascistas que les hicieran sentir que vivieran en un estado de terror generalizado (otra de las características del totalitarismo) y esto será así pese a su *fascistización* forzosa. Ver: E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 195-196.

⁴⁷⁰ H. Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 2004, tercera parte *Totalitarismo*, cáp. décimo, pp. 387-389.

⁴⁷¹ Queremos insistir que hablamos exclusivamente desde el punto de vista del análisis de lo que es la doctrina de unos y de otros. Por lo demás los hechos son de sobra conocidos y la responsabilidad criminal del régimen fascista esta fuera de toda discusión, pero ateniéndonos a la definición, insitimos en que el fascismo italiano no puede homologarse a los totalitarismos nazi y soviético. A espera de una mejor definición que los diferencie para el analisis académico, esta es la posición que mantenemos al respecto.

vista ideológico innumerables elementos (también de responsabilidad criminal) en común, siendo sin duda la *mística del hombre nuevo* el más poderoso de todos ellos.

5.2. EL MITO DEL HOMBRE NUEVO. LA EDAD DE ORO

La forja de un sujeto enteramente nuevo, resultante de una concepción teleológica de la historia por el concurso de una ideología fuerte y un líder carismático enviado por Dios, la Providencia o la Historia, será una de las señas de identidad de los peligrosos extremismos políticos patentes durante todo el siglo XX⁴⁷².

Esta idea del hombre nuevo de la que participarán por igual los fascistas y los comunistas (el héroe negro y el héroe rojo respectivamente) tendrá un componente mesiánico de raíz romántica que haría alumbrar ese sujeto titánico que no se «acobardará ante las adversidades». Para Marinetti ese sujeto será el prototipo futurista y para los fascistas el héroe negro que tendrá a Italia como faro.

El hombre nuevo fascista será a la vez *parte* de la masa e individuo carismático con voluntad de acero para imponerse a todos los demás en «esa lucha sin cuartel que es la vida».

Cuando afrontamos el escenario donde se desenvuelve la vida de nuestro tiempo y percibimos la naturaleza contradictoria –al mismo tiempo afirmativa y negativa- de la llamada “sociedad de masas”, sólo entonces podemos comprender hasta qué punto tales circunstancias apresuran la crisis del hombre, la envuelven en un arrebató de totalización y destacan las notas del drama individual dentro del vasto conflicto de la humanidad contemporánea⁴⁷³.

De esta manera los fascistas consagrarán su ideal a un “*ente metafísico*” superior que estaría por venir. En el caso de los futuristas este *ser* será enteramente nuevo y en el caso de los fascistas constituirá una mirada nueva, pero también una remembranza del formidable pasado de la Antigüedad Romana. Esta visión desigual de como debiera ser

⁴⁷² W. Ebenstein, *El totalitarismo*, Paidós, Buenos Aires, 1965, pp. 17-18.

⁴⁷³ E. Kosik, *El hombre nuevo*, capítulo 5, Héctor F. Agosti, *El hombre y la masa*, Martínez Rosa, S.A., Barcelona, 1969, p. 103.

el advenimiento del hombre nuevo desembocará en un principio de enfrentamiento entre los dos grupos, que tendrá sus implicaciones a la hora de repartirse el control dentro del movimiento *escuadrista*. Así mientras Marinetti afirmaba:

¡Sálvese quien pueda! Se hace preciso que aisléis las ruinas de la antigua Roma, más epidémicas que el cólera y la peste. Habrá que cavar un enorme foso y levantar un gran muro que rodee estas paredes de murallas romanas, vengativas y rencorosas⁴⁷⁴.

Mussolini decía:

Diríase que el fascismo toma uno por uno a los italianos con la intención de moldearlos en todo sentido. Deben volverse perfectos instrumentos de nuestros fines como sucedió en Roma, que de tal pedagogía fue maestra no superada, ya que en torno a su nombre supo crear una mística por cuya obra (...) ser ciudadano romano significaba ser partícipe de la divinidad⁴⁷⁵.

Eran los fascistas quienes no se fiaban de los futuristas, puesto que consideraban incomprensible y una excentricidad más de Marinetti y los suyos que quisieran prescindir del pasado glorioso de su pueblo.

5.3. LA HERMANDAD Y LA MASCULINIDAD

Para el fascismo la idea de hacer grandes cosas era una obsesión patológica. De esta idea megalómana se derivó la tesis fascista que reivindicaba la superioridad, *el derecho de naturaleza* de los más fuertes, pero no sólo en sentido figurado o mental, sino también los más fuertes en el sentido físico de la acepción.

Los hombres fuertes con «altiva actitud fascista»⁴⁷⁶ despreciarán cualquier muestra de sensibilidad *femenina*. Así lo proclamará Mussolini, «tal y como sucede en la jungla» donde impera entre las bestias la ley del más apto, entre los fascistas se impondrán, en un alarde de *darwinismo* social exento de mojigaterías sensibleras, la fortaleza y el pundonor. El poder que nazca de una acción autoritaria, haber demostrado ser el más

⁴⁷⁴ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 81.

⁴⁷⁵ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 131.

⁴⁷⁶ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 79.

fuerte, será virtud suprema a reivindicar por el sujeto fascista. En esa fortaleza se compendian para Mussolini todas las virtudes de una vida humana superior. No sólo la utilización de la fuerza es válida para imponer sus puntos de vista, sino también el empleo de ciertas dosis de crueldad, dando rienda suelta al elemento sádico del individuo autoritario, y mostrando también un coercitivo “*efecto ejemplarizante*”, porque para Mussolini «la lucha es el principio de todo lo noble y luchar significa vivir como un hombre»⁴⁷⁷.

Para el *Duce* sólo el elemento masculino y viril estará capacitado para soportar la presión a la que la sociedad dirigida por los más débiles somete a los más aptos. Sin llegar a la declarada misoginia marinettiana, los fascistas postularán un proteccionismo del hombre hacia la mujer *insoportable* incluso para la época.

Mussolini, en particular, odiaba a las señoras de sociedad que mimaban a sus perros de lujo en vez de tener hijos, e incluso cuando años más tarde llegó al poder, prohibió que los periódicos publicaran fotografías de mujeres paseando con sus perros⁴⁷⁸.

El fascismo relegará a la mujer a la crianza de los hijos y la *realización* femenina estribará en convertirse en el *reposo* del guerrero, atendiéndole al retornar a casa agotado tras una ardua jornada de *combate*. Mussolini, pese a tener esta visión rancia y discriminatoria de la mujer, intentó diferenciarse de la visión que la Iglesia y otros grupos conservadores defendiendo la gimnasia femenina. El *Duce* para no parecer condescendiente con *lo femenino*, se escudará una vez más en el viejo Sorel:

El porvenir pertenece a aquellos que no lo han temido: la fortuna y la historia son femeninas y sólo aman a los fuertes capaces de forzarlas⁴⁷⁹.

Este afán por proyectar una imagen varonil e impositiva, será una constante que recorrerá todas las manifestaciones fascistas. Así, el diseño mismo de los uniformes, inseparable de lo que podemos convenir en llamar una inequívoca estética fascista, será un fiel exponente de esta preocupación por representar esa visión *falocrática* del hombre. En efecto, la *camicia nera* ajustada e incluso ridículamente encorsetada, con

⁴⁷⁷ C. A. García, *La vida la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 78.

⁴⁷⁸ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 187.

⁴⁷⁹ G. Sorel y su encendida misoginia. Citado por R. París, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, París, 1968, p. 50.

sus blasones, insignias y enseñas representativas, contribuirá sobremanera a esa imagen pretendidamente arrebatadora del monje soldado a la que se aferraban los *gerarchi*. Los ceñidos pantalones acentuarán también la imagen de unos hombres, que en su afán por resaltar sus atributos masculinos, se recreaban en exagerarlos de un modo adolescente y ridículo.

Por último, para completar esta estampa de *enfant terrible*, los diseñadores del uniforme fascista añadirán al conjunto las lustrosas botas de montar (a veces con espuelas) que redundarán en la idea de dominio y control, tanto de sí mismos como de los demás, significando una advertencia para todo aquel que ose desafiar su masculinidad y su poder. El uniforme fascista será un hábito confeccionado *ex profeso*, para delimitar el territorio que *elcamisa negra* quería marcar. La fusta será el corolario de este disfraz, que dejaba bien a las claras, tanto a las mujeres como a sus enemigos, quién era el que mandaba.

Así lo vio en su biografía de Mussolini M. G. Sarfatti:

Todo cuanto fue el espíritu y la forma del arditismo de la guerra contribuyó poderosamente a la formación fascista, desde el *A noi*, grito de concentración al saltar de las trincheras, al emblema-signo del puñal, al canto del himno Giovinezza. Un día, de improviso, me apercibí que cierto modo de peinarse, con los cabellos echados hacia atrás a cepillo, se llamaba y era “a lo fascista”; cierto modo de mirar, de andar, cierta expresión del rostro, hacía y hacen descubrir al fascista, aun sin distintivo en el ojal. Se había formado una moda, un estilo y hasta el tipo físico del fascista.

“Una nación que tiene toda ella veinte años”, observaban sorprendidos todos los extranjeros en los días de gran parada.

Y aparecieron los gallardetes. Germinaron los motes y las insignias, no sólo el littorio y el puñal, también la segur, el águila, el manganello (el clásico vergajo de los tiempos heroicos del fascismo), la bota estilizada en turquí sobre azul y la frase de jerga militaresca, consagrada ahora ya por Gabriele D’Annunzio como guerrero, orador y poeta: *me ne frego* (me importa un bledo, me tiene sin cuidado y también algo más enérgico). También el Eja, eja, alalá, el antiguo grito de guerra, fue recogido y renovado en su origen por Gabriele D’Annunzio para los aviadores de su escuadrilla, cuando voló sobre Viena⁴⁸⁰.

El uniforme fascista pretenderá de algún modo convertirse en cielo protector que dé cobijo tanto a la “*almibarada fémica*” concebida por el imaginario patriarcal fascista, como también a aquellos pobres de espíritu supeditados a la *cossa nostra* del

⁴⁸⁰ M. G. Sarfatti, *Dux* (Biografía de Mussolini), Aramburu, Zaragoza, 1938, p. 202.

paternalismo fascista, especialmente en la Italia de provincias, donde los caciques locales verán en el *fascio* y en toda la parafernalia que lo rodeaba un eficaz elemento intimidatorio para mantener sus ancestrales privilegios de casta. La masculinidad fascista, puesta claramente al servicio de los intereses de clase.

Los fascistas, y Mussolini en particular, fueron tanto agentes de una cierta coacción psicofísica por cuenta del *capital* como, a continuación los objetos mismos de la fascinación por lo masculino, o sea el sacerdote, dispensador de culto, se vuelve a su vez también el mismo en objeto de culto⁴⁸¹.

5.3.1. PATERNALISMO Y PATRIARCALISMO

En el paternalismo fascista se conjugarán a un tiempo el proteccionismo clásico del varón hacia la mujer y el patriarcalismo autoritario que desde los orígenes del movimiento encarnará la figura del *Duce*. Un Mussolini que aparecerá como irresistible conquistador de mujeres y a la vez «*custodio* de la figura idealizada de lo femenino»⁴⁸², protector de esa fragilidad que los fascistas atribuían sin excepción a las mujeres⁴⁸³.

Esta actitud hacia la mujer que será también adoptada, de un modo más despectivo aún, por los futuristas de Marinetti, constituyó una de las señas de identidad del fascismo italiano, quien a la par que expeditivo con sus enemigos, intentó crear un arquetipo varonil para las mujeres que las sedujese primero y las *cautivase* después (cosa que, por ejemplo, no sucederá en la parafernalia nacionalsocialista de los camisas pardas, ni por supuesto en la URSS con los *chequistas* miembros de la OGPU primero y la NKVD después, donde el único sentido de la masculinidad era provocar el terror generalizado y desplegar su omnipotente poder).

El uniforme nacionalsocialista sobrentiende una actitud masculina y disciplinada [...] el uniforme me implica un deber [...] pero el uniforme presupone igualmente una cualidades viriles. Debe ser llevado por hombres sanos y no por unos mequetrefes afeminados. Bajo el uniforme el hombre sin actitud se convierte en la caricatura del soldado y en vez de atemorizar avergüenza a la tropa...⁴⁸⁴

⁴⁸¹ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 198.

⁴⁸² E.R. Tannenbaum, *La experiencia Fascista en Italia (1922-1945)* Alianza, Madrid, 1975, p.187.

⁴⁸³ E.R. Tannenbaum, *La experiencia Fascista en Italia (1922-1945)* Alianza, Madrid, 1975, p.187.

⁴⁸⁴ E. Thibaut, *La orden SS*, Avalon, Buenos Aires, 2001, p. 51.

Mussolini, tratará posteriormente de *reconducir* esta actitud sexista, que hacía atractivo el fascismo a muchos aventureros y mujeriegos, hacia lo que será una representación más ordenada de esta pulsión libidinal. El propio *Duce* pasará a encarnar lo que deberá ser la figura masculina en todas sus facetas. De este modo, contaríamos con el padre con mayúsculas, con la función de engendrar hijos para hacer una Italia próspera y también tenemos al amadísimo y devoto *padre* de la patria, dispuesto a cualquier sacrificio con tal de servirla sin descanso. Esta idea de *pater* omnipresente y omnisciente se repetirá constantemente sobre todo cuando el fascismo se asiente en el poder. En los textos del primer fascismo ya aparecía esta idea del *camisa negra*, inseminando la tierra para fecundar a la patria de savia rejuvenecedora.

El fascismo quiere renovar, dar la vida, purificar nunca destruir por manía de destrucción ese es su objetivo⁴⁸⁵.

La renovación de Italia entendida como un *embarazo* amantísimo y *paternal* merced a un padre poderoso e inequívocamente guerrero⁴⁸⁶. Esta liturgia de la tierra fecundada por la simiente del fascismo se convertirá en el culto del *littorio* en un ritual que se repetirá simbólicamente todas las primaveras de la era fascista, testimoniando así la ligazón del *credo negro* con la tierra, pasando a ser este tótem de la conexión con lo telúrico uno de los elementos más queridos por los *fascio* de todo el país. De este modo el fascismo se reconocerá en la vida del campo, símbolo genuino de lo puro, frente «a la decadencia de las fábricas y las ciudades» que eran el ámbito natural de las izquierdas.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Madrid, 1935, p. 52.

⁴⁸⁶ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 86.

⁴⁸⁷ Esto no significa que las izquierdas no tuvieran una representación significativa en las cooperativas agrícolas diseminadas por todo el país. Lo que sucede es que su *modelode* intervención revolucionaria era el de los sindicatos urbanos que apenas si prestaba atención a las especificidades del *agro* italiano. Para más información sobre la cuestión, ver *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, pp. 134-135.

5. 4. LA EXALTACIÓN DE LA JUVENTUD

La apelación a la juventud constituirá uno de los ejes fundamentales sobre el que los fascismos (y también los comunismos) cimentarán su llamada redentora. A esta idea de la juventud sublimada, dedicaron los fascistas italianos grandes loas:

*La piedra zumba, gritando el nombre
Del muchacho de Portoria
Y el entrépido Balilla
Se agiganta en la historia...
Ese mortero fue bronce
Que se hundió en el barro
Pero el muchacho era como acero
Y libró a su madre (Génova).
Orgulloso de su vista, con paso rápido,
Claro el grito del valor:
A nuestros enemigos una piedra en la cara,
¡A nuestros amigos todo nuestro corazón!
Arriba aguiluchos y lobeznos
Como los tamborileros de Cerdeña
Como los mozos de Sicilia,
¡Héroes nuestros de Garibaldi!
Dejad que vuestro espíritu inflame vuestros pechos
Ávidos de virtud;
Ruge el gallardete, ¡oh Italia!
Y tú estás en medio del rugido.
Orgulloso de su vista, con paso rápido⁴⁸⁸.*

Himno del balilla

En esta mirada del fascismo paradigmático que proponemos, el tratamiento de la juventud deberá tener un enfoque que lejos de ser exclusivamente *político*, abarque otras disciplinas aparentemente dispersas, como puedan ser la artística ligada a la belleza clásica que aparece en la escultura o la poesía, la fotografía, el cine, la publicidad, e incluso la literatura, en donde los protagonistas de las obras solían ser jóvenes fornidos, émulos de Hércules.

La juventud símbolo de italianidad y de patriotismo. El movimiento, convertido en río impetuoso, rebasó las márgenes primitivas, recogiendo en sus álveos millares de nuevos secuaces procedentes de todas las categorías, de la alta y pequeña burguesía, de todas las capas de la masa obrera, de todos los campos de la Península, castigados anteriormente por la propaganda roja. Jóvenes de todos los partidos, confesiones y creencias, subyugadas por el verbo del Gran Romañés, que tronaba diariamente en las columnas del

⁴⁸⁸ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista: sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 167.

Popolo d'Italia, acudieron a engrosar los rangos fascistas, unidos, en nombre de la patria, por una férrea e inteligente disciplina⁴⁸⁹.

En esta visión del juvenismo, épica y alejada de los valores tradicionales, burgueses y costumbristas de las estampas pictóricas y literarias del siglo XIX, encontró el fascismo el aderezo humano que necesitaba para apuntalar su liturgia simbólica de lo nuevo, convirtiendo a la juventud en el elemento revolucionario por antonomasia⁴⁹⁰.

Si se quiere conquistar el porvenir, no hay otro camino que el ganarse a la juventud. Ella guarda los gérmenes potenciales del futuro. Esto, como cálculo y razón utilitaria, como valor social, basta con pensar que en la fisiología de las masas, la ausencia de la proporción suficiente de elementos jóvenes es causa de estancamiento⁴⁹¹.

En el caso del fascismo paradigmático la captación resultó ser bastante sencilla. Los sectores juveniles en aquella Italia donde imperaban las altas tasas de desempleo y el descontento con la monarquía y la administración del Estado, eran fácilmente permeables a toda suerte de consignas extremas de alto contenido subversivo.

El fascismo atraía magnéticamente a una porción nada desdeñable de jóvenes, ávidos de cambio y de emociones intensas. «Este volcán en erupción» de la estética y el discurso fascista, se proyectó en la estructura paramilitar que los *fascios* ofrecían a los voluntarios que se integraban en sus escuadras, cubriéndose «las demandas de riesgos y aventuras que los jóvenes en cualquier tiempo y lugar parece que tiendan a reclamar»⁴⁹².

En estas estructuras paramilitares se instruirá a los más *pequeños* en el valor el sacrificio y la educación física como fuentes de salud y de fortaleza. Igual que en la Esparta antigua, estas actividades eran tenidas como forjadoras de la actitud y la formación de los individuos, que sólo adquirirían sentido y trascendencia en los códigos del grupo. El interclasismo y la fusión con los camaradas se contemplaban como algo valioso para la trasmisión de los valores fascistas y la integración de lo mejor de Italia.

⁴⁸⁹ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Madrid, 1935, p. 24.

⁴⁹⁰ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Madrid, 1935, p. 23.

⁴⁹¹ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 200.

⁴⁹² En 1922 el PNF tenía ya 300.000 miembros, de los que casi la mitad eran jóvenes menores de 20 años afiliados a la recién creada Milicia Fascista (*Milicia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*). E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 63.

¡Bella parada la que he podido contemplar en Italia, como alarde de la fuerza y de la comprensión del fascismo! Los viejos y los muchachos en las formaciones, dando la impresión de que todo el pueblo estaba en filas, en un solo cuerpo, en una sola alma. El atleta, cerca del profesor; milicianos y soldados; jóvenes italianas fascistas y veteranos de la gran guerra... Sólo en todo el pueblo, se encuentra toda la patria⁴⁹³.

La excelencia en la forma física sazónada con los ingredientes del estilo fascista como la disciplina y el respeto a la jerarquía, eran garantes de la deriva autoritaria que el fascismo inoculó en la juventud italiana.

Esta disciplina se manifestará en una actitud altiva, intransigente y arrogante con quienes no pertenecen al círculo del club de *loscamisasnegras* y será la base sobre la que se sustentará lo que M. Sarfatti llamará en clara referencia mística “la firme ascensión rectilínea” hacia el ideal fascista⁴⁹⁴.

La redención del pasado por parte de la fervorosa juventud fascista será una de las claves para entender la mística de la “comunidad humana” a la que nos convocará la experiencia fascista.

Estimulando el deporte, que apuntaba a crear la pasión entre las masas y no a crear exclusivamente campeones, el fascismo encuadraba esta actividad en el proyecto más amplio de movilización colectiva, para vencer la mentalidad del aislamiento privado e infundir en las masas el sentido de comunidad humana⁴⁹⁵.

La juventud será finalmente la misma Italia, que cual *Ave fénix* resurgirá renovada de sus cenizas, después de haber sido *mancillada* por “cobardes y traidores”. Esta idea de lo nuevo será diferente a la que manejarán los futuristas de Marinetti, quienes se enfrentaron radicalmente al pasado, abjurando del mismo. Esta discrepancia con respecto a qué será lo nuevo y a qué será lo joven constituirá una «diferencia nuclear»⁴⁹⁶ sobre la que futuristas y fascistas escenificarán su imposible ensamblaje.

⁴⁹³ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 202.

⁴⁹⁴ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería general, Zaragoza, 1938, p. 163.

⁴⁹⁵ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 149.

⁴⁹⁶ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, pp. 40-41.

5.4.1. LA CAMARADERÍA

El historiador británico Paxtón relata que los revolucionarios italianos utilizaron el término *fascio* a finales del siglo XIX para evocar la solidaridad entre los militantes comprometidos con su causa. También entre las primeras y remotas izquierdas, los campesinos que se sublevaron en Sicilia contra los terratenientes en 1893-1894 se autodenominaron *Fasci Siciliani*. Años después, en 1914, un grupúsculo *izquierdoso* y nacionalista a un tiempo, al que más tarde se uniría el propio Mussolini, se denominó *Fascio d'azione interventista*, creado con el propósito de que Italia entrase en la guerra⁴⁹⁷.

En el fascismo de *los camisas negras* la camaradería será un verdadero banderín de enganche para el movimiento, donde sus miembros ocuparán su lugar en la cadena jerarquizada en la que se convertirán los diferentes *fascios*. No obstante, y a diferencia de los futuristas que practicarán una camaradería *grosso modo izquierdista*, los fascistas italianos adoptarán un sentido del compañerismo y de la camaradería más propio de la religión, y cercano a lo que Albert Mathiez, refiriéndose a los cultos de la Revolución Francesa, denominará «una nueva religión laica». Emile Durkheim, según nos cuenta Emilio Gentile ya consideraba que:

Toda religión es un fenómeno social que se origina en un estado de entusiasmo colectivo basado sobre unas reglas y un sistema de creencias colectivas obligatorias y de prácticas externas, estas también obligatorias relativas a su culto, tales que otorgan carácter sacro a los símbolos que representan el objeto de las creencias⁴⁹⁸.

Los primeros fascistas tuvieron un potente vínculo en común, que les vino dado por su toma de posición a favor del intervencionismo y la guerra. Este estado anímico de exaltación patriótica provocó unos lazos de camaradería y fraternidad que no se romperían ya nunca. De este modo lo señalaba el antiguo *escuadrista* Bottai:

Nuestra unión no era para mis compañeros y para mí más que un modo de continuar la guerra, de traducir sus valores en una religión civil⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ R. O. Paxtón, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2005, p. 12.

⁴⁹⁸ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 44.

⁴⁹⁹ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 45.

La adhesión al movimiento era vivido por los *cofrades* del *fascio* como un acto ritualizado, en los que los actores se consagraban a experimentar de por vida un vínculo de camaradería «a favor de una mayor grandeza de la patria».

Es preciso encender toda el alma en los fogones de la fe. [...] Es preciso creer en la patria, ese es el fundamento y estilo de vida del militante fascista...⁵⁰⁰

Esta experiencia grupal que contribuyó a la formación de la mística fascista puede ser interpretada como la *activación* de un código de honor, en el que la antigua religión nacional de los italianos, el catolicismo, será la guía para constituir un *nuevo credo* que con el tiempo adquirirá el estatuto de comunidad política concienciada.

El temor al socialismo y al liberalismo hizo que la primacía de lo colectivo del primero y la defensa del individualismo del segundo se *fusionaran* en el fascismo, en la reivindicación de un nosotros de carácter nacional.

[...] temor a la decadencia del grupo a causa de los efectos corrosivos del liberalismo individualista, la lucha de clases y las influencias extranjeras⁵⁰¹.

En la defensa de lo italiano «permanentemente agredido», los fascistas asumirán un carácter victimista, que les compactará al enfrentarse al agravio que necesitaban para presentarse ante el pueblo como un *ente* juramentado comprometido hasta la muerte para vengar «la afrenta que los demás le hacen a Italia»⁵⁰², y a sus nuevos soldados que la defenderían apasionadamente. Muchos de los legionarios de D'Annunzio y los *arditi* habían comprobado que la camaradería que habían compartido en el frente era el único modo de vida en el que se les brindaba la oportunidad de ser alguien de provecho.

El ejército y la milicia habían curtido su comportamiento en ocasiones rudo y siempre provocador, que no hubiese sido tolerado en tiempos de paz y que se había convertido después de la guerra en el proceder habitual de estos grupos de hombres que habían hecho de «la taberna y las reuniones políticas» su única razón de estar en el mundo⁵⁰³. Adquirirán finalmente *unidad* y uniformidad estética usando la camisa negra, símbolo

⁵⁰⁰ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 108.

⁵⁰¹ R. O. Paxtón, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2005, p. 54.

⁵⁰² E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Barcelona, 2007, p. 109.

⁵⁰³ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, pp. 40-41.

distintivo de los fascistas y con las canciones que incitarán a la violencia contra sus enemigos. Así los describía encomiásticamente la poetisa Ada Negri:

Los jóvenes fascistas son jóvenes de cuerpo y alma tan resplandecientes que parecen jóvenes reyes⁵⁰⁴.

La mayoría de estos bravucones *squadristi* eran unos personajes lenguaraces e ingenuos, cuya máxima aspiración era la de gozar del protagonismo que el grupo les proporcionaba, dando rienda suelta a sus instintos *viriles* y destructores sin correr demasiados riesgos. De este modo, juntarse para proferir insultos, dar palizas, incendiar las cooperativas de los socialistas y, de vez en cuando, involucrarse en algún que otro tiroteo eran *los actos* de camaradería más usuales de estos primeros camisas negras. El fez y el puñal les proporcionaban la relevancia que reclamaban.

Pero no todo era matonismo de barrio en este peculiar universo escuadrista. También había entre estos camaradas de armas un sector más temible representado por las secciones encargadas de las *acciones especiales* y que eran en su mayoría mercenarios de la causa, tal y como relata el profesor Pedro de Vega:

El auténtico escuadrismo nace en el valle del Po, en Emilia en Toscana. Pequeños grupos de gente armada que reciben de 35 a 48 liras al día (más del doble de lo que ganaba un obrero) se reúnen en Ferrara, en Bolonia, en Florencia..., etc., en torno a hombres como Italo Balbo, Leandro Arpinati, Tulio Tamburini para imponer la ley del terror y la fuerza⁵⁰⁵.

En este heroísmo *patriotero* habrá mucho de impostura y de gregarismo de masas, donde un grupo de individuos desnortados encontró en la disciplina del fascismo el *niche social* que los acogerá primero y los instrumentalizará después, dirigiendo sus ansias de acción como mejor convinó. *El fascio* convertirá al *agradecido* y entregado militante en simple corifeo del movimiento que no dudará, llegado el caso, en sacrificar su propia vida por un bien que el fascismo considere superior⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ N. Luján y L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975, p. 66.

⁵⁰⁵ N. Luján y L. Bettonica, *Y Mussolini creó el Fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975, p. 68.

⁵⁰⁶ En ocasiones los fascistas entregaban a las autoridades algunos de estos “aguerridos” componentes de los grupos de asalto fascistas para que el movimiento no se viese comprometido en algunas escaramuzas que no habían salido tal y como tenían previsto y que la policía quería achacar al PNF. Esto sucedió de un modo recurrente durante las tomas de las cooperativas socialistas (1919-1921) que de tanto en cuanto se saldaban con varios asesinatos. Para mayor información sobre esta cuestión ver: E. Nolte, *El fascismo en su época*, Península, Madrid, 1967, p. 216 y pp. 296-298.

5. 5. ELITISMO Y MESIANISMO PROFÉTICO

En la defensa de lo italiano, los fascistas se investirán de un carácter mesiánico. Su participación en política sería una llamada de la providencia que les habría *seleccionado* para salvar a Italia del caos y la decadencia. En la ceremonia solemne y marcial de los *fasci*, el comandante de la escuadra o un miembro destacado de la misma, leía la fórmula por la cual los «escogidos soldados de Roma» juraban lealtad a la causa.

Juro por mi fe de italiano dar cumplimiento a cuanto mis compañeros me ordenen, aunque esas órdenes por el bien de Italia hubieran de exponerme a las más graves responsabilidades y a los más graves sacrificios; juro mantener el más absoluto secreto acerca de las órdenes que se me impartan y de cualquier disposición que llegara a mi conocimiento; juro estar en todo tiempo y lugar dispuesto a defender nuestra santa causa, que es la causa de Italia⁵⁰⁷.

En innumerables proclamas y discursos se pone de manifiesto la necesidad de salvar a la nación, tanto de los conspiradores del interior como del enemigo exterior⁵⁰⁸.

La idea del elitismo es la más problemática a la hora de definir el mesianismo del fascismo paradigmático. Basándose en la teoría de las élites de V. Pareto, el fascismo italiano confeccionó una taxonomía donde se distinguían básicamente dos tipos de gobernantes: la categoría de los *zorros* y la de los *leones*.

En esta fábula para explicar el funcionamiento de lo político, Pareto dibujaba un paisaje donde los *zorros* serían los individuos técnicamente mejor preparados de la sociedad, conformando la élite funcional virtuosa, y donde los *leones* serían los representantes del viejo poder hereditario, de carácter conservador, pero socialmente necesarios al acumular una experiencia de la que los jóvenes inexpertos no disponían. El

⁵⁰⁷ E. Gentile, *El culto de Littoria, Siglo XXI*, Roma, 1993, p. 51.

⁵⁰⁸ Ver: *Programa de los fasci italiani di combattimento, Manifiesto antibolcheviqu y, programa del Partido Nacional Fascista*, en: R. Paris, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, Madrid, 1985, pp. 101-116.

equilibrio entre *zorros* y *leones* sería para Pareto una garantía de éxito a la hora de ejercer el poder⁵⁰⁹.

Mussolini infería además que Pareto, cuando la fórmula no funcionaba, concedía a la violencia la función determinante para inclinar la balanza del lado de *los mejores*.

En la teoría política clásica (Maquiavelo...), por élite siempre se había entendido no sólo a los más poderosos, sino también a los más capaces. En el caso de los que los *arditi*, los *scuadristi* y los *camisas negras*, apenas sí había un reducido grupo de elementos valiosos para la sociedad (escritores, artistas, poetas, profesores,...) provenía de ambientes poco o más bien nada respetables.

Esta idea de una entente entre la élite y la “*chusma*”, que en realidad es lo que vino a significar la sociología de fascismo, desmiente la tesis defendida por la izquierda marxista, desde los tiempos de A. Gramsci hasta nuestros días, de que el fascismo (y también el nazismo) tenía en esencia un carácter pequeño burgués, consistente en que las clases medias y la oligarquía abrazaron la dictadura como dique de contención del comunismo ante el miedo de que se expandiera por Europa.

La ideología del capitalismo entra en dominio sobre las demás clases [...] Esto refuerza la necesidad de inventar nuevos ídolos para las clases sometidas. La nueva ideología exige para alcanzar el dominio una penetración psíquica que reemplace a la anterior⁵¹⁰.

El fascismo clásico no surgirá por el miedo de las élites a que el capitalismo desaparezca ante el advenimiento de la revolución socialista, sino que serán más bien las clases más desfavorecidas (y no la burguesía y la pequeña burguesía) las que con el concurso de élites intelectuales antidemocráticas hagan nacer el *fascio*. Este planteamiento implica una complejidad añadida respecto a la visión opuesta que de la modernidad tendrán las clases desfavorecidas y las élites. Las primeras verán que la modernidad destruía su modo de producción tradicional, considerándola enemiga suya y, en el caso de las élites intelectuales profascistas, éstas serán antimaterialistas pero de

⁵⁰⁹ A. Aurrekoetxea, *La abdicación de las elites*, Fundación Mario Onaindia, Grand Place nº 3, Zarautz, 2015, p. 55.

⁵¹⁰ U. Silva, *Arte e ideología fascista*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 157.

naturaleza *retroprogresiva* (salvo los futuristas, que serán sólo modernos) por utilizar la expresión de S. Paniker⁵¹¹.

Las élites, que para Mussolini no eran otra cosa que «espíritus superiores» debían provenir de todas las clases sociales, impidiendo así la esclerosis de la clase dirigente y el triunfo de posiciones oligárquicas (el poder de los más ricos) en las estructuras del movimiento.

El principio selectivo conlleva, por capilaridad, una movilidad social que no procede de la ley demagógica del gran número, como querría el marxismo, o de la situación anterior, como pasa en el sistema liberal, sino exclusivamente de la promoción personal, resultado del valor intrínseco del individuo. Y a la inversa, los descendientes de las élites existentes, nacidos en capas favorecidas, no han de ser obligatoriamente individuos superiores⁵¹².

Este encendido alarde de defensa *meritocrática* que luego la praxis se encargó de desmentir, tenía en principio un carácter *reversible* para los descendientes de la primera generación de elegidos,

[...] pueden volver, con toda naturalidad, a la masa de los mediocres por el solo hecho de la aplicación rigurosa del principio selectivo, que tiene como feliz consecuencia la circulación de las aristocracias⁵¹³.

5. 6.LA AUTORIDAD. EL CULTO AL JEFE

En el ideal fascista la autoridad se convirtió en un puntal imprescindible para llevar adelante el programa de máximos de esta doctrina. El concepto de autoridad en la ideología fascista necesitará del elemento jerárquico, que será quien acabe dotándolo de sentido. De este modo, el poder que emanará del *fascio* se distribuirá de arriba abajo y nunca al revés. Los individuos considerados superiores dominarán a todos los demás, en

⁵¹¹ El concepto retroprogresivo hace referencia a aceptar que nunca se es enteramente moderno o enteramente antiguo, sino que seríamos o debiéramos ser, según Pániker, una mezcla equilibrada de ambos. Ver: S. Pániker, *Aproximación al origen*, Kairos, Barcelona, 1989, pp. 241-242.

⁵¹² R. Bourderon, *Fascismo ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, p. 112.

⁵¹³ R. Bourderon, *Fascismo ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, p. 114.

base al principio de que quien tuviera la fuerza impondrá sus designios a los otros, como si de una ley natural se tratara.

El principio jerárquico, contrapartida de la demagogia de la masa y de la absurda regla democrática, es el fundamento de cualquier organización social y política ordenada, dado que responde a la ley natural de la selección. En la escala jerárquica todos tienen un puesto, desde los mejores hasta los más indignos, que establece los lazos de dominación de los individuos entre sí. La regla básica es muy sencilla, pero es una regla de oro. La independencia y autoridad de cualquier individuo en relación al escalón inferior, al que domina, son totales. Su dependencia del escalón superior es también total. Sólo hay responsabilidades ante el escalón superior. Cualquier jefe sólo puede ser investido por su jefe superior, y sólo es responsable ante este último, por el mismo principio, es revocable en todo momento por su superior⁵¹⁴.

Queda así perfectamente reflejado el sentido de la jerarquía, basado en la fuerza y el magnetismo de quien manda. Para estos elementos de la nueva religión laica no existía ninguna institución, por representativa que fuera, que tuviese poder de decisión si no estaba basado en el principio de “obediencia debida”. Sin embargo, pese a este funcionamiento piramidal, se contemplaba la posibilidad de atender las observaciones subordinados susceptibles de mejorar las estructuras de los *fasci*.

Incluso *el jefe* podía ser persuadido para tomar una decisión diferente a la pensada. Así, en cuestiones que requerían un saber experto, por lo general de carácter técnico, se podía consultar a los gremios a través de sus representantes en los sindicatos de carácter corporativo. Pero una vez tomada la decisión, sea esta la que fuere, el mandato debía ser cumplido indefectiblemente. No obedecer la orden recibida significará no sólo cuestionar la cadena de mando, sino poner en solfa la filosofía misma de la ideología. El principio del jefe se convertirá en el fascismo italiano en su fundamento primero.

“Obedecer” es el lema que Mussolini puso más elevado, del más vilipendiado y oprobioso que era. Ha restablecido la alegría, la dignidad y el valor de obedecer; la virtud rescatada y guerrera de la obediencia. Disciplina y responsabilidad son corolarios de ella⁵¹⁵.

Se pondrá así de manifiesto el rechazo de la democracia representativa como sistema válido para organizar la vida de los hombres, al aceptar la *absurda* regla por la cual la

⁵¹⁴ R. Bourderon, *Fascismo. Ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, pp. 113-114.

⁵¹⁵ M. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 237.

mayoría tomaba las decisiones, como si dicha mayoría tuviera «la misma capacidad de discernimiento» que los escogidos por la providencia para decidir sobre las «altas cuestiones que atañen a la patria»⁵¹⁶. Se asumirá como algo natural la desigualdad de los hombres entre sí.

«Preferimos la calidad a la cantidad» escribió Mussolini como un eco de las tesis Soreliana y paretiana de las élites. Según él, sólo un puñado de hombres resueltos mandados por un jefe audaz podrían hacer la revolución: las masas los seguirían⁵¹⁷.

Los futuristas, por el contrario, defendían la necesidad de un *cierto caos* y su concepto de élite, tal y como hemos visto, estaba ligado a la capacidad creativa de sus miembros, siendo de corte claramente individualista, pese a apelar al grupo y a la grandeza de la patria. Esta visión antitética del liderazgo separará a fascistas y futuristas a la hora de organizarse para la toma del poder, cuya conquista supondrá el sometimiento de los futuristas a una posición gregaria e inasumible (al menos en principio) para Marinetti y los suyos.

El fascismo impondrá que la jerarquía no se hereda, sino que deberá ser ejercida por aquel o aquellos que en la acción hayan demostrado ser los mejor dotados para el mando.

La selección dentro del cuerpo social hace surgir al individuo que resume todas las virtudes de su pueblo, y que, por tanto, encarna el destino nacional. Es el punto de encuentro de la organización jerárquica y de la unidad del destino nacional⁵¹⁸.

Con esta simbiosis mágica de caudillo y *destino común* el fascismo italiano aportará a la política un elemento que ligará razón y necesidad, cuerpo y espíritu, y que será recogido en el futuro cercano en otros países y por otros líderes que desarrollarán, con mayor radicalidad si cabe, esta idea del culto a la personalidad⁵¹⁹. ¿Pero qué es y qué representaba la figura de un líder carismático para los fascistas italianos?

⁵¹⁶ M. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 237.

⁵¹⁷ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1978, p. 36.

⁵¹⁸ R. Bourderon, *Fascismo. Ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, p. 115.

⁵¹⁹ Esta idea será recogida por diferentes seguidores del fascismo italiano. Por ejemplo, años después de la toma del poder por el NSDAP, C. Schmitt cuando se refiera al *führerprinzip* de los nazis, nos explicará cómo la comunión de la opinión de Hitler y de sus colaboradores estará basada, no en la confianza razonada, sino en algo superior de carácter místico y personal. En la misma línea, por ejemplo, José

No faltará el jefe que con los pocos deba dirigir a los muchos, fuerte de fe y de sacrificio que capte el concepto vibrante de las multitudes y que hirviendo de pasiones generosas encuentre la palabra vital y mantenga su promesa⁵²⁰.

El fascismo no hubiera sido posible sin la participación de Mussolini, el futuro *Duce*. Cualquiera de los otros candidatos a la jefatura del fascismo que también eran líderes carismáticos, D'Annunzio y Marinetti, probablemente por su condición de artistas, hubieran llevado al movimiento por derroteros más *estéticos* que políticos. El sentido que tanto uno como otro querían imprimir al nuevo movimiento, era en el caso del primero un refinado cóctel de nostalgia y decadentismo simbolista, y en el caso de Marinetti todo lo contrario, pues el fascismo debería ser para el artista milanés la sublimación de lo nuevo y lo moderno frente a la inacción de lo viejo y lo caduco.

Un líder carismático se definía según los fascistas por su capacidad para seducir y arrastrar a las masas en los momentos decisivos. Su principal activo será su determinación y cuando logre imponerse a todos los demás, se reconocerán esas facultades superiores que no emanan ni de lo lógico ni de lo racional. El carisma, más allá de la académica definición que nos propuso Max Weber, advendría de un modo *natural* ante el pueblo urgido de mesianismo y redención.

La necesidad de que haya una autoridad de dirigentes naturales (siempre varones), que culmina en un caudillo nacional, que es el único capaz de encarnar el destino del grupo, es esa superioridad de los instintos del caudillo sobre la razón abstracta y universal⁵²¹.

El líder carismático que los fascistas encontrarán definitivamente a partir de 1919 en la figura de Mussolini será un hombre, que como el jefe de la Iglesia Católica, estará investido de infalibilidad en todas sus decisiones. No era necesario que los demás le comprendieran, bastaba con que le obedecieran. «El líder no deberá rendir cuentas ante

Antonio Primo de Rivera en España al organizar la falange defenderá que los vínculos que unen al jefe con su pueblo no serán de orden material, sino que fundamentalmente serán espirituales, poéticos y religiosos. Por último, Gentile, el teórico predilecto de Mussolini, nos explicará que las ideas fuerza (como las que representa el fascismo naciente) se transforman en energía si y sólo si una personalidad arrolladora las defiende con denuedo, convirtiéndolas en acción que las masas entienden y hacen suyas. Este apartado en el que se establecen analogías entre diferentes corpus doctrinales que tienen al fascismo italiano como matriz común, aparece recogido en R. Bourderon, *Fascismo. Ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, pp.116-118.

⁵²⁰ M. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 241.

⁵²¹ R. O. Paxtón, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2004, p. 54.

nadie», pues sólo la Historia o la Providencia podrán juzgarle⁵²². El líder carismático que forjarán los fascistas estará en comunicación con algo superior, que hará que sus decisiones más que por la razón, estén guiadas por premoniciones e intuiciones incomprensibles para el común de las gentes.

Y asistimos felices al espectáculo divino de un pueblo que se eleva cada vez más en la luz, escuchando el verbo del jefe, que día a día se hace acción, sangre, carne, ritmo, luz de vida, religiosa misión. Y mientras fascina por su contenido heroico y alto, evidencia el único método para ascender, en la perenne fiebre de devoción a la Patria romana, hacia las cimas de Dios...⁵²³

Otro de los rasgos característicos del jefe será la soledad con la que deberá tomar las decisiones. No obstante y pese a esta confesión de antiintelectualismo *místico*, a Mussolini le gustaba presentarse como «el político del límite y de la medida», que se veía obligado por las circunstancias a adoptar actitudes extremas por el bien de todos⁵²⁴. Así, el *Duce* también gustaba de aparecer ante el pueblo como un hombre templado, que buscaba el equilibrio entre la ardiente rebelión interior y su *sereno* entendimiento⁵²⁵.

Esta ambivalencia calculada (casi un oximorón) presentaba la figura del líder fascista como la de un hombre justo, que trataba de salvar a Italia, persuadiendo a las masas de que «su estela firme y luminosa fuese definitivamente el camino a seguir». Así lo presenta Gargolini:

El jefe del fascismo nacional posee, por otra parte, una seguridad de juicio y una amplitud de versión que le permiten trabajar conjuntamente con un gran número de colaboradores que se sienten dominados sin reserva por su personalidad y por su seducción. Autoritario, a menudo egocéntrico, con la mirada fija en un fin perfectamente definido, avanza sin piedad hasta que lo ha conseguido. No hacemos comparaciones, pero éste ha sido el sistema de los grandes capitanes y de los grandes políticos de la Historia. Alejandro de Macedonia, Aníbal, César, Richelieu, Carlos V, Gustavo Adolfo, Federico II, Cromwell, Napoleón, Bismarck, Pitt, Cavour, Garibaldi, Crispi, y Cadorna, han obrado así. ¡Podemos no amar a tales hombres; pero no admirarlos, imposible! El clamor de los hollados en su camino puede acaso resonar desagradablemente en nuestros oídos y conmovernos; pero ése es el método de los hombres que realizan grandes cosas y llegan siempre a una gran altura⁵²⁶.

⁵²² E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 223.

⁵²³ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 221.

⁵²⁴ P. Gorgolini, *Los comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p. 31.

⁵²⁵ P. Gorgolini, *Los comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p. 32.

⁵²⁶ P. Gorgolini, *Los comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, p. 41.

En el siglo XX ese ser excepcional (el líder redentor) que ve más allá de los demás se convertirá en una figura a imitar que provocará decenas de millones de muertos.

5.7. LA MÍSTICA FASCISTA Y EL MARTIRIOLOGIO

Para que la doctrina del *fascio* tuviera eco entre los italianos, era perentorio un envoltorio atractivo para cautivar a las masas. El recurso a una estética siniestra, pero potente abonó el terreno para la sacralización de la política; a saber, el culto del *littorio* o mística del fascismo.

Se había erigido un nuevo altar para celebrar *el culto* a la nación. El fascismo se apropió de él para entronizar allí, en nombre de la patria, a los ídolos de su religión⁵²⁷.

El *fascio* logró crear una religión de la patria que sustituyó con éxito la religión civil de la llamada tercera Italia. A imagen y semejanza de los movimientos nacionales de la época romántica, trató de elevar la nación a la categoría de “*ente abstracto superior*”, al cual los ciudadanos deberían consagrarse de por vida. Dedicación, obediencia y sacrificio, esas eran las máximas que el fascismo predicaba, y para tan *elevado* fin, el movimiento no dudó en recurrir incluso al propio Rousseau (del que Mussolini era un atento lector) y sus consideraciones sobre el Estado:

[...] debe hacer partícipes del vigor nacional a las almas y dirigir sus opiniones y sus gustos hasta infundir en ellas el patriotismo por inclinación, por pasión, por necesidad. Al abrir los ojos un niño debe ver la patria, y hasta su muerte no debe ver otra cosa que ella. Todo ser verdadero bebió con la leche materna el amor a la patria, esto es, a las leyes y a la libertad. Todo su ser esta en ese amor; no ve más que la patria; no vive más que para ella; no bien se queda solo es nadie; no bien se queda sin patria ya no es, y si no está muerto, está peor que muerto⁵²⁸.

⁵²⁷ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 42.

⁵²⁸ Esta propuesta de *sacralización* de la patria la efectuó Rousseau cuando entendió que era necesario recordar las costumbres de griegos y romanos, para explicar fundamentalmente la importancia de instituir fiestas colectivas que infundan en el pueblo un sentimiento de unidad moral y amor a la patria, para poder así garantizar la unidad de los suyos.

Ver acerca de los orígenes de la sacralización de la política en la cultura iluminista y en la revolución francesa: M. Garin, *Jean Jacques Rousseau, considerazioni sul governo de Polonia e sul progetto di reformarlo*, Bari (1770), vol. III, p. 191.

El fascismo se dotará de todo un *elefantiásico* dispositivo simbólico, que hará que el mensaje que pretendía hacer llegar a las masas fuese impactante y directo. Para ello hizo uso de metáforas religiosas tomadas de la liturgia cristiana. Términos como sufrimiento, apóstoles, profetas y mártires cobrarán en la mística fascista un nuevo sentido, para ser utilizados a su conveniencia en la arena política.

Somos los superadores [...] los depositarios de una generación que desde hace mucho tiempo ha rebasado su realidad histórica y marcha ineluctablemente hacia el porvenir. [...] Somos perfección de la perfección [...] la santa eucaristía de la guerra nos ha modelado en el mismo metal de generosas inmolaciones⁵²⁹.

El culto a los caídos será una auténtica confesión de fe, que dotaba de sentido a «la entrega a la patria de los mejores» (el héroe negro era aquel que caía en pos del ideal). En este culto necrófilo encontró el fascismo italiano su más alta expresión de religiosidad secular.

Hay que aproximarse al martirio con devoción, recogimiento y compunción, como el creyente que se arrodilla ante el altar de un dios -había escrito Mussolini en 1917-. Conmemorar significa entrar en esa comunión de espíritus que enlaza a los muertos y los vivos, a las generaciones que fueron y las que serán, el áspero dolor de ayer y el deber aún más áspero de mañana⁵³⁰.

Cuando un *camisa negra* era asesinado por los socialistas o en una refriega con las fuerzas del orden público, sus funerales eran utilizados por sus compañeros para compactar el grupo. Eso convertía el cortejo fúnebre en propaganda que alcanzaba el paroxismo, con las banderas y estandartes de las diferentes organizaciones fascistas desplegadas, mientras los camaradas del caído marchaban marcialmente tras el féretro del héroe muerto. Estas procesiones se desarrollaban de noche de un modo espectacular a la luz de las antorchas.

El momento culminante de la ceremonia era sin duda el rito del llamamiento, *fare l'appello*, donde uno de los jefes de la sección gritaba el nombre del caído, y la multitud de rodillas contestaba “¡presente!”.

⁵²⁹ G. Leonardi, *Siamo i superatori, Il fascio di combattimento*, Roma, 1921, p. 3.

⁵³⁰ E. Gentile, *El culto del Littorio*, siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 53.

Ascendidos al universo simbólico fascista como héroe o santos, los caídos velaban carismáticamente por la comunión de los fascistas y seguían viviendo en su memoria⁵³¹.

Esta liturgia funeraria simbolizaba el cénit de la mística fascista, y la vida de la patria será posible porque los héroes negros harán brotar de la sangre derramada nuevas semillas que garantizarán la continuidad de la Italia inmortal.

La sangre del mártir era la linfa regeneradora que volvía a dar vida a la nación y nutría su renacer⁵³².

El fascismo hizo de los desfiles paramilitares una demostración de fuerza que les granjeó la simpatía de la gente de orden que temía el estallido revolucionario de las izquierdas. A esta acogida contribuyó sobremanera la capacidad del *fascio* para apropiarse de muchos de los símbolos que se consideraba eminentemente italianos, como el águila imperial romana, atributo que escandalizaba a Marinetti y los demás futuristas por considerarlo una antigualla del pasado.

Estos símbolos *impercaderos* de la nación eran rápidamente identificables por todos. También los intelectuales extranjeros, algunos tan prestigiosos como Ezra Pound, Ferdinand Céline o Mircea Eliade descubrieron que gracias al fascismo:

Se podía ser vanguardista y rebelde sin tener que tragarse el igualitarismo, el cosmopolitismo, el pacifismo, el feminismo o la aburrida seriedad de la izquierda⁵³³.

El fascismo y su discurso revolucionario y reaccionario al unísono había sido capaz de atraer hacia sí con la recuperación de lo sagrado, que había sido pisoteado por la izquierda, a individuos que provenientes de tradiciones y clases sociales diferentes se reconocieron finalmente en este alambicado movimiento nuevo y viejo a la vez.

Nos permitimos el lujo de asumir y conciliar y superar aquellas antítesis en las que los demás se embrutece fozilizándose en un monosílabo afirmativo o negativo. Nos permitimos el lujo de ser aristocráticos y democráticos; conservadores y progresistas; reaccionarios y revolucionarios; legalistas y

⁵³¹ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 54.

⁵³² E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 56.

⁵³³ R. O. Paxtón, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2004, p. 54.

antilegalistas; según las circunstancias de tiempo, de lugar, de ambiente, en una palabra, de Historia, en las cuales estamos obligados a vivir y obrar⁵³⁴.

Esta visión de lo nuevo sin matar lo viejo será también un planteamiento que los futuristas adoradores de lo moderno no podrán aceptar, y hará que la mayor parte de los futuristas milaneses y florentinos (Balla, Depero, Russolo,..) abandonen prontamente el fascismo. De este modo, la mística del *fascio* se impondrá en el país mucho antes de que los propios fascistas alcancen el poder en 1922.

Lo cierto es que conjugando pasado y futuro, el fascismo se convirtió en un fenómeno a imitar fuera de las fronteras de Italia. El asunto lo resumió a la perfección un corresponsal de los *fasci* italianos en el extranjero, que pretendía con esta *homilía* hacer prosélitos para la causa:

El misticismo del fascismo es la unción de su triunfo. El razonamiento no se comunica, la emoción sí. El razonamiento convence, no atrae. La sangre es más fuerte que el silogismo. La ciencia pretende explicar el milagro, pero en la visión de multitud el milagro permanece, seduce y crea neófitos. Acaso dentro de un siglo en los textos de historia se afirmará que después de la guerra surgió en Italia un Mesías, que comenzó a hablar a cincuenta personas y terminó por evangelizar a un millón: que esos iluminados se dispersaron por Italia y con la fe, la devoción, el sacrificio conquistaron el corazón de las masas; que sus palabras estaban en desuso, venían de tan lejos que habían sido olvidadas, hablaban de deberes, cuando todos se ocupaban de derechos, de disciplina cuando todos se entregaban a la licencia, de familia cuando triunfaba el individualismo, de propiedad mientras la riqueza se tornaba anónima, de patria en un momento en el que el odio anidaba entre los ciudadanos y el interés pasaba por encima de las fronteras, de religión, y todos la negaban por miedo al juez supremo. Pero terminaron venciendo, porque al mal replicaban con el bien, porque protegían aún a sus enemigos, porque cada día consumaban milagros de amor, porque cada hora relataban a los humildes sus actos de heroísmo, porque al contacto con ellos los hombres se volvían mejores y, con su acción, Italia más ordenada, más tranquila, más próspera, más grande, porque tenían en su canto la beatitud de su bondad y en los ojos la luz de su sacrificio, porque caían con un grito de fe y por uno que caía surgían cien, finalmente porque cuando la verdad resplandece por doquier ni siquiera los misántropos pueden negarlo⁵³⁵.

Y finalmente concluye su explicación del triunfo del fascismo como sigue:

Así triunfó el fascismo por obra de su milicia [...] Se ofrece la copa del sacrificio a los “mejores” y nosotros debemos beber de ella. Luego diremos con Cristo, cuando bebió de la esponja empapada de vinagre y hiel:

⁵³⁴J. A. Mellón, *El fascismo clásico y sus epígonos (1919-1945)*, Tecnos, Madrid, 2012, p. 87.

⁵³⁵E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 95.

“*Consummatum est*”. Su sacrificio es la salvación de los demás. ¿Qué importa el individuo? Lo que cuenta es la Estirpe, su renovación es indispensable para el bien de la Patria y del mundo. El *Duce* ha hablado [...] Su mandamiento es nuestra ley o, aun mejor, es la revelación de nuestra ley, la cual ya está en nosotros. La lucha prosigue y es ruda. De todos los confines se mira a Italia como al faro de luz, que guía a la humanidad a la salvación [...] Somos los príncipes y los triarios de las nuevas legiones civilizatorias⁵³⁶.

Las alusiones del fascismo al catolicismo sirvieron para sancionar el monopolio del patriotismo que los fascistas querían detentar. Los disidentes no podían esperar más que el castigo que merecían todos aquellos *malos* italianos que eran enemigos de la patria. El fascismo no será una religión civil que defienda la libertad, sino que será una religión nacionalista de cariz autoritario.

[...] Ante todo el orden y la jerarquía, luego el desinterés, luego la providad de la vida, finalmente el valor, la lealtad y la fe en el fascismo, en Italia y en el *duce* que la comanda⁵³⁷.

5.8. LA VIOLENCIA PURIFICADORA

Sobre la violencia se levantará el mito de los fuertes que retoman la senda contundente que hará que la patria sea *respetada*. La violencia con la que amenazarán los primeros grupos fascistas será una violencia que tendrá diferentes tipologías. Así, en el fascismo paradigmático encontraremos al menos estas cuatro: violencia velada, violencia simbólica, violencia retórica y violencia fáctica.

a) La violencia velada

Esta es la violencia que los fascistas ejercerán cuando se presenten en algún acto que no sea de su agrado. Se trata de conatos de intervención violenta que finalmente no se producen. Esta acción escamoteada será muy querida por el primer *squadristo* profascista, que utilizará los mecanismos del coerción violenta para amedrentar a su oponentes.

⁵³⁶ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 95-96.

⁵³⁷ R. G. *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938, p. 37.

Los fascistas (en 1919) no practicaban ni predicaban la violencia por la violencia, sino que contestaban a toda clase de fuerza, pasando al contraataque sólo si era necesario y para ello empleaban «medios adaptados a las circunstancias»⁵³⁸.

En esta fase se amagaba, pero no siempre se golpeaba. Con sus escuadras negras desplegadas en posición de combate imponían su ley. La coerción sería más importante incluso que la utilización misma de la violencia, puesto que el enemigo quedaría paralizado por el miedo. Momento predilecto del *camisa negra* que sabe que con la *mera* intimidación consigue su objetivo.

b) La violencia simbólica

La violencia simbólica es una derivación de la violencia velada. En este tipo de violencia el dominador, en palabras de P. Bordieu, «ejerce su dominación sobre el dominado de un modo indirecto». El dominado sería un individuo alienado inconciente de su dominación y de la violencia que se ejerce contra él. En el discurso fascista había múltiples apelaciones a las masas, que de facto eran *actos de habla* imperativos y de carácter agresivo respecto al deber de implicarse en el movimiento de Mussolini.

¿Cómo ha nacido este fascismo alrededor del cual hay tal estrépito de pasiones, de simpatías, de odios, de rencores y de incomprensiones? No ha nacido solamente de aquella reunión que en marzo de 1919 tuvimos en una pequeña sala de Milán. Nacido de profunda, perenne necesidad de nuestra estirpe aria y mediterránea, que en un determinado momento se ha sentido amenazada en las razones esenciales de la existencia por una locura trágica. Yo os digo si me seguís tendréis la gloria, el que no lo haga y se coloque del lado de los sin patria sabrá lo que hace y el futuro dirá...⁵³⁹

c) Violencia retórica

La violencia retórica es aquella que se ejerce mediante la amenaza dialéctica directa, con un *grado* y un *tono* claramente superior a las violencias velada y simbólica. Esta violencia retórica estaba presente en la base del discurso de Mussolini, que la utilizaba sistemáticamente como instrumento de seducción de los suyos y amedrantamiento de los adversarios.

⁵³⁸ S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 131.

⁵³⁹ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 203.

El soldado fascista debe servir a Italia en pureza con el espíritu colmado por un profundo misticismo, sostenido por una fe inquebrantable, dominado por una voluntad inflexible, despreciando tanto el oportunismo y la prudencia como la ruindad, decidido sacrificio como fin de su fe, convencido del peso de un terrible apostolado para salvar a la gran madre común y darle fuerza y pureza. [...] Comandante o soldado raso, debe obedecer en humildad y comandar en fuerza. La obediencia hacia esta milicia voluntaria debe ser *ciega, absoluta, respetuosa* hasta la cumbre de las jerarquías, el Jefe Supremo y la Dirección del Partido. El Soldado fascista tiene una moral propia. La moral común, la del rostro familiar, el político, el rostro social, *prismático*, que presenta distintas facetas al análisis, no sirve al Soldado fascista. El honor es para él, como para los caballeros antiguos, una ley que tiende a la cumbre de la perfección sin límites, y nunca la alcanza, aunque caiga en el exceso, prepotente, severa, de justicia absoluta, también por fuera, y siempre por encima, de la ley escrita y formal. El honor absoluto es ley de disciplina para la milicia y, amén de los organismos políticos, lo tutelan los jefes de las jerarquías. La milicia fascista repele a los impuros, a los indignos, a los traidores⁵⁴⁰.

d) La violencia fáctica o directa.

Esta es de todas ellas la violencia más fácil de identificar, pues se traducirá directamente en la pérdida de los bienes de enemigo y en ocasiones supondrá un ataque directo contra la integridad física. En los primeros años del PNF la violencia física con resultado de muerte no fue elevada si la comparamos con otros grupos políticos de la época. Desde el fin de la guerra hasta la toma del poder 1918-1922, fueron unos 170 los asesinados directamente por los fascistas, lejos de los casi 700 asesinatos cometidos por socialistas y anarquistas. Pese a ello la liturgia fascista de la muerte (que no tenían ni los socialistas ni los anarquistas) hacía del movimiento un fenómeno especialmente violento a los ojos de una mayoría de italianos.

Quien no está dispuesto a matar y morir por nuestra nueva fe no es digno de ponerse la camisa negra y llamarse fascista. [...] Un hombre puro es aquel que no teme utilizar la fuerza siempre que sea necesario⁵⁴¹.

Pero la auténtica violencia purificadora se produjo en la guerra, donde los grupos profascistas tuvieron ocasión de dar y quitar la vida a los demás de un modo heroico y además reconocido. En la guerra se vieron los efectos *nobles* y *elevados* de la violencia directa, creciendo curiosamente la fascinación patológica de ésta en la psicología fascista.

⁵⁴⁰ E. Gentile, *El culto el Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 43.

⁵⁴¹ C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, pp. 183-184.

[...] Vosotros sabéis lo que pienso de la violencia. Para mí es perfectamente moral, más moral que el compromiso y la transacción. Pero para que tenga en sí misma la justificación de su alta moralidad, es necesario que vaya siempre guiada por una idea noble, nunca por un cálculo, por un mezquino interés. Es preciso evitar, sobre todas las cosas, la violencia contra aquellos que no son culpables, sino más bien ignorantes⁵⁴².

5.8.1. LA GUERRA Y EL INTERVENCIONISMO.

El 28 de junio de 1914 cayó abatido por disparos de activistas serbios el archiduque Fernando de Habsburgo, lo que sería el desencadenante de la primera gran contienda mundial del siglo XX. La izquierda de casi todos los países se posicionó desde un principio contraria a la guerra, y tras la proclama de *¡Abajo la guerra!* se sucedieron las movilizaciones en todo el continente. En Italia esta postura encontró apoyo en la inmensa mayoría de la *siniestra* italiana, la cual como sostiene I. Montanelli se encontraba:

[...] firmemente resuelta, ante todo, a no dejarse implicar en un eventual conflicto por parte de Austria, a la que estaban ligados los italianos por el tratado de la Triple Alianza⁵⁴³.

En el Partido Socialista italiano las posiciones neutralistas fueron mayoritarias. Tan sólo Mussolini, que todavía militaba en él, aunque a regañadientes, mostraba algunas reservas. En los partidos socialistas europeos también hubo disensiones sobre la cuestión de intervenir o no en la contienda, caso del socialista francés Hervé, que se enroló como voluntario en el ejército de su país por patriotismo y que fue tildado de traidor al internacionalismo proletario por sus compañeros. Mussolini, cuando conoció este gesto *valiente* del sindicalista, observó lo siguiente:

No: Hervé, que define –como la definimos nosotros- la guerra como “inmunda”, no es un belicista aun cuando se vaya a la frontera; de la misma forma que no es un delincuente el pacífico ciudadano que debe recurrir hace tiempo a la *Browning* para defenderse del ataque del bandido. El militarismo prusiano y pangermanista es, desde 1870 hasta hoy, el bandido apostado en los caminos de la civilización europea⁵⁴⁴.

⁵⁴² C. A. García, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941, p. 143.

⁵⁴³ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1978, p. 38.

⁵⁴⁴ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1978, p. 42.

La cuestión del “interés nacional” a la hora de decidir la participación en la guerra hacía su aparición, de este modo, entre la izquierda italiana socialista. Lo mismo sucedió entre otros grupos revolucionarios, como el que habían constituido en 1911 los anarquistas libertarios Rocca, Dimale y Mario Rygier, que se declararon partidarios de la intervención para combatir el imperialismo austro-húngaro.

En esta agitación intervencionista, tal y como sostiene R. París, «se encontraron codo con codo individuos procedentes del más diverso espectro ideológico», que consideraba a la guerra como una «higiene del mundo», tal y como había sostenido Marinetti en su primer manifiesto futurista. Del lado del intervencionismo estuvieron:

Los irredentistas, amigos de la democracia francesa o inglesa, enemigos de Guillermo II y de las tradiciones *bismarkianas*, hostiles a Austria y Hungría, soñadores con liberar Trento y Trieste y, a veces, incluso La Bohemia. Se encontraban también republicanos, tales como Pietro Nenni; antiguos socialistas como Bissolati, Salvemini y muy pronto Mussolini; anarquistas arrepentidos, como Marie Rygier o Massimo Rocca; sindicalistas revolucionarios: Alceste de Ambris, Rossoni, Corridoni; nacionalistas diversos y naturalmente los futuristas con su estética del carro de combate. Por no hablar de D’Annunzio quien, prescindiendo de sus creencias anteriores, entró en Italia para hacer campaña y publicar sonetos a favor de la intervención⁵⁴⁵.

Pero los primeros en apuntarse al intervencionismo fueron los futuristas, que los días 15 y 16 de septiembre de 1914 organizaron en las calles las primeras convocatorias multitudinarias a favor de la entrada de Italia en la guerra al lado de Francia. El 5 de octubre, tal y como señalan las crónicas que recoge G. Volpe en su obra *Historia del movimiento fascista* (1935), «un grupo de sindicalistas revolucionarios y de anarquistas unidos a la guerra revolucionaria organizaron un primer *Fascio d’azione internazionalista*». Este grupo lanzó un primer llamamiento a los trabajadores italianos “por la revolución europea” y contra la barbarie, el autoritarismo, el militarismo, el feudalismo alemán y la perfidia de la muy *cobarde* Austria. El intervencionismo de izquierda se unía así sin remilgo alguno al nacionalismo intervencionista de derecha⁵⁴⁶.

Mussolini, apodado el “subversivo” por sus compañeros, se encontraba satisfecho con aquella extraña situación. Lo único que le faltaba para ser plenamente dichoso y unirse a los tumultos callejeros que acontecían a lo largo y ancho del país era abandonar su

⁵⁴⁵ R. París, *Los orígenes del fascismo*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 64.

⁵⁴⁶ G. Volpe, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi, Firenze, 1935, p. 14.

militancia de izquierdas. Aludiendo a razones de patriotismo traicionado acabó por romper con el partido socialista con la teatralidad que le caracterizaba, tras dimitir como director de *Avanti*.⁵⁴⁷ Veinticinco días después pasó a dirigir *I'l popolo de'Italia*, periódico que montó en tiempo record para convertirlo en el principal órgano de expresión del intervencionismo.

De los tres bloques en que se han venido a dividir las fuerzas que se agrupaban bajo la bandera del intervencionismo, quizá el grupo más consistente e importante fuese el de la derecha. Este sector estaba dominado por las fuerzas nacionalistas que odiaban a Austria por su larga dominación de territorios italianos. La cabeza más visible de estos grupos era el poeta y escritor Gabrielle D'Annunzio, y también se encontraban gran parte de las *fuerzas* de la cultura y de la prensa patriótica, que ejercían una fuerte influencia especialmente sobre la opinión pública moderada, tal y como apunta Montanelli.

Este bloque, además de por el odio a las potencias centrales, se caracterizaba por la búsqueda de la igualdad para Italia entre las principales potencias mundiales, y para ello era necesario participar en la contienda al lado de “los ganadores” y esperar el reparto del pastel colonial que supuestamente debía corresponder a una Italia vencedora⁵⁴⁸.

En esta variopinta alianza intervencionista se encontraban también sectores reformistas, como los socialistas de Bissolati, radicales y una parte de los grupos republicanos que creían, como demócratas que eran, que el deber de Italia era intervenir al lado de los defensores de los ideales de concordia entre las naciones representados por Francia e Inglaterra.

El grupo que más nos interesa analizar es el constituido por las fracciones más extremistas de los republicanos, los anarquistas disidentes (todos acabaron en el fascismo) y el de los primeros *Fasci d'Azione*. Para los futuristas la guerra era un *campo de batalla* donde fundamentalmente se dirimían cuestiones que tenían que ver con la experiencia estética, al estar la sensibilidad en contacto con «la pirotecnia de luz, sonido y color» que la guerra vendría a representar. Por el contrario, los fascistas entendían la guerra de un modo político, como un acto de desagravio para hacer pagar al enemigo su

⁵⁴⁷ G. Volpe, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi, 1935, Firenze, p. 73.

⁵⁴⁸ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza & Janes, Barcelona, 1977, p. 54.

tributo en sangre por haber *humillado* a Italia durante tanto tiempo. Así lo entendía Mussolini:

Nosotros los italianos debemos imponernos en la guerra debemos salir del indistinto que nos rodea y aplicar al enemigo nuestra implacable justicia⁵⁴⁹.

Para Marinetti la guerra era una coartada estética para la creación literaria y artística (en el campo de batalla quedaron algunos de sus mejores elementos, el arquitecto Saint Elia, Boccioni,...). Para Mussolini, la guerra en absoluto era un juego y fue utilizada por los grupos profascistas como una excelente plataforma para entrar en política. Para los *fasci* el valor acreditado en la lucha en las trincheras sería recompensado después con el reconocimiento de los italianos. Además, la guerra y el fervor que la acompañaba, siempre fue para Mussolini un elemento de cohesión grupal insustituible. El *fascio* y Mussolini construyeron su movimiento apoyados en una mitología radicalmente militarista, que les permitió presentarse ante sus compatriotas como “adalides del coraje y la resolución”⁵⁵⁰.

La mixtificación de lo que representó la guerra y la invocación de su necesidad futura para aumentar la grandeza de la patria injustamente apartada del reparto colonial del que participaban las grandes naciones europeas, fue sin duda una de las actitudes del fascismo que más gustó a los italianos del período. El combate en la guerra significaba un gran honor para la mayor parte de los europeos de aquella época. Los valores de la milicia estaban bien asentados, en una sociedad que consideraba al naciente pacifismo como un movimiento sospechoso de servir a extraños y oscuros intereses.

Este prestigio del que gozaba la guerra y el ardor guerrero es una de las razones que explica el advenimiento como fenómeno de masas del fascismo. Recordando el pasado y su amor por el servicio militar, explicaba el *Duce* su sentimiento de entonces al respecto:

El servicio militar ejercía una atracción tan grande entre nosotros, [...] no creo, sin embargo, que ningún alemán en tiempo de paz se haya

⁵⁴⁹ G. Volpe, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi, Firenze, 1935, p. 41.

⁵⁵⁰ Sobre la mitología guerrera creada a posteriori en Italia por los fascistas y demás grupos intervencionista en la Gran Guerra (1914-1918), ver: A. Beltramelli, *L' uomo nuovo*, A. Mondadori, Verona, 1933, pp. 75-78 y F. L. Carsten, *La ascensión del fascismo*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 63-65.

entusiasmado tanto por su patria, con tanta pasión como nosotros. En vez de gruñir contra sus jefes cada italiano, declaraba que quería ser el mejor soldado. Como soldado fui el mejor modelo. Hay que aprender a obedecer antes de mandar⁵⁵¹.

Fascinación, escuela de patriotismo, camaradería, jerarquía y misticismo. La guerra era para los fascistas italianos la universidad de la vida, en la que prepararse para los sacrificios del futuro.

La guerra imprimirá carácter y dará a los hombres el temperamento recio y marcial que los fascistas gustarán presumir. Sin la guerra, los fascistas no hubieran tenido mística ninguna. Sin la guerra, los fascistas quizás hubiesen intimidado, pero no seducido a tantos italianos. La guerra no era vista por el fascismo como el horror que resultó ser, sino como un tablero perverso donde la política se continúa por otros medios, que diría Carl von Clausewitz, estratega militar y autor de cabecera de Mussolini y sintomáticamente también de V. I. Lenin.

Decimos pues que la guerra no es un arte ni una ciencia, sino que es un acto de vida social. Es un conflicto de grandes intereses que no se resuelve sino con efusión de sangre, y que en eso se diferencia de otros conflictos que surgen entre los hombres. La guerra aporta a los hombres impulso, valor, tenacidad y carácter⁵⁵².

Esta sublimación de la guerra como expresión suprema de la vida y de su colofón, la muerte, será para los fascistas la clausura perfecta para el activismo desenfrenado del que harán gala. Paradójicamente, esa plenitud de vida que se experimentaba en el frente de batalla puede convertirse en un terrible *infortunio*, si te alcanzan los proyectiles del enemigo. Pero tanto mejor, pues «el que cae en la guerra defendiendo a la patria, vive eternamente en los corazones de sus compatriotas»⁵⁵³.

En este delirio militarista del *fascio* también tuvo cabida el cinismo, al presentar la guerra como el lugar donde las armas y las letras se dan la mano para el advenimiento de una nueva *Edad de Oro*.

⁵⁵¹ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Juventud, Barcelona, 1979, p. 63.

⁵⁵² Lenin, Ancona, Braun, Razin, Stalin, Engelberg, Korfes, *Clausewitz en el pensamiento marxista*, 75 cuadernos, México, 1979, pp. 58-59.

⁵⁵³ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 37-38.

No se han enterado los que no entienden el manejo de las armas para prepararse para la guerra, que tal deporte no hace hombres agresivos, sino hombres conscientes del peligro, que evitarán mientras puedan, mas no lo esquivarán cuando la fatalidad obliga. Es indudable que con la unión de las armas y las letras produciremos un nuevo tipo de italiano⁵⁵⁴.

Estos grupos formados en estos *contravalores* violentos generaron una espiral delictiva en la sociedad italiana, que antes de 1922 contaría en su haber con unos cientos de asesinatos y daría entrada al *pistolerismo* político en la escena italiana.

El fenómeno del *pistolerismo* conocido también en España y en Rusia, por haber sido patentado por el anarquismo de los primeros años del siglo XX, se convertirá en Italia en un método recurrente que de manos del fascismo llegaría para quedarse. La guerra que era para los futuristas una coartada estética, se convirtió para los fascistas en una mixtificación permanente de la violencia, que en la Italia de finales de la década de los años diez enrareció sobremanera el ámbito de la política posibilitando finalmente la expansión del fascismo.

5.8.2. EL IMPERIALISMO DE LOS POBRES

La idea de conquista a sangre y fuego de otras civilizaciones, vinculada a la mayor gloria de la patria con el propósito de llevar la prosperidad a los pueblos radicados en la pobreza y la ignorancia, que impedían su acceso a la *libertad*, fue otra de las obsesiones del fascismo italiano.

El fascismo es voluntad de potencia y de imperio. La tradición romana es nuestra fuerza. En la doctrina del fascismo, el imperio no es solamente una expresión territorial, militar o mercantil, sino también moral y espiritual⁵⁵⁵.

Esta justificación colonialista se producirá en Italia en relación al imperio italo-etiópico que los italianos habían comenzado a construir, y que comprendía la antigua Abisinia y un vasto territorio de desiertos y tierras yermas que junto a la reivindicación de la Tripolitania (actual Libia) iban a proporcionar a los italianos grandeza, orgullo y también petróleo y otras materias primas. Italia (y Alemania) habían llegado tarde al

⁵⁵⁴ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 195.

⁵⁵⁵ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I., Salamanca, 1937, pp. 51-52.

gran botín colonial que se había producido desde el siglo XV, que tuvo por principales beneficiarios a España y Portugal primero, e Inglaterra, Francia, Holanda y Bélgica, después. El nacionalismo italiano protofascista reclamará en 1919 la intervención de Italia en Abisinia, no sólo para *ampliar su imperio*, sino sobre todo para ayudar a erradicar la barbarie:

La supervivencia del régimen esclavista y de la institución afín del «ghebar» no constituyen solamente una atroz ofensa contra la civilización y una manifiesta violación de las obligaciones impuestas por el artículo 23 del pacto de la sociedad de naciones, sino que también representan una flagrante violación de los derechos del hombre. [...] Por ello las potencias extranjeras se esforzarán particularmente en asegurar la completa supresión de la esclavitud en todas sus formas [...] y la trata de negros por tierra y por mar⁵⁵⁶.

Los italianos superarán con creces los argumentos colonialistas tradicionales, pues denominaron sin rubor alguno a su deseo de fundar un imperio colonial en pleno siglo XX, *el imperialismo de los pobres*.

Un concepto era humillante para los propios italianos, pues si la idea era emular a Roma (el mayor y más prospero imperio que jamás haya existido), la conquista de *toda* la Abisinia y la Tripolitania era más bien ridícula. Se ponía así en evidencia la precaria situación de un país europeo con ese glorioso pasado que llevaba unos cuantos siglos *fuera* de la historia, mientras los demás habían construido ricas y prósperas metrópolis en torno a sus productivas colonias. Y por último, presentaba la conquista y anexión de nuevos territorios no sólo en términos de necesidad de espacio vital, *lebensraum*, como hicieron los alemanes, sino en términos de *caridad* romana (vaticana en este caso) para los desfavorecidos por la penalización geográfica y siglos de mala gestión por parte de sus sátrapas (*ras*) locales.

La situación era tan “penosa” para estas gentes, que Italia debía intervenir para paliar *su sufrimiento*. Mussolini presentó un informe sobre la situación del país, dejando constancia de que los fascistas sólo albergaban buenas intenciones respecto a los desvalidos y ultrajados habitantes de esas maltratadas tierras, que sufrirían, según los fascistas, todo tipo de salvajadas:

⁵⁵⁶*El conflicto italo-etíopico*, XIII, Madrid, 1935, p. 20. Se trata de un prospecto de propaganda del régimen de Mussolini que explica las raíces del contencioso etíope a la comunidad internacional y por ello está editado en varias lenguas, entre ellas el castellano.

[...] Entre dichas violaciones, debemos indicar:

-La castración, no solamente de adultos, sino también de jovencitos y niños capturados durante las «razzías», y un comercio de eunucos todavía hoy floreciente;

-La práctica de costumbres atroces, como la antropofagia con finalidades de magia y el desangramiento de niños para funciones rituales;

-Las más crueles prácticas de torturas y suplicios. Entre éstas, debemos citar la escena a la que el etnólogo y explorador francés Marcel Griaule asistió en el Goyam. Un abisinio, culpable de agresión contra un pequeño ras, cuidadosamente envueltos todos sus miembros en vendas de muselina impregnadas de cera y miel, fue quemado vivo lentamente, como una antorcha viviente, en presencia del agredido, en tanto que los más destacados jefes de la provincia, armados de lanzas, impedían a la víctima evadirse del lugar de su infernal hoguera. También debe citarse el caso, denunciado por Sir Arnold Hodson, de una mujer enterrada hasta el cuello y abandonada así por el espacio de tres días, al cabo de los cuales se le arrojó sobre la cabeza una enorme piedra que la aplastó;

-La absoluta indiferencia hacia la vida de los leprosos, que suman alrededor de cien mil, a los que se permite circular libremente por toda la Etiopía, con el consiguiente peligro constante de contagio;

-El bárbaro sistema de las condenas y los horrores de las prisiones etiópicas, sobre los cuales existe una amplia documentación fotográfica de los Cónsules italianos. Acusados y condenados, hombres y mujeres y niños, están encadenados mediante una cadena que les sujeta la mano derecha y los dos tobillos, debiendo así permanecer doblados por espacio de años. Se han constatado los casos de tres presos encadenados estrechamente juntos, con la mano derecha unida a los tobillos. Condenados por robo, debían permanecer encadenados de ese modo durante ocho años⁵⁵⁷.

Más allá de que las barbaridades que se describen en términos tan horribles fueran o no inventadas (es seguro que la esclavitud existía en Etiopía y otros países a principios del siglo XX y que también era igualmente contrastable la crueldad en el trato dispensado a la población reclusa en dichos países), aparecer como defensor de unos pobres desvalidos a cientos o miles de kilómetros de distancia de Roma, constituyó un acto de demagogía que dejará en evidencia la *impostura* fascista y sus nulos escrúpulos morales.

Después de la toma del poder, Mussolini querrá primero conceder a estos pobres etíopes la ciudadanía italiana, para después clamar sobre lo imprescindible de la intervención en dichos lugares, por tratarse de territorio *interior* habitado por italianos.

Este era en definitiva el sentido del *imperialismo de los pobres*, sin duda el más cínico de todos los discursos fascistas de Mussolini.

⁵⁵⁷El conflicto italo- etiópico, XIII, Madrid, 1935, p. 28.

El fascismo tiene ya con el imperio la universalidad de todas las doctrinas fuertes, que representan un momento fraternal en la historia del espíritu humano⁵⁵⁸.

5. 9. UNIFORMIDAD Y MASA. LA PARADOJA DE UN AJUSTE IMPOSIBLE

El fascismo italiano de primera hora, antes de la toma del poder, comprendió desde sus inicios la importancia que tenía organizar y adoctrinar a las masas. No debemos olvidar que Mussolini provenía de la izquierda subversiva y era un consumado experto en estas lides organizativas que había heredado de su padre Alessandro, uno de los primeros anarquistas del norte de Italia.⁵⁵⁹

Para los fascio el contacto con las masas, en tanto que *ente inorgánico* a estructurar en el ente orgánico fascista, supondrá un gran quebradero de cabeza. Uno de los problemas principales era organizar a individuos civiles junto a otros que disponían de una estructura paramilitar estricta. Para ello inventarán el concepto de *centralismo autocrático*, con el afán de apartarse del *centralismo democrático* leninista. Con la incorporación de esta categoría política de corte jerárquico y autoritario, Mussolini buscaba dejar claro a los cuadros del movimiento y también a las masas que:

[...] de donde emana el fascismo es del principio de autoridad y jerarquía en el que se sustenta el movimiento⁵⁶⁰.

Por primera vez en la historia política moderna, se pedirá a las masas que se adhieran a un movimiento, en cuyo primer punto del programa aparece explícitamente que el individuo perderá todo derecho a tomar decisiones. Las masas consentirán ser instrumentalizadas por el fascismo al aceptar la regla del “*centralismo autocrático*”. A diferencia de lo que se postulaba, en los partidos de la izquierda (incluidos los comunistas), donde teóricamente el individuo conservaba su capacidad para opinar y

⁵⁵⁸ B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S. I., Salamanca, 1937, p. 53.

⁵⁵⁹ Para entender la cuna política en la que se crió el futuro *Duce* y en especial las *actividades* a las que se dedicaba su padre, ver: J. Ridley, *Mussolini*, Vergara, Buenos Aires, 1999, pp. 32-35. Y también A. Beltramelli, *L' uomo nuovo*, Mondadori, Verona, 1933, p. 24.

⁵⁶⁰ R. Bourderon, *Fascismo. Ideología y prácticas*, Narcea, Madrid, 1979, p. 152.

aportar ideas, en el fascismo esta posibilidad se cortaba de raíz, y tanto su discurso como su praxis será consecuentes con este planteamiento antidemocrático que Mussolini en tono poético resumía años después del siguiente modo:

Para mí la multitud no es más que un rebaño de corderos mientras no está organizada. En manera alguna la desprecio o soy enemigo suyo. Sólo niego que pueda gobernarse por sí sola. Para guiarla convenientemente sólo hacen falta dos ingredientes: el entusiasmo y el interés, Quien sólo utilice una de ellas está en peligro. El lado místico y el lado político son interdependientes. Aquel sin éste es infecundo. Éste sin aquel se deshoja al viento. Por eso hablo al pueblo, para excitarlo y prepararlo para la guerra⁵⁶¹.

La idea de pueblo que más tarde el populismo invocará en detrimento de la idea democrática de ciudadanía, alcanzará su más alta cumbre con la aparición del fascismo. Para *los camisas negras* la fuente de legitimidad a sus actos estará basada en la creencia de que ellos y sólo ellos representarán el sentir de todos los italianos. Su doctrina tendrá a la multitud por destinatario final, puesto que será en esta llamada a los individuos dispares donde se superará definitivamente la lucha de clases, “cáncer divisionista” que hacía que las grandes naciones enfermaran de “igualitarismo antipatriótico”.

Nosotros agitamos valores morales y tradicionales que el socialismo descuida o menosprecia; pero el fascismo, sobre todo, rehuye de todo lo que pudiera ser hipoteca pacifista sobre el misterioso futuro⁵⁶².

Los fascistas italianos supieron mejor que nadie utilizar el elemento propagandístico para influir en la psicología de las masas⁵⁶³.

Una amplia mayoría de los componentes que constituyeron el *fascio* en este primer periodo no provenían precisamente de la cultura, eran individuos más bien cercanos al *lumpen*, que sin el fascismo hubiesen tenido una vida rayana en la delincuencia común. Esta disfunción entre la élite y la “*chusma*”, lo mismo sucederá con el

⁵⁶¹ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Juventud, Barcelona, 1979, pp. 122-123.

⁵⁶² B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I., Salamanca, 1937, p. 65.

⁵⁶³ Este aspecto de la influencia de las ideologías fuertes y concretamente del fascismo italiano en la psique de las masas está tratado por diferentes autores casi siempre desde una vertiente marxista cuyo enfoque principal es el de presentar al fascismo como una suerte de patología social que se produce cuando las organizaciones de la clase obrera son débiles desde el punto de vista de su penetrabilidad social. Bien, a nuestro juicio, esta visión se antoja limitada y como poco parcial puesto que explica algunas cosas pero desde luego resulta mostranca para explicar el éxito del fascismo, en cualquier caso este enfoque siempre ha tenido mucho predicamento entre historiadores y estudiosos del fenómeno fascista y por eso hemos considerado pertinente traerla aquí a colación. Para un desarrollo mayor del tema proponemos ver: N. Poulantzas, *Fascismo et dictadura*, Suil/Maspero, París, 1974, pp. 147-152.

nacionalsocialismo en Alemania, será una seña de identidad característica que hará que *los camisas negras* sean vistos como caballeros o como bribones según los casos⁵⁶⁴.

El fascismo al principio se preocupó por esta situación que le granjeaba pocas simpatías entre las asustadizas clases medias, sobre todo en aquellas provincias donde el matonismo fascista era más patente, caso de Cremona, Milán y Roma. Más tarde, el *fascio* integró estas contradicciones e incluso se recreó en ellas, dando a entender que eso era precisamente lo que lo convertía en un movimiento transversal, interclasista genuinamente italiano, a diferencia de los comunistas que, exceptuando los teóricos, procedían todos de la clase obrera.

Para los futuristas este compadreo con la *turba* será inaceptable, y si bien ellos también se mezclaban con las masas, era con la intención confesa de insultarlas por su ignorancia y su *passatismo*. Los futuristas, como artistas, llamaban cínicamente a las masas “distinguido público”.

5.10. LA PUESTA EN ESCENA

Dirigirse a la multitud no será sólo un mero ejercicio de transmisión del ideario fascista, la forma de hacerlo era esencial y por ello estudiada minuciosamente. No se buscaba la participación y el diálogo, sino la contundencia para que el público quedara atrapada de un modo definitivo, interiorizando que un fascista no era un individuo cualquiera que se dedicaba a la política, como se podría haber dedicado a cualquier otra cosa, sino que:

Un fascista es un militante y un militante lo es a tiempo completo, pues a tiempo completo se es italiano⁵⁶⁵.

Para que esta comunión entre el cuerpo social y la ideología fascista se produjera, los *oradores* de Mussolini apelaban a las raíces, a los símbolos más queridos y al sentido de considerarse víctimas de la maldad ajena. Así el fascismo, en su *espectacularización* de

⁵⁶⁴ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 40-41.

⁵⁶⁵ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, Barcelona, 1935, p. 241.

la política hará gala de una teatralidad mezcla de drama y comedia cercana a la ópera bufa⁵⁶⁶. La consideración del carácter y de la *ideosincracia* de los italianos funcionó en la propaganda fascista a las mil maravillas. Muchos de los *atrezos* que los primeros *fascio* preparaban, sobre todo en la Italia rural, parecían más bien escenarios de guiñol con decorados ridículos. Utilizando una *pedagogía* infantil adaptada para la ocasión, se explicaba a los oyentes las bondades de la *religión de la patria* o las maldades de la Sociedad de Naciones y las plutocracias corruptas.

La propaganda fascista logró que la autorepresentación del fascismo como ideología salvadora no se limitase al ritual, sino que cumplió una función práctica de institucionalizar al movimiento y lo materializase, para que fuese visto como una herramienta válida para transformar el país en algo que fuese visto como mejor por una mayoría de italianos⁵⁶⁷.

El fascismo que rivalizaba con los nacionalistas por monopolizar el patriotismo se lanzó en una carrera alocada a recuperar y mezclar símbolos antiguos y modernos que dotasen a los italianos de orgullo y dignidad. Tuvieron también que combatir prácticas tan extendidas como el fraude y la picaresca. Mussolini se vio con toda solemnidad obligado a explicar en 1919 que el fascismo sería implacable con aquellos que:

[...] a partir de ahora se atrevan a hurtar y engañar a sus compatriotas serán perseguidos por la ley, pero no por la ley del *sin gobierno* que disfrutamos ahora, sino por la certera ley del fascismo puro y redentor⁵⁶⁸.

Sus apariciones, incluida la filmación cinematográfica del *Duce*, se produciendo un modo tan obsesivo, que lo homologaba con un gigante cuya obra (Italia) sería también colosal, y cuyo reflejo en arte será el monumentalismo fascista, una arquitectura mastodóntica que seducía a la par que provocaba un cierto estremecimiento.

El monumentalismo comparte del seductor decorado que el fascismo quería impulsar para fascinar y atemorizar a las masas y recupera de la mitología clásica todo cuanto era más exterior e instrumental⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza& Janes, Barcelona, 1977, pp. 33-34.

⁵⁶⁷ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 57.

⁵⁶⁸ V. Gay, *Madre Roma*, Bosch, 1935, p. 297.

⁵⁶⁹ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 252.

Los fascistas que habían aprendido de la experiencia soviética utilizaron la propaganda moderna no para estetizar la política, sino más bien para, en palabras de Walter Benjamín, politizar el arte⁵⁷⁰. Esto quedará reflejado en el uso torticero que los responsables de agitación fascistas hicieron del cinematógrafo y la fotografía, ya por entonces susceptible de ser retocada a conveniencia. El arte y la propaganda como armas para inocular la ideología a las masas. La propaganda como terminal moderna, a través de la cual llegarán los discursos a un número cada vez mayor de partidarios. Los fascistas conocían bien el mecanismo medio-mensaje y lo utilizaron con solvencia.

Para Mussolini la acción de hacer algo era consustancial al discurso fascista. Así, «el campesino no hace el gesto de trillar, sino que trilla toda su vida».⁵⁷¹

Ese precisamente deberá ser el objetivo de una efectiva puesta en escena: que el auditorio la considere una fiel reproducción de su realidad cotidiana. Como sucedía en la tragedia griega, donde la trama y su puesta en escena estaban destinadas a que el auditorio se identificara con el drama y que de este modo, se produjera la catarsis. En el caso del fascismo lo que se pretendía era que representación y realidad fuesen percibidos como si de una y la misma cosa se tratase. La disimilitud con respecto a la tragedia griega, residía en que ésta, aunque remitía a la vida, no era exactamente la vida. En el fascismo, sin embargo, vida, discurso y gesto fascista se superpondrán confundiéndose.

La política es el arte supremo, el arte de las artes, la divina entre las artes porque trabaja sobre la materia más difícil, puesto que está viva: el hombre aun el pueblo deben ser pulidos y para ello tan necesario será el escultor como el director artístico que señale a los demás que la vida es un gesto. [...] El gesto seguro y arrogante del fascista⁵⁷².

5.10.1. LA SEDUCCIÓN

Para definir el magnetismo que la retórica fascista provocaba en la concurrencia, parece obligado recurrir a la terminología que se emplea en psiquiatría. Hablaremos de

⁵⁷⁰ W. Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, D. F., pp. 73-74.

⁵⁷¹ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 219.

⁵⁷² U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, pp. 216-217.

estados mentales colectivos cercanos al concepto clínico de psicosis. Esto es precisamente lo que defiende el historiador marxista del fascismo Umberto Silva:

Para definir analógicamente el condicionamiento de las masas por parte del fascismo, el uso del concepto psicosis es preferible al tan manido término de hipnosis, ante todo porque la hipnosis no requiere más que una mínima parte de la participación activa del sujeto, mientras que cuando hablamos de psicosis nos estamos refiriendo a una neta predisposición del sujeto, acaso alimentada gradualmente en la forma descrita. En segundo lugar, la psicosis, clínicamente definida como una ruptura con la experiencia hasta imposibilitar sus interpretaciones no apriorísticas y canónicas, presenta toda una serie de características correspondientes, en su extrapolación socio-política, al fenómeno de la seducción fascista⁵⁷³.

Más allá de lo terminosque Silva emplea para referirse a la cuestión, tan del gusto de algunos historiadores *marxistas* que transitan de Freud a Lacan, Silva nos ofrece algunas claves de cómo era activado el mecanismo de seducción y de fanatización de las masas receptoras del inflamado discurso fascista. Se pueden distinguir los siguientes rasgos:

- a) Manifestación colectiva y escénica: los condicionamientos estéticos tienen particular incidencia en los deseos de las masas. Estos se dirigen tendenciosamente a *escarbar* en la angustia de la gente.
- b) Refugio en una solución acomodaticia y *antiutilitarista*. Se elige la salvación que el fascismo promete para olvidarse por completo de la situación en la que se vive.
- c) Fabulosidad: que significa profundo trance, bajo cuyo estado las masas terminarían cayendo en *la abstracción* y la ahistoricidad que propone el fascismo.
- d) Fanatismo: al cambiar el objeto libidinal adquirido por el que propone la ideología fascista, el individuo caerá hipnotizado ante la potente mística del *fascio*.
- e) Inconsciencia: se produce la caída en un sueño profundo, que ya no tendrá ni principio ni fin y que provocará la quiebra del principio de realidad.
- f) Irracionalismo monista: esa ausencia de lo real provocará un misticismo con sentido, irracionalismo “procesado” por el sentimiento.

⁵⁷³ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 161.

- g) Éxtasis y alienación total: éste sería el estadio final y *lírico* de la psicosis fascista, donde el sujeto será sólo un eslabón más de la cadena. En este estadio el sentimiento se desbordará sin medida.
- h) Hipocondría y victimización: las masas se encontrarán en un estado de neurosis, que si era individual deviene colectiva, que las llevará a jurar fidelidad inquebrantable y eterna al líder y a la doctrina⁵⁷⁴.

El fascismo y la puesta en escena del dispositivo visual y sensorial que el movimiento activará desde sus orígenes resultará ser un ensayo perfecto que los nazis imitarán con mayor virulencia. El fascismo clásico pulirá e intensificará este apartado de *espectacularización* cuando accedan al poder, donde la ideología de la patria pasará directamente a ser la doctrina del estado, un *enteperfecto* que será proclamado «fascista en cuerpo y alma»⁵⁷⁵.

El artificio y la realidad se darán la mano en la representación fascista. Lo que se veía era lo suficientemente impactante para que fuese percibido como verdadero (real). La verdad y la mimesis terminarán por fundirse en su puesta en escena. La repetición de los mismos lemas *reverberará* en el cerebro de la audiencia para que acaben pareciendo ineluctables. Silva apunta que:

La tarea del fascismo es ante todo psíquica, nos encontramos ante uno de los mayores lavados de cerebro de toda la historia de la humanidad⁵⁷⁶.

Este será el legado de seducción y manipulación de masas que el fascismo impulsó. La experiencia fascista se experimentará con todos los sentidos y de ella irradiará el poder al que nos invitaba “la religión mística de los elegidos”. En palabras de Freud:

Experimentamos así la impresión de que la civilización es algo que fue impuesto a una mayoría contraria a ella por una minoría que supo apoderarse de los medios de poder y de coerción⁵⁷⁷.

Los gestos estarán todos ellos medidos al milímetro. Cuando toca expresar dureza, se fruncirá el cejo, para transmitir finalmente la rabia, la resolución y el ímpetu del

⁵⁷⁴ H. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, pp. 162-163.

⁵⁷⁵ E. Gentile, *El culto del Littorio*, SigloXXI, Buenos Aires, 2007, p. 78.

⁵⁷⁶ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 176.

⁵⁷⁷ S. Freud, *Psicología de las masas*, Alianza, Madrid, 1969, p. 143.

movimiento. Sí lo que se pretendía era humillar al enemigo, aparecerá rápidamente la mueca burlona, acompañada de algún improprio que provoque la carcajada del auditorio. Una tara física o un problema personal del enemigo aludido serán utilizados sin piedad alguna por el orador fascista. Así lo hará Mussolini, maestro de los gestos rotundos y exagerados.

Toda la vida es gesto y Mussolini su primer director de escena. El estandarizó los pasos, el habla, las muecas y hasta la moda⁵⁷⁸.

Todo estaba medido, el tiempo de duración del acto, que en los orígenes del *fascio* no era nunca superior a una hora, la demora en comenzar la alocución, provocando la impaciencia del auditorio, el abandono y retorno a la tribuna del líder carismático.

Como trabajo era necesario comprender la rudimentaria mentalidad de las masas para servirles el producto, de modo y manera que les fuese posible hacer una gozosa digestión del mismo⁵⁷⁹.

5.10.2. RETÓRICA Y DISCURSO FASCISTA

La utilización de una retórica potente y la embriagadora puesta en escena fueron, sin duda, las claves sobre las que se edificó el triunfo de los *fasci*.

El fascismo consiguió reducir las contradicciones fundamentales existentes en el cuerpo social mediante la utilización eficaz de la ideología sustentada en la técnica retórica y organizativa de su propaganda⁵⁸⁰.

El discurso con el que se alimentará y alentará a las masas obedece a una construcción retórica que tenía al menos varios ejes que conviene reseñar.

Conocemos los componentes clásicos que intervienen en toda comunicación: emisor, medio y receptor, a los que añadiremos el objetivo del mensaje y la valoración final, atendiendo a su efectividad.

⁵⁷⁸ U. Silva, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 218.

⁵⁷⁹ G. Volpe, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi, Firenze, 1935, p. 47.

⁵⁸⁰ L. Winckler, *La función social del lenguaje fascista*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 19.

a) Emisor:

El emisor será el *sujeto fascista*, representado por la figura del propio Mussolini, un individuo autoritario, militarista, masculino, mesiánico, imbuido de una oratoria redentora, que tendrá en los tonos agudos y graves su más valiosa *herramienta* de penetración comunicativa.

b) Medio:

El discurso fascista se propagará en diferentes medios, radiofónico, prensa, y en contacto directo con las masas. Éste último será el preferido por los emisores, puesto que en él se darán las condiciones de cercanía y excitación propicias, para alcanzar el climax fascista.

c) Receptor:

En principio, el receptor sería todo aquel italiano creyente en la grandeza de la patria. En la práctica, el receptor acabará siendo el individuo ya convencido de antemano por la propaganda fascista.

d) Objetivo:

El objetivo del discurso fascista no será como en el caso de los futuristas la provocación, sino la toma de conciencia del oyente de los agravios sufridos por su país para lograr su implicación final en el fascismo.

e) Efectividad:

Habitualmente los asistentes salían enfervorecidos de los actos y organizaban manifestaciones más o menos espontáneas que acababan con el asalto a sedes de partidos políticos izquierdistas o democráticos. Esta enajenación violenta de los seguidores expuestos a la dialéctica de los *fasci*, nos permite pulsar la eficacia del discurso doctrinario del fascismo.

Sólo en los primeros seis meses de 1921, los fascistas destruyeron 85 cooperativas agrarias, 59 cámaras sindicales, 43 sindicatos agrarios, 25 centros del pueblo y muchas imprentas y periódicos de izquierda, esto casi siempre sucedía después de actos de exaltación patriótica organizados por los mismos fascistas⁵⁸¹.

El discurso fascista también podía terminar en acciones bienhechoras que repercutían en ciudadanos de una población concreta. A veces y como parte de la propaganda, los fascistas filmaban o se fotografiaban junto a gentes a las que apoyaban repartiendo

⁵⁸¹ F. L. Carsten, *La ascensión del fascismo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 77.

comida o ayudándoles a rehabilitar sus hogares después de un incendio o una inundación. Aquí, el tono era más bien paternalista y claramente cooperativo.

En Trieste abordaron barcas cargadas de frutos y vegetales, y obligaron a los especuladores a vender su producto a la población a muy bajo precio. En Nápoles, por ejemplo, impusieron una reducción del cincuenta por cien a los precios abusivos de cafés y restaurantes. En muchas ocasiones, el Ras local - término adoptado de los jefes de las tribus en Etiopía- actuaba como si de un poder paralelo se tratara⁵⁸².

La retórica del fascismo se sustentaba así, por un lado, en una dialéctica severa y violenta y, por otro, en una dialéctica asistencial y benefactora, siendo ambos discursos complementarios. El lenguaje fascista oscilaba entre las poéticas que elogiaban la necesidad de la violencia y la fuerza bruta y el *romanticismo* más simplón. Se buscaba la respuesta emocional de sus seguidores y también provocar al adversario, para que movido por la truculencia del lenguaje fascista actuara de manera que justificara la respuesta violenta de los fascistas. Este discurso peligroso y provocador tenía a la calumnia y el libelo como sus principales aliados; la mentira puesta, de este modo, al servicio de la verdad del fascismo.

Cuando el lenguaje ha dejado de obedecer el mandato expreso de contar la verdad expreso en él, es que se ha convertido el mismo en objeto de manipulación. Obedecerá como un esclavo a principios gramaticales y sintácticos, pero habrá pervertido su sentido de mediar entre el sujeto y la realidad para establecer una comunicación sincera⁵⁸³.

La hipérbole será la forma preferida por los fascistas italianos para distorsionar la realidad⁵⁸⁴. Era habitual exagerar sobre lo extraordinario que sería acabar de una vez por todas con la injusticia o la mediocridad de la democracia. La exageración también se producía a la hora de otorgar rango de excelstitud a todo lo que proponía y representaba el fascismo. El uso y el abuso del lenguaje poético estaba siempre presente en las arengas de *los camisas negras*, como lo demuestra esta alocución de Mussolini en 1920, insustancial y ridícula:

⁵⁸² F. L. Carsten, *La ascensión del fascismo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 77.

⁵⁸³ L. Winckler, *La función social del lenguaje fascista*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 45.

⁵⁸⁴ Para comprender bien cómo se elaboraba un discurso fascista favorable a las clases bajas engañadas por especuladores y delincuentes habituales, ver: G. A. Chiurco, *Storia Della rivoluzione fascista*, Firenze, 1929, pp. 272, 413-415

A la patria se sirve incluso actuando como centinela de un bidón de gasolina. Esa puede ser una misión gloriosa que ayude definitivamente a colocar las banderas del fascismo en las estrellas⁵⁸⁵.

Mussolini se preocupó desde joven de saber cuantas más lenguas mejor. Llegó a dominar ocho, entre ellas el francés, el alemán y el inglés, ya que pensaba que cada lengua remitía a una cosmovisión diferente del mundo. Aunque no creía del todo en la incomunicabilidad de las culturas, pensaba que las diferencias entre ellas se debían a cuestiones ligadas a *la lingüística*. Este relativismo cultural y lingüístico le llevó a pensar, en los términos de la tradición inaugurada por Herder y los románticos alemanes, y continuada por Sapir en 1920, que el mundo real estaba construido en gran medida por lo que podemos llamar *loshábitos idiomáticos del grupo*⁵⁸⁶.

Para Mussolini y el fascismo, el uso del lenguaje debía estar sujeto a unas pautas que no venían determinadas por las reglas de la gramática, sino más bien por las normas que el fascismo, en tanto que “credo libertador”, decidiera marcar para que el lenguaje enderezara «el rumbo de la historia»⁵⁸⁷.

El fascismo, una vez tomado el poder, hará que el italiano, lengua de los toscanos cultos, se convierta en la lengua de todo el país, marginando los dialectos en las relaciones con la administración. Se completará de este modo y a todos los efectos el *Risurgimento*. El fascismo sólo se dirigirá a sus oyentes en la lengua común de toda la nación, el italiano, y en 1923 impondrá su conocimiento y facilitará el acceso a la educación a todos los ciudadanos⁵⁸⁸.

5.10.3. SEMIÓTICA Y SIMBOLOGÍA

La mayor parte de los símbolos fascistas transformados o tomados en su literalidad provendrán de la religión y la liturgia cristiana, del *Risurgimento* y del Imperio Romano⁵⁸⁹. Es verdad que también los habrá del medioevo y del Renacimiento, caso de

⁵⁸⁵ D. Biondi, *El tinglado del Duce*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 212.

⁵⁸⁶ J. J. Sebrelí, *El asedio a la modernidad*, Debate, Barcelona, 2013, p. 40.

⁵⁸⁷ P. Gorgolini, *Comienzos del fascismo italiano*, Ciap, Barcelona, 1935, pp. 43-47.

⁵⁸⁸ Para un desarrollo más exhaustivo de esta cuestión ver: E. R Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 203-208.

⁵⁸⁹ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 116-117.

la recuperación de las figuras de Dante y Petrarca. En cualquier caso el fascismo adoptó desde sus inicios, para disgusto de Marinetti, el culto al Imperio Romano, su estética y sus símbolos más poderosos. Así, la primera directriz del *fascio* a la hora de organizar las unidades de *los camisas negras* fue que se imitara el organigrama romano de formación legionaria.

De acuerdo con el culto a la Roma antigua, la milicia de camisas negras se organizó en unidades basadas en la antigua denominación romana de legiones, cohortes y centurias con emblemas y títulos para sus jefes que se derivaban de los romanos⁵⁹⁰.

El fuego sagrado será otro de los símbolos clave. En la llama permanentemente encendida sobre el pedestal del honor encontraremos plasmada la idea de continuidad entre generaciones de italianos que «portan la misma sangre que los Césares».

Somos los superadores, [...] los depositarios de una generación que desde hace mucho tiempo ha rebasado su realidad histórica y marcha ineluctablemente junto al fuego sagrado hacia el porvenir [...] Somos perfección de la perfección [...] La santa eucaristía de la guerra nos ha modelado en el mismo metal de generosas inmolaciones⁵⁹¹.

La continuidad de la sangre será una idea recurrente en el credo de Mussolini y sus seguidores y se utilizará en los ritos de la comunidad. Simbología pagana y simbología cristiana, unidas en una integración armoniosa de lo aparentemente irreconciliable.

Hoy en Italia no es tiempo de historia. Es tiempo de mitos. Nada ha concluido todavía. El mito reemplazará a la secuencia histórica, y por fin, se hará realidad integradora en el fascismo. Bajo su manto protector cabe toda la herencia de Italia⁵⁹².

Mussolini también aunaré elementos de carácter profano como los cultos a la madre tierra y a las potencias de la naturaleza, con otros de carácter sagrado como la eucaristía cristiana; eso sí, debidamente *fascistizados*. Lo profano y lo sagrado en la nueva misa del *fascio*. Este dispositivo estetizante se agudizará cuando tras la toma del poder el fascismo *invente* una religión nacional que sirva de alimento al nuevo hombre italiano. El fascismo ya había desplegado en los tiempos anteriores a la marcha sobre Roma su

⁵⁹⁰ S. G. Payne, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 141.

⁵⁹¹ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 48.

⁵⁹² B. Mussolini, *La doctrina del fascismo*, U.S.I. Salamanca, 1939, pp. 117-118.

simbología híbrida a lo largo y ancho del país. Desfiles, rituales de la sangre, apariciones populistas, servicio de orden militarizado, utilización del cine y la propaganda...

[...] lo sagrado y lo profano, rito y fiesta. Por la mañana el rito, que por lo general incluía las ceremonias religiosas y marciales: la misa en memoria de los caídos en la guerra y la revolución, el desfile de todas las organizaciones del *fascio*, [...] la lectura del mensaje de Mussolini. Pasado el mediodía *la festa* que incluía excursiones campestres, bailes, cantos y entretenimientos. La escenografía ritual de las ceremonias mezclaba símbolos tradicionales y modernos: edificios engalanados, campanas echadas al vuelo durante media hora, luminarias en las plazas⁵⁹³.

La simbología fascista era también reconocida por aquellos que no querían saber nada con el fascismo, que sentían la potencia coercitiva y también seductora del *dispositivo* ideológico ideado por Mussolini.

[...] Los fascistas estaban orgullosos de las victorias de Italia, pero sobre todo de sí mismos, su entusiasmo era contagioso y sus símbolos lo suficientemente rotundos como para arrastrar a muchos italianos no nacionalistas que estaban necesitados de acción. [...] Entre ellos había muchos estudiantes y jóvenes deseosos de aventura y acción, trabajadores amargados por los crecientes salarios de miseria, aburridos de la rutina gris de sus vidas cotidianas y semicriminales de Milán y de otras ciudades⁵⁹⁴.

Para que su movimiento no fuese tildado de conservador, Mussolini mezcló símbolos antiguos con otros que eran ya iconos de la modernidad, como el aeroplano, la energía de las locomotoras o el dinamismo de las fábricas.

De un pedestal color rojo sangre se yergue una Cruz metálica, que una luz misteriosa casi suspende en la atmósfera de reclusión de la cripta. Sobre la Cruz, símbolo del sacrificio y de la fe, Cruz guerrearen su estructura metálica, aparecen los términos del rito: el llamamiento. Una inscripción recuerda la razón suprema del sacrificio: "POR LA PATRIA INMORTAL". A la tácita evocación de los vivos, he aquí en la oscura atmósfera azul del sagrario, los Mártires responden "Presente". Son miles y miles de voces, condensadas en la claridad de la luz que repite al infinito la palabra que aquellos que en su arrojo llevaron su vida más allá de la meta y ahora guían la marcha de las legiones infatigables. A lo largo de las paredes, a lo bajo, dispuestos como batallones en marcha, se muestran los gallardetes de las escuadras de acción. Cada uno lleva el nombre de un caído. Por cada vacío que la barbarie enemiga abría en las filas de los Camisas Negras, se formaba

⁵⁹³ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 143.

⁵⁹⁴ F. L. Carsten, *La ascensión del fascismo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 74.

un nuevo manípulo, que sobre el símbolo grababa el nombre de Mártir, presente entre los vivos con su espíritu ejemplar e incitador. En la atmósfera irreal el Sagrario se oye, como si arribara desde misteriosas lejanías, el canto de la Revolución. Un Miliciano vigila inmóvil⁵⁹⁵.

5.10.4. PERTENENCIA Y CONCIENCIA DE GRUPO. PSICOLOGÍA DE MASAS

El fascismo, más allá de su ideología *severa*, dotó de unidad nacional a lo que no eran hasta entonces más que visiones localistas de la política⁵⁹⁶. Así, el fascismo mucho antes de llegar al poder prometió compactar el país y “*proporcionarle*” carácter, para de esa manera acabar con los constantes pleitos de unos territorios contra otros, que ni siquiera se entendían entre ellos al utilizar dialectos diferentes⁵⁹⁷.

El fascismo comprendió que los italianos, pese a haber tenido un pasado glorioso, habían perdido el orgullo y la prestancia de antaño. Hacía mucho tiempo que ser italiano en Europa y en el mundo se asociaba con el carácter doloso de sus gentes, la exuberancia de sus mujeres y su querencia por resolver sus problemas *al modo siciliano*, tal y como apunta el profesor Tannenbaum⁵⁹⁸.

Mussolini consiguió mediante la liturgia y la aceptación de su simbología devolver ese orgullo de pertenencia que hizo que los fascistas fueran vistos como “los únicos defensores de la patria unida”. Esto motivó que incluso gente que en absoluto comulgaban con la ideología de Mussolini, consintiera que el fascismo se fuese extendiendo como si fuera un mal menor, que por lo menos traía la unificación italiana que no habían logrado los liberales y también de una vez por todas, «el orden y la concordanecesarios».

[...] el fascismo no es sólo mera acción física, también es algo más que una doctrina. Es una religión política y civil que une a las masas. Las integra otorgándolas profunda sustancia vital, constante adhesión a la vida misma, en todo lo mas noble de esta. Desde esta perspectiva el fascismo es sencillo, límpido, lineal; es la religión de la unidad de Italia⁵⁹⁹.

⁵⁹⁵ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 183-184.

⁵⁹⁶ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 31.

⁵⁹⁷ Así lo explica Tannenbaum que relata cómo algunos italianos del sur de Italia no sabían absolutamente nada de italiano, lo que acrecentaba su extrañeza con respecto a la propia nación italiana y también repercutía en su conocido aislamiento con respecto al resto del país y también con respecto a la no llegada de la modernidad. Ver: E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 283-285.

⁵⁹⁸ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 285.

⁵⁹⁹ E. Gentile, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 121.

6. EL ESTILO Y LA ESTÉTICA FUTURISTA

6.1. EL MANIFIESTO O LA BOFETADA LITERARIA

De todas las aportaciones que el futurismo hará a la vanguardia, el manifiesto será sin duda la de mayor importancia. Influyó en todos los grupos vanguardistas de su época y en las siguientes, hasta *llegar indemne* incluso hasta nuestros días. El manifiesto traspasó a través de las incursiones efectuadas por Marinetti y los futuristas italianos las fronteras del arte y de la literatura, para pasar de lleno a constituirse en una herramienta imprescindible de la acción y la propaganda política. Además,

Los manifiestos del futurismo marcan el inicio de un proceso de adquisición de autonomía artística de la forma, que abandona su función meramente meta-literaria y adquiere un valor estético *per se*⁶⁰⁰.

El manifiesto futurista también atendió a asuntos que se convertirían en disciplinas *artísticas*, tales como la moda, la publicidad, el estudio de la dieta y la gastronomía, el teatro, el cine, la fotografía. El manifiesto también sirvió para que los vanguardistas opinaran en la plaza pública sobre el matrimonio o la actitud de rebeldía que debía mostrar el hombre futurista ante la academia, la iglesia y el Papado.

El manifiesto aportó creatividad dentro de una nueva red masiva, que a través de la imprenta y la retransmisión radiofónica promocionaba a velocidad de vértigo las provocadoras ideas de los futuristas italianos.

El futurismo italiano por sí sólo produjo más de 200 manifiestos. A estos habría que añadir que, imitativamente, «la vanguardia rusa produjese sesenta, el dadadismo treinta, además de los manifiestos menos numerosos del vorticismo, *del Stijl*, del

⁶⁰⁰ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 14.

expresionismo, de la *Bauhaus* o del surrealismo»⁶⁰¹. El manifiesto se convirtió gracias a su pronta expansión, en el órgano e instrumento principal de autolegitimación de la vanguardia futurista y también del resto de los grupos vanguardistas europeos que se apuntaron a esta novedosa y efectista *moda*. Además,

El manifiesto se presta asimismo particularmente bien para marcar la voluntad de la vanguardia de ser punto de inflexión, fija temporalmente la ruptura de la que se hace portavoz, [...] un antes y un después que significa caducidad y estancamiento, y un después que paradójicamente es futuro y al mismo tiempo regeneración...⁶⁰²

El manifiesto además «cohesionará y dará entidad al grupo que lo promueve», tal y como sucederá con los múltiples manifiestos futuristas que dieron visibilidad al fenómeno. Facilitó que los diferentes grupos futuristas que se encontraban dispersos en círculos aislados en ciudades de Italia, tuvieran acceso a las ideas que lanzaban sus compañeros y cimentar así la coherencia grupal.

Otra de las funciones del manifiesto en la vanguardia es la de contribuir a la cohesión del movimiento y a lo que Caruso denomina su “organizzazione pratica” (el establecimiento de una jerarquía interna y la definición de una dirección central). El manifiesto ofrece a los miembros de un ismo determinado, unas directrices y unos objetivos comunes, además de la reconfortante sensación de ser uno más en una colectividad bien delimitada y en posesión de la verdad⁶⁰³.

El manifiesto establecerá los límites del movimiento, delimitando la línea que no se podrá franquear, a riesgo de quedar excomulgado de la nueva doctrina modernolatra y pasar de ese modo a ser enemigo del grupo. También,

Sirve al mismo tiempo para establecer una jerarquía: aquel que codifica la identidad del grupo mediante un manifiesto, se siente legitimado en sus aspiraciones en el seno del grupo⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 67.

⁶⁰² C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 69.

⁶⁰³ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 70.

⁶⁰⁴ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.71.

El manifiesto futurista se mostraría como un texto radical y eminentemente autoritario, esto es, sin posibilidad de respuesta alguna por parte del receptor o receptores del mismo. Será una bofetada a la escena artística bienpensante y un puñetazo rotundo a aquellos que creían que la vanguardia iba a proponer sólo ideas sobre cómo debía redefinirse la forma en arte o sobre cómo debía ser el nuevo *estilo* en pintura o literatura. El gesto agresivo de los futuristas desbordaría el arte, para pasar a ser un arma de la acción futurista en diferentes campos.

Independientemente de su valor como intervención directa sobre la realidad, los futuristas fueron conscientes de la operatividad artística de sus manifiestos, no tanto en su aspecto de nuevo género literario exclusivo de la vanguardia, sino también de su capacidad de interpretación *global* de la realidad. Prueba de ello son las propias antologías que se realizaron ya en fecha temprana, conjuntos de manifiestos que a través de la propia disparidad de sus objetivos, demuestran esa posibilidad de intervención múltiple⁶⁰⁵.

Tenían un hilo conductor fijado férreamente por la dirección del movimiento futurista en Milán, situado en el domicilio particular del mismo Marinetti. De este modo:

Marinetti llevó a cabo constantemente una auto-antología de textos dispersos, que acogía en el terreno unitario de una publicación, y que funcionaban como verdaderas colecciones de manifiestos, como *Guerra, sola higiene del mundo* (Milán, 1915) o *Democracia futurista* (Milán 1919). Se pueden citar además, como ejemplos de este rápido interés de antologizar los textos del movimiento, *I manifesti del Futurismo*, editado por Lacerba en 1914, de la que sólo apareció un volumen, la antología *Noi futuristi* (Quintieri, Milán 1917), así como *I manifesti del Futurismo*, en cuatro volúmenes, editado en 1919 por el Istituto Editoriale Italiano...⁶⁰⁶

La escasa capacidad de penetración que los grupos de vanguardia habían tenido hasta entonces quedará superada, dando comienzo en esta era industrial y capitalista a una comunicación entre el emisor y su audiencia auténticamente de masas.

El futurismo pertenece al mundo de la máquina y de la metrópoli, no tanto por sus enfáticos enunciados, sino porque supo aprovechar perfectamente los primeros resortes de la industria cultural y el nacimiento de las estrategias publicitarias⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 36-37.

⁶⁰⁶ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 37.

⁶⁰⁷ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 38.

De este modo, se puede decir que a partir del manifiesto:

[...] el futurismo rechaza a su público de aficionados al arte para hacer explotar las nuevas ideas en el conjunto de la población urbana, a través de los nuevos medios de masas⁶⁰⁸.

6.1.1. LAS SERATE FUTURISTAS

Para cumplir el objetivo de difundir sus proclamas más allá de los círculos tradicionales a los que accedían los grupos de vanguardia, los futuristas se autoimpusieron el contacto directo con las masas. A partir de ese momento el futurismo abrirá su campo de penetración e influencia al público en general.

Para lograrlo recurre a medios típicos de la política o de la propaganda comercial, como son los carteles, octavillas, publicidad a domicilio (los manifiestos del movimiento y anuncios de las distintas actividades futuristas eran sistemáticamente enviados a una lista de intelectuales y medios de comunicación susceptibles de difundirlos) y grandes mítines similares a los de los partidos políticos, alejándose de los medios de difusión más tradicionales de la literatura (conferencias ante un pequeño grupo restringido, pequeñas revistas especializadas, concursos)⁶⁰⁹.

Esta acción dinámica del movimiento futurista servirá de referencia a otros grupos políticos como los comunistas, y más tarde los nacionalsocialistas alemanes, que lo copiaron a su vez de los fascistas italianos. También influenciaron a otros grupos de vanguardia como los surrealistas, que además de adoptar el manifiesto como instrumento de difusión de las proclamas del movimiento, imitaron a los futuristas en su modo de dirigirse a la audiencia.

Los futuristas introdujeron las *serate* como piezas fundamentales de su estrategia de contacto con a las masas. Las *serate* eran veladas generalmente disparatadas, donde los futuristas presentaban a los asistentes sus obras, ya fuesen éstas literarias, pictóricas, teatrales, escultóricas, musicales o simplemente una mezcla de todo ello. Habitualmente se arremetía contra la ciudad en la que la representación tenía lugar, con lo cual la gresca y en ocasiones el ataque violento a los *actores* futuristas estaba garantizado.

⁶⁰⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 38.

⁶⁰⁹ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos delfuturismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 80.

Buscaban provocar a su público con la intención de denunciar el *passatismo* de ésta o aquella ciudad. *Contro Venecia passatista (1910)* o *Contro Spagna passatista* publicado en Madrid en la revista Prometeo (1911) con motivo del ciclo de Conferencias que Marinetti dio en España, son algunos ejemplos de estos singulares espectáculos.

[...] impedir la fruición pasiva típica de los espectáculos tradicionales, obligándolo (al público) algún tipo de actividad, aunque fuese tan negativa como silbar, abuchear a los participantes, arrojar todo tipo de proyectiles al escenario e intentar agredir físicamente a los que se encontraban actuando en el escenario⁶¹⁰.

El gusto por el boxeo, deporte que practicaban muchos de ellos, estaba vinculado con la preparación para estas tumultuosas *serate*.

La relación de los futuristas, en estos primeros años, con el público, el escenario, los periódicos y la calle no dejará todavía de ser algo incontrolado y azaroso, determinado por el ímpetu de detractores y seguidores⁶¹¹.

Buscaban la espontaneidad del individuo que podía participar libremente en el espectáculo que se estaba desarrollando. A diferencia de lo que sucedía con la difusión de los manifiestos que eran unívocos e intransigentes, las *serate* futuristas se convertían en un auténtico teatro de variedades divertidamente *democrático*. Marinetti cambiará la *tipología* del receptor del mensaje de vanguardia, puesto que:

Se dirige no al lector silencioso, sino al espectador inquieto, que no permanece estático como un estúpido *voyeur*, sino que participa ruidosa e intensamente en la acción⁶¹².

La intervención en estas veladas traerá aparejada a diferencia de «la *passatista* catarsis griega», la participación activa y reactiva de los individuos que acudían a estas imprevisibles veladas futuristas.

⁶¹⁰ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 80.

⁶¹¹ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tomasso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 27.

⁶¹² M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, Ponencia incluida en el Simposio: Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 137.

El arte dramático no puede tener como el resto de las artes, otro fin que arrancar el alma del público de la mezquina realidad cotidiana y conducirla a una atmósfera de deslumbrante embriaguez⁶¹³.

La velada futurista será una especie de *happening* donde la participación del público era indispensable. Para provocar la respuesta enojada del variopinto público que asistía a las *serate*, Marinetti ideó algunas estrategias que resultaron ser efectivas, aunque en ocasiones se le fuesen de las manos.

Los mismos futuristas instigaban estas reacciones. Marinetti fue un auténtico especialista en sembrar la discordia, colocando estratégicamente *ganchos* entre el público que iniciase los abucheos, vender deliberadamente la misma localidad a ocho o diez espectadores para que la gresca comenzara, distribuir las frutas y hortalizas con las que después serán *obsequiados* por el público, o poner pegamento en las butacas para irritar a los asistentes que había acudido a la velada de turno. La *serata* era una auténtica guerra en miniatura, que despertaba con los *ruidos* metálicos y estridentes de la interpretación futurista “el ardor guerrero” del público. El manifiesto de *La declamación dinámica y sinóptica* de 1911 recogerá de manera muy gráfica las pautas a seguir en las veladas futuristas.

Señala Marinetti que el declamador futurista debe deshumanizar completamente el rostro y la voz y fundir ésta con las vibraciones de la materia que expresan las palabras en libertad, debe actuar con sus piernas y sus brazos, y tener una gesticulación mecánica, que configure en el aire cubos conos, espirales o elipses; utilizará para ello un cierto número de instrumentos como martillos, tablas, bocinas, tambores sierras o campanillas para reproducir las frecuentes onomatopeyas, además de dibujar teoremas líricos en pizarras dispuestas en diferentes puntos; podría por último servirse de otros declamadores que mezclen o alternen sus voces con la suya⁶¹⁴.

Las veladas futuristas constituirán la representación futurista por antonomasia. En ellas los *actores* desplegarán con rotundidad toda su panoplia de ideas nuevas y rompedoras, las cuales habían enunciado con anterioridad en sus manifiestos. Las *serate*

⁶¹³ M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, Ponencia incluida en el Simposio: Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 138.

⁶¹⁴ M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas origen de la performance contemporánea*, Ponencia incluida en el Simposio: Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 139.

finalmentetrascendieron el estrecho margen de *simple* teatro de variedades vanguardistas, al que se la ha querido reducir desde algunos ámbitos.

Las serate serán el principio de un tipo de intervención en arte que ha tenido hasta nuestros días multiples ramificaciones. Fueron pioneros en la transgresión de los códigos y del lenguaje artístico y literario de un modo que debiera ser catalogado como rupturista. Esta fórmula será una referencia para el resto de la vanguardia europea. La escenificación *teatral* de los futuristas tendrá su reflejo y continuidad en la puesta en escena del fascismo de Mussolini, e incluso será imitado por otros movimientos políticos extremos y también *liberales*⁶¹⁵.

Por último, como las serate acababan en demasiadas ocasiones en graves altercados de orden público, esto provocó:

[...] una estrecha vigilancia policial en *le serate*, lo que no evitará sin embargo, distintos altercados incluso en las calles, como los acontecidos el 15 de febrero de 1910, en la convocatoria que tuvo lugar en el Teatro Lírico de Milán⁶¹⁶.

Finalmente:

La mayoría de las veladas concluirán con peleas y detenciones, que la prensa relatará en noticias y crónicas, acrecentándose así la fama de alborotadores que acompañó siempre a los futuristas y a su público participante, que solía responder intensamente ante los discursos...⁶¹⁷

⁶¹⁵ El partido socialista italiano imitó la forma propagandística en la que los futuristas habían planteado sus mítines con el reparto de propaganda ligeramente provocadora, con la intención de que la gente acudiera a sus mítines y con la mencionada incorporación estratégica de *ganchos* que animaran los mismos. Ver E. R Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)* Alianza, Madrid, 1975, pp. 44-45.

⁶¹⁶ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 25.

⁶¹⁷ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 25.

6.2. PROVOCACIÓN. EL ARTE SÓLO PUEDE SER INJUSTO

Para Marinetti el arte y también la vida sólo pueden estar fundadas sobre la bases de la tensión y de la lucha, así sucede en la naturaleza y así se da también entre los hombres. Quien niegue esta realidad será un cobarde. Nietzsche, había *sugerido* al fundador del futurismo que a través de la voluntad de poder, el sujeto libre de prejuicios moralizantes debía avanzar «con tenacidad y en soledad por el trágico camino de la vida».

Todo sistema de valores morales es una jerarquía [...] de los instintos plenos de vida o de los instintos de vida débil. Nietzsche distingue sobre todo entre moral de individuos, de pocos y moral de rebaño, y además entre moral como temor y moral como disciplina de una voluntad audaz y poderosa⁶¹⁸.

Marinetti además, entendió que en el *porvenir* sólo habría lugar para los individuos que fuesen capaces de salirse de lo impuesto. La genuina dignidad humana no estaba vinculada al humanismo pacifista que practicaban los demócratas, sino a la instauración de «unreino de señores», tal y como se desprendía de las *enseñanzas* de Nietzsche.

[...] en el apartado titulado “¿Qué es lo noble?” traza Nietzsche la distinción esencial entre moral de señores y moral de esclavos. [...] Esta última glorifica...la gran hermandad entre los hombres y el amor al prójimo. [...] La vida señorial por contra es la vida consciente, la vida creadora que ama el peligro...⁶¹⁹

Sólo los espíritus libres serán creadores de nuevas formas, el resto se entretendrá mientras la vida auténtica pasa delante de sus ojos sin ni siquiera percibirla.

Hemos visto que la táctica de la provocación era especialmente directa en el caso de las *serate*, donde los futuristas improvisaban con elementos que dislocaban radicalmente el discurso, y también la praxis artística conocida, para provocar en el público reacciones diversas. Arremetían contra el sueño y el *comfort* en el que a su entender «desgraciadamente se encontraban sumidos los italianos desde hacía ya demasiado tiempo». El talento artístico y la capacidad creadora y de innovación de los futuristas de Marinetti se pondrían de este modo al servicio de la provocación y la reyerta, para así despertar a sus compatriotas de su “*larga noche*”. La *perpetua vigilia*

⁶¹⁸ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1969, p. 181

⁶¹⁹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1969, p. 182.

futurista, estado mental que los activistas del movimiento reivindicaban como el único estado genuinamente *poiético*. Para Marinetti cualquier cosa antes que «la indiferencia y la quietud».

Las declamaciones futuristas debieron producir estupor e incompreensión en los espectadores de las veladas. El enfado, la burla o la risa fueron en consecuencia réplicas habituales ante lo insólito de la propuesta. En efecto, el propio Marinetti era consciente que la declamación de las palabras en libertad o el uso de onomatopeyas provocaban entre otras reacciones la hilaridad del público. Pero era algo asumido e incluso estimulado, porque según él otorgaba energía y tensión al acontecimiento⁶²⁰.

La risa que provocaba la invención constante de las *parole in libertà*, eufónicas unas pero estridentes la mayoría, era para los provocadores futuristas parte de su *metodología* y conformaba una parte inequívoca de su singularidad *pedagógica*. En este sentido cabe apuntar que, por ejemplo:

Marinetti conoció sin duda el ensayo *La risa* del filósofo Henri Bergson, publicado en 1900 y que reproduce algunos mecanismos utilizados por el autor italiano en sus *performances*. Destaca Bergson el efecto cómico que produce un cuerpo humano, cuando adquiere un comportamiento mecánico y rígido; y junto a ello las soluciones irracionales y las situaciones ambiguas y equívocas; estos recursos fueron explotados por Marinetti junto a lo infantil, la velocidad, el trasformismo, la ubicuidas, lo imprevisto, lo absurdo y en general todo aquello que contribuía a provocar⁶²¹.

De este modo, la hilaridad y lo *burlesque* del futurismo se relacionará en los manifiestos, con la necesidad de recuperar el juego y devolvernos la ilusión perdida de nuestra infancia. De aquí derivaba la preocupación de los futuristas por reinventar los juguetes, dotándolos de movimiento y color para excitar de ese modo la imaginación y la fantasía. El vitalismo futurista, que preludiaba ya la ironía y el sarcasmo del movimiento dadaísta será una llamada de atención a las conciencias adormecidas pero todavía recuperables. El rechazo inicial del público hacia el discurso futurista podía reconducirse hacia la simpatía y la aceptación a través del juego y de la carcajada.

⁶²⁰M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, ponencia incluida en el Simposio: Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del sigloXX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 139.

⁶²¹M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, ponencia incluida en el Simposio: Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 139.

La gesticulación indicada por Marinetti llevaba implícita una concepción mecanicista, símbolo inequívoco de modernidad, que se aplicó también a otros campos como la pantomima y la danza⁶²².

Para Marinetti en el arte y en la vida la injusticia se manifestará de múltiples maneras, por ello, igual que hay artistas *buenos*, los hay horrendos. Los *buenos* serán los creadores rupturistas que rompen con el pasado. Los artistas horrendos, por el contrario, serán los que no son capaces de escapar a la hegemonía *passatista*⁶²³.

No existe en toda la historia del arte un *gesto*, una llama más provocadora que la de los futuristas italianos llamando a la destrucción de todas las obras de arte de la nación o mejor aún, a la venta de su patrimonio artístico para comprar barcos, aviones e inventos tecnológicos para Italia. Así en su manifiesto *Primera solución futurista: ¡vendamos nuestro patrimonio!* de 1919, Marinetti abogará directamente por la venta del patrimonio:

No. El pueblo italiano no es pobre. Los futuristas afirmamos que el pueblo italiano es el más rico de la tierra, ya que posee el incalculable capital inutilizado que constituye el enorme patrimonio de las obras de arte antiguo amontonadas en sus museos. Proponemos al gobierno la venta gradual y sabia de este patrimonio artístico. Teniendo en cuenta que sólo la galería de los Uffizzi y la colección Pitti fueron valoradas en más de mil millones, Italia será en pocos años lo bastante rica como para:

1. Tener la primera marina mercante del mundo.
2. Tener una potente navegación fluvial.
3. Intensificar decididamente todas las industrias existentes y crear inmediatamente las que faltan.
4. Desarrollar la agricultura hasta su máximo rendimiento y sanear todas las zonas pantanosas.
5. Vencer completamente el analfabetismo.
6. Abolir totalmente al menos durante veinte años todos los impuestos.
7. Ofrecer una compensación adecuada a los combatientes⁶²⁴.

Y para completar este *plan de choque* contra la crisis, Marinetti aludiendo al genio “inagotable” de sus compatriotas, afirmará que el pueblo italiano «es el pueblo más creativo de la tierra», y por ello ya habrá en el futuro nuevas obras de arte hechas por

⁶²² M. Bazán de Huerta, *Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea*, Ponencia incluida en el Simposio; Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, Junta de Extremadura, Mérida, 2001, p. 140.

⁶²³ El asunto finalmente acabó siendo grotesco, puesto que en 1944 Marinetti fue nombrado por el propio Duce miembro de honor de la Academia de las Letras Italianas, cargo que aceptó y juró con toda la prosopopeya que la *delirante* ocasión requería (la Italia fascista estaba ya prácticamente derrotada).

⁶²⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 230.

esta generación que los italianos del futuro podrán vender a su vez. Por ello prosigue Marinetti:

Italia realizaría un gesto altamente patriótico rompiendo las viejas cadenas de la tradición y el sentimiento, transformando sus viejas telas y sus viejos mármoles en acero útil, veloz y dominante. Por otra parte, nuestras obras de arte antiguo vendidas en América, Inglaterra, Rusia o Francia se convertirán en la más eficaz propaganda del genio creador de nuestra raza⁶²⁵.

Para efectuar con éxito esta delicada venta del patrimonio artístico italiano, Marinetti se *inventará* la figura del evaluador futurista, ya que tal como anunciarán los pintores Corradini y Settimelli en su manifiesto *Pesos, medidas y precios del genio artístico* de 1916, «el arte es una secreción cerebral exactamente medible» porque «es preciso pesar el pensamiento y venderlo como cualquier otra mercancía»⁶²⁶.

No sólo arremetieron sin paliativos contra el pasado, sino que bramaron por su desaparición del paisaje italiano. La modernolatría futurista será fría, metálica y deshumanizada, pero asegurará un futuro de movimientos perpetuo, dinámico y sintético, tal y como auguraban en sus manifiestos.

Por eso a los italianos no nos interesa la búsqueda de un tipo artístico que debería cerrar la parábola del arte moderno. Que cierren la parábola de una tradición nacional esos cubistas que se declaran herederos de Poussin, o los que se declaran herederos de Clouet y de todo el naturalismo francés. Los futuristas italianos no tenemos ninguna tradición que clausurar o continuar⁶²⁷.

Esta referencia de Boccioni a la existencia de un *año cero* en el arte que los futuristas inaugurarán con su movimiento, constituyó sin duda el inicio perfecto de la huída hacia delante del futurismo italiano.

¡Temedlo todo del pasado carcomido! ¡Esperadlo todo del porvenir!
Confíad en el progreso, que siempre tiene razón, hasta cuando es injusto,
porque es el movimiento, la vida, la lucha, la esperanza...⁶²⁸

⁶²⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 231.

⁶²⁶ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 129.

⁶²⁷ U. Boccioni, *La estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 80.

⁶²⁸ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 110.

6.2.1. PROPAGANDA, ACCIÓN Y ACTIVISMO. LOS *VOLATINES*

Non va dimenticato per alto che al'attività sperimentale Marinetti ha affiancato un arte nuovo, individuando un vero e proprio genere artistico-erotico sociale⁶²⁹.

El arte publicitario ocupará el centro de este nuevo género que Marinetti inaugurará y que introdujo por vez primera los objetos y sonidos de la cotidianeidad, de la vida de todos, en el universo de lo artístico y también en el paisaje de lo político. Para esta innovadora acción, la propaganda futurista introdujo entre otros, al menos tres elementos que provocaron un cambio radical en la recepción del mensaje de la vanguardia.

1. El ruido (manifestación del dinamismo de los objetos).
2. El peso (facultad de vuelo de los objetos).
3. El olor (facultad de esparcimiento de los objetos)⁶³⁰.

Depero en su manifiesto titulado *El futurismo y el arte publicitario*, publicado (aunque escrito con anterioridad) ya en plena era fascista, interpretó la realidad como campo de experimentación artística, dotando a la actividad publicitaria de un sesgo propagandístico que engarzaría bien con el salto de la publicidad al arte, y del arte a la propaganda política que tanto entusiasmó a sus correligionarios. De este modo, Depero se permitió también augurar proféticamente que:

El arte del futuro será potentemente publicitario. Esta constatación es indiscutible y audaz [...] hará que el arte sea alegre, descarado, divertido, optimista, arte de difícil síntesis...⁶³¹

En la publicidad el arte será colorista, llamativo y excéntrico como gustaban los futuristas y su expresión más lograda será el cartel, un cartel *vivo* e impactante que como imagen simbólica de lo que se quiere transmitir constituirá un genial hallazgo

⁶²⁹ F. T. Marinetti, *Parole in Libertá*, Fahrenheit 451, Roma, 2000, p. 36.

⁶³⁰ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, 2008, p. 91.

⁶³¹ F. J. San Martín, *Lamirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 282-285.

artístico de la vanguardia, que lo mismo valdrá para promocionar productos regionales que para difundir el ideario fascista o bolchevique⁶³².

Uno de los elementos más curiosos y efectivos que los futuristas italianos idearon fueron los *volatines*, hojas sueltas de propaganda futurista que se repartían en mano a los viandantes, en un lugar predeterminado en la vía pública como si de octavillas se tratase. Estos pequeños prospectos, a diferencia de los manifiestos que tenían pretensión de permanencia y se enviaban a los medios de comunicación, eran mucho más modestos, pues su temática remitía a cuestiones locales y de actualidad.

Los *volatines* futuristas eran ágiles y directos y su *actualismo* hacía que en ocasiones quedaran obsoletos incluso antes de salir de imprenta. Este formato de propaganda se inscribía perfectamente en la lógica del dinamismo futurista, y obligaba a la rotativa de Marinetti a estar en funcionamiento permanente. Las hojas sueltas que los futuristas repartían para difundir sus proclamas eran auténticas “dentelladas” del movimiento, que permitían a los futuristas ser los primeros en acceder a las masas.

Mi drama en tres actos fue clamorosamente silvado por el público del Teatro Regio de Turín, a aquella situación respondo con estas palabras: “Agradezco a los organizadores de los silvidos que me honran profundamente” Palabras de legítimo desprecio que confirmo con gusto, después de haber leído bien 418 artículos de comentarios y de crítica por mi gesto⁶³³.

Los *volatines* constituirán también un modelo de intervención que conectará rápidamente con el pueblo. Será inmediatamente adoptado por la propaganda fascista, al ver en esta modalidad de comunicación una fórmula satisfactoria para llegar con rapidez a las masas. Las hojas sueltas y octavillas requerían de poca industria para acceder a sus destinatarios; a saber, una imprenta pequeña, papel y un discurso incendiario que imprimir en el mismo. Una vez más, de la mano de Marinetti, el arte daba a la política una idea exitosa.

⁶³² El *cartelismo* se inauguró en la Rusia pre-soviética y a él se incorporaron episódicamente artistas de la talla de Rodchenko, Goncharova, Popova y otros grandes dibujantes rusos, algunos de los cuales sirvieron como paropagandistas del régimen salido de la revolución de octubre de 1917, logrando gran prestigio por sus logradas y emotivas obras.

⁶³³ Ll. Gómez. *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 23.

I nostri principi futuristi sono l'amore del progresso, Della libertà, del pericolo, la propaganda del coraggio e l'eroismo quotidiano⁶³⁴.

6.3. DESPRECIO A LA MUJER Y RÉPLICA INTERNA

El principal problema del simbolismo fue sin duda la relación nunca resuelta entre arte y mujer. Artistas como Gustave Moreau, Burne-Jones o el mismo Delacroix se encargaron de recordárnoslo, dedicando gran parte de su obra a recuperar y tratar con algunos de los mitos femeninos universales, Salomé, Helena de Troya y las Quimeras, se mostrarán como mujeres tremendas que «complicaron fatalmente la vida de los hombres con los que se relacionaron»⁶³⁵.

Marinetti que bebió de las *turbias* aguas del simbolismo francés, transformó esa *inadecuación* del arte con lo femenino en misoginia declarada y ya en el primer manifiesto del movimiento futurista declaró su «desprecio hacia la mujer»⁶³⁶.

La posición del movimiento a este respecto fue cambiando a lo largo del tiempo y Marinetti pasó de su misoginia inicial a tener una postura más ambigua con respecto a la posición de la mujer en la sociedad y sobre la participación de la misma en el futurismo⁶³⁷. Algunos investigadores han señalado que el futurismo más que a la mujer lo que criticó fue «el papel que la mujer había jugado en la sociedad», y sobre todo el rol que la mujer desempeñaba dentro de la familia que, para Marinetti fue siempre una institución a destruir, al igual que la Iglesia.

La relación del futurismo con la cuestión femenina es más compleja de lo que pudiera parecer en un principio, y la posición del movimiento se va transformando con el paso de los años, reflejando la confusión de la propia identidad. Marinetti responde inmediatamente a las primeras críticas a su provocativa declaración de desprecio a la mujer y al feminismo en el primer manifiesto, matizando que él lo que desprecia no es tanto a la mujer, como la

⁶³⁴ F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, Mondadori, Verona, 1968, p. 384.

⁶³⁵ A. Vazquez de Parga, J. Pierre, J. Christian..., *Simbolismo en Europa*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1990, p. 36.

⁶³⁶ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 97.

⁶³⁷ Incluso finalmente pasó a defender su *valía* y propuso incluso su derecho al voto, aunque de un modo instrumental, pues consideraba que sería para desestabilizar el sistema parlamentario y con él la democracia. Ver: C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 91.

posición que la moral tradicional le había adjudicado como guardiana del hogar y de la familia, dos instituciones profundamente *passatistas*...⁶³⁸

Inmediatamente a la publicación del primer manifiesto se recibió la respuesta de una “amazona” singular, Valentine de Saint-Point, que se postulaba abiertamente futurista y que animaba al movimiento a reconducir su posición con respecto a la mujer, que según Saint-point debiera ser considerada «igual de despreciable por su mediocridad que el hombre»⁶³⁹.

La futurista francesa de igual modo que se declarará enemiga furibunda del feminismo, reivindicará que lo femenino se encuentra tanto en el hombre como en la mujer, y que adoptar o no la posición futurista no es una cuestión de género, sino de actitud ante la vida. Así en su *Manifeste de la femme futuriste* de 1912, Saint-Point afirmará en su peculiar interpretación de las tesis de Nietzsche que:

Las mujeres no son responsables del estancamiento que sufren los seres verdaderamente jóvenes, rebosantes de linfa y sangre. Es absurdo dividir la humanidad en hombres y mujeres: está compuesta, al contrario, de feminidad y de masculinidad. Todo superhombre, todo héroe -por lo que tiene de épico-, todo genio-por lo que tiene de poderoso- es la expresión prodigiosa de una raza y una época sólo porque está compuesto, al mismo tiempo, de elementos femeninos y elementos masculinos, de feminidad y de masculinidad: es decir un ser completo⁶⁴⁰.

Y continúa Saint-Point:

Un individuo exclusivamente viril no es más que una bestia; un individuo exclusivamente femenino no es más que una fémina. Esto ocurre tanto en los individuos como en las colectividades y también en los momentos de la humanidad. Los periodos fecundos, cuando de los terrenos cultivados surgen mayor número de genios y héroes, son periodos ricos de masculinidad y feminidad⁶⁴¹.

Las ideas de la futurista gala fueron adoptadas finalmente como las tesis oficiales del movimiento futurista, que terminó reconociéndose en la fuerza declamativa de la Saint-Point, que no dudó en incluir en su manifiesto de la mujer futurista párrafos belicosos e intransigentes como el que sigue:

⁶³⁸ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 90.

⁶³⁹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 110.

⁶⁴⁰ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa, Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 111.

⁶⁴¹ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 111.

¡No más mujeres de las que los soldados deban temer «los brazos que se aferran a las rodillas la mañan de partida»; mujeres enfermeras que perpetúan las debilidades y la vejez domesticando a los hombres a través de sus placeres personales o sus necesidades materiales! ¡No más mujeres que tienen hijos por ellas mismas alejándolos de cualquier aventura, es decir, de cualquier felicidad; que apartan a sus hijas del amor y a sus hijos de la guerra! ¡No más mujeres pulpos del hogar, con tentáculos que agotan la sangre de los hombres y provocan la anemia de sus hijos; mujeres bestialmente amorosas, que destruyen el deseo incluso su fuerza de renovación!»⁶⁴²

Valentine de Saint-Point se convirtió de este modo en la abanderada del futurismo *femenino*. Su defensa del vitalismo, la energía, sus distorsionadas y maniqueas adaptaciones de la filosofía de Nietzsche hicieron de esta mujer futurista una figura muy conocida en la época. Sus posiciones contrarias a las feministas y las sufragistas le acarrearón numerosos problemas con ambos movimientos. Saint-Point consideraba que «el feminismo en su racionalización excesiva impedía a las mujeres vivir libremente sus instintos»⁶⁴³.

Para la vanguardista francesa existía una perversión en la codificación de la identidad sexual, que impedía la incorporación moderna de la mujer al mundo de la virilidad, la fuerza y el vigor futurista. Saint-point reivindicará como arquetipos a seguir a un grupo muy especial de mujeres, que en su *cruzada* de trascender la etiqueta de género débil, demostraron estar alejadas de esta visión «reduccionista y equívoca» de lo femenino. De este modo para ella las mujeres que realmente merecían ser ensalzadas serían:

Las mujeres son Euménides, Amazonas; Semíramis, Juana de Arco, Juana de Hacchette; Judith y Carlotta Corday, Cleopatras y Mesalinas, las guerreras que combaten con más ferocidad que los hombres, las amantes que incitan, las destructoras que haciendo desaparecer a los más frágiles, contribuyen a la selección mediante el orgullo o la desesperación, «la desesperación que da al corazón su rendimiento pleno»⁶⁴⁴.

Finalmente, la desmesura de Saint-Point le lleva a defender:

Que las próximas guerras hagan surgir heroínas semejantes a aquella masífica Caterina Sforza que, mientras dirigía la defensa de su ciudad,

⁶⁴² F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 113.

⁶⁴³ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 91.

⁶⁴⁴ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 113.

viendo desde lo alto de las murallas al enemigo que amenazaba con quitar la vida a su hijo si no se rendía, mostrando heroicamente su sexo les gritó: ¡Matarlo si queréis, me queda el molde para hacer otros!⁶⁴⁵

La defensa acérrima de heroínas junto a mujeres *terribles* de la historia como Charlotte Corday, asesina de Marat, o la de Judith que decapitó con frialdad al mejor general de Nabucodonosor, hicieron que Saint-Point se convirtiera en adalid de la mujer justiciera y «sublimemente injusta como es su naturaleza»⁶⁴⁶. Esta idea, junto a la de la mujer que «disfruta de su cuerpo y sigue sus instintos», se verá desarrollada en el segundo escrito de Saint-Point que llevará por título *Manifesto futurista della Lussuria*. En él la escritora francesa se recreará hasta la extenuación en sus ideas de que el instinto era injusto y también lujurioso porque:

La Lussuria é la ricerca carnale dell'ignoto, come la cerebralita ne é la ricerca spirituale. La lussuria é il gesto di creare, ed é la creazione.[...] é normale che i vicatori, selezionati dalla guerra, giungano fino allo stupro, nel paese conquistato, per ricreare della vita⁶⁴⁷.

En esta nueva versión de Saint-Point, la mujer será incorporada al movimiento futurista con su carga de crueldad y lujuria, una lujuria que no será mero apetito sexual a saciar, sino que remitirá a la idea de la creación y la selección *natural*. La lujuria se nos presentará por parte de esta primera mujer futurista como si de una fuerza telúrica se tratara, una fuerza feroz de la naturaleza, cuya potencialidad subversiva le había sido negado explorar a la mujer. De este modo, sostendrá Saint-Point, la mujer ya no será débil nunca más, sino que pasará a ser temeraria y consciente de su enorme capacidad de seducción para alcanzar la “*libertad heroica*” identificada con el futurismo.

Mujeres, durante tanto tiempo confundidas entre la moral y los prejuicios, volved a vuestro sublime instinto: a la violencia y la crueldad. [...] Debéis héroes a la humanidad, dádselos⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 113.

⁶⁴⁶ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 115.

⁶⁴⁷ V. de Saint-Point: *Manifesto futurista Della Lussuria* Direzione del Movimento Futurista. Parigi, 11 Gennaio 1913 en: L. Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4. vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980, p. 29.

⁶⁴⁸ F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 117.

Por último Saint-Point, consagrada ya a los altares del Olimpo vanguardista por el mismo Marinetti, propondrá a través de la *Lussuria* acabar de una vez por todas no sólo con el matrimonio, sino con el amor romántico y con toda esa mitología *passatista* y clerical que «tanto daño había hecho a la humanidad».

Bisogna spogliare la lussuria di tutti i veli sentimentali che la defomano. Solo per viltá furono gettati su di essa ttuti questi veli, poiché il sentimentalismo statico e soddisfacente. Nel sentimentalismo ci si riposa, dunque ci si diminuisce⁶⁴⁹.

6.4. LA SACRALIZACIÓN DE LA LOCURA

Otra de las ideas fuertes que Marinetti incorporó a su movimiento fue la de reivindicar la locura como estado mental, en el que el genio del artista, libre ya de toda convención, pudiera poner su instinto original al servicio del talento creativo. El talento se malogrará si los espíritus libres no reaccionan a tiempo contra el orden establecido, que es el que impide el despliegue del mismo en coordenadas de ruptura y modernidad:

[...] en la desmesura marenitiana se patentiza la arrolladora potencialidad trasgresora del vitalismo futurista. Así reivindicándose de la locura todo lo que estaría permitido a los sujetos futuristas, incluido el desecadenar los actos irresponsables⁶⁵⁰.

Los “*locos geniales*” serán ellos, los futuristas, que justamentete pretenderán destruir los códigos mentales *estáticos* con los que se desenvolvían el arte, la literatura y la política. En esta acción de ruptura los futuristas verán «un gesto vital que podría convertirse en un acto portador de una superlativa energía liberadora»⁶⁵¹. Para Marinetti la locura significará lucidez (siempre recordó la claridad del último Nietzsche) sin concesiones al pasado. La locura será moderna y genial, no susceptible de asimilación por parte de ningún sistema mental materialista y *racional*. La locura sería para

⁶⁴⁹ V. de Saint-Point: *Manifiesto futurista Della Lussuria* Direzione del Movimento Futurista. Pargi, 11 Gennaio 1913 en: L. Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4. vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.p. 29.

⁶⁵⁰ A. Aurrekoetxea, *Vindicación del artefacto simbólico futurista. Apuntes sobre una reflexión inacabada*, EHU-UPV, Fabrikart, nº 2, Bilbao, 2002, p. 115.

⁶⁵¹ A. Aurrekoetxea, *Vindicación del artefacto simbólico futurista. Apuntes sobre una reflexión inacabada*, EHU-UPV, Fabrikart, nº 2, Bilbao, p. 115.

Marinetti intrínsecamente revolucionaria y su potencialidad subversiva estaba aún por ser descubierta.

“En el futuro deberemos clavar en nuestras puertas placas con estas leyendas: Medidor, Visionario, Filósofo, Especialista en poemitas astronómicos, Genio, Loco...incluso Loco, ya que es hora que la locura se instituya como un arte *consciente* y evolucionado”⁶⁵².

Para subvertir los códigos de la moral y el arte *passatista*, Marinetti nos propondrá directamente en sus *Parole in liberta* inventar palabras que desconcierten y que generen sensación de caos, integrando en sus alocuciones los ruidos estridentes y las onomatopeyas, reformulando los caligramas de Apollinaire para incorporarlos al movimiento haciendo imposible su asimilación por “la academia burguesa”.

«Bisogna distruggere la sintáisi disponiendo i sostantivi a caso come nascono [...] si deve abolire l’aggettivo [...]. Si deve abolire l’avverbio [...]. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio [...] per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s’impiegheranno segni Della matematica: + - X: = ><, e i segni musicali»⁶⁵³.

Resulta llamativo que el futurismo que quería acceder a un cierto público lo hiciera con una fórmula de recepción difícil y asimétrica, dificultando la comprensión de lo que los futuristas querían transmitir. Para Marinetti no habrá contradicción, pues el futurismo no estará interesado en que sus poéticas lleguen de un modo comprensible. Tampoco en hacer prosélitos, sino en despertar de su *sueño* mediante la estridencia a «las masas alienadas por la tradición».

A través de esta brutal mutilación del lenguaje, Marinetti pretende por un lado reproducir una realidad percibida como fragmentaria y por otro, devolverle a la expresión lingüística una pureza original que le habían robado siglos de codificación cultural⁶⁵⁴.

⁶⁵² F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, pp. 23-24.

⁶⁵³ G. Bruno Guerri, *Filipo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p. 93.

⁶⁵⁴ C. Jarrillot, *Manifiesto y vanguardia: Intento de definición de la forma a través de los manifiestos del futurismo, dadá y surrealismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 94.

La irreductibilidad que los futuristas atribuyen a la locura es la que Marinetti asociará con la idea del genio creador y la desmesura *dionisiaca*, pulsiones inequívocamente rupturistas y por tanto futuristas.

En nombre de orgullo humano que adoramos, yo os anuncio próxima la hora en la cual los hombres de las sienas anchas y del mentón de acero parirán prodigiosamente, sólo con un esfuerzo de su voluntad, exorbitada, unos gigantes con gestos infalibles...Yo os anuncio que el espíritu del hombre es un óvulo no ejercitado...Y nosotros lo fecundamos por primera vez⁶⁵⁵.

Esta idea de *sacralización* de la locura hará fortuna en otros movimientos de vanguardia como el surrealismo, que la integrará también en su doctrina junto con los estudios sobre la interpretación de los sueños, convirtiéndola en uno de sus referentes más reconocibles⁶⁵⁶. También el fascismo reivindicó la idea de “*dejarse llevar*” por el arrebató (interior) y la espontaneidad, como sinónimos del triunfo de la fuerza de la voluntad frente al *racionalismo* materialista⁶⁵⁷.

Por último, cabe señalar que esta tesis que asocia *locura* con genio creador, será también una idea que explorarán no sólo los grupos de la vanguardia histórica y los movimientos extremos totalitarios, sino que tendrán también seguidores en la literatura, como así lo atestigua el trabajo de Elvira Sanchez Blake, al remitirnos a la mirada perdida de los locos que nos interpelan sobre «la posibilidad de otros mundos paralelos al nuestro», tan racional y lógico que nos impide aprehender la complejidad global⁶⁵⁸.

La locura permitirá que el genio artístico se active de un modo *mecánico* y que su potencia vital devenga en febril capacidad creadora. Ese estado mental que acabará rayando la locura será para Marinetti y sus seguidores un estado mental futurista⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ Ll. Gómez, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008, p. 77.

⁶⁵⁶ A. Breton, *La escritura surrealista*, Guadarrama, Madrid, 1976, pp. 171-172.

⁶⁵⁷ A. Beltramelli, *L'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 1933, pp. 153-154.

⁶⁵⁸ E. Sanchez Blake, *Locura y literatura. La otra mirada*, La Manzana de la Discordia nº 8, Michigan State University, 2009, pp. 15-23.

⁶⁵⁹ La vigilia futurista llevará a una quiebra severa del principio de realidad donde el individuo no sabrá exactamente si lo que le sucede es ficción o realmente es algo que esté sucediéndole. En ocasiones cuando esta vigilia se prolonga en exceso el sujeto en cuestión puede padecer episodios paranoides e incluso, si la pérdida de sueño es exagerada, puede alcanzar un estado de enajenación mental cercano a la locura. Para los futuristas este estado será óptimo para la creación. Ver: G. Lista, *Futurisme manifestes, documents-proclamations*, L'age D'Home, Lausanne, 1973, pp. 281-283.

6.5. LA VIOLENCIA FUTURISTA

La cuestión de la defensa de la violencia por parte de Marinetti y sus seguidores será sin duda controvertida. Marinetti lo había dejado claro, pues había escrito que «queremos glorificar la guerra» y también que «la guerra es la única higiene del mundo»⁶⁶⁰.

El principal objetivo de Marinetti era derrocar las convenciones estéticas, morales y políticas que a su juicio habían impedido que Italia alcanzara la modernidad. El fundador del futurismo, además de conocedor de las ideas del simbolismo, era también por su formación como jurista un buen conocedor de las teorías políticas que por aquel entonces estaban en boga. En política le interesó siempre la visión más extrema y rotunda. Así, su *Weltanschauung* se conformó a través de sus lecturas de Bergson, Nietzsche, Bakunin y Kropotkin, y también a través de sus amistades con anarquistas y socialistas partidarios de la utilización de la violencia, pertenecientes a la línea soreliana del movimiento obrero. De este modo y ocho años antes de que naciera el fascismo, Marinetti apuntaba:

Intentó repetidamente conseguir el apoyo de los anarcosidicalistas del norte de Italia y forjar una coalición entre revolucionarios en los ámbitos estéticos y políticos⁶⁶¹.

Estas subversivas *compañías* y su apuesta por el elitismo y el individualismo llevaron a Marinetti a malinterpretar la apelación nietzscheana al uso la violencia de los *fuertes*, para orientarla hacia la necesidad de hacer valer de un modo agresivo el derecho a la preminencia de los más talentosos, aquellos que poseían «el genio creador en peligro de extinción».

En muchos de sus discursos propagó el concepto de *élan vital* y de «violencia saludable» que necesitaba de la destrucción para construir un mundo nuevo. Del mismo modo que creía en el «gesto destructor de los libertarios», promulgó «la fuerza sanadora de la guerra» como principio fundamental de progreso⁶⁶².

⁶⁶⁰ F. J. San San Martín, *La mirada nerviosa, manifiestos y textos futuristas*, Arteleku. Donostia, 1992, p. 97.

⁶⁶¹ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna nº 2, Sevilla, 2006, p. 76.

⁶⁶² G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna nº 2, Sevilla, 2006, p. 81.

En un discurso pronunciado en 1910 en Nápoles en la cámara del trabajo y repetido cuatro días más tarde en Milán, su ciudad de origen, y ante un público izquierdista, planteó la necesidad de la utilización de la violencia para conseguir sus objetivos. Fue vitoreado, hasta que defendió la necesidad de entrar en la guerra de defensa patriótica. Entonces todos los presentes, internacionalistas proletarios convencidos, le abuchearon repetidamente por su proclama nacionalista y belicista⁶⁶³.

El futurismo se postuló desde sus orígenes como un movimiento estético y político que defendía sin remilgos el uso de la violencia y que pese a sus escauceos con la izquierda revolucionaria, era evidente que chocaba con ella, no por sus radicalidad, sino por su internacionalismo.

A Marinetti le había gustado del anarquismo su potencia, su energía y su determinación guerrera, pero no así su posición (antipatriótica) con respecto a las desdichas de Italia. Por ello se alejó del anarcosindicalismo y se alistó en 1911 como corresponsal en Libia, para cubrir la invasión colonial que *el joven* Estado italiano había emprendido en busca de un un “*espacio vita*” que le redimiese ante su pueblo y ante el mundo. En 1912 tendrá lugar el bombardeo por parte de la aviación italiana de la ciudad de Adrianópolis, y este hecho observado in situ por Marinetti, se convirtió para el joven poeta en «el espectáculo estético más bello del mundo»⁶⁶⁴.

La guerra de Libia fue el acontecimiento más hermoso de su vida y los aeroplanos arrojando bombas sobre la ciudad le parecieron una experiencia estética sublime. El impresionante «espectáculo polifónico de sonidos y olores» le llevó a escribir en octubre de 1912 su famoso y onomatopéyico manifiesto *Zang Tumb Tumb*⁶⁶⁵.

La guerra y su violencia temible fue entendida por el fundador del futurismo como una “*orquesta mecánica*” que se parecía más a un enorme lienzo futurista que una masacre auténtica donde estaban muriendo personas reales. Marinetti, como en la posterior toma de la ciudad de Fiume, contempló la guerra como un desfile lúdico y festivo.

De la guerra nacieron innumerables metáforas futuristas, medio deportivas unas, medio eróticas otras (la gran orgía de los sentidos, trincheras de odio...), que apuntaban a una

⁶⁶³ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna, nº 2, Sevilla, 2006, p. 82.

⁶⁶⁴ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna, nº 2, Sevilla, 2006, pp. 87-88.

⁶⁶⁵ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna, nº 2, Sevilla, 2006, p. 88.

estetización decidida de este cruel fenómeno que también sería interpretado por los futuristas como una necesidad del progreso, que con la incorporación de la técnica se había convertido en una obra de teatro talentosa y estimulante.

«Sueño un ejército verdaderamente futurista que lleve consigo todo lo necesario para reconstruir velozmente las ciudades destruidas de modo totalmente diferente, con una planta opuesta a la vieja»⁶⁶⁶.

Marinetti, sin posibilidad de volver atrás en la defensa de la guerra y la belicosidad *panitaliana*, afirmará que:

«La conflagración, síntesis de patriotismo encarnizado, de militarismo metódico, de garibaldismo improvisador, de revolucionarismo feroz, de imperialismo orgulloso y de espíritu antidemocrático excomulga a todos los partidos políticos, deshace todos los pasatismos y renueva el mundo»⁶⁶⁷.

El fundador del futurismo estaba convencido de que de la crueldad de la guerra finalmente alumbraría un mundo moderno, creativo y profundamente bello.

Poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi d'Italia! Finché duri la guerra, lasciamo da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre! Son cominciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli shrapnels e le folle sculture che la nostra ispirata artiglieria foggia nelle masse nemiche⁶⁶⁸.

La violencia se convertirá en un antídoto eficaz para combatir a los que defendían a los débiles y a los “*holgazanes*”. Gracias a la utilización de la violencia el futurismo se podrá consagrar a cosas grandiosas, como la defensa de la patria y la modernidad en ciernes. Lo que se deberá hacer, explicará Marinetti, «es disfrutar de esta sinfonía extraordinaria que es la guerra moderna», y demostrar «el valor y la gallardía que se espera de un espíritu futurista, temerario y libre de la cobardía pacifista».

⁶⁶⁶ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna, nº 2, Sevilla, 2006, p. 90.

⁶⁶⁷ G. Berghaus, *Violencia, purgativo final del mundo*, Cultura Moderna, nº 2, Sevilla, 2006, p. 90.

⁶⁶⁸ F. T. Marinetti, *Per la guerra sola higiene del mondo*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1915, p. 72, en Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4. vol. Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.

Es necesario que cada italiano conciba claramente los fundamentos de estas dos ideas guerra y revolución, destruyendo la estúpida r torica cobarde (asustadiza, temerosa) que la envuelve de horror, exaltando en sí y fuera de sí la idea de lucha y el desprecio a la vida, que no puede más que sublimar al hombre, dando el máximo esplendor y el máximo valor a cada instante vivido⁶⁶⁹.

Finalmente, la violencia además de estetizar el mundo, nos alejará del *passatismo* y del clericalismo, declarados enemigos de la modernidad futurista.

Desgraciadamente, la escuela, envenenada por la moral cristiana, estúpido perdón de la ofensa que ha degenerado en bellaquería sistemática, trabaja tenazmente para la castración de la raza. No se enseña nada hoy en Italia que no sea la obediencia supina y el miedo ante el dolor físico, y todo esto con la temblorosa colaboración de las madres italianas, que ciertamente no est n hechas para preparar soldados⁶⁷⁰.

Los futuristas lucharon con honor en primera línea de fuego y éste fue su tributo en sangre a la patria, tal y como recuerda Marinetti:

Vollero la guerra, lottarono per la guerra, fecero la guerra.

Morti in prima linea	Morti sotto le armi
Cantucci (<i>medaglia d'argento</i>)	Umberto Boccioni
Stojanovich	
Sant'Elia (<i>medaglia d'argento</i>)	
Carlo Erba	
Athos Casarini	
Luca Labozzetta	
Luigi Peron-Cabus	
Visone	
Occhinegro	
Angelo Della Santa	
Annunzio Cervi (<i>medaglia d'argento</i>)	
Ugo Tommei ⁶⁷¹	

⁶⁶⁹ G. Berghaus, *La necesidad de la violencia II*, Cultura Moderna n  2, Sevilla, 2006, p. 102.

⁶⁷⁰ G. Berghaus, *La necesidad de la violencia II*, Cultura Moderna n  2, Sevilla, 2006, p. 102.

⁶⁷¹ F. T., Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona, 1968, pp. 299-300.

7. FIUME. LA CONVERGENCIA DE LOS DOS FENÓMENOS EN UN ESPACIO FÍSICO

7.1. RUMBO A FIUME, D'ANNUNZIO DE NUEVO

Fiume constituye el momento de mayor convergencia entre el futurismo italiano y el fascismo. En Fiume se dirimirá quién saldrá vencedor de la pugna por hacerse con el control del movimiento de *los camisas negras*. Fiume será, por tanto, el episodio clave para entender las relaciones del futurismo con el fascismo, pero en Fiume aparecerán también lo que serán sus discrepancias más profundas que imposibilitarán que el futurismo pueda imponer su propuesta modernadentro del *fascio* y, finalmente, tras la capitulación de la ciudad decida en bloque abandonar decepcionado el fascismo de Mussolini⁶⁷².

Fiume era una pequeña ciudad de la antigua Dalmacia (luego Yugoslavia) de gran importancia simbólica para los nacionalistas italianos que siempre habían reclamado su pertenencia a Italia. Hoy en día este enclave se llama Rijeka y pertenece a Croacia. En 1918, en plena contienda bélica fue arrebatada al imperio austro-húngaro por las tropas italianas. Tras la guerra, y como consecuencia de la conferencia de París de 1919, la reclamación de la ciudad por parte de Italia no fue atendida por la Sociedad de Naciones que decidió que la ciudad fuese un protectorado comandado por EEUU, Francia e Inglaterra, algo similar a lo que sucedió con Berlín acabada la segunda guerra mundial⁶⁷³.

En Italia esta noticia sentó pésimamente y provocó altercados y revueltas en ciudades como Roma, Milán, Venecia o Módena, de individuos exaltados que consideraban que Italia había sido humillada por la Sociedad de Naciones y que después “del tributo en sangre” pagado por los italianos en 1918 para liberar Fiume, ahora eran potencias

⁶⁷² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva, República, Barcelona, 2004, p. 40.

⁶⁷³ R. Farinacci, *Storia del fascismo*, Cremona nuova, Cremona, 1940, pp. 157-158.

extranjeras las que se repartían *el botín* de guerra que pensaban pertenecía a los italianos⁶⁷⁴.

En Italia, además de estos grupos nacionalistas fuertemente concienciados que habían participado en la guerra y que posteriormente darían lugar al fascismo, existían otros grupos, entre ellos los que gobernaban el país, que creían que lo que había que hacer era olvidarse de la guerra y aceptar sin más todo aquello que la comunidad internacional dictase para Italia. Para los futuristas, los *arditi* y los nacionalistas profascistas eran sencillamente unos “cobardes” que traicionaban a su país. Así hablaba de la guerra recién librada el presidente del consejo de ministros italiano F. S. Nitti, *traidor* entre los traidores para los irredentistas:

Italia ya no quiere hablar más de guerra, estamos en el estado de ánimo de la mañana siguiente a una juerga, todo recuerdo a la orgía hace enrojecer y disgusta, se tiene sed de palabras de pureza⁶⁷⁵.

En este ambiente en el que «los desertores y cobardes eran tratados con honor, mientras que los héroes eran humillados por las autoridades»⁶⁷⁶, aparecerá con más fuerza que nunca la figura del poeta D'Annunzio para inflamar de ardor patriótico a los italianos. D'Annunzio después de conocer “*la infamia*” de la claudicación de Fiume, se dedicó a dar mítines y conferencias por todo el país clamando por una solución guerrera ante esta *afrenta* a la patria. Quería ir a la guerra o mejor volver a ella, puesto que pese al sufrimiento que le había ocasionado su participación en la contienda, la guerra era el estado “*natural*” del hombre valiente, decidido y patriota.

La guerra fue una catarsis para D'Annunzio que la sufrió acosado por el estruendo de la artillería en enfangadas trincheras, meciéndose en solitario en su lancha en medio de la oscuridad de las noches del Adriático y frágilmente orgulloso a bordo de su endeble avión. El poeta se había transmutado en el poeta-soldado y los italianos ya no dejarían de conocerlo salvo con esta definición⁶⁷⁷.

El poeta-soldado fue reuniendo un grupo cada vez más numeroso de incondicionales, y aun a sabiendas de lo temerario e incluso suicida de la empresa, decidió marchar sobre

⁶⁷⁴ R. Farinacci, *Storia del fascismo*, Cremona, nuova, Cremona, 1940, pp. 157-158.

⁶⁷⁵ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 184.

⁶⁷⁶ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 185.

⁶⁷⁷ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora*, I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 1.

la ciudad dálmata para expulsar, costase lo que costase, a las fuerzas “ilegítimas” de ocupación en ella destacadas.

El 12 de septiembre de 1919 Gabriel D’Annunzio interrumpía la preparación del viaje aéreo Roma-Tokio ideado, querido y fuertemente organizado por él contra todo y contra todos. Y reunidos en Ronchi, cerca de Gorizia, legiones de fieles y un regimiento entero de granaderos en armas, pasaba la línea del armisticio y ocupaba Fiume⁶⁷⁸.

La osada acción de D’Annunzio fue acogida en toda Italia por individuos de todas las clases sociales, como la heroica *gesta* que tanto estaban esperando. Había que ir a Fiume con celeridad para unirse *al viejo* poeta. Marinetti y Mussolini fueron de los primeros que mostraron su entusiasta apoyo al poeta-soldado y se mostraron dispuestos a colaborar en lo que fuese menester, el primero “cantando” al color de los jóvenes que partían hacia Fiume, y el segundo desde las páginas del diario el *Popolo d’Italia*, e incluso enviando a D’Annunzio animosos telegramas como el que sigue: «Estoy dispuesto. Estamos dispuestos. Comienza la más grande batalla y os digo que obtendremos nuestra decimoquinta victoria»⁶⁷⁹. El poeta en otro telegrama le contestó:

Mi querido compañero; la suerte está echada. Parto ahora. Mañana tomaré Fiume con las armas. ¡Apoyad la causa vigorosamente⁶⁸⁰!

El *putsch* de D’annunzio, Giuriati, Host-Venturi y otros irredentistas tuvo un éxito rotundo, las tropas italianas desplazadas a la zona *colaboraron* mirando hacia otro lado y *dejando* hacer. Mussolini pensaba que aquello era el comienzo de la victoria del fascismo y Marinetti veía en la acción la confirmación de que «por fin la gallardía y el coraje eran recompensados con la victoria». Finalmente, D’Annunzio entró triunfal en la ciudadela y desarmó sin grandes problemas a la guarnición de las potencias extranjeras allí acantonadas, declarando inmediatamente el Estado Libre de Fiume y proclamándose *Duce*. El poeta, desde el balcón del gobierno de la ciudad y ante una masa enfervorizada lanzaba al mundo su proclama dionisiaca.

⁶⁷⁸ M. G. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 185.

⁶⁷⁹ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza& Janes, Barcelona, 1978, p. 72.

⁶⁸⁰ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza& Janes, Barcelona, 1978, p. 73.

Italianos de Fiume (...) en un mundo vil, Fiume es hoy el signo de la libertad; en un mundo vil hay solo una causa pura; Fiume, hay un solo amor, Fiume es como un faro luminoso que brilla en un mar de abyección⁶⁸¹.

Después de los estrambotes *ideológicos* de D'Annunzio, proclamando la creación de una Sociedad de Naciones paralela sólo para estados selectos y liderada por Fiume, comenzarán las jornadas delirantes, febriles, creativas y libertarias que harán que la ocupación del espacio público de Fiume por parte de los expedicionarios de D'Annunzio se convierta en una experiencia estética extraordinaria, donde el arte, la política y la vida se darán la mano de un modo singular e irreplicable, mitigando de este modo «la victoria mutilada de Italia»⁶⁸².

7.2. EL BLANQUISMO Y EL FOQUISMO *AVANT LA LETTRE*

D'Annunzio al igual que Marinetti estaba familiarizado con la teoría política, aunque a diferencia del segundo, amigo de anarquistas y revolucionarios, a D'Annunzio siempre le agradó más la solución militar para resolver los problemas sociales y las cuestiones relativas a la *gloria* de la nación. D'Annunzio era también militar y siempre había estado interesado en la historia de los ejércitos, «coleccionaba libros de los clásicos de la estrategia militar»⁶⁸³. Debido a su temperamento le habían atraído los *coup d'état* que a lo largo de la historia se habían producido en imperios, reinos y repúblicas diferentes. El golpe de estado era para D'Annunzio una opción sencilla y audaz para reconducir lo que «se había torcido». Además reunía esas dosis de «heroísmo elitista» que el poeta-soldado consideraba esenciales para llevar a cabo una acción gloriosa⁶⁸⁴. Así, y con el objeto de dar forma a su liderazgo político, D'Annunzio había seguido atentamente al único revolucionario que le había causado impresión. El personaje en cuestión se llamaba Louis Auguste Blanqui (1805-1881), fue un destacado activista revolucionario que se enfrentó a Marx en la primera internacional al defender la acción intrépida de un grupo de activistas concienciados para la toma del poder, frente a la *pesadez* y

⁶⁸¹ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 3.

⁶⁸² C. Granes, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 28.

⁶⁸³ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P, Barcelona, 1959, p. 25.

⁶⁸⁴ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 8.

desconfianza de tener que concienciar a las masas para crear el sujeto revolucionario que luego asaltaría el poder⁶⁸⁵. Para Blanqui que también era socialista y en quien se inspiró el mismo Sorel, la vía de la concienciación era exasperantemente lenta y además no garantizaba el éxito de la lucha. Consideraba que un núcleo duro militante que utilizara sin titubeos la violencia contra los opresores, era mucho más eficaz. Marx combatió este *infantilismo* izquierdista y criticó severamente las posiciones blanquistas⁶⁸⁶.

Para D'Annunzio las tesis de Blanqui resultaban ser providenciales, puesto que casaban a la perfección con su visión carismática e intransigente de la literatura, la vida y la política.

Los hombres que gritaban hasta enroquecer los estentóreos “¡Eia!, ¡Eia!, ¡Hálala!”- el célebre grito de guerra danunziano- se sentían partícipes de una unidad orgánica de ideales y voluntades vinculadas a un líder carismático⁶⁸⁷.

El *presuntuoso* poeta parecía haber encontrado por fin su lugar en el mundo, y había decidido que su nombre quedase ligado, con sangre si fuera preciso, a la ciudad de Fiume. Las masas le habían seguido hasta allí y él había puesto en práctica el golpe de estado certero con el que tanto había soñado. D'Annunzio había superado la vía insurreccional de los socialistas revolucionarios y también el terrorismo ciego de los anarquistas, y había introducido, casi 50 años antes que el Che Guevara, el *foquismo*.

Este fenómeno del foquismo *avant la lettre* instaurado por D'Annunzio en Fiume será emulado por todos los grupos subversivos, que saliéndose de la *ortodoxia* marxista buscarán en el futuro la toma del poder realizada por un grupo cohesionado, que a partir de un foco de conflicto buscará extender su acción mediante la utilización de la sorpresa y la violencia revolucionaria.

Estas ideas blanquistas también fueron muy del gusto de un atento Mussolini, que rápidamente las incorporó al *fascio*⁶⁸⁸. Para D'Annunzio, Fiume era la victoria del *espíritu*, el triunfo de la voluntad de un grupo de hombres leales como lo habían sido

⁶⁸⁵ H de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P, Barcelona, 1959, p. 42.

⁶⁸⁶ C. Marx, F. Engels, *Obras escogidas*, Vol. I, Progreso, Moscú, p. 288.

⁶⁸⁷ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 10.

⁶⁸⁸ A. Beltramelli, *L'uomo nuovo*, Mondadori, Milano, 1933, pp. 127-128.

Garibaldi y sus camisetas rojas, dispuestos a conquistar sin remilgos lo que creían les correspondía. No oirán a nadie, no harán caso a nadie, ellos serán la energía y la *verdad* auténtica que emana de la vida, y por esto precisamente «la historia les pertenecerá» siempre que supiesen estar a la altura de las circunstancias.

“Podemos perecer todos bajo las ruinas de Fiume; pero de las ruinas emergerá, vigilante y activo, el espíritu. [...] Todos los expoliados de todas las especies se reagruparán bajo nuestro signo. Y los inermes serán armados. Y la fuerza se opondrá a la fuerza”⁶⁸⁹.

7.2.1. LOS *ARDITI* Y LAS NUEVAS LEGIONES

En la toma de Fiume y al lado de D’Annunzio se alistarán grupos de hombres de procedencia diversa, elenco representativo de las fuerzas que habían bramado por la intervención de Italia en la guerra tan solo unos años antes. D’Annunzio, que denominará a su expedición a Fiume *grupo de legiones*, al modo romano y también al modo fascista (que copiará el nombre), adoptó una parafernalia nacionalista que contribuyó a un masivo alistamiento. Su reclutamiento tuvo un éxito notable y a sus escuadras legionarias se apuntaron todo tipo de individuos que consideraban que «haber ganado la guerra sin anexionarse Fiume no había servido para nada»⁶⁹⁰.

Entre los legionarios de D’Annunzio desplazados a Fiume podemos encontrar *squadristi*, irredentistas de derecha, intervencionistas de izquierda, sindicalistas, anarquistas, socialistas sorelianos, aventureros ávidos de acción, los nacionalistas frustrados de Federzoni, los fascistas, los futuristas de Marinetti y artistas de vanguardia con ganas de explorar nuevas *experiencias creativas*; y sobre todos ellos, los *arditi*, que eran las tropas de choque del ejército italiano en la guerra y cuyo arrojo y valor en el combate era celebrado por todos los partidarios del intervencionismo al considerarlos «el orgullo de la raza italiana»⁶⁹¹.

Los *arditi* eran sin duda el cuerpo más granado del ejército italiano, y el trato dispensado a los mismos por parte del gobierno encargado de gestionar la victoria de Italia en la guerra «había sido manifiestamente injusto», negándose la pensión incluso a

⁶⁸⁹ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora*

I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 12.

⁶⁹⁰ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 39.

⁶⁹¹ E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 40.

los heridos graves. Eran el símbolo de que aquella guerra que no había sido bien *amortizada* por Italia, puesto que ni siquiera la emblemática ciudad de Fiume había podido ser «anexionada al territorio italiano»⁶⁹².

D'Annunzio proponía ahora que fuese al revés, que a Fiume se anexionara Italia y Roma, comenzando desde Fiume la conquista del nuevo imperio italiano. Los *arditi* serán para el cuerpo expedicionario que tomará Fiume un espejo en el que mirarse, pues su lema más conocido *non c'è timore* será adoptado como propio tanto por fascistas como por futuristas⁶⁹³.

D'Annunzio junto a los *arditi* se sentirá imbatible y tras proclamar su *marciare, non marcire* que significa avanzar y no pudrirse, conseguirá dotar a la pequeña ciudad anexionada de una constitución nueva y de un modo de entender las relaciones entre gobernantes y gobernados basada en vínculos *no jerárquicos* (pese a que pudiera parecer contradictorio debido a la personalidad *militarista* y autoritaria de D'Annunzio), donde la creatividad y el ingenio ocuparán un lugar preponderante.

Por dieciséis meses D'Annunzio gobernó la ciudad de Fiume y la mantuvo a despecho del mundo entero. No se trata sólo de unos hechos fascinantes y atractivos por derecho propio, sino también un modelo revelador y sugestivo, puesto que Fiume bajo D'Annunzio y los grupos allí congregados representó un microcosmos del mundo⁶⁹⁴.

En Fiume confluyeron todo tipo de fuerzas que se reconocían en la *vitalidad*, la intuición y el canto al juvenismo. Estas ideas tendrán en el pequeño estado de D'Annunzio y sus seguidores, una experiencia de color y plasticidad estética que nunca antes se había producido en el mundo. Fiume marcará el rumbo de los futuristas hacia la estetización total de la vida y de los fascistas de Mussolini hacia la *politización* más extrema de su acción militate. D'Annunzio años más tarde desde su hermoso retiro en el lago de Garda dirá:

⁶⁹² E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, p. 41.

⁶⁹³ A. Beltramelli, *L'uomo nuovo*, Mondadori, Verona, 1933, p. 213.

⁶⁹⁴ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora*, I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 14.

¡No ocupé Fiume con mis legiones para hacer *una cualquiera*, la ocupé para que las fuerzas del coraje y de la vida tuvieran el renacer espiritual que en todas partes se les negaba por cobardía!⁶⁹⁵

7.3. ARTECRACIA, UN INTENTO ROMÁNTICO POR ESTETIZAR LA POLÍTICA Y LA VIDA

D'Annunzio quiso que Fiume representara el renacer espiritual de las fuerzas de *la vida*, y consiguió reunir en Fiume «todo el electrizante ritual que permitía un crisol donde ideas y fuerzas opuestas podían fundirse»⁶⁹⁶. En esa amalgama donde los futuristas y los fascistas habían vuelto a encontrarse, esta vez de un modo práctico, las ideas de D'Annunzio, afines a las de Marinetti (al fin y al cabo ambos eran artistas) y no tanto a las de Mussolini, se impusieron de un modo muy *especial*.

Él, que no era un líder político en el sentido clásico, ni tampoco un intelectual volcado en el análisis socio-político, demostró que el artista capaz de establecer el lenguaje de la política ejerce de hecho un gran poder. Su ingente capacidad mitopoiética hizo girar en torno a sus ideales -a su favor o en su contra- toda la vida política italiana⁶⁹⁷.

D'Annunzio se convirtió en un líder que engarzó fácilmente con la «valiente savia nueva de la nación, y lo hizo además de un modo inigualable (de hecho tuvo muchos más seguidores que Marinetti aunque menos que Mussolini), porque el *viejo* poeta era alguien que además de ser un héroe nacional, admirado por su obra y sus escritos, era a la vez un hombre de acción.

Supo cubrir, también, el vacío que ordinariamente se abre entre los intelectuales y las masas. En resumen, D'Annunzio fue más allá del modelo de intelectual *engage*, presentándose como el prototipo de creador en letra y acción⁶⁹⁸.

⁶⁹⁵ M. Sarfatti, *Dux*, Librería General, Zaragoza, 1938, p. 186.

⁶⁹⁶ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 15.

⁶⁹⁷ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 15.

⁶⁹⁸ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 20013, p. 16.

Cuando D'Annunzio marchó sobre Fiume, tenía claras sus intenciones políticas; a saber, anexionarse la ciudad para gritarle al mundo que Italia reclamaba un lugar digno entre las naciones poderosas. Su panitalinismo tenía una componente romántica que le hará converger de un modo natural con Marinetti y recelar de las lealtades tornadizas de Mussolini, que siempre le pareció un político hábil y necesario, pero demasiado *pragmático*⁶⁹⁹.

D'Annunzio, una vez cubierto el objetivo nacionalista de reparar el agravio, se propuso crear en Fiume un proyecto donde el arte y la creación fueran el *motor* del nuevo Estado. Su idea era implantar en el territorio libre de Fiume un gobierno de filósofos y artistas que, recuperando un viejo y olvidado término griego, denominará *Artecrazia*. D'Annunzio fundador *de países* y fundador de mitos, quería llevar a la práctica las ideas de Schiller sobre la educación estética del hombre, estadio superior del alma que todo lo puede, pues su *telos* de alcanzar “la belleza prístina” será para el poeta-soldado el más moral de todos los objetivos a los que pueda aspirar la condición humana.

[...] La vida es bella y digna de ser magníficamente vivida, así rezaba la portada de la constitución de Fiume que D'Annunzio redactó en aquellas frenéticas jornadas...⁷⁰⁰

Fiume se convertía así en “el mito de Fiume” y allí se materializará la utopía del hombre nuevo, que buscará el ideal moral y de belleza que posibilitará el nacimiento de una sociedad perfecta: «en Fiume estaban bullendo la República de Platón, la ciudad del Sol de Campanella y la ciudad de San Rafael de John Ruskin»⁷⁰¹. Ese manantial de utopismo incontrolado provocó escenas *alucinógenas*, como las descritas por Leone Kochnitzky, protagonista de la toma de la ciudad y nombrado por D'Annunzio portavoz de la oficina del gobierno de los artistas de Fiume.

Nunca olvidaré la fiesta de San Vito, patrón de Fiume, el quince de junio de 1920; la plaza iluminada, las banderas, las pancartas, las barcas con lamparitas encendidas, también el mar tomaba parte en la fiesta, y sobre todo el baile...; se bailaba por todas partes: en la plaza, en las esquinas, en el muelle, de día y de noche, siempre había bailes y cantos: no era la suavidad

⁶⁹⁹ H. de Santisteban, *D'Annunzio*, G. P, Barcelona, 1959, p. 61.

⁷⁰⁰ J. C. Mariategui, *La escena contemporánea. Biología del fascismo*, Minerva, Lima, 1925, p. 37.

⁷⁰¹ J. C. Mariategui, *La escena contemporánea. Biología del fascismo*, Minerva, Lima, 1925, p. 41.

voluptuosa de las canciones venecianas, sino una bacanal desenfadada (...)⁷⁰².

Marinetti en agosto de 1920 publicó el manifiesto *Al di là del comunismo*, donde se alejará momentáneamente del autoritarismo del fascismo de Mussolini y reivindicará su *militancia* en el individualismo libertario basándose en la experiencia de Fiume. En este texto «Marinetti traza las bases de la artecracia, la república del arte en la sociedad *estetizada* basada en el genio creador» y en la que no admitirá, al igual que había pretendido D'Annunzio, más que una interpretación estética del mundo⁷⁰³. Marinetti desplegó en este manifiesto todo su torrente de provocadoras metáforas sobre la estetización de la vida y sobre la supeditación de la política a la estética.

[...] Gracias a nosotros llegará un día en que la vida no será sólo una vida de pan y trabajo, ni una vida de ocio, sino que la vida será *vida-obra de arte*, [...] Multiplicaremos el número de artistas y creadores. Tendremos en Italia una raza casi totalmente integrada por artistas. Tendremos en Italia un millón de adivinos intuitivos encarnizadamente empeñados en resolver el problema de la felicidad humana colectiva⁷⁰⁴.

La artecracia de Marinetti y D'Annunzio puesta en Fiume al servicio del *genio* dionisiaco, dio lugar a una de las experiencias más desmedidas de estetización de la vida que se conocen y cuya energía y capacidad *mitopoiética* merecen por su relevancia, para comprender la convergencia y la divergencia de las pulsiones futurista y fascista, una consideración especial por nuestra parte.

7.4. EL COLOR Y EL CALOR DE FIUME. LA *VITA-FESTA*

Fiume es sin duda un caso extraordinario donde un poeta coge por sorpresa a un contingente de tropas internacionales les hace huir, e inmediatamente instaura una insólita «república de las letras». Un laboratorio de pruebas de todas las ideas utópicas

⁷⁰²L. Kochnitzky, *La quinta stagione o il centauro de Fiume*, Bologna, 1922, p. 52; cit. en U. Carpi, *L'Estrema avanguardia del novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985, p. 55. trad F. J. San Martín, *La vanguardia negra*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999, p. 1.

⁷⁰³F. J. San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Arteleku, Donostia, 1992, p. 47.

⁷⁰⁴F.T. Marinetti, *Al di là del Comunismo, De La Testa di Ferro*, Milán, 1920, rep. en Luciano de María, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milán, 1983, p.137.

de la época que postulaban «la necesidad de la belleza creadora» para construir un nuevo mundo⁷⁰⁵.

Fiume se convertirá por espacio de unos meses en la experiencia de estetizar la vida que tanto habían profetizado los poetas D'Annunzio y Marinetti. En esta aventura la centralidad de la fiesta *desacralizará* los códigos de orden y los horarios por los que se rigen las sociedades tradicionales e impondrá un modo *caótico* de funcionamiento, donde el talento y el genio artístico tendrán un peso desconocido hasta entonces.

La *vita-festa* de Fiume tiende a desintegrar la cotidianeidad en una estrategia teatralizadora, al convertir la ciudad -prolongando la tradición de los *trionfi* renacentistas- en un escenario en el que se representa la emancipación de la realidad, una representación que no imita la vida, sino la utopía⁷⁰⁶.

La experiencia de Fiume traspasará la mimesis tradicional, en tanto en cuanto la experiencia no será una experiencia imitativa de la vida, sino que será la vida misma. Fiume y lo allí acontecido se convertirá en una experiencia estéticapalpable que se vivirá en las calles durante el tiempo que dure la aventura. En efecto, en Fiume se traspasarán las barreras que separarán la *mera* representación de la realidad, dislocando la percepción de los participantes que imaginaban vivir en una “*obra de arte*”. El habitante de Fiume se transformará en participante de la experiencia que está sucediendo a su alrededor y de la que será cómplice. En Fiume las fronteras entre el público y el artista se *abolirán* mediante la acción misma de la participación colectiva en las innumerables actividades de carácter artístico de dicha ciudadela.

En Fiume se vivía una explosión de belleza y de acción colectiva, que subvertía todo lo establecido, dejando de manifiesto que aquel no sólo era un movimiento político de nacionalistas irredentos, sino que se trataba más bien de poner en práctica las ideas de transgresión de la norma, en busca de la tan ansiada “*ubriachiezza dionisiaca*”⁷⁰⁷.

Con la ruptura del calendario y de los horarios parando todos los relojes de la ciudad, se puso en movimiento el carrusel de talleres de teatro, literatura, poesía, pintura y

⁷⁰⁵ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 17.

⁷⁰⁶ F. J. San Martín, *La vanguardia negra*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999, p. 3.

⁷⁰⁷ G. Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p.190.

escultura, pero también de música y de danza que inundó Fiume. A todas horas y en todos los puntos de la ciudad sonaba la música, interpretada por «estudiantes de conservatorio» ávidos de innovación y ruptura con la convención.

De este modo podemos decir que «la vida en la Fiume dannunziana era un continuo espectáculo de color y de sonido»⁷⁰⁸. Para que el espectáculo del triunfo del *espíritu* y la vida fuera absoluto, las autoridades de Fiume, que ignoraban cuánto podía prolongarse la aventura, promovieron un giro todavía más revolucionario a su experiencia.

[...] mientras los legionarios conservadores y monárquicos abandonaban la ciudad, los restantes aspiraban cada vez a metas más ambiciosas y transgresoras como las de Keller y sus “orgullosos salvajes” guerreros en el grupo “yoga”, que se definían a sí mismos como “unión de espíritus libres tendentes a la perfección humana a través de la educación artística”...⁷⁰⁹

Los *delirantes* artistas fueron espoleados en todo momento por su comandante en jefe D Ánnunzio y por el apoyo de los futuristas de Marinetti, que en buen número habían recalado en la ciudad, hipnotizados por aquel incalificable grupo de individuos que había pasado directamente a la acción.

Definitivamente, la empresa de Fiume [...] no era ya sólo la de los venerables nacionalistas italianos, sino que la novedad de la propuesta venía acompañada a su vez de una liturgia moderna y subyugante realmente atractiva⁷¹⁰.

Esta nueva liturgia impulsada también por los futuristas que se encontraban en Fiume (y por Marinetti, que no dejó de enviar mensajes de ánimo a los insurrectos con propuestas artístico-políticas a un ritmo de una docena de telegramas diarios), estaría marcada por la exaltación del espontaneismo lúdico y por el carácter festivo-

⁷⁰⁸ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 15.

⁷⁰⁹ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 16.

⁷¹⁰ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 17.

reivindicativo que se quería imprimir a la acción política⁷¹¹. Esta idea que salió del laboratorio de Fiume fue adoptada posteriormente por los fascistas, que en su *cultonuevo* introdujeron elementos de la esfera de la cotidianidad y el ocio de los italianos con el ánimo de que su discurso fuese más atractivo y reconocible⁷¹².

Todo lo allí acontecido tendrá una inequívoca *impronta* estética, incluso sus edictos para organizar el abastecimiento de suministros. El texto de esta o aquella disposición estaba dedicado a algún *genio* artístico, tal como Dioniso o Euterpe. La redacción de la constitución de Fiume estaba consagrada a la Décima Musa, otorgándole un lugar central en la construcción de la *nueva Jerusalem* del Adriático. La Décima Musa era en la mitología griega la *diosa Energeia*, tal y como nos explica D'Annunzio:

Era una musa, me dije con una iluminación súbita; la Décima Musa, ¡la Musa Energía! La Antigüedad no la había reconocido porque aquella época estuvo limitada y encerrada en sí misma. La Décima Musa es la de los tiempos modernos, la del futuro, la del porvenir. Sus hermanas son estáticas, sólo ella es dinámica, sin ella Clío se inmovilizaría y Melpómene estaría muda. Ella inspira las revoluciones y los “coups de force” victoriosos, todo lo que no existe aún y aspira a nacer. Es la musa del esfuerzo, del dinamismo creador, la Musa de las comunidades emergentes y de los pueblos en génesis. Inspira las fuerzas misteriosas que yacen en el fondo de las colectividades humanas y actúa en ellas como la levadura, asegurando su ascensión⁷¹³.

Energía, dinamismo, creación desbordante, el recuento de las ideas futuristas de esta declaración poética de D'Annunzio parece un calco de los manifiestos de Marinetti, y evidencia no sólo el entusiasmo y conocimiento por parte de Marinetti del decadentismo de D'Annunzio, sino la mutua influencia y reconocimiento. Así concluye D'Annunzio su oda a la musa moderna de la energía que anunciaba el tiempo que vendrá:

Es lírica, porque todo lo que en el mundo hay vivo es poesía: el canto, la danza, el combate. En fin, esta Musa es la imaginación, es decir, la percepción consciente de lo que podría ser. Sin ella las multitudes no serían sino tristes agregados de individuos, aplastados por la opresión y la mentira. Ella infunde a los estados la fuerza necesaria para hacer que los pueblos que

⁷¹¹ Así reza uno de estos telegramas de Marinetti dirigido a D'Annunzio: *El Temblor de tierra. Nuestro único aliado*. Ver: Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva Republica, Barcelona, 2004, p. 102.

⁷¹² E. R. Tannenbaum, *La experiencia fascista en Italia (1922-1945)*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 164-165.

⁷¹³ C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora* I, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 18.

gobiernan alcancen a ser lo que realmente deben: una plenitud ascendente. Hasta aquí el mundo ha conocido más que nueve musas. No había descubierto la Décima, porque el grado de evolución que le permite tener conciencia de ella no se había alcanzado. Hoy es de otra manera, porque esta conciencia se despierta. El siglo XX se distingue de los precedentes por la irrupción de la Décima Musa en los actos públicos. Será el siglo de la energía, o bien perecerá por sus excesos o bien sabrá integrarla en su instituciones. Será un giro decisivo: se traducirá por LA IMAGINACIÓN AL PODER.⁷¹⁴ Es la Décima Musa. Es el comienzo...⁷¹⁵

La Constitución de Fiume pretendía también dejar en evidencia «la insulsa declaración de los derechos del hombre y del ciudadano» de 1789, dotando a su texto de un carácter más participativo y moral «de la voluntad perpetua del pueblo»⁷¹⁶, por supuesto netamente italiano.

La constitución de Fiume está basada en un gobierno intrínsecamente popular, *Res Populi*. Este gobierno tiene por fundamento el poder del trabajo productivo y por normas las formas más amplias y variadas de autonomía, tal como fueron aplicadas en el periodo de las comunas italianas⁷¹⁷.

Por otro lado, con la apelación a las *comunas* italianas, la experiencia de Fiume engarzará con el sentimiento nacional que según D'Annunzio siempre se albergó en los corazones de sus compatriotas. El nuevo hombre de Fiume se deberá inventar a sí mismo cada día en un acto sin fin, donde la libertad será la *virtud* individual y colectiva a preservar. De este modo, la autogestión de los recursos de las corporaciones de la nueva ciudad constituirá para los expedicionarios de Fiume una garantía de autonomía. El asunto llegó incluso al ridículo como cuando se aceptó la propuesta de que cada gremio tuviera su calendario laboral, sus festividades, e incluso que pudiera «honrar a sus héroes muertos del modo que mejor le pareciera»⁷¹⁸.

⁷¹⁴La consigna *La imaginación al poder* que habitualmente se atribuye a una frase pronunciada por J. P. Sartre en el marco de los acontecimientos del mayo francés del 68, en realidad como podemos comprobar corresponde a una proclama de D'Annunzio aparecida en el frontis de la constitución de Fiume de 1919.

⁷¹⁵C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 18.

⁷¹⁶Colect. Mafraka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 102.

⁷¹⁷C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 19.

⁷¹⁸C. Caballero, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013, p. 19.

La libertad absoluta y el anarco-fascismo italiano se dieron la mano en Fiume para junto al futurismo trasladar al mundo una experiencia novedosa, donde la artecracia se convirtió en el ejemplo de lo que un gobierno en manos de los *espíritus creadores* podía aportar al arte, a la gestión política y sobre todo a la vida *feliz* en esta fiesta sin fin de los sentidos, que es lo que resultó ser Fiume.

7.5. UN PROTAGONISMO DISPUTADO ENTRE TRES JEFES CARISMÁTICOS

El laboratorio de la subversión y el paroxismo libertario de Fiume no podía durar eternamente y la Sociedad de Naciones, que tardó en reaccionar, finalmente conminó a Italia a que desalojara el enclave y lo «restituyera sin condiciones» a sus legítimos dueños. Así, dieciséis meses después de su ocupación por los *arditi* y los legionarios de D'Annunzio, Fiume fue reintegrada en la recién creada Yugoslavia.

Caviglia, a la sazón ministro mariscal de Italia, ordenó la desocupación de Fiume y para ello contó con un condescendiente Mussolini, que aseveró no estar de acuerdo con la retirada legionaria, pero que deseaba que D'Annunzio perdiera popularidad, pues entre los miembros de PNF D'Annunzio empezaba a ser visto como el segundo *Duce*. Así, por un lado Mussolini bajaba a D'Annunzio de los altares en los que se encontraba como consecuencia de la intrépida acción de Fiume, y por otro, empezaba a jugar la carta de la respetabilidad que necesitaba para atraerse a las clases medias y sectores pujantes de la industria que no participaban de la aventura ácrata que representaba la *vita-festa* de Fiume.

El 23 de Diciembre –dos días antes de que Caviglia ordenara a sus tropas que marcharan sobre Fiume–, D'Annunzio lanzó un llamamiento a los italianos para invocar su solidaridad. Al día siguiente, Mussolini convocó a la dirección de los *fascios* a una reunión secreta, que permaneció como tal. Sin embargo según Lusignoli, Mussolini logró hacer triunfar su tesis de que la empresa de D'Annunzio era ya una causa perdida, que se había de abandonar a su destino. Como de costumbre para salvar la faz, dedicó a las “navidades sangrientas” un violento artículo titulado *Un delito*, en el que decía «que la sangre derramada caía sobre el gobierno de Roma» y con esto saldó las cuentas con el poeta, que abandonaba Fiume para encerrarse en su villa de *Gardone*⁷¹⁹.

⁷¹⁹ I. Montanelli, *Italia en camisa negra*, Plaza& Janes, Barcelona, 1978, p. 84.

Mussolini se desembarazó así de la sombra amenazante de D'Annunzio. En cualquier caso, D'Annunzio pese a su *derrota* en la pequeña República de “los artistas y *los locos*”, seguía contando con el aprecio de una parte importante de italianos, que coincidía *grosso modo* con la masa que apoyaba el fascismo de Mussolini. Afortunadamente para Mussolini, D'Annunzio después de la experiencia de Fiume se encontraba sin la presencia de ánimo suficiente como para emprender una carrera política que disputara el liderazgo de la nación al líder del fascismo.

D'Annunzio días antes de emprender la marcha hacia el enclave reclamado, había remitido una carta a Mussolini, en la que le advertía en tono grandilocuente de sus intenciones, poniendo muy nervioso al fundador del fascismo, que sabía que de prosperar la aventura de Fiume, el viejo poeta, a quien por otra parte decía admirar “*sinceramente*”, se convertiría en un problema realmente serio para sus planes.

Mi querido compañero: la suerte está echada. Parto ahora mismo. Mañana por la mañana tomaré Fiume con las armas [...] Que el Dios de Italia nos asista, hoy me levanto de la cama febricitante, ya no me es posible aplazarlo, una vez más el espíritu domará la carne miserable [...] os abrazo⁷²⁰.

Mussolini después de ver el éxito de D'Annunzio que osadamente había tomado la ciudad, quedó desconcertado, pues conocía la tendencia de D'Annunzio a la hipérbole, y nunca había creído una invasión de esa naturaleza. Lo cierto es que «a pesar de su entusiasmo nacionalista»⁷²¹ y de que arremetía contra el gobierno por su cobardía al aceptar la “victoria mutilada”. A Mussolini la toma de Fiume le hizo muy poca gracia⁷²². Quedarse en segundo plano suponía una pérdida inaceptable del protagonismo del que empezaba a gozar por aquella época. Además D'Annunzio no era un cualquiera, era diputado como él, era un artista reconocido y sobre todo era un militar y héroe de guerra, al que el intervencionismo en Italia respetaba sin excepción. D'Annunzio oscilaba entre posiciones de extrema derecha y/o extrema izquierda que molestaban a Mussolini, pues su perpetuo *rinnovamento*, tal y como le sucedería con Marinetti, le provocaba continuos quebraderos de cabeza⁷²³. Para Mussolini, D'Annunzio era en el

⁷²⁰ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 53.

⁷²¹ N. Luján, L. Bettonica *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 53.

⁷²² N. Luján, L. Bettonica *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 53.

⁷²³ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 53.

fondo un héroe de la patria que había que venerar, pero una vez de que se hubiera retirado de la política como finalmente sucedió. Años después, él ya *Duce* de todos los italianos, recordaba así al viejo poeta que otrora le había hecho sombra:

[...] Llegamos al nervio de la filosofía fascista (...) le diré que D'Annunzio una vez me hizo una verdadera confesión de poeta diciéndome que el sólo había ido a Fiume a *actuar*. Para mí sin embargo la política es algo más que interpretar y eso pese a que reconozco que la vida está hecha de símbolos, y sería azarosa sin simbología diferenciadora⁷²⁴.

Mussolini deja claro en la mencionada entrevista, que él consideraba a D'Annunzio un símbolo de la patria, pero que en absoluto estaba dispuesto a compartir el liderazgo de la nación con alguien a quien en el fondo siempre consideró un excéntrico individualista, que se las daba de “*dandi*”, pero que pese a que Fiume tuviera mucha repercusión, y Mussolini desde su periódico contribuyera a que esto fuera así, el poeta-soldado «estaba destinado a cosa menores»⁷²⁵.

Sin duda lo que había alarmado a Mussolini era el hecho de que D'Annunzio lo primero que hizo tras entrar en Fiume fue declararse *Duce*, o para ser precisos, *condottiero*. Para generar más inquietud a Mussolini, también se proclamó “*Gran comandante*” y se inscribió inmediatamente en el *fascio* local, y «en su carnet, justo debajo de donde ponía profesión, puso hombre de armas»⁷²⁶. Parecía evidente que el arditismo de D'Annunzio generaba zozobra y desconfianza en Mussolini, que respiró tranquilo una vez apartado el viejo poeta. Se quitaba de en medio a un poderoso enemigo interior. Aun y todo, sus aportaciones *mitopoiéticas* marcaron al fascismo italiano, pues fue el propio D'Annunzio quien se inventó gran parte de la simbología que después utilizaría el *fascio*.

D'Annunzio se inventó una coreografía inimitable: desfile de legionarios con los puñales en alto relucientes al sol, el saludo romano, las reuniones de masas entusiasta, los aplausos (hasta la fecha sólo habituales en las representaciones artísticas pero no en la política) los slogans, los trinos, los discursos excesivos⁷²⁷...

⁷²⁴ E. Ludwig, *Conversaciones con Mussolini*, Juventud, Barcelona, 1979, pp.176-177.

⁷²⁵ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 54.

⁷²⁶ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 54.

⁷²⁷ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 54.

Mussolini en sus frecuentes visitas a Fiume mientras duró la ocupación quedó «extasiado ante el viejo maestro y la puesta en escena de su *ballet bélico*»⁷²⁸. Cuando Mussolini viajaba a Fiume aplaudía la aventura, pero por otro lado miraba con recelo aquel experimento demasiado anarcoide para su gusto. Así, aunque nunca lo dijo abiertamente, receló no sólo de D'Annunzio, sino también de que la “*estetización del mundo*” pudiera ser llevada a cabo por artistas en vez de por auténticos políticos *de raza* como él. Mussolini, que tenía una querencia natural hacia las bellas artes, consideró a raíz de lo visto en Fiume, que la *borrachera* creativa podía a la postre ser perjudicial y entendió que había que *instrumentalizarla*, pero también ponerle coto⁷²⁹.

El otro protagonista, tercero en discordia, en el episodio decisivo de Fiume, fue Marinetti. El líder del futurismo italiano también se vio sorprendido por la audacia de D'Annunzio al conquistar Fiume, pero una vez superado el *shock* inicial por no haber sido el artífice de tamaña gesta, se puso sin dudar del lado de los *golpistas* y sin la doblez que sobre este asunto tuvo Mussolini. Conviene recordar que Marinetti había manifestado con respecto a Fiume que:

El futurismo es un movimiento artístico e ideológico que interviene en las luchas políticas sólo en horas de grave peligro para la nación...y esta es una de ellas⁷³⁰.

Marinetti se comprometía de este modo con el golpe de autoridad de D'Annunzio, concediéndole a éste el reconocimiento y liderazgo de esta aventura. En cualquier caso y pese a que en este *putsch* los futuristas no fueron los protagonistas, se debe reconocer que el futurismo virtió generosamente en Fiume una gran parte de su inagotable torrente de ideas. Los futuristas, una vez entendida la naturaleza de lo que se jugaba en Fiume; a saber, poner por vez primera en práctica las ideas matrices del futurismo en un espacio liberado de *passatismo* y orden, no escatimaron esfuerzos en apoyar a D'Annunzio como si la iniciativa hubiera partido de sus propias filas. De este modo, una buena parte del programa dinámico de los futuristas se llevó a Fiume, con la intención de ponerlo en práctica. Así, un grupo organizado de elementos de confianza del mismo Marinetti (Russolo, Carli...) se pusieron manos a la obra de inmediato. Marinetti saludando la invasión de la ciudad de la antigua Dalmacia, proclamó:

⁷²⁸ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 54.

⁷²⁹ N. Luján, L. Bettonica, *Y Mussolini creó el fascismo*, Plaza& Janes, Barcelona, 1975, p. 55.

⁷³⁰ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 46.

“Al aplaudir hoy a D’Annunzio, el liberador de Fiume, pienso que este maravilloso genio, compendio de nuestra raza, surgido de las alcobas del *placer...* tras haber explorado la profundidad de la lujuria... ha lógicamente... arrebatado Fiume al imperialismo europeo y americano, y ahora debe, siguiendo la gloria de su inagotable fortuna, lógicamente con genio cada vez más revolucionario y futurista, liberar Roma del Papado, la monarquía y crear la gran república italiana”⁷³¹.

Los futuristas no sólo apoyaban a D’Annunzio, sino que le instaban en el plano político a ir más allá de la simple toma de la ciudad, y lanzarse a la reconquista de toda Italia. Marinetti quería de este modo compartir protagonismo con el poeta-soldado al que nunca dejó de admirar, pese a considerar que D’Annunzio no podía ser un modernolatra como él, puesto que su deuda intelectual era demasiado *fin de siècle*⁷³². Marinetti que compartía, tal y como hemos visto, con el viejo D’Annunzio formación francesa (decadentista y simbolista principalmente), había abrazado las corrientes más modernas en pintura, poesía y vanguardia literaria, y pensaba que D’Annunzio por edad, no podría seguir el ritmo que el futurismo pretendía imprimir al experimento de Fiume.

Los futuristas querían que Fiume fuera no sólo una experiencia irredentista de nacionalismo italiano, sino también un laboratorio en el que experimentar algunas de sus ideas, como el culto a la acción representada por la energía, el dinamismo y la velocidad. «El único valor es la acción, el hombre a través del valor puede convertirse en lo que quiera»⁷³³. La acción, en el *ethos* futurista significaba la ruptura de los códigos anteriores, que en Fiume será una apuesta por la vida «erótica y noctámbula».

La excitante nueva psicología de la vida nocturna; las figuras amorosas del *bon viveur*, *la cocotte*, el apache y el bebedor de ajeno⁷³⁴.

Los futuristas llevaron a Fiume su predilección por la teatralidad de las *serate*, como fórmula transgresora de su doctrina, organizando por toda la ciudad sesiones teatrales interminables en las que iban exponiendo sus postulados, sin que curiosamente el público les increpara. Para acrecentar la excitación de un público ya suficientemente excitado, como por ejemplo los *arditi*, los futuristas promovieron el uso colectivo de las

⁷³¹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 39.

⁷³² Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 39.

⁷³³ J. M. Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Labor, Barcelona, p. 33.

⁷³⁴ J. M. Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Labor, Barcelona, p. 35.

drogas y la ingesta desmedida de alcohol, para «desinhibirse después de tantos siglos de *passatismo* castrador»⁷³⁵.

En esa misma línea de amoralidad, los futuristas introdujeron también en esta perpetua *performance* muestras de erotismo extremo que naturalmente eran del agrado de la *bohème* artística, pero no tanto del gusto de los nacionalistas más conservadores, ni tampoco del agrado de Mussolini y sus fascistas, muchos de los cuales provenían de provincias y se escandalizaban fácilmente⁷³⁶.

Así, la permanente desregulación de la norma que Marinetti y los suyos consiguieron imponer en Fiume, no es que alterase la cotidianeidad, sino que convirtió en cotidiano lo que habitualmente era excepcional, excéntrico e incluso desviado. Marinetti pese a no ser el abanderado de la toma de Fiume, consiguió disputar desde la distancia (él nunca fue personalmente a Fiume mientras duró la ocupación) el protagonismo de D'Annunzio y trasladar todo su "*accionismo*" futurista a la ciudad, inundándola de color y creatividad. Los futuristas y esto fue mérito de Marinetti, consiguieron con sus innovadoras y rompedoras propuestas modernas, aumentar de un modo extraordinario la alta temperatura subversiva que acompañó a esta experiencia vital. Para dicho propósito, Marinetti utilizó hábilmente a su *embajador* en Fiume Guido Keller, quien se convirtió en el más estrecho colaborador de D'Annunzio.

Marinetti avere influenza sul vate anche attraverso il futurista Guido Keller, nudista, omosessuale, eroico aviatore in guerra chel nel 1920 lancerá un pitale su Monecitorio⁷³⁷...

La *caféina de Europa* (Marinetti) había conseguido el triunfo de la estética y de la vida, al menos mientras duró la *locura* de Fiume. Mussolini por su parte había neutralizado a D'Annunzio, a quien no siempre había podido controlar con la facilidad con la que controló a Marinetti. D'Annunzio por su parte, tal y como hemos señalado, después de Fiume se retiró a escribir al idílico lago de Garda y no apareció más en escena, salvo para presentar algún nuevo trabajo o apoyar sin reservas al fascismo

⁷³⁵ U. Carpi, *L'Extrema avanguardis del novecento*, Riunti, Roma, 1985, p. 60.

⁷³⁶ Cabe recordar que por ejemplo algunos de estos *arditi* eran abiertamente homosexuales y en sus actos de *camaradería* el comportamiento *homo*, incluso en público, estaba a la orden del día. Ver: U. Carpi, *L'Extrema avanguardis del novecento*, Riunti, Roma, 1985, p. 61.

⁷³⁷ G. Bruno Guerri, *Filippo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009, p. 192.

italiano, que una vez conjurado el peligro que podía haber representado D'Annunzio, lo mimó como a un provento Padre de la Patria.

Después de Fiume, Marinetti que se había dado cuenta de la instrumentalización que Mussolini había efectuado del contencioso, se distanció (al menos momentáneamente del fascismo) y con la redacción de su opúsculo *Al di ládel comunismo* de 1920 se separó orgánicamente del movimiento.

Marinetti y algunos jefes futuristas salieron de los Fascios de Combate, no habiendo podido imponer a la mayoría fascista su visión estetizadora de la vida y la política, ni su tendencia antimonárquica y anticlerical. Los otros jefes futuristas que le secundan son: Mario Carli y Neri Nannetti, recién elegido en Milán como miembro del comité central del P.N.F. de Florencia. Ferruccio Vecchi se alejó de los fascios poco después⁷³⁸...

La deriva conservadora que el fascismo iba a tomar para ganarse a las clases medias hizo que el futurismo heroico (1909-1920), pese a haber contribuido más que ningún otro grupo a la fundación y asentamiento del movimiento fascista, tomara partido por la modernidad radical que siempre y de un modo inequívoco fue la razón de ser de esta irreplicable trama artística de la vanguardia.

⁷³⁸ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 40.

CONCLUSIONES

“No hay nada o muy poco que sea nuevo en este mundo; lo importante es la posición nueva y diferente en que se encuentra el artista para considerar y mirar las cosas de la llamada naturaleza y las obras que la han precedido e interesado.”

Morandi

En este trabajo de investigación he analizado el futurismo italiano y su relación con el fascismo, con el objetivo de determinar cuáles fueron los entresijos que desde un punto de vista conceptual, además de vital, dieron lugar a la convergencia primera de estos dos movimientos, y también cuáles fueron los múltiples motivos por los que ambos fenómenos se distanciaron el uno del otro de un modo abrupto al poco tiempo de iniciarse su andadura en común.

Debido a que tanto el futurismo como el fascismo se prolongaron como fenómenos autónomos más allá de su separación orgánica, he establecido una cronología que ayude a comprender las claves del período en los que la convergencia entre ambos fue un hecho constatable. Así, debido a la disparidad de criterios existentes sobre este asunto, el periodo sometido a análisis quedará circunscrito a lo acontecido durante los años que van de 1909 a 1922.

He repasado las cuestiones derivadas de las diferentes aproximaciones al fenómeno vanguardista en Europa, así como otras relativas a la compleja historia de Italia en el periodo en el que ésta alcanza su unidad, como elementos a destacar para entender el contexto en el que nacerán el futurismo y también el fascismo.

Con la publicación por parte de F. T. Marinetti del primer manifiesto futurista en el periódico *Le Figaro* en 1909, dando inicio al futurismo a escala internacional comienza

verdaderamente el estudio de este movimiento. El futurismo se divide en dos grandes momentos, el primero iría de 1909-1920 y se conoce como futurismo histórico, el segundo iría de 1922 a 1945.

Me he centrado en el análisis del futurismo histórico, por ser la etapa en la que este se vincula al fascismo. En medio de ambas etapas hay un periodo de dos años de disensiones entre los miembros del movimiento, en torno a cuál debiera ser la actitud a mantener con respecto a su relación con el *fascio* que he denominado de indefinición (1920-1922). Este tiempo para Marinetti y sus seguidores será un periodo *asimétrico*, y dependiendo de los investigadores mencionados, sostendrán unos que el futurismo se mantuvo todavía al lado del fascismo, y otros por el contrario, que ya en 1920 se alejará del mismo de un modo evidente.

El segundo componente de esta investigación aborda el fascismo de Mussolini, sus pulsiones y su problemática datación respecto a su nacimiento y a su desarrollo. Finalmente, decidí acotar el tiempo sobre las relaciones entre futurismo y fascismo al año 1922, que es cuando se produce la *marcha* sobre Roma, a partir de la cual el fascismo italiano dejará de ser un movimiento político de oposición a la democracia parlamentaria, para pasar a ocupar el poder en todo el país.

Una vez decidida la cuestión de delimitar el trabajo, he comenzado por indagar en sus respectivas génesis, constatando primero los elementos en común sobre los que ambos movimientos asentaron su razón de ser, y luego comprobar que pese a estas afinidades, también existían diferencias estructurales que hacían presagiar, como finalmente ocurrió, que el futurismo y el fascismo no podrían mantener su cooperación por mucho tiempo.

Ambos fenómenos no sólo acabarán siendo reactivos entre sí, sino que en su seno convivirán corrientes e individuos de procedencia dispar, que harán que tanto el futurismo, pero sobre todo el fascismo, sean claramente ambivalentes, cuando no contradictorios con respecto a planteamientos de orden estético, histórico, filosófico y finalmente político. La contradicción permanente en aspectos diferentes en la que se desarrolló el *fascio* dificulta extremadamente cualquier análisis sobre el movimiento. El fascismo a nuestro juicio puede ser tildado de moderno y conservador a la vez (retroprogresivo). Así, siempre que se hace referencia al fascismo, toda consideración

acaba siendo provisional y susceptible de ser matizada, dependiendo de si el enfoque escogido sitúa al fascismo paradigmático como un fenómeno favorable o contrario a la modernidad.

Me he decantado por una solución mixta que parece responder mejor a la complejidad con la que el fascismo hizo su aparición en Italia y por ende explica de un modo más certero lo que fue el *fascio* y su problemática relación con el futurismo, éste sí un fenómeno de vanguardia inequívocamente moderno. Esto no es óbice para que atendiendo a su posicionamiento político considere que el fascismo se inclina finalmente hacia lo reaccionario.

El futurismo italiano fue una trama artística que apareció en Italia en el convulso panorama de los años diez con un objetivo claro: presentarse al mundo como la corriente más moderna que en arte y literatura hubiera existido jamás. Aunque esta pretensión de ser radicalmente moderno será común a toda la vanguardia artística, el futurismo italiano mostrará una particularidad que le hará aparecer como un movimiento completamente diferente: su interés en participar en política de un modo activo. Marinetti querrá ofrecer una visión holística de lo que acontece en el mundo.

El futurismo se presentará como una vanguardia *disímil* a las demás, con un programa que podríamos definir como nihilista, subversivo, utópico, agresivo y resuelto a entrar en política, con el objetivo de colocar a Italia a la cabeza de las naciones desarrolladas del mundo. Los futuristas se alinearán con las tesis más extremas del nacionalismo italiano, en defensa de una nación fuerte y unida. Este planteamiento nacionalista primero y *panitaliano* después, tratando de expandir el imperio allende las fronteras de su país, será el engrudo más potente que ligará el futurismo a la experiencia fascista.

Italia como Estado no tenía un origen moderno y el resultado del *Risorgimento* no había contentado en absoluto a los italianos, que consideraban que el país no se había enganchado al tren de la modernidad. Esta unificación inconclusa provocó entre los italianos un acusado complejo de inferioridad y el sentimiento de hallarse *fuera de la historia*. El futurismo primero y el fascismo después contribuyeron a revertir esa situación de falta de autoestima. Marinetti, clamando desde su atalaya vanguardista por la supremacía de Italia en el mundo, “la palabra Italia debe prevalecer sobre la palabra libertad” y Mussolini haciendo gala de su intransigencia para proclamar “la derrota de

los enemigos de Italia que serán aplastados por el fascismo de un modo implacable y definitivo.”

La defensa a ultranza del nacionalismo unió al futurismo y al fascismo, y posibilitó su convergencia primera. Sin embargo, pese a que ambos mantuvieron el mismo discurso irredentista con respecto a la supremacía de su país, los futuristas lo harán siempre desde una vertiente *estetizadora* y ultramoderna, mientras que Mussolini basculará entre una cierta retórica moderna al principio, para pasar finalmente a defender posiciones de retorno a los orígenes de la grandeza de Italia que encontró en la Edad Media italiana, el Renacimiento y principalmente en la recuperación idealizada del Imperio Romano. Para Marinetti esto constituirá una afrenta a la apuesta por la modernidad que el futurismo defendía y considerará este *revival* historicista de Mussolini una dolorosa traición *passatista*.

He mostrado que además del nacionalismo, ambos movimientos tienen entre sus inspiradores a una serie de autores que desde postulados antipositivistas defendieron una visión *irracionalista* de la vida. Algunos de ellos hunden sus raíces en el romanticismo otros, como Nietzsche o Schopenhauer, dotaron al fascismo y en menor medida al futurismo de la coartada estética y filosófica que necesitaban para arremeter contra las debilidades de la democracia, el parlamentarismo, el pacifismo y el feminismo.

El acercamiento epidérmico y maniqueo que ambos personajes harán a la teoría del superhombre formulada por Nietzsche, hará que para el líder del fascismo esta figura se relacione con el advenimiento de un hombre nuevo fascista, basado en el mito de la *romanidad*, mientras que para Marinetti el superhombre por llegar será el hombre moderno y desacomplejado representado por el sujeto futurista.

Así, partiendo de autores y corrientes de pensamiento comunes como el vitalismo, el antiintelectualismo o las reflexiones de Bergson sobre la *durée* y la preminencia de la intuición sobre la razón futurismo y fascismo llegarán a conclusiones por lo general diferentes, siendo ésta una constante a destacar. Esta será una de las cuestiones nucleares; a saber, el sesgo disímil que Mussolini y Marinetti darán a las lecturas que compartieron. Para el futurismo el enfoque siempre será moderno y sin concesiones, mientras que el fascismo hará una interpretación que abunde en su idea de crear una

nuevareligión laica que en esencia tuviera al pasado como referencia. La *religión* de los futuristas, al contrario, será la del culto a la máquina, a la velocidad y al dinamismo de la vida moderna.

En el estilo y la estética, pese al origen común, el futurismo y el fascismo también estaban condenados a diverger. Mientras que el futurismo nacerá de las querencias simbolistas y decadentistas de su líder entendiendo su relación con el arte de un modo provocador y antiacadémico (las serate, los manifiestos,...). Para el fascismo lo fundamental será apuntalar la idea de orden, parasitando una estética eminentemente *romana* vinculada a la apropiación de estilos y símbolos del magnífico pasado del arte italiano, incluida la liturgia y la ritualidad católica que los futuristas despreciarán particularmente.

La defensa de la utilización de la violencia, que tanto el fascismo como el futurismo reivindicaban al alimón, tendrá también un significado diferente para los unos y para los otros. Si Marinetti había reivindicado la guerra como «única higiene del mundo» era fundamentalmente porque tenía una visión *estetizadora* de la contienda bélica. Mussolini, en cambio, defendía una visión de la guerra netamente militarista y vinculada a la consolidación y ampliación del poder del fascismo. El esteticismo, no exento de crueldad, pero finalmente *pueril* y peligroso de Marinetti, que creía que la guerra era una “fiesta para los sentidos de color y de sonido”, se daba de bruces contra el planteamiento *fáctico* e instrumental del horror de la guerra y la utilización de la violencia purgativa que haría Mussolini.

También hemos visto cuál era el nexo que ambos fenómenos, fascismo y futurismo, tenían con respecto a su relación con las masas. Respecto al concepto de élite y su relación con el pueblo, hemos visto cómo el futurismo sintió un calculado desprecio por la audiencia destinataria de sus mensajes. Así, en las veladas organizadas por los futuristas, la única intención de Marinetti y sus *actores* era la de arremeter contra el público que acudía a sus representaciones, provocando su airada respuesta e irritándole con sus disonancias y constantes irreverencias. Por el contrario, el fascismo, en tanto que movimiento de masas que quería ampliar su radio de acción, tenía la necesidad de conectar con sus compatriotas para arengarlos convincentemente y *arrimarlos* a su estrategia política. Para ello tratará de seducirles con un discurso estudiado y persuasivo que se completará con una puesta en escena apabullante. Mientras el fascismo creía en

la entente *paretiana* entre la masa y la élite para la acción política a través de una estética atractiva que comprendía desde el mencionado discurso fascista hasta la *espectacularización* de los mitos sagrados de la patria, el futurismo sólo se reconocía en la élite y despreciaba a las masas, entre las que incluía a su propio público, al que tenía la fea costumbre de enojar e insultar de modo grosero en sus *performances*.

Hemos analizado el episodio de Fiume para constatar que las diferencias entre Marinetti y Mussolini eran estética, política y vitalmente insalvables. No se trataba de una mera cuestión de liderazgo, como en ocasiones se ha dado a entender, sino que estas divergencias entre ambos fenómenos eran profundas, presagiando que su viaje en común no podía durar demasiado tiempo.

Fiume era una pequeña ciudad del Adriático que una vez finalizada la guerra pasó en 1918 a pertenecer a la recién nacida Yugoslavia. Para los intervencionistas italianos de derecha e izquierda Fiume era un enclave que Italia reclamaba para sí, al ser territorio ganado con la sangre de sus tropas al liberarla del enemigo durante la contienda bélica. Finalmente, la ciudad será pese a las admoniciones de la Sociedad de Naciones, asaltada y conquistada por un cuerpo expedicionario de legionarios y *arditi* comandado por el poeta G. D'Annunzio, con el beneplácito y la participación de futuristas y fascistas.

Fiume constituye el punto de inflexión de la colaboración directa entre futuristas y fascistas, y será en Fiume donde quedará clara la imposibilidad de que ambos movimientos pudieran converger más allá de una cierta retórica compartida. En esta plaza, los futuristas junto con otros variopintos personajes de la bohemia europea trataron de poner en marcha un programa que he denominado de *máximos*, convirtiendo a la ciudad en el experimento vanguardista más completo y radical que jamás se haya proyectado sobre un territorio concreto. En Fiume se llevó a cabo la puesta en práctica del sueño utópico de crear una sociedad, donde la *poiesis* fuera el hilo conductor de la actividad civil. Este proyecto se conocía desde los antiguos griegos con el nombre de *artecrazia* (gobierno de los artistas y los filósofos), idea que los futuristas habían predicado de un modo teórico desde sus manifiestos y que tuvo en Fiume una materialización real y efectiva. La dislocación de los códigos, la supresión del calendario, la desregulación horaria, la sacralización de la locura y la estetización de la vida real de los ciudadanos con la *festa* permanente en la que se convirtió la ciudad,

fueron las señas de identidad más reconocibles de la apuesta colectiva de carácter *orgiástico* en la que se convirtió esta inclasificable experiencia.

A los grupos de derecha nacionalista que habían participado en la toma de la ciudad y a los fascistas de Mussolini no les gustó en absoluto el cariz que tomaron los acontecimientos. Por un lado, por una cuestión de pragmatismo político, Mussolini no podía aceptar que D'Annunzio y los futuristas tomaran las riendas en un asunto que tanto había entusiasmado a los italianos y del que evidentemente él no era el principal protagonista; y por otro, Mussolini tampoco podía aceptar la *borrachera dionisiaca* en la que se había convertido Fiume, puesto que ese descontrol ácrata asustaba a las clases medias, a las que de manera tranquilizadora el fascismo pretendía atraer. Este análisis de la situación disuadió definitivamente a Mussolini y lo alejó de los postulados abiertos que defendían los futuristas y demás artistas, que de tener éxito, llevarían inevitablemente al país a la anarquía y el caos, modelo antitético a la fórmula autoritaria y jerarquizada que el fascismo quería para Italia.

Por su parte, Marinetti también se decepcionó con el fascismo, por su posición no cooperativa en la experiencia de Fiume. Su apuesta rupturista, colorista y *poiética* no tuvo por parte de Mussolini y los otros fascistas la acogida que los futuristas esperaban. Mussolini derivaba al fascismo, no hacia un fenómeno de vanguardia rupturista, como hubiera deseado Marinetti, sino hacia un movimiento que pese a proyectar algo nuevo, lo hacía con la mirada puesta en el pasado y concretamente en el mito de la *Romanidad*.

Por último, la decepción y la desconfianza mutua hicieron que Marinetti se separara del Partido Fascista y escribiera en 1920 *Al dilá del comunismo*, opúsculo en el que ponía de manifiesto su distanciamiento tanto de las tesis mediocres y materialistas del marxismo, como de las posiciones autoritarias y *passatistas* del fascismo (sin citarlo expresamente). Además, Marinetti se reafirmó en su huída *modernólatra*, reivindicando todos los estilemas del movimiento, individualismo, dinamismo estético, higiene vital, aristocracia espiritual y agresividad futurista. Pese a esta *rectificación* respecto a sus posiciones anteriores sobre el fascismo, el futurismo pasará a la historia como *la vanguardia negra*, ignorándose con frecuencia su caudal *mitopoiético* y su amplio carrusel de propuestas creativas, que posteriormente tendrán un predicamento notable en disciplinas como la publicidad, la moda o el interiorismo. Ese éxito artístico del futurismo se reflejará también en la pintura y la escultura, con el desarrollo entre otros

del concepto de simultaneidad que los futuristas (en especial Boccioni) partiendo de la experiencia cubista habían desarrollado.

EPÍLOGO

EL SEGUNDO FUTURISMO (1922-1945)

Entre 1920 y 1922, tal y como hemos señalado, el futurismo pese a su distanciamiento del fascismo, se encontró en un periodo de reflexión respecto a la política, que lo hizo transitar por todo el arco del extremismo político antimaterialista e individualista acercando a Marinetti hacia posiciones *anarcoides*. En arte, los futuristas continuaron con la difusión de provocadores manifiestos *antipassatistas* y profundizaron en su deriva dislocadora de los viejos códigos, bordeando la abstracción en pintura o desarrollando aún más el concepto de la simultaneidad futurista en escultura.

En 1922 se produjo la *marcha* de Mussolini y sus escuadras negras sobre Roma, que provocó la caída del régimen parlamentario y que posibilitó la toma del poder por parte del Partido Nacional Fascista. Este hecho, si bien no cogió por sorpresa a Marinetti, sí lo dejó en una posición delicada con respecto al nuevo régimen. El futurismo que tanto aportó al fascismo de primera hora, se encontraba ahora en la encrucijada histórica de tener que fijar posición respecto a sus viejos camaradas.

“El retorno al orden” que Mussolini planteó desde su condición de *Duce* de toda Italia no fue del agrado de Marinetti, que vio en esta deriva un elemento conservador que en absoluto beneficiaría a la praxis futurista que precisaba de libertad para sus discursos y sus creaciones. Contra todo pronóstico el régimen fascista no fue cicatero con el futurismo y permitió a los seguidores de Marinetti continuar con su frenético ritmo de exposiciones y conferencias (también internacionales). Marinetti corresponderá con su obra *Marinetti e il fascismo* de 1924.

El volumen ve la luz dedicado “al gran y querido Benito Mussolini”, definido esta vez, en la primera página, como “temperamento exuberante extrapotente, veloz. No es un ideólogo. Si fuese ideólogo se habría encadenado a las ideas que son frecuentemente lentas, y por los libros que están siempre muertos. Él, por el contrario, es libre, desencadenadísimo. Fue

socialista e internacionalista, pero sólo en teoría. Revolucionario, si; pero pacifista, nunca”. Lo que equivale a decir “futurista”⁷³⁹.

Otros líderes del futurismo, como el arquitecto G. Terragni (autor en 1935 de la Casa del *fascio* en Como), propondrán un acercamiento al *Nuevo Orden* para continuar con sus trabajos. Sin embargo, Depero y otros futuristas decidirán desvincularse y poner rumbo a EEUU para emprender una carrera llena de éxitos en la publicidad y la *experimentación* en arte. Marinetti aceptará la *amable* invitación de Mussolini para reintegrar al futurismo en la casa común fascista. Este hecho posibilitará que los futuristas puedan continuar con sus actividades de antaño, pero eso sí, lejos de la oficialidad del régimen que había apostado claramente por una estética del Imperio Romano, que sólo en ocasiones señaladas hacía alguna concesión al arte moderno.

Marinetti, que se prestó a este juego continuó convencido de la experiencia futurista y en 1935 partió como voluntario a Etiopía. Previamente había aceptado un cargo en la academia italiana (contra la que tanto había clamado), aunque según contaba lo hizo como «trampolín para la defensa del futurismo y para proyectarlo mejor dentro y fuera de Italia».

Debido a este ardid cínico de Marinetti, el futurismo nunca fue considerado en Italia un arte *degenerado*, por mucho que se alejara de los cánones estéticos del régimen, algo que sí sucedió con el arte moderno en la Alemania nacional-socialista. De este modo, los futuristas italianos continuaron trabajando en sus proyectos creativos, *aeropintura*, los *elementi dell'Architettura funzionale* o sus imaginativas incursiones en el cine, la radio y la decoración de interiores, siempre desde postulados de vanguardia y leales a su idea moderna del arte.

De todos los miembros del movimiento, sólo Marinetti se mantuvo en la política defendiendo contumaz la necesidad de una Italia poderosa asociada a la guerra como «única higiene del mundo». En 1943 F. T. Marinetti, ante el asombro del propio Mussolini, partió como voluntario al frente ruso. Poco después, el dos de diciembre de 1944, moriría a su regreso a Italia, siempre fiel a sí mismo y en la convicción de haber hecho de la propia vida la obra de arte total.

⁷³⁹ Colect. Mafarka, *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004, p. 54.

CRONOLOGÍA BÁSICA

1909

Marinetti: “Le futurisme” En: *Le Figaro*

Marinetti. “Touons le clair de lune” Publicado en francés en el nº 7-8-9 de la revista *Poesía*.

1910

Creación del Partido Nacionalista de Gabriel D’Annunzio, que propone la “lucha de las naciones” frente a la lucha de clases y persigue una política autoritaria y expansionista

Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini: “Manifiesto dei Pittori Futuristi”

Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini: “La Pittura Futurista” Manifiesto técnico

Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo: “Contro Venezia Passatista”

Balilla Pratella: “Manifiesto dei Musicisti Futuristi”

Marinetti “Discorso Futurista agli Inglesi” en el Lyceum Club, Londres

1911

Gerra itaño-turca: conquista de Libia y anexión del territorio a Italia como colonia.

Ocupación de Rodas y el Dodecaneso, en el mar Egeo.

Marinetti “Manifiesto dei Dramaturghi futuristi”

Gran primera exposición futurista, Milán.

Marinetti: “Contro la Spagna Passatista” en la revista *Prometeo*

Marinetti: “Uccidiamo il Chiaro dei Luna” (nueva versión ampliada)

El grupo de la revista *Lacerba* se une al futurismo

1912

Sufragio universal masculino. Escisión socialista, victoria del ala izquierda de Benito Mussolini que asume la dirección del diario *Avanti!*

Valentine de Saint-Point: “Manifeste de la Femme Futurista”

Marinetti: “Manifesto tecnico della Letteratura futurista”

Marinetti: “Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista”

1913

Valentine de Saint-Point: “Manifesto futuriste della Lussuria”

Serata en el teatro Constanzi, Roma; Boccioni y Marinetti detenidos

Russolo: “L’Arte dei Rumori-Manifesto Futurista”

Marinetti: “L’imaginazione senza fili e le Parole in Libertá”

Apollinaire. “L’antitradition Futuriste-Manifeste-synthése”

Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo: “Programma Politico Futurista”

Marinetti: Dopo il verso libero le Parole in Libertá”

Marinetti: Il Teatro di Varieta”

Palazzeschi: “Il Controdolore-Manifesto futurista”

1914

Comienzo de la Primera Guerra Mundial, declaración italiana de neutralidad. Lucha entre neutralistas (Giolitti, socialistas, católicos) e intervencionistas (D’Annunzio, Mussolini)

Corradini, Settemeli: “Pesi, Misure, Prezzi del Genio Artistico”

Sant’Elia: L’architettura Futurista”

Marinetti, Nevinson: “Vital English Art manifesto Futurista”

1915

Tratado de Londres: compromiso italiano de intervenir en la guerra a favor de los aliados, a cambio de compensaciones territoriales a costa de Austria. Abandono de Italia de la Triple Alianza. Declaración de guerra a Austria-Hungría y a Alemania.

Marinetti, Settimelli, Corradini: “Il Teatro Futurista Sintetico-Tenico-Dinamico-Autonómo-Aológico-Irreale”

Balla, Depero: “Ricostruzione Futurista dell’Universo”

Muere Boccioni

Muere en combate el arquitecto Sant’Elia

1916

Los italianos sufren duras derrotas contra sus enemigos seculares, los austriacos

Carra, Ginani, Chiti, Settimelli, Carli, Mara, Nanetti: La Scienze Futurista (Antidesca-avventurosa-capricciosa-Sicurezza-ebra d’ignoto)

1917

Los imperios centrales rompen el frente italiano en el Isonzo. Derrota de Caporetto y retirada italiana detrás del estratégico río Piave.

Proyección en Florencia de la película de Marinetti “Vita Futurista”

Marinetti: “Contro Lámore e il Parlamentarismo”

1918

Finaliza la Primera Guerra Mundial

Marinetti: “Manifiesto del Partito Politico Futurista”

Formación de los primeros “Fasci Politici Futuristi”

1919

Acabada la guerra, Italia está endeudada y desangrada

“Paz mutilada”

Fundación de los “Fasci di Combattimento”, con la participación en el acto de Milán de Mussolini y Marinetti

Marinetti y Mussolini son arrestados por sedición

1920

Aumento de la conflictividad política en las calles de todo el país

D’Annunzio toma la ciudad de Fiume

Dudreville, Funi, Russolo, Sironi: “Contro tutti i Retorni in Pittura”

Marinetti: “Contro il lusso Femminile”

Marinetti: “Al di là del Comunismo”

1921

A. Gramsci funda el PCI

Oleada de violencia fascista y socialista

Marinetti: “Il Tattilismo”

1922

Marcha sobre Roma. Los fascistas toman el poder en Italia

El Futurismo se replantea su relación con el fascismo

Marinetti se toma un periodo de reflexión

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

I. FUTURISMO:

Agnesse, Gino, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milán, 1990.

AA.VV, *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*, cat. de la exp del IVAM, Valencia, 1990.

Antonucci, Giovanni, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Nouva Universale, Roma, 1974.

Apollonio, Umbro, *Futurismo*, Gabrielle Mazzotta, Milano, 1970.

Balla, Boccioni, Depero, Prampolini, Sant'Elia, Volt, *Arte y arquitectura futuristas(1914-1918)*, Colegio de Aparejadores de Murcia, Murcia, 2002.

Banguyá, Luis y Fábregas, Anna, *Futurismo 1909-1916*, Barcelona, 1996.

Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado, Barcelona, 2004.

Bruno Gurri, Giordano, *Filipo Tommaso Marinetti*, Mondadori, Milano, 2009.

Carpí, Umberto, *L'estrema avanguardia del novecento*, Editorial Riuniti, Roma, 1985.

Caruso, Luciano(ed), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*, Riproduzione anastatica in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.

Crispolti, Enrico, *La macchina.Mito futurista*, Editalia, Roma, 1986.

Crispolti, Enrico, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

De Grada, Raffaele, *Boccioni*, Nuove Edizioni Culturali, Milano, 2002.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza forma, Madrid, 1990.

Exposición-catálogo, *Futurismo. I grandi temi (1909-1944)*, Mazzotta, Milano, 1998.

Felice, Renzo De, *Futurismo, cultura e política*, Edizioni Della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.

- Ginna, Arnaldo y Corra, Bruno, *Manifesti futuristi e scritti teorici*, Longo, Ravenna, 1984.
- Gómez Llanos, *Futurimo: La explosión de la vanguardia, Vaso Roto, Barcelona, 2011.*
- Gómez Llanos, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008.
- Hughes, Robert, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.
- Hulten, Ontus(ed), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani. Milano, 1986.
- Fabri Fratelli (ed), *L'arte moderna*, vol. 13, Milano 1967.
- Fabri Fratelli (ed), *L'arte moderna*, vol. 14, Milano 1967.
- Fabri Fratelli (ed), *L'arte moderna*, vol. 15, Milano 1967.
- Lista, Giovanni, *Fotografía futurista italiana*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1984.
- Lista, Giovanni, *Futurisme, Manifestes documents-proclamations*, L'age d'home, Lausanne, 1973.
- Lista, Giovanni, *La scene futurista*, CNRS, París, 1989.
- Mafarka, Colectivo (ed), *Futurismo y fascismo*, Nueva República, Barcelona, 2004.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Al di là del comunismo*, Editorial de la Festa del Ferro, Milán 1920.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Cotal, Barcelona, 1978.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Parole in liberta*, Fahrenheit 451, Roma, 1995.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona 1968.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Les mots en liberte futuristes*, Corso Venecia, Milano, 1989.
- Massau, Mario, *Frontiere d'Avanguardia*, Goirizia, Venezia, 1985.
- Nash, J. M, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Labor, Barcelona, 1975.
- Pampaloni, Geno, *I futuristi italiani*, Firenze, 1977.
- Salaris, Claudia, *Storia del futurismo*, Editorial Riuniti, Roma, 1992.
- San Martín, Javier, *La mirada nerviosa*. Diputación de Guipúzcoa. Departamento de cultura y turismo (Arteleku), Donostia, 1984.

Sant'Elia, Antonio, *Sant'Elia*, Neus, Barcelona, 2003. Apollonio, Umbro, *Futurismo*, Gabrielle Mazzotta, Milano, 1970.

Scudiero, Maurizio, *Depero*, Cantina, Firenze, 1987.

Taylor, C. Joshua, *Futurism*, MOMA, New York, 1972.

Varios, *Archivi futuristi*. Fonte d'Abisso arte, Modena, 1990.

Varios (esposizione) *Liguria futurista*, Mazzotta, Génova, 1997.

Verdone, Mario, *Le lettere*, Firenze, 1977.

Viola, Gianni Eugenio, *Casa Balla e il futurismo a Roma*, Poligrafico e zecca dello stato, Roma, 1989.

II.MANIFIESTOS Y OTROS DOCUMENTOS FUTURISTAS

Manifiesto de los dramaturgos futuristas publicado originalmente como hoja suelta por la redacción de Poesía el 11 de enero de 1911. En: Caruso Luciano (ed), *Manifesti, interventi,proclami e documenti del futurismo*, nº 18 edición facsímile, 4 vols. Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.

Apollinaire, Guillaume: "L'antitradition Futuriste – Manifeste-synthèse." Direzione del Movimento Futurista. Milano, 29 giugno 1913. En: Caruso, Luciano (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsímile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Balla, G., Benedetta, F. Depero, G. Dottori, Fillia, F. T. Marinetti, E. Prampolini, M. Somenzi, Tato: "Aeropittura." En: Futurismo a. II, nº 58. Roma, 12 novembre 1933. En: Caruso, Luciano (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsímile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Carrà, Carlo D.: "La Pittura dei Suoni, Rumori, Odori – Manifesto futurista." Direzione del Movimento futurista. Milano, 11 agosto 1913. En: Caruso, Luciano (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsímile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: "Le futurisme." Paris, 20 Février 1909, En caruso (ed): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsímile in 4 vol. Coedizioni Spes- Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: "L'immaginazione senza fili e le parole in libertà." En: *Lacerba* nº 12. Firenze, 15 giugno 1913. Riproduzione facsímile conforme all'originale. Archivi d'arte del XX secolo. Gabriele Mazzotta. Milano, 1970.

Marinetti, F. T.: *Mafarka le futuriste. Roman africain*. Sansot. Paris, 1910.

Marinetti, F. T.: “Manifeste initial du futurisme.” 1909. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: *Zang Tumb tuuum*. Edizioni futuriste di “Poesia”. Milano, 1914.

Marinetti, F. T.: “Fondazione e manifesto del Futurismo.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 1909. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Primo manifesto politico Futurista per le elezioni generali 1909.” En: del mismo (ed.): *I Manifesti del Futurismo*. Istituto Editoriale Italiano. Milano, s. d. (1919). En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Proclama futurista.” En: Buzzi, Paolo: *Aeroplani*. Edizioni di “Poesia”. Milano, 1909. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Uccidiamo il chiaro di luna!” Edizioni futuriste di “Poesia”. Milano 1911. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “L’uomo moltiplicato e il regno della macchina.” s. d. (¿1910?). En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Manifesto dei Drammaturghi futuristi.” Redazione di “Poesia”. Milano, 11 gennaio 1911. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Manifesto tecnico della letteratura futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 maggio 1912. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 agosto 1912. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “L’immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto Futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 maggio 1913. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Per la guerra Sola higiene del mondo”. Manifesto futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 1915. En: Caruso (ed.): *Manifesti,*

proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T.: “Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 29 settembre 1913. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T., E. Settimelli y B. Corradini: “Il Teatro Futurista Sintetico (atecnico – Dinamico – Autonomo – Alogico – Irreale).” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 gennaio 1915. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T., C. Govoni, F. Cangiullo y P. Buzzi: “Paroli consonati vocali numeri il libertà.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 11 febbraio 1915. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Marinetti, F. T., B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla y R. Chitti: “Cinematografia futurista.” En: *L'Italia Futurista* A. I, nº 10. Firenze, 15 novembre 1916. En: Caruso (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti del futurismo 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

Saint-Point, Valentine de: “Manifesto della Donna Futurista.” Direzione del Movimento Futurista. Milano, 25 marzo 1912. En: Caruso, Luciano (ed.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo italiano 1909-1944*. Riproduzione facsimile in 4 vol. Coedizioni Spes-Salimbeni. Firenze, 1980.

III. ARTE, ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA VANGUARDIA

Adorno, Theodor.W, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.

Artiles Bolaños, Carmelo, *Simbolismo en Europa*, Centro Atlántico de Arte Moderno, La Palma de Gran Canaria, 1990.

Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurebilly, *El dandysmo*, La Fontana Literaria, Madrid, 1972.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, Mexico, D. F., 2003.

Berhaus, Gunter, *Cultura y violencia*, Cultura, Moderna nº 2, 2006.

Breton, André, *La escritura surrealista*, Guadarrama, Madrid, 1976.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

Caballero, Carlos, *Fiume: la primera (única) experiencia libertario-conservadora I*, <http://www.geocities.ws/paginatrnsversal/dannunzio/index.html>, Madrid, 2013.

Castoriadis, Cornelius, *¿Hay vanguardias?*, Katz, Buenos Aires, 1987.

Croce, Benedetto, *Breviario de estética*, Austral, Madrid, 1967.

Gonzalez García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco, Marchán Fiz, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979.

Granés, Carlos, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011.

Huyssen Andreas, *Modernismo, cultura de masas y postmodernismo*, 1987.

Le Bot, Marc, *Peinture et machinisme*, Klincksieck, París 1973.

Michaud, Eric, *La estética nazi*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.

Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2004.

Borrás, Mara Lluisa, Picabia, *Polígrafa*, Barcelona, 1985.

Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, visor, Madrid, 1972.

Safranski, Rudiger *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona, 2012.

Safranski, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 2006.

Santisteban H., *D Annunzio* Ediciones G.P., Barcelona, 1959.

San Martín, Francisco Javier, *La vanguardia negra*, La balsa de la medusa, Madrid, 1999.

Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Buenos Aires, 1981.

Sebreli, Juan José, *El asedio a la modernidad*, Debate, Barcelona, 2013.

Sebreli, Juan José, *Las aventuras de la vanguardia*, Señales, Buenos Aires, 2002

IV. FILOSOFÍA

Adorno, Th. W., Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración*, Akal, Madrid, 2007.

Arthur, Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Losada, Buenos Aires, 2008.

- Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, Fondo De Cultura Económica, México, 1966.
- Bergson, Henri, *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004.
- Bergson, Henry, *Escritos y palabras*, R.M. Mossé-Bastide, Paris, 1957.
- Brugger, Walter, *Diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1972.
- Darwin, Charles, *El origen de las especies*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- Deleuze, Gilles, *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 2004.
- Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1969Flahault, François, *El crepúsculo de Prometeo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- Freud, Sigmound, *Psicología de las masas*, Alianza, Madrid, 1969Sebreli, Juan José, *El olvido de la razón*, Debate, Barcelona, 2007.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperión*, Hiperión, Madrid, 1995.
- Kaufmann, Walter, *Hegel*, Alianza, Madrid, 1968.
- Nietzsche, Friedrich, *El Anticristo*, Alianza, Madrid, 1992.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, PPP, Madrid, 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1992.
- Ruiz Company, Federico, *Sapere aude. Para qué escribí la crítica de la razón pura*, Gorgona, Barcelona, 1995.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- Sherratt, Ivonne, *Los filósofos de Hitler*, Cátedra, Madrid, 2014.
- Sebreli, Juan José, *El asedio a la modernidad*, Debate, Barcelona, 2013.
- Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 1976.
- Spengler, Oswald, *La decadencia de occidente*, Austral, Madrid, 1998.
- Martul, Carmen, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. IV.
- Martul, Carmen, *Historia del pensamiento*, Sarpe, Madrid, 1988, Vol. V.
- Marx, Karl, *Obras escogidas*, Progreso, Moscu, 1978, Vol. I.
- Pániker, Salvador, *Aproximación al origen*, Káiros, Barcelona, 1989.

V. FASCISMO

- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 2004.
- Ariel del Val, Fernando, *Filosofía e ideología liberal, fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- Biondi, Dino, *El tinglado del Duce*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Bourderon, Roger, *Fascismo. Ideología y prácticas*, Bitácora, Madrid, 1979.
- Cambó, Francesco, *Mussolini*, Luigi Panilla, Salerno, 1993.
- Carsten, Francis, *La ascensión del fascismo*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- De Felice, Renzo, *El fascismo y sus interpretaciones*, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- Ebenstein, Willian, *El totalitarismo*, Paidós, Buenos Aire, 1965.
- Finer, Herman, *Mussolini's Italy*, Grosset, New York, 1967.
- Gallego, Ferrán, Morente, Francisco (editores), *Rebeldes y reaccionarios*, El Viejo Topo, Madrid, 2007.
- Gentile, Emilio, *El culto del Littorio*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- G. Payne, Stanley, *Historia del fascismo*, Planeta, Barcelona, 1995.
- Guichonnet, Paul, *Mussolini y el fascismo*, Oikos-tau, Barcelona, 1968.
- Kershaw, Ian, *Hitler*, Península, Barcelona, 2008.
- Kosik, Leontiev, Luria, *El hombre nuevo*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- Lenin, Ancona, Braun, Razin, Stalin, Engelberg, Korfes, *Clausewitz en el pensamiento marxista*, 75 cuadernos, México, 1979.
- Ludwig, Emil, *Conversaciones con Mussolini*, Editorial Juventud, Brcelona, 1979.
- Luján, Nestor, Bettonica, Luis, *Y Mussolini creo el fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975.
- Malato, Carlos, *Filosofía del anarquismo*, Jucar, Barcelona, 1978.
- Mellón, Joan Antón, *El fascismo clásico (1919-1945) y sus epígonos*, Tecnos, Madrid, 2012.
- Montanelli, Indro, *Italia en camisa negra*, Plaza&Janes, Barcelona, 1978.
- Montanelli, Indro, *La italia del risorgimento*, Plaza&Janes, Barcelona, 1974.

- Nolte, Ernst, *El fascismo en su época*, Península, Madrid, 1967.
- Norte, Ernst, *Fascismo*, Plaza & Janes, Barcelona, 1974.
- Paris, Robert, *Los orígenes del fascismo*, Nueva colección ibérica, Barcelona 1969.
- Paxtón, O, Robert, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2005.
- Poulantzas, Nicos, *Fascismo et dictature*, Points, Paris, 1974.
- Ridley, Jasper, *Mussolini*, Vergara, Buenos Aires, 1999.
- Silva, Umberto, *Arte e ideología del fascismo*, Fernando Torres, Valencia, 1975.
- Tannembbaum, Edward R., *La experiencia fascista en Italia. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Alianza Universidad, Madrid 1975.
- Tasca, Angelo, *El nacimiento del fascismo*, Ariel, Barcelona, 1969.
- Thibaut, Edwige, *La orden SS*, Avalon, Buenos Aires, 2001.
- Winckler Lutz, *La función social del lenguaje fascista*, Ariel, Barcelona, 1979.

V.I. FASCISMO FUENTES ORIGINALES

- A. García, Carlos, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941.
- Beltramelli, Antonio, *L' uomo nuovo*, Mondadori, Verona, 1933.
- El conflicto Italo-Etiopico*, XIII, Madrid, (editado por la embajada de Italia en España), 1935.
- Ferrari, Francesco Luigi, *Le régime fascista*, Université Catholique de Louvain, París, 1928.
- García, Carlos, *La vida y la obra de Mussolini*, Ediciones Españolas, Madrid, 1941.
- G. Rodrigo, *Habla Mussolini*, Editorial Nacional, Bilbao, 1938.
- Gorgolini. Pedro, *Los orígenes del fascismo*, Ciap. Madrid, 1935.
- Miaglia, Mario, *Mussolini*, Littorio, Roma, 1928.
- Mussolini, Arnaldo, *Azione Fascista*, Alpes, Milano, 1930.
- Mussolini, Benito, *I discorsi agli italiani*, Littorio, Roma, 1933.
- Mussolini, Benito, *La doctrina del fascismo*, U. S. I., Salamanca, 1937.
- Pini, Giorgio, *Benito Mussolini*, Capella, Bologna, 1926.

- Leonardi, Gino, *Siamo i superatori, Il fascio di combattimento*, Roma, 1921.
- Quessant, Marcel, *La revolution des chemises noires 1919-1922*, Plon, París, 1935.
- Roya, Louis, *Histoire de Mussolini*, Sagittaire, París, 1926.
- Sarfatti, Margherita G., *Dux*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1938.
- Sillani, Tomaso, *L'Etat Mussolinien*, Plon, París, 1931.
- Vergani, Orio, *Bella Italia amate sponde*, Mondadori, Roma, 1937
- Volpe, Gioacchino, *Historia del movimiento fascista*, Vallecchi, Firenze, 1935.

ANEXO:

CORPUS DE TEXTOS Y MANIFIESTOS FUTURISTAS: ÍNDICE DE REPRODUCCIONES

- 1.- Portada de *Le Figaro. Le futurisme*, 1909.
2. Marinetti, F. T. *Le Futurisme*, Le Figaro, Paris, 20 de febrero de 1920 reprod. en Caruso (ed): título Manifesti, proclami, intervente del futurismo 1909-1944 reproducidos en cuatro volúmenes. Coedizioni Spes-salmbani. Firenze, 1980.
3. *Manifesto du futurisme*, publicado del Figaro il 20 Febraio 1909.
4. *Fundazione e manifesto del futurismo*(1909).
5. *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali*(1909)
6. *Programma politico futurista* (1913)
7. *Proclama futurista di F. T. Marinetti* (1909)
8. *Contro Venezia passatista* (27 A prile 1910)
9. *Contro i professori* (1919)
10. *L'uomo moltiplicato e il regno della machina* (1910)
11. *Manifesto dei Pittori futuristi* (11 Febbraio 1910)
12. *La Pittura futurista. Manifesto tecnico*(11 Aprile 1910)
13. *Manifesto futurista della Lussuria* (11 Gennaio 1913)
14. *Discorso di Giovanni Papini detto al Meeting futurista del Teatro Costanzi* (21 febbraio 1913)
15. *L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà* (11 Maggio 1913)
16. *Elogio della prostituzione* (1 maggio 1913)
17. *L'Antitradizione futurista* (29 Giugno 1913)
18. *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse* (1912)
19. *L'Architettura futurista* (11 Luglio 1914)
20. *In quest'anno futurista* (1913)
21. *Per la guerra, sola igiene del mondo*(1915)
22. *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915)
23. *Moltiplichiamo i Sardi: primo materiale di guerra*(1910)
24. *Tripoli italiana* (octobre 1911)
25. *Manifesto della Donna futurista* (25 Marzo 1912)

26. *Trieste elettrizzata (1917)*
27. *I Significati del futurismo (1914)*
28. *Nascita di un'estetica futurista(1913)*
29. *Il vestito antineutrale (11 Settembre 1914)*
30. *Sintesi futurista della guerra (20 Settembre 1914)*
31. *Futurismo e Marinettismo (1915)*
32. *Uccidiamo il chiaro di luna (1911)*
33. *Al Di là del comunismo (1920)*
33. *Svegliatevi, studenti d'Italia! (1921)*

ANEXO: CORPUS DE TEXTOS Y MANIFIESTOS FUTURISTAS