

Futurismo y cinema

De la sinestesia a la experimentación cinematográfica

Los hermanos Giannini Corradini, Marinetti, Molinari y Robinet, entre otros

El libro, medio definitivamente superado para conservar y comunicar el pensamiento, estaba desde hace mucho tiempo destinado a desaparecer como las catedrales, las torres, las murallas almenadas, los museos y los ideales pacifistas. El libro estático, compañero de los sedentarios, de los discapacitados, de los nostálgicos, de los neutrales, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones.

Este fragmento del *Manifiesto del cinema futurista*,¹ divulgado en 1916, a casi cien años de su publicación sigue vigente en relación con el actual debate sobre la crisis de la lectura, los libros y sobre el paulatino surgimiento de otros medios para comunicar. Si en ese entonces era el avance tecnológico y de éste, la invención del cine, el que creaba

¹ El *Manifiesto del cinema futurista* firmado por F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti se publicó en Milán n. IX del periódico *L'Italia futurista*, el 11 de septiembre de 1916. Anteriormente, artistas e intelectuales italianos ya habían escrito sobre el descubrimiento del cine: en mayo de 1907 Giovanni Papini publica en *La stampa* "Filosofía del cinematografo" y Edmondo de Amicis, "Cinematografo cerebrale" en *L'Illustrazione italiana*.



Figura 1. Exposición futurista, Berlín, 1912.

nuevas expectativas, hoy estamos viviendo una revolución debido a la difusión y la convergencia de los medios digitales. Al comienzo del siglo xx, en Italia —país que había conquistado su unidad política (1860) a pesar de las marcadas diferencias culturales a nivel regional— se vivía una profunda transformación, ya que la Revolución Industrial socavaba una sociedad declaradamente agrícola: al resurgimiento político se sumaba la necesidad de un resurgimiento cultural y artístico. Sin embargo, en este ámbito seguían pesando las tradiciones clásicas, sugestionadas por los



Figura 2. *Manifesto futurista.*

monumentos antiguos y la influencia del impresionismo francés, que había inspirado las pinturas vitales y sueltas de los *macchiaioli* (pintores de manchas).

En 1895, en Francia, como resultado de anteriores investigaciones sobre medios y técnicas para reproducir la realidad en movimiento, los hermanos Lumière habían realizado la primera proyección cinematográfica. El invento también generó mucha curiosidad y expectativas del otro lado de los Alpes, donde entre la Emilia, la Romagna y la Toscana, un grupo de jóvenes inquietos, fascinados por la filosofía de Nietzsche, las propuestas wagnerianas de materialización de la música y más tarde por las teorías sobre *Lo espiritual del arte* de Vasily Kandisky, se proponían experimentar con el nuevo invento. Entre ellos se encontraban los dos hermanos Giannini Corradini, Bruno y Arnaldo —hijos de un noble abogado de Ravenna—, el músico Balilla Pratella, los poetas Luigi Donati y Luigi Savini, la pintora Mimí Gelmetti; todos jóvenes preocupados e inconformes que, en su afán de experimentar y compartir su afición por el ocultismo, viajaban a Roma para encontrarse con el pintor Giacomo Balla y a Milán, con el escritor Filippo Tommaso Marinetti. Este último será el principal promotor del movimiento futurista que involucró artistas de diferentes campos culturales durante casi tres décadas.

Con la publicación del *Manifiesto futurista*, en el periódico francés *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, Marinetti lanzaba un desafío irreverente y arrasador a un mundo artístico estancado en el pasado y a una sociedad marcada por nuevos descubrimientos científicos y técnicos. El automóvil, el tranvía, el teléfono, el cinematógrafo, el avión y la red ferroviaria alteraban la sociedad, las distancias se acortaban, el concepto de *tiempo* se modificaba y el dinamismo, con la aceleración, adquiriría un papel predominante en lo cotidiano.

Con el lema “arte + acción + vida” el movimiento se dio a conocer en sus famosas *serate futuriste* “veladas futuristas”, en las que entre lecturas de poemas, manifiestos, números musicales y acciones artísticas alborotadoras, se pedía al público una participación activa y comprometida. El futurismo —a pesar de algunas posiciones encontradas sobre la utilización de la fotografía y el cine como formas de expresión artística— fue, antes que el expresionismo y el surrealismo, el primer movimiento artístico que asimiló

el descubrimiento del cinematógrafo en sus planteamientos estéticos y formales.²

Los hermanos Arnaldo Ginna y Bruno Corra —artistas que sólo en un segundo momento serán aceptados en el movimiento futurista— empezaron a experimentar desde 1909 con la sinestesia; es decir, la combinación entre música y colores. Construyeron un pianoforte cromático dotado de veintiocho teclas que correspondían a otros tantos proyectores de colores. En relación con este experimento en música cromática, Bruno Corra comentaba:

2 Umberto Boccioni fue junto con Marinetti la figura decisiva del movimiento. Boccioni no consideraba pertinente una relación estrecha entre arte y tecnología, dejó esta última al margen de cualquier consideración artística.

[...] se trató de descubrir una línea ideal que incluyera todo el trabajo tormentoso que nos había entretenido en los años anteriores [...]

Orgías de colores, mezclas de formas, de líneas y de sonidos, intuiciones de empatías de sonoridad entre las palabras, esfuerzos dirigidos a reconstruir con pasión las construcciones lógicas de las ciencias intentando agarrar hasta el alma de las líneas, de los espacios, de las cifras, de los símbolos y discutiendo acerca de las atracciones geométricas o numéricas [...] Puse sobre papel toda la teoría que incluyera el estudio de las relaciones entre las artes y todas las ciencias [...] Establecida la teoría decidimos intentar seriamente la música de los colores: empezamos de inmediato a pensar en los instrumentos que quizá no existían y que tendríamos que construir adrede para lograr el objetivo [...] Nuestro pianoforte cromático nos dio tan buenos resultados que al principio nos hicimos la ilusión de haber solucionado el problema.

Nos divertimos al conseguir mezclas cromáticas muy variadas, pudimos componer algunas piezas de color —nocturnos morados, mañanitas en verde— interpretamos un rondó de Chopin y una sonata de Mozart. Pero después de tres meses de experimentos tuvimos que reconocer que con estos medios no se podía avanzar.

Se obtenían efectos muy graciosos, pero nunca logramos estar completamente satisfechos; teníamos a nuestra disposición solamente 28 tonos, y las mezclas no se lograban bien, las fuentes luminosas no eran bastante fuertes y al poner lámparas de alta intensidad, el excesivo calor las hacía perder el color en pocos días (Madesani, 2002:7).

Al ser este artefacto bastante complicado, los hermanos se propusieron utilizar el cinematógrafo:

Nos pareció que este nuevo instrumento, con algunas modificaciones, podía darnos buenos resultados: la relación con la intensidad de luz era lo mejor, además también quedaba resuelto el problema de poder disponer de centenares de colores, ya que aprovechando el fenómeno de la persistencia de las imágenes en la retina, podríamos hacer que una gran cantidad de colores se fundiese, en nuestro ojo, en un único color —esto era suficiente—, hacer pasar frente al objetivo todos los colores en menos de una décima de segundo, así con un simple aparato cinematográfico, con una máquina de pequeñas dimensiones, podríamos obtener los múltiples efectos de las grandes orquestas musicales, una verdadera sinfónica cromática. (Lista, 1987; Verdone, 1984).

Los resultados de estos experimentos fueron cuatro rollos de película que no superaban los 200 metros: el primero era una melodía cromática relacionada con un cuadro de Giovanni Segantini; el segundo era un estudio de efectos entre cuatro colores: rojo, verde, azul y amarillo; el tercero presentaba una mezcla entre *El canto de primavera* de Felix Mendelssohn con un tema de un vals de Fryderyk Chopin, y el cuarto, considerado el más interesante por el mismo Ginna, era una interpretación en colores de *Les fleurs* de Stéphane Mallarmé. Estas filmaciones experimentales se perdieron en 1944 por un bombardeo a la ciudad de Milán. Lo único que quedó para la posteridad fue la bitácora del proceso de realización que los hermanos Corra y Ginna realizaron, junto con sus comentarios y recuerdos, documentados en algunas entrevistas en años sucesivos.

Otra película de carácter futurista fue *Mondo baldoria* de Aldo Molinari, producida por Vera films de Roma y exhibida en febrero de 1914. Se inspiraba libremente en un texto considerado el manifiesto futurista de Aldo Palazzeschi: *L'antidolore*, obra que trata sobre la creación del mundo por parte de Dios y que plantea posturas futuristas en contra del sentimentalismo, la lógica, lo académico, lo gracioso, hasta contra el dolor: “El hombre no ha nacido para sufrir, el dolor es transitorio”. Esta película, también extraviada, al presentarse frente al público de la época sufrió muchos recortes por la censura de la burguesía local. Ésta no toleró dos escenas provocadoras que



Figura 3. Futuristas en París, 1912. Se encuentran: de izquierda a derecha, Luigi Russolo, Carlo Carrá, Filippo T. Marinetti, Umberto Boccioni y Gino Severini.



eran la traducción visual de unos textos de Palazzeschi: “Nos proponemos convertir los hospitales en lugares de encuentros agradables y transformar los funerales en desfiles de personas disfrazadas, guiadas por un humorista capaz de transmitir lo grotesco del dolor” (Lista, 1987:36).

La primera escena retrataba a un grupo de monjas bailando con unos enfermos en un hospital, y la segunda un velorio que se convertía en una fiesta. El mismo Marinetti, que quería mantener su hegemonía sobre el grupo, repartió un volante a la salida del cine, en el cual acusaba a los productores de ser unos oportunistas y aprovechados del futurismo.

Otro filme experimental, *Amor pedestre* (1914) de Marcel Fabre, alias Robinet, rescata las propuestas de dos cortos de 63 y 153 metros de película; uno italiano producido anteriormente por Ambrosio Films, *La storia di un paio di stivali*, y el otro francés *L'histoire de Lulú racontée par ses pieds*. Aquí los personajes son retratados desde la rodilla hacia abajo para narrar una anécdota muy sencilla: un encuentro, un intento de seducción, un enamoramiento repentino, un enfrentamiento y el final feliz de una relación entre un joven y una muchacha. Marinetti reutilizó, algunos años más tarde, este recurso cuando escribió dos piezas de teatro: *Le basi*, donde también narra una historia con personajes que presentaban al público sólo sus piernas; y *Le mani*, un texto adaptado como guión cinematográfico por Bruno Corra, el cual nunca pudo realizarse.

Aunque estas experiencias tenían poco que ver con el mundo del arte son el testimonio de la exploración de unos artistas en un medio cuyas posibilidades expresivas resultaban muy llamativas para escritores, pintores, músicos y poetas.

El cine experimental no consideraba el cine como un arte realista, más bien organizaba el material siguiendo impulsos subjetivos, independientes de los modelos naturales; se proponía inventar formas, comunicaba contenidos que eran proyecciones externas a las ideas. A menudo insistía en la relación entre los ritmos visuales y los musicales. La realidad de otra dimensión a la que este cine aspiraba quería transformar los objetos reales en formas abstractas, con el fin de extender el arte contemporáneo más allá del movimiento y el tiempo. Las composiciones cinematográficas pretendían remitirse a fotografías de cuadros marcados por una particular duración o metáforas de desarrollos psíquicos o intimistas (De Angelis, 2000:134).



Figura 4. Fotograma de *Vita futurista*, 1916.

Vita futurista. **De la teoría** **a la *praxis***

Si en el primer *Manifiesto futurista* de 1909 se establecen las bases para entender la posición de los artistas frente al arte vigente y la sociedad sin mencionar el nuevo descubrimiento, más tarde será preciso definir la función del cinematógrafo como instrumento idóneo para difundir los ideales futuristas.

En el manifiesto del cine futurista de 1916

se plantea la necesidad de liberar el cinematógrafo como medio de expresión, haciéndolo un medio eficaz para el *nuevo arte*, infinita e inmediatamente más vasto y más ágil que todos los demás. Uno de los objetivos principales era alcanzar la *poliexpresividad*, a la cual aspiraban las más modernas investigaciones artísticas. Sólo la producción cinematográfica futurista podía crear la sinfonía poliexpresiva, en la que tendrían cabida los componentes más variados: desde el fragmento de vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad; desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos.

Antes de teorizar esta filosofía fílmica, Filippo Tommaso Marinetti, Settimelli, Corra y Balla, bajo la dirección de Arnaldo Ginna —considerado el único camarógrafo-cineasta del grupo— en 1916 realizaron el primer filme futurista: *Vita futurista*, interpretado por ellos mismos y un pequeño grupo de amigos florentinos cercanos al movimiento. Arnaldo Ginna recién había comprado una cámara usada, de cuerda, de 16 milímetros, marca Pathé, con la que había empezado a experimentar y a cimentarse en el oficio. Marinetti confiaba

en él y en Lucio Venna, quien fungió de asistente de dirección. Los otros miembros del equipo de filmación no tenían ninguna experiencia y los días de rodaje estuvieron marcados por la improvisación, a veces buscada adrede y en ocasiones debido a la indisciplina y la incompetencia. A este propósito comentó Arnaldo Ginna:

Mis ideas expresadas en numerosos apuntes que había escrito en un cuaderno constituyeron una especie de plataforma sobre la cual se hubiera tenido que construir el desarrollo de la película. En realidad se optó, contrariamente, por elegir el método de la improvisación. Balla y Marinetti llegaron a Florencia y nos juntamos en el hotel Baglioni donde tomamos la decisión de dar una vuelta por el parque *Le cascine* y algunas calles florentinas en busca de una inspiración. Así, la producción prosiguió con constantes cambios repentinos acerca de aquello que queríamos realizar: búsqueda de los actores, de las locaciones, de los medios técnicos, de los laboratorios, del revelado, de la impresión, del montaje, etc. Esta práctica había dado a la película un sabor donquijotesco que no rehusé. Al contrario, intenté acentuarlo (Verdone, 1984:63).

La película no tenía una estructura dramática precisa, más bien combinaba varias escenas en las que los futuristas representaban su propia vida y ejemplificaban la poética del movimiento por medio de efectos, acciones o signos abstractos e indefinidos. Los mismos Ginna, Corra y Marinetti posteriormente dieron diferentes versiones de la escaleta de producción. En un libro (Bertetto, 1983:36) sobre el cine de vanguardia italiano se rescata un resumen con el elenco de los siguientes contextos:

Presentación de los futuristas [...] Cómo duerme un futurista [...]
Gimnasia por la mañana, esgrima, boxeo [...]
Desayuno futurista donde intervienen personajes viejos.
Drama de objetos: Marinetti y Settimelli se acercan al objeto.
Diversos objetos para mirarlos bajo nuevas perspectivas.
Exploración de arenques, zanahorias y berenjenas.
Entender animales y verduras poniéndolos fuera de su ambiente natural.
Declamación futurista. [...] Discusión entre un pie, un martillo y un paraguas...

Paseo futurista [...] Marcha futurista [...] Balla se enamora y se casa con una silla [...]

Escenas a veces absurdas e irreales, construidas como piezas de una obra de teatro, quizá intentando reproponer en la película las dinámicas de las *serate futuriste* con momentos de esparcimiento, otros de reflexión, otros de provocación; en *Vita futurista* se daban situaciones parecidas a un espectáculo de *cabaret*. De la película quedan fotogramas aislados y muchas referencias literarias que la consideran una de las primeras experiencias de cine de arte que propone la búsqueda de una utilización creativa del medio cinematográfico, al margen de los cánones tradicionales.

Comercialmente *Vita futurista* fue un fracaso y no logró recuperar los costos de producción. Tuvo que enfrentarse a comentarios muy sarcásticos y negativos de la crítica, que lo consideraba un experimento superficial y demasiado pretencioso, mientras Italia estaba involucrada en las complicaciones sociales y políticas originadas por la Primera Guerra Mundial. Para burlarse, un crítico llamó al grupo “Fu...turista”; despreciaba su propuesta cinematográfica, pictórica y literaria con la finalidad de que el público se manifestara contra una producción calificada como apta para un hospital psiquiátrico.

Se trató de una película abstracta en la que no había ningún relato; personajes y objetos se presentaban en circunstancias y ambientes extraños, donde la atención se centraba sobre los contrastes, las formas o lo imprevisto. Sin un guión propiamente escrito, *Vita futurista* se desarrolló siguiendo algunos principios: liberar al cinematógrafo de la esclavitud de ser un simple reproductor de la realidad; utilizar los ambientes para expresar el estado de ánimo de los personajes; independizar al cinematógrafo de los límites de una fotografía en movimiento y elevarlo al nivel del arte; es decir, un medio de expresión del mismo rango que la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura, etcétera.

Estos principios se presentaron en aquel mismo año, en el extenso *Manifiesto del cinema futurista* que pretendía dar algunas indicaciones sobre la forma correcta de hacer cine. En este manifiesto se mencionan varias propuestas innovadoras del tratamiento cinematográfico, entre las cuales reporto algunas como ejemplo:

- Nuestra acción es legítima y necesaria por el hecho de que hasta hoy el cine ha estado ligado profundamente con el pasado, y quiere seguir estándolo, mientras nosotros vemos en él la posibilidad de ser un arte predominantemente futurista y el medio de expresión más afín con la múltiple sensibilidad de un artista futurista.
- Siendo esencialmente visual, el cine tiene que cumplir antes de todo con la evolución de la pintura: alejarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne.
- Analogías filmadas, usando directamente la realidad como uno de los dos elementos de la analogía. Es decir, si la intención era expresar el estado de angustia de uno de los protagonistas, éste se describiría por medio de imágenes de una montaña irregular y cavernosa, en vez de mostrarlo en sus diferentes etapas de dolor. Así, el universo, el entorno se convierte en el vocabulario futurista.



Figura 5. Fotograma de *Vita futurista*.

- Poemas, discursos y poesías filmadas. Proyectaremos en la pantalla todas las imágenes que los componen, todo ello con el fin de ridiculizar las obras de los poetas más reaccionarios, transformando para el público los poemas más nostálgicamente monótonos en espectáculos violentos, excitantes y regocijantes.
- Simultaneidad y compenetración filmada de tiempos y lugares distintos, dando al mismo instante-escena dos o tres visiones diferentes, una al lado de la otra.
- Investigación musical filmada, centrada en las disonancias, los acordes, las sinfonías de gestos, los hechos, los colores, las líneas, etcétera.
- Descomposición y reconstrucción irreal del cuerpo humano.
- Palabras en libertad en movimiento filmadas, o cuadros sinópticos de valores líricos-dramas de cartas humanizadas o animadas-dramas ortográficos-dramas geométricos-sensibilidad numérica.
- En la película futurista se utilizarán como medios expresivos los elementos más variados; desde el relato de la vida real hasta la claridad de los colores, desde la línea hasta las palabras en libertad, músicas de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad marginal. Ofreceremos nuevas inspiraciones a las investigaciones de los pintores que tienden a romper los límites del cuadro.
- Pondremos en movimiento las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura marchando hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos: lanzaremos un maravilloso puente entre la palabra y el objeto real.

Estos fragmentos del manifiesto los considero muy importantes por la actualidad de sus propuestas, sobre todo a la luz de las nuevas herramientas digitales que permiten a los artistas contemporáneos tener a su disposición este puente, es decir, un lenguaje donde convergen elementos escritos, gráficos, fotográficos, pictóricos y auditivos.

En síntesis, en el manifiesto los futuristas pretendían sugerir una utilización metafórica y abstracta del arte cinematográfico, al descomponer y recomponer la realidad del universo según sus “maravillosos caprichos”. Sin embargo, al entusiasmo y a las propuestas innovadoras no correspondió una considerable producción, quizá



Figura 6. Fotograma de la película *Thais*.

debido a las condiciones sociales y políticas de la época. Entre los profesionales del cine de aquellos años que incursionaron en la experimentación, destaca Anton Giulio Bragaglia, intelectual y artista polifacético, sumamente creativo y muy cercano al futurismo, con una vasta producción cinematográfica a nivel comercial.

De lo experimental a lo comercial: Anton Giulio Bragaglia

Anton Giulio Bragaglia, amigo de Arnaldo Ginna, de Sartorio, Enrico Prampolini y Luigi Pirandello, en 1911 publica los resultados de su investigación sobre la fotografía, en *Fotodinamismo futurista* (Bragaglia, 1970), donde a menudo critica el cine por su reproducción glacial, mecánica y precisa de la realidad. Más adelante cambiará su posición y revalorizará el cine como arte, aunque su producción cinematográfica nunca se salió de los cánones tradicionales, ya que en

sus películas siempre hubo una trama y nunca incursionó en un cine abstracto.

Sin embargo, por su experiencia como fundador de varias publicaciones que se ocupaban de literatura, música, pintura y teatro, así como de una galería de arte en Roma, estableció estrechas relaciones con importantes artistas de su época, como Luigi Pirandello, Enrico Prampolini, Arp, Picasso, De Chirico, Marinetti y D'Annunzio, entre otros.³ Ello le permitió rodearse en sus producciones de artistas que le diseñaron escenografías y vestuarios muy creativos, y en algún caso de corte futurista, como en la película *Thais* del año 1916.

A pesar de que *Thais* no es una película experimental ni artística, cuando se exhibió la prensa local la definió como “una audaz fantasía *futurista*”. El vestuario de la protagonista presenta dibujos geométricos que remiten a la pintura, medias de rayas blancas y negras, botones redondos muy vistosos. La escenografía, diseñada por Prampolini, marca los momentos trágicos de la narración con una serie de cuadrados dibujados uno dentro del otro; después, unos paneles con rectángulos, conos y esferas, acompañados por numerosos símbolos de la cultura esotérica, el *art déco* y el *art nouveau*, pintados en los lugares menos previsibles: en las puertas, el piso o el techo. Estos diseños servían para dar un aire de misterio y suspenso como en las escenografías del expresio-



Figura 7. *Fotodinamismo*, Anton Giulio Bragaglia .

3 En 1915 Bragaglia crea la revista *La ruota* y en 1916, *Cronache d'attualità*, con un inserto dedicado al cine “L'attualità cinematografica”. En 1918, con su hermano Carlo Ludovico, Bragaglia funda la Casa d'arte Bragaglia, una galería de arte privada, a disposición de los artistas excluidos de las exposiciones oficiales. Son de 1922 otras dos publicaciones: *Bollettino e Index rerum virorumque prohibitorum*, de carácter satírico.

nismo cinematográfico alemán, que se materializó en *El gabinete del doctor Caligari*, película de 1920 dirigida por Robert Wiene.

Bragaglia publicó varios textos sobre sus investigaciones estéticas y la relación entre arte y cine; entre éstos *Fotodinamismo futurista* (1911) y *Cinepittura* (1929), donde analiza los elementos puros del arte cinematográfico: los guiones, la acción y la puesta en escena, con particular interés por la escenografía, considerándola protagonista, al igual que algunos personajes, con funciones conceptuales más que decorativas. Quizá por la característica comercial de sus realizaciones no podemos insertarlas en el ámbito de la vanguardia ni entre las propuestas de cine abstracto, que en aquellos años fueron identificadas por muchos artistas como una posible evolución del medio.

Cortometrajes futuristas

En 1917 Marinetti escribió otro guión para una película que nunca se realizó y que, con temáticas parecidas a *Vita futurista*, quería ser



Figura 8. Marinetti en su coche.

un ejemplo de poética y postura del futurismo frente a su entorno. El título del guión era *Velocità*, y fue rescatado por el investigador Giovanni Lista (1995-1996), quien lo define como un texto de carácter filosófico, inspirado por la lectura favorita de Marinetti: *Así habló Zaratustra* de Friedrich W. Nietzsche.

En *Velocità* el desarrollo de las situaciones se transmuta por unos instantes en una secuencia metacinematográfica: los personajes se encuentran de repente en el palco de un teatro mientras miran en el escenario la secuencia anterior de la película que se les presenta “vista desde lejos cubierta de leyenda”. El desdoblamiento sugiere la separación de la conciencia del mundo, haciendo aparecer este último *sub specie theatri*. Pero sólo se trata de un instante, “la velocidad” impone de inmediato el regreso a la dinámica constante de la vida que, en su devenir, se genera continuamente a sí misma. En esta parte del guión Marinetti presenta en forma canónica la distinción que Bergson ha formulado entre “el tiempo en el que actuamos” y “el tiempo en el que nos miramos actuar”. A menudo Bergson está presente en los planteamientos de Marinetti; para él, el cinema es, al mismo tiempo, conciencia humana y síntesis de la visión.

De la misma época, aunque no colaboraron estrictamente con el movimiento futurista, son el intelectual Ricciotto Canudo y el pintor Giulio Aristide Sartorio. Canudo fue reconocido como el primer crítico que colocó el cine entre las artes, considerándolo un medio de expresión y un instrumento de investigación muy valioso (Verdone, 1986:47). El círculo en movimiento de la estética se cierra en el séptimo arte, la cinematografía. Séptimo arte que concilia todos los otros. Es una especie de poesía de la luz y del movimiento, narradora de mitos. La película es un relato visual hecho con imágenes, pintado con pinceladas de luz.

Sartorio produjo en 1918 *Il mistero di Galatea*, una película en la que los fotogramas son reproducción de cuadros de artistas conocidos, como Giovanni Costa, Domenico Induno y Vincenzo Gemito. También los personajes tenían características pictóricas. Entre ellos Galatea interpretado por Marga Sevilla, esposa de Sartorio y alumna de Eleonora Duse.

Gracias a una exhaustiva investigación del reconocido artista contemporáneo Fabio Mauri, en 1980, en ocasión de la “Gran serata futurista 1909-1930”, junto a otros materiales fílmicos de la época se pudieron ver dos cortos: *Curiosità* y *Música*, cuya autoría podría

adjudicarse a Bruno Corradini y Emilio Settimelli.⁴ A pesar de no tener aún la banda sonora, estos dos cortometrajes se identificaron visualmente con las propuestas futuristas; Mauri presumió que fueron filmados entre 1921 y 1922.

4 Fabio Mauri fue un artista comprometido con la vanguardia italiana desde 1954. Su arte, marcado por la experimentación, ha sido expuesto en varias ocasiones en la Bienal de Venecia y en galerías de Londres, Edimburgo, Róterdam y Amberes. En sus obras, performances y *happening* rescata material cinematográfico que proyecta sobre objetos, paredes o cuadros realizados con diferentes materiales.

En *Curiosità* se aprecian coches que van y vienen en una calle con mucho tráfico, algo impensable para la época. Por medio de efectos especiales, los coches retroceden sobre su mismo recorrido; las tomas están hechas desde arriba con continuos cambios de puntos de vista, y las imágenes se mezclan con varias sobreimpresiones para dar una sensación caótica. En un primer plano se observa el interior de un coche y unos pies que intentan frenar. Por la cantidad de efectos puede suponerse que *Curiosità* haya sido un experimento óptico y técnico para dar algunos ejemplos de las posibilidades del medio en cuanto a efectos especiales. *Música*, de matiz más gráfico y pictórico, empieza con la visión de unos anillos transparentes que salen de la trompa de un gramófono representando el sonido. Después sigue una gran cantidad de imágenes abstractas, como espirales, círculos, formas geométricas que se mezclan inagotablemente aportando un ritmo constante.

De estos materiales no se tiene información fidedigna, ya que permanecieron guardados por más de sesenta años en los archivos fílmicos del Instituto Luce. Entre las hipótesis más verosímiles, puede presumirse que fueron guardados porque al régimen fascista, que en los años veinte empezaba a dominar en Italia, ya no le interesaba la experiencia futurista por su vertiente rebelde y revolucionaria. En un principio el fascismo parecía abierto a las propuestas de renovación social del futurismo, incluso Marinetti logró ocupar puestos de relativa importancia en el ámbito cultural, como participante del consejo de administración de la casa productora del régimen, Littorio Film; sin embargo, más tarde el régimen, censor de la actitud internacionalista del futurismo, optó por el *novecento*, movimiento con principios conservadores y contrario al arte abstracto que de alguna forma ponía en crisis conceptos estrictos y dogmáticos.



Figura 9. Cronofotografía, Etienne Jules Marey.

En estos años también se censuró la revista *Cinematografica universitaria*, un proyecto promovido por Emilio Settimelli y Bruno Corra. Otra película que no logró realizarse fue la que Fortunato Depero anunció en una revista de Milán, *L'antenna*, en 1926.⁵ El título iba a ser *Futurismo italianísimo*, y habría tenido un estilo muy parecido a *Vita futurista*. El descubridor del guión, Gianni Lista, comenta que “se trataba de un documental caleidoscópico, una especie de traducción cinematográfica de las experiencias más relevantes del teatro, la pintura, la literatura y las fotografías futuristas” (Lista, 2001:67). Se querían filmar las casas, los ambientes, las decoraciones y las actividades de los integrantes del movimiento, y concluir con una manifestación en la que hubieran tenido que estar Russolo, Azari, Casavola, Prampolini y Marchi, escenógrafo formado al estilo futurista.

5 Fortunato Depero realizó varios proyectos relacionados con el arte y el cinematógrafo, entre ellos, en 1928, *Autofilm*, un guión autobiográfico, y en 1930 el libro-objeto *New York film vissuto*.

También relacionado con el movimiento futurista en Italia y con la propuesta de un cine abstracto es el texto que Marinetti publicó en 1926, *La cinematografia astratta é un'invenzione italiana*; sin embar-

go, otros pioneros del cine alemán y francés asimismo experimentaban las posibilidades abstractas, sobre todo bajo las influencias de cineastas rusos que encontraron en el montaje nuevas posibilidades narrativas.⁶

Un realizador cuya producción recuperó la postura futurista fue el director del Instituto Luce, Corrado d'Errico,

que en 1934 realizó un filme

abstracto, *La gazza ladra*. En éste, la música de Gioacchino Rossini era visualizada en forma de líneas que se desdoblaban y movían para marcar los compases y el ritmo. Muchos proyectos cinematográficos de estos años se quedaron en propuestas: poesías visuales, cinema abstracto, cortos documentales sobre las ciudades que se volvían cada día más caóticas por los automóviles, las motos y las fábricas. Eran proyectos seguramente marcados por la corriente futurista, pero muy alejados del concepto de cine como arte, ya que invitaban más bien a experimentar con la cámara.⁷

A pesar de la publicación de un segundo manifiesto dedicado al cine, firmado por Marinetti y Ginna, en 1938 termina la parábola futurista. Ahí se denunciaba la difusión,

por parte de los estadounidenses y franceses, de películas obsesio-

nadas con la perfección fotográfica y basadas principalmente en situaciones dramáticas muy convencionales. En 23 puntos Marinetti concentró nuevamente su particular visión del cinematógrafo. Sin dejar de reiterar su liderazgo entre los futuristas, rescató varias posturas del primer manifiesto, desde la supremacía de los ambientes hasta el cine como poesía y la necesidad de un cine independiente; pero los tiempos habían cambiado y la consecuencia fue una paulatina desintegración del grupo. En la segunda etapa del movimiento, entre las dos Guerras Mundiales, prevaleció una orientación interdisciplinaria que motivó a los artistas a incursionar en la producción de objetos, muebles, decoraciones, tapices —todos hechos a mano y con diseño futurista—, expuestos en galerías llamadas Case d'arte futurista, cuyas actividades estaban dirigidas a consolidar socialmente el sentimiento futurista de la vida.

6 Destacan las producciones de Walter Ruttmann que se realizan en plena época de la República de Weimar: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.

7 Algunos ejemplos de estos cortos fueron: De Marinetti, *Tremila*; de Prampolini, *Rivolta dello schermo*; de Luigi Pirandello, *La salamandra*; de Vera Felisari, *La rivolta delle macchine*, entre otros.

Quizá sea muy atrevido considerar las producciones cinematográficas relacionadas con el movimiento futurista como las primeras expresiones de arte en movimiento, pero sin duda las teorías que se proclamaron en los diferentes manifiestos en relación con el cine marcaron una neta distinción entre el cine comercial y la búsqueda de formas expresivas innovadoras. Sólo siete años más tarde del primer manifiesto futurista nacerá bajo premisas parecidas, aunque contrarias a los nacionalismos y al espíritu de la guerra, el movimiento dadá, que desde Zurich hasta Nueva York y Berlín promulgará otra revolución en el campo de las artes.