

MUJERES FUTURISTAS EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: FEMINISMO, CREATIVIDAD Y REGENERACIÓN SOCIAL

(Futurist women at First World War: feminism, creativity and social regeneration)

Victoriano Peña*
Universidad de Granada

Abstract: Although it may seem contradictory with some of the foundational ideas of a marked misogynist character and the posterior filo fascist development of futurism, women took part in this avant-garde movement in an active manner, and they maintained a fruitful vital itinerary from the most varied artistic disciplines. Coinciding with the second bienium of First World War, women writers such as Enif Robert, Rosa Rosá, Magamal, Enrica Piubellini, Maria Giannini, Benedetta Cappa Marinetti, from the pages of futurist magazines and in their works of literary creation, claimed decisively the fundamental women's role in society.

Keywords: Futurism; Women writers; Feminism; First World War.

Resumen: Aunque pudiera parecer contradictorio con algunas de las ideas fundacionales de marcado carácter misógino y con el posterior desarrollo filofascista del futurismo, las mujeres participaron en este movimiento de vanguardia de manera activa y mantuvieron, desde las más variadas disciplinas artísticas, una fructífera relación a lo largo de todo su accidentado itinerario vital. Coincidiendo con el segundo bienio de la Primera Guerra mundial, escritoras como Enif Robert, Rosa Rosà, Magamal, Enrica Piubellini, Maria Ginanni, Benedetta Cappa Marinetti, desde las páginas de las revistas futuristas y en sus obras de creación literaria, reivindicaron con decisión el papel fundamental de la mujer en la sociedad.

Palabras clave: Futurismo; Escritoras; Feminismo; Primera Guerra mundial.

***Dirección para correspondencia:** Departamento de Filologías: Románica, Italiana, Gallego-portuguesa y Catalana. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Cartuja, s/n. 18071-Granada (victorps@ugr.es).

La Primera Guerra mundial supuso una oportunidad única para la plena emancipación de la mujer italiana, cuando en ausencia de maridos, padres y hermanos, ésta tomó las riendas de la sociedad productiva alcanzando cotas de libertad y de autonomía hasta entonces desconocidas. Sería, pues, esta guerra, que tantas heridas abrió en el cuerpo social italiano, el cataclismo que allanó el terreno para la transformación de las relaciones entre los sexos en un país que, salvo contadas excepciones, relegaba a la mujer al ámbito doméstico. Los futuristas, que desde la ambivalencia ideológica, se habían interesado prematuramente por este tema, aprovecharán la coyuntura para reivindicar, con el tono guerrillero que caracteriza sus proclamas, las reformas necesarias para dar protagonismo a la parte femenina de la sociedad que, por otro lado, había tomado ya posición entre sus filas. La historia de la presencia y la contribución de las mujeres a la configuración teórica y al desarrollo creativo del futurismo italiano es, en su conjunto, bastante desconocida y, exceptuando los escasos pero meritorios estudios que han intentado reconstruirla en sus diferentes y multiformes manifestaciones¹, ha sido en general relegada, como subsidiaria y menor, respecto a la gran historia de la vanguardia futurista con sus destacados protagonistas masculinos a la cabeza. Sin embargo, aunque pueda parecer contradictorio con las ideas fundacionales y el posterior desarrollo del movimiento futurista, la importante presencia de la creatividad femenina en el futurismo hace que este movimiento de vanguardia destaque frente a otros, entre otras cosas, por la masiva participación de la mujer prácticamente desde sus comienzos hasta su agotamiento, de manera más o menos afortunada. A pesar de los muchos obstáculos y sinsabores, la mujeres participaron de manera activa en el futurismo manteniendo viva una fructífera relación a lo largo de todo el itinerario vital del movimiento de vanguardia.

Grosso modo esta relación podría concentrarse, por su significación e intensidad, en dos amplios periodos: un primero que abarca los años febriles y entusiastas de los orígenes y la década de los veinte, dominados por la reivindicación social y artística de la mujer y por las proclamas y el *paroliberismo* a través de las revistas del movimiento, que alcanzará su punto álgido durante los años del primer conflicto bélico mundial, y el posterior de los años treinta y cuarenta influenciado por la confluencia ideológica total de la vanguardia marinettiana con el fascismo y la proximidad de la guerra, décadas caracterizadas por la exaltación de la retrograda y misógina doctrina mussoliniana y el cultivo de la *aeropoesia*.

Desde su manifiesto fundacional, el futurismo se presenta como una iniciativa orgullosamente masculina, dado su carácter de proclama violenta, tan alejada del espíritu pacifista que se le atribuye al género femenino, haciendo gala de su orgullosa misoginia: “Noi vogliamo glorificare la guerra ³/₄sola igiene del mondo³/₄il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertarî, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”². Las protestas que siguieron a este “desprecio de la mujer” obligaron a clarificar el contenido de sus palabras al fundador del futurismo. Marinetti aprovechó entonces las páginas de la “Prefazione” de

1 Vid. las antologías de Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*, Milán, Edizioni delle donne, 1982 y de Cecilia Bello Minciocchi, *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Nápoles, Bibliopolis, 2007; en cuanto a la producción artística, vid. Franca Zoccoli e Mirella Bentivoglio, *Women Artists of Italian Futurism*, New York, Midmarch Arts Press, 1997 y el más reciente, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008. Una amplia y documentada miscelánea de las diversas manifestaciones artísticas de los futuristas, con abundante aparato fotográfico, la antología de G. Carpi, *Futuriste. Letteratura, arte, vita*, Roma, Castelvechi, 2009.

2 F.T. Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo (1909)” (Marinetti 1968: 11).

su novela *Mafarka il futurista* (1910) para puntualizar el significado de su afirmación³, cuyo laconismo podría ser la causa, en palabras del vanguardista italiano, de su malinterpretación:

Quando io dissi loro: “*Disprezzate la donna!*” tutti mi lanciarono improprii triviali [...] Eppure, io non discuto già del valore animale della donna, ma dell’importanza sentimentale che le si attribuisce. Io voglio combattere l’ingordigia del cuore, l’abbandono delle labbra semiaperte a bere la nostalgia dei crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte, color di naufragio... Io voglio vincere la tirannia dell’amore, l’ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello! (Marinetti 1910: 10-11)⁴.

Este “desprecio” se configura, pues, para la vanguardia futurista, como el rechazo cultural y literario de ésta hacia la mujer como argumento recurrente de la literatura, tradicionalmente representada en su papel de musa inspiradora y protagonista tradicional del relato erótico. En esta lucha contra el sentimentalismo y el romanticismo en literatura, el derrocamiento de la imagen de la mujer “sublime” y “única” será uno de los objetivos de los iconoclastas futuristas, que rechazarán en sus escritos el uso de símbolos decadentes y románticos y la referencia a los lugares comunes del sentimentalismo tradicional literario: “Liberiamo il mondo dalla tirannia dell’amore! Siamo stanchi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia!”⁵. En el punto de mira de los futuristas se colocaba la literatura de moda en ese momento histórico, con el “divino” D’Annunzio a la cabeza, que, como el resto de los adoradores del simbolismo (“nostalgico come questi e come questi chino sul corpo ignudo della donna”), basarán sus argumentos en la eterna cuestión del amor consuetudinario y de la belleza y la atracción fatal de la hembra, aderezando sus escritos con el “triangolo dell’adulterio, il pepe dell’incesto e il condimento del peccato cristiano”⁶. Se trata, pues, del repudio a esta imagen estereotipada de la mujer que ha cincelado la literatura sentimental, a la “donna dei romanzi di D’Annunzio”:

snob, vana, vuota, superficiale, culturale, annoiata, disillusa, ossessionata da Parigi; la donna che per amare ha bisogno di orchideé Coty Paquin Mallarmé Oscar Wilde Wagner Verlaine Baudelaire passeggiare-archeologiche rovine-illustri sadismo e incesto (Marinetti 1917: 158)⁷.

3 En consonancia con el valor sociocultural implícito en el mensaje de la nueva vanguardia artística, era esencial para los futuristas, desde una perspectiva pedagógica, clarificar el papel de la mujer en el futurismo, ya que éste “si dedicava alla creazione di un nuovo codice di comportamento, di nuovi rapporti interpersonali, di un nuovo privato insomma, adeguati al progetto socio-politico portato avanti contemporaneamente, che contemplava un diverso rapporto degli intellettuali con la società” (Guerricchio 1976: 35).

4 Con anterioridad, existe un texto igualmente disculpatorio, “D’Annunzio futuriste et le mépris de la femme”, publicado en *Poesia* (a. V, n. 7-8-9, Milano, agosto-settembre 1909), firmado genéricamente con el nombre de la revista, pero que indudablemente pertenece a Marinetti, donde se afirma: “la formidable nausée que nous donnent l’obsession de la femme idéale dans les Œuvres d’imagination, la tyrannie de l’amourchez les peupleslatins, et le leit-motiv monotone de l’adultère! Nausée que nous avons exprimée d’une façon peut-être laconique par ces mots: *le mépris de la femme*”.

5 Vid. el manifiesto “La battaglia di Venezia. Discorso futurista ai veneziani (1910)” (Marinetti 1915: 53).

6 Cfr. “Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna”, (Marinetti 1915: 104-105).

7 Continuando con este argumento, retrata también la imagen despreciable de la mujer de las novelas de Fogazzaro: “vile, indecisa, ipocrita, piena di rimorsi, neutrale, conservatrice, reazionaria, volio-non-voglio, sarò-non-sarò-tua, forse-domani-un-poco, fino-al-petto-ma-non-più-giù” (Marinetti 1917: 157).

No obstante, la ambivalencia que transmiten las proclamas futuristas es absolutamente frágil, ya que, bajo el desprecio a los modelos femeninos decadentes que propone la literatura sentimental, se esconde una reivindicación de la superioridad de la energía vital y el destino solar e irrenunciable del hombre: “Noi dispreziamo l’orribile e pesante Amore che ostacola la marcia dell’uomo, al quale impedisce di uscire dalla propria umanità, di raddoppiarsi, di superare sé stesso, per divenire ciò che noi chiamiamo *l’uomo moltiplicato*”⁸. Una ambigüedad que no duda en mezclar en una misma formulación la denuncia del origen histórico de la inferioridad femenina⁹ con la justificación y aceptación de su papel subalterno respecto a la desbordante vitalidad de la virilidad masculina¹⁰. Una ambivalencia insostenible y que no hace sino reproducir el mensaje político que, desde los años de su fundación, anima y nutre las proclamas del futurismo.

A pesar de la retórica misógina que desprenden los manifiestos futuristas, F.T. Marinetti, sobre todo a través de las páginas de las revistas más representativas del movimiento, promovió la activa participación de las mujeres artistas e intelectuales que, desde el primer momento, colaboraron con enorme entusiasmo y originalidad en *L’Italia futurista* y *Roma futurista*, fundamentalmente; llegó incluso a compartir con la narradora Enif Robert la autoría de la novela *Ventre di donna* (1919) y prestó un apoyo constante a la proficua actividad artística de su mujer, Benedetta Cappa Marinetti, destacada pintora¹¹ y mejor novelista¹². Sin embargo, se mostrará, también en este terreno, contradictorio, pues la primera vez que se van a incluir escritoras futuristas en una publicación de carácter misceláneo será en el tardío 1939 (el movimiento se fundó en 1909, es decir, treinta años después de su creación) en la antología de la *aeropoesia* futurista, unos años en los que había que cerrar filas en torno a un movimiento agotado, que era ya, sobre todo, fachada. Además, en esa antología no había ninguna de las artistas verdaderamente innovadoras y que habían contribuido al debate sociocultural en los primeros años, que coincide además con el segundo bienio de la Primera Guerra mundial. La creatividad de las futuristas se manifestará principalmente desde las pá-

8 Vid. el manifiesto, “Contro l’amore e il parlamentarismo (giugno 1910)” (Marinetti 1915: 87).

9 “Quanto alla pretesa inferiorità della donna, noi pensiamo che se il corpo e lo spirito di questa avessero subito, attraverso una lunga serie di generazioni, una educazione identica a quella ricevuta dallo spirito e dal corpo dell’uomo, sarebbe forse possibile parlare di uguaglianza tra i due sessi” (Marinetti 1915: 251)

10 “È ben certo, nondimeno, che nella sua condizione attuale di schiavitù, intellettuale ed erotica, la donna, trovandosi in uno stato di inferiorità assoluta dal punto di vista del carattere e dell’intelligenza, non può essere che un mediocre strumento legislativo” (Marinetti 1915: 251)

11 Vid. el catálogo de la exposición celebrada en Palermo entre 1998 y 1999, *Fughe e ritorni. Presenze futuriste in Sicilia: Benedetta* (a cura di Anna Maria Ruta), Nápoles, Electa, 1998.

12 De hecho, no perdía ocasión para reivindicar el valor y la independencia creativa de su mujer: “Ammiro il genio di Benedetta mia eguale e non discepola” había escrito en la elogiosa introducción (“Benedetta giudicata dal consorte”) a la novela, *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per teatro* (Milán, Morreale, 1931, p. V). Benedetta, que había conocido a Marinetti en 1918 en el estudio del pintor G. Balla (punto de reunión predilecto de los seguidores y simpatizantes del futurismo), fue, como la mayoría de las futuristas, una artista polifacética, pues sus intereses abarcaban tanto el campo de la expresión literaria (llegando a escribir una considerable cantidad de ensayos, manifiestos, artículos, conferencias, “tavole parolibere” y tres novelas), como el de la expresión plástica (pintura y diseño), e incluso la escenografía (en concreto, realizó, entre 1926 y 1931, la de tres escritos de Marinetti, *I prigionieri e l’amore*, *L’oceano del cuore* y *Simultanima*). El núcleo importante de su obra narrativa la componen las novelas *Le forze umane*. *Romanzo astratto con sintesi grafiche* (1924), *Viaggio di Gararà*, cit. y *Astra e il sottomarino*. *Vita trasognata* (1935), que han vuelto a ver a la luz reunidos en un solo volumen en 1998 (Edizioni dell’Altana) con una introducción de Simona Cigliana.

ginas de la revista *L'Italia futurista* (1 junio 1916-27 enero 1918). Destacan, entre otras, las desconocidas Emma Marpillero y Enrica Piubellini que firma, ésta última, “tavole parolibere” inspiradas en la guerra; y Enif Robert, Rosa Rosà, Magamal (pseudónimo de Eva Kühn Amendola) y Fanny Dini que colaboran en la nueva revista de la mano de la que será una de sus grandes animadoras, Maria Ginanni. A esta autora (en realidad se llamaba Maria Crisi, mujer del poeta futurista Arnaldo Ginna, de ahí su nombre artístico) se debe la mayoría de artículos sobre la guerra, escritos a modo de panfleto, para desencadenar la polémica con los lectores, en un gesto del todo masculino, il “piglio maschile” (Salaris 1986: 298), que tiene que ver con el entusiasmo con el que la escritora afrontaba los hechos bélicos, algo absolutamente normal en la ideología futurista. De hecho, Marinetti se deshará en elogios hacia esta actitud de la intelectual futurista cuando en una carta escrita desde el frente le dice: “Siete l’única donna degna e capace di vivere in questa atmosfera violentissima! Ricordo i vostri gridi infantili di gioia a Viareggio ad ogni *shrapnel* scoppiante sul mare”¹³.

Marinetti consiguió además abrir el debate sobre la cuestión de la mujer en Italia con un libro, *Come si seducono le donne* (1917), un escrito “igienico e legato alla guerra”, que pretendía ser un catálogo del arte de la seducción. En un tono desenvuelto y desinhibido, Marinetti, a modo de manifiesto programático, escribe un compendio de “massime morali piene d’indulgenza, prive d’accredine e molto istruttive”, donde abunda el pensamiento simplón henchido de machismo militaresco, velado a veces o abiertamente obsceno e insultante otras. De nuevo el líder del futurismo, manifestando su intención de “rivalutare la donna”, terminaba por representarla en su aspecto animal, como presa o trofeo de la fuerza natural del deseo masculino. En el capítulo, “Donne, preferite i gloriosi mutilati!”, pide teatralmente a las mujeres, generadoras de vida, que se olviden de la belleza clásica del hombre perfecto y amen a los mutilados de guerra, e incluso los imiten participando directamente en la batalla:

Anche voi in trincea! Sì! Un milione di donne almeno in trincea, scelte tra le più resistenti alle fatiche! Quelle non essenziali all’allevamento dei bambini e alla cultura della terra! Abbiamo piena fiducia nella vostra forza fisica e nel vostro coraggio! Sì, in trincea! È assurdo bestiale che rimaniate per anni ad aspettare e a tradire i maschi che si battono! Equilibriamo le forze dei due sessi! Tutte le responsabilità anche a voi (Marinetti 1917: 149).

La polémica saltó a las páginas de la revista *L'Italia futurista* (publicación que, como surge en pleno conflicto mundial, 1 de junio de 1916, cada uno de sus números estará encabezado por el famoso lema bélico de carácter irredentista “*Marciare non marcire*”), que en dos de sus secciones (una concreta con el título del libro de Marinetti y la otra más general titulada “*Donne + amore + bellezza*”), acogió los escritos de un importante número de las más activas futuristas del momento, destacando entre ellas las escritoras Enif Robert y Rosa Rosà, cuyo interés no se centraba exclusivamente en la función de la mujer en el ámbito literario, sino que derivó esencialmente hacia cuestiones de carácter sociocultural. Robert

13 F.T. Marinetti, “Alla Contessa Maria Ginanni”, en *L'Italia Futurista*, II, 6, 1 aprile 1917, p. 2.

interviene en la polémica para rebatir la cacareada superioridad masculina a la hora de acaparar el protagonismo de la seducción, y, por el contrario, contraponer, dentro del terreno de los comportamientos culturales y de las relaciones interpersonales, la efectiva igualdad entre ambos sexos:

[...] la donna sa ciò che vuole; sente il fascino dell'uomo che la desidera, e se questo desiderio le va a genio, e non esistono inciampi che li sembrino, o siano isommortabili, ella concede e accetta l'amore con la schietta semplicità delle cose naturali, con la forza sublime dei propri sensi e del proprio cuore [...] Dunque... niente seduzione, nè i suoi derivati (Robert 1917: IV-V).

En esta línea argumental se debe colocar a Rosa Rosà (pseudónimo de Edith von Haynau) quien, aunque pueda parecer exagerado, en cierto sentido llegó al futurismo italiano por la vía del matrimonio. Había nacido en Viena, en 1884, en el seno de una familia aristocrática austriaca de cierto abolengo y sólidos principios de clase. Se casó con Ulrico Arnaldi en 1908 y se trasladó definitivamente a Italia, donde dio rienda suelta a sus inclinaciones artísticas, no sólo como escritora sino también, y antes incluso, como diseñadora y pintora, enrolándose en distintas empresas culturales futuristas. Eran los años de la Primera Guerra Mundial y sus dibujos ilustraron, entre otros, libros de Bruno Corra (*Dunn è morto* de 1917 y *Madrigali e grotteschi* de 1919), de Mario Carli (*Notti filtrate* de 1918) y de Arnaldo Ginna (*Le locomotive con le calze* de 1919). Este último año participó además como artista plástica en la Grande Esposizione Nazionale Futurista y posteriormente en la exposición internacional de 1922 en Berlín.

Futurista de primera hora, Rosa Rosà nos interesa fundamentalmente es su faceta de polemista y de escritora, en ambas jugando un destacado papel en las reivindicaciones feministas en la particular *querella* futurista desarrollada en los años de la primera guerra, secundada, como hemos mencionado anteriormente, por Enif Robert. Así pues, Rosa Rosà, desde las páginas de la revista futurista, siguiendo las propuestas de Valentine de Saint-Point rechaza divisiones absurdas en razón del sexo: “Smettiamola di spaccare l'umanità in uomini e donne [...] ma incominciamo a dividerlo in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai deficienti cretini monchi fiacchi” (Rosà 1917: X-XI) y propugna (y es ésta una de las grandes aportaciones del futurismo femenino de estos primeros años) que el comienzo de la verdadera igualdad entre hombre y mujeres vendrá de la mano de la guerra: “Siamo alla vigilia di rivoluzionamenti non solo politici sociali geografici, ma anche sulla soglia di profonde metamorfosi psicologiche, sessuali, erotiche. È merito del Futurismo essere alla testa di ogni metamorfosi liberatrice” (Rosà 1917: XI). El tema de las profundas transformaciones estructurales que el cataclismo de la guerra traería consigo, incluidas la emancipación de la mujer y el cambio radical de su relación con el mundo económico y amoroso-sexual de los hombres, es bastante recurrente en la literatura del momento. Rosà, menos receptiva que la inmensa mayoría de las futuristas a las tesis marinettianas, ve en los cambios introducidos por la guerra en la sociedad italiana, uno radical e irreversible, la participación de la mujer en el mundo laboral:

La guerra ci ha scosse come gli uomini [...] in questo istante milioni di donne hanno assunto $\frac{3}{4}$ al posto di uomini lavori che finora si credeva solo uomini potessero eseguire $\frac{3}{4}$ riscuotendo salari che fin ora il lavoro *onesto* della donna non aveva mai saputo ottenere [...] E se anche dopo la guerra dovranno ricedere agli uomini molte delle possibilità che ora amministrano come un capitale in prestito, il campo ristretto loro si è in tutti i modi allargato e non diventerà mai più unilaterale come prima¹⁴.

Por lo tanto, para los primeros futuristas la llegada de la igualdad legal y jurídica de la mujer italiana como consecuencia de la guerra era ya una realidad social y económica, por lo que Marinetti no tardará en apropiársela como una propuesta propia y original de la ideología futurista. Siguiendo una línea reivindicativa siempre *in crescendo*, el futurismo, a través de la pluma de su líder, pretenderá erigirse en defensor de los derechos sociales de la mujer del nuevo siglo que, a la par del hombre, debe conquistar, en lucha constante contra la mentalidad y la moralidad tradicionales, nuevos espacios de representatividad y la ruptura de viejos prejuicios que lastran su desarrollo. Estas ideas, verdaderamente vanguardistas, si bien, como demostrará el paso del tiempo, gozaban sólo de una solidez teórica, tomarán cuerpo en el libro *Democrazia futurista*, reivindicando la emancipación femenina a través del derecho al sufragio, a la igualdad jurídica y laboral, así como a la desacralización del núcleo familiar, verdadera cárcel de carácter vitalicio o incluso institución en cierto sentido legalizadora de la prostitución. Afirma en el capítulo “Contro il matrimonio”:

La famiglia che nasce quasi sempre, per la donna, da una legale compra-vendita d'anima e di corpo, diventa una mascherata di ipocrisie, oppure la facciata saggia dentro la quale si svolge una prostituzione legale incipriata di moralismo [...] Noi vogliamo distruggere non soltanto la proprietà della terra, ma anche la proprietà della donna [...] Chi non sa dare gioie e forza alla donna non deve imporle il suo amplesso nè la sua compagnia. (Marinetti 1919: 62-63)¹⁵.

Más tarde incluso, en pleno desarrollo de la primera Guerra mundial, volverá a insistir en sus propuestas, cuyo carácter revolucionario puede llegar, en algunos de sus extremos, a sorprender incluso hoy día: “Diritto di voto. Abolizione della autorizzazione maritale. Divorzio facile. Svalutazione e abolizione graduale del matrimonio.

14 R. Rosà, “Le donne del posdomani”, en *L'Italia futurista* (17 giugno 1917) (citado en A. Nozzoli 1978: 53). Para un mayor conocimiento de la obra literaria de esta escritora, vid. la introducción de C. Salaris a R. Rosà, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*, Milán, Edizioni delle Donne, 1981 y mi estudio, “Notas para una definición de la *querella* en ámbito futurista: Rosa Rosà y su novela *Una donna con tre anime* (1981)”, en Ramírez Almazán, D. et alii (Eds.), *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Sevilla, Arcibel Editores, 2011, vol. 2, pp. 93-112.

15 Sin embargo, dentro de la ambivalencia que el teórico futurista maneja en este terreno, añade seguidamente: “La donna non appartiene a un uomo, ma bensì all'avvenire e allo sviluppo della razza. Noi vogliamo che una donna ami un uomo e gli si conceda per il tempo che vuole; poi, non vincolata da contratto, nè da tribunali moralistici, metta alla luce una creatura che la società deve educare fisicamente e intellettualmente ad un'alta concezione di libertà italiana” (Marinetti 1919: 63-64).

Svalutazione della verginità. Ridicolizzazione sistematica e accanita della gelosia. Libero amore” (Marinetti 1917: 157)¹⁶. Ahora bien, las expectativas depositadas en la regeneración social derivada del conflicto bélico se vieron frustradas tanto por la crisis de la posguerra, que provocó que en 1920 el gobierno de Giovanni Giolitti despidiera de la administración pública y de las fábricas a las mujeres para readmitir a los excombatientes, como, posteriormente, por la deriva dictatorial del fascismo a partir de 1925, con las consabidas consecuencias de pérdida de la libertad personal y nula promoción profesional de las mujeres.

Por otra parte, las esperanzas de Rosà en la emancipación futura de la mujer se plasman de manera fehaciente también en su novela, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista* escrito en 1917 y publicado por primera vez en 1918, donde desarrolla las ideas expuestas en la serie de artículos abiertamente anticonformistas, ya comentados, en la revista *L'Italia futurista*: la liberación futura de la mujer y la inevitable llegada de la igualdad legal y jurídica de ambos sexos.

Por lo tanto, el proyecto literario de escribir una novela sobre la potencialidad emancipadora de la mujer futura parte y se consolida dentro de la polémica suscitada en la revista futurista florentina en torno al “problema femminile” en 1917, transformando los temas y las reivindicaciones de la polémica en ficción narrativa. Así pues, desde un plano más visionario que real, Rosà da forma a una mujer verdaderamente futurista en la persona de un ser que se encuentra en las antípodas de la modernidad, Giorgina Rossi, una gris ama de casa que, a través de distintas metamorfosis, se convierte, de manera fulgurante, en una mujer del futuro, puesto que alcanza, aunque sólo sea momentáneamente, la ansiada liberación sexual e intelectual que, en el debate futurista, reclamaba la autora austriaca contra las posiciones marinettianas. Las metamorfosis de Giorgina se configuran como el hilo conductor (y ciertamente utópico por su precocidad) de la auténtica liberación futura de la mujer, un recurso de carácter simbólico que acentúa aún más las distancias estilísticas de la escritura de Rosà con la expresividad característica de Marinetti, acercando a Rosà, en cambio, a la mejor literatura europea. La superación del ambiente mediocre y asfixiante en el que se desenvuelve la cotidianidad de la protagonista mediante su fabulosa transformación o desdoblamiento recuerda más bien a Kafka (era muy probable que Rosà hubiera leído ya *La metamorfosis*, que vio la luz en 1916) y a Pirandello (Re 1994: 322).

Esta novela breve de Rosa Rosà, tan desconocida como su autora, representa, en cambio, un hito en la literatura italiana de singular importancia, tanto por los temas y la ironía con la que los afronta como por el contexto hostil en el que se desarrolla, en la defensa y la reivindicación de la presencia femenina en los ámbitos de la cultura y el poder. De hecho, esta singularidad ideológica explicaría la desaparición de Rosa Rosà de las filas del Futurismo¹⁷ en su etapa posterior caracterizada por la confluencia ideológica total de la vanguardia

16 A. Nozzoli (1978: 49) advierte que la defensa del amor libre no se concibe como un elemento de liberación femenina, sino que entra dentro del programa futurista de “aggiornamento [...] della borghesia imbellè e clericalizzata” con la misma función que “i miti della macchina, della velocità, della metropoli industriale”.

17 Se sabe muy poco de la actividad literaria y artística, si es que la hubo, de Rosa Rosà durante el fascismo y en la posguerra. Según M. Barry Katz, se interesó vivamente por las culturas primitivas y clásicas mediterráneas y publicó con el nombre de Edyth Arnaldí, *Eterno Mediterraneo* (Roma, Sepa, 1964) e *Il fenomeno Bisanzio* (Milán,

marinettiana con el ideario del fascismo retrógrado y misógino, y la propuesta, al unísono y acorde con los nuevos tiempos, de un mismo prototipo de mujer fecunda y generadora de la stirpe italiana, que sería la causa principal a la que atribuir la desaparición del escenario futurista de las audaces escritoras que lanzaron su mensaje reivindicativo en los fructíferos años de la Gran Guerra.

En esta línea de la creatividad literaria apenas abordada en el caso de la faceta de escritora de Rosa Rosà, tenemos que reivindicar, dando un salto atrás en el tiempo y siempre teniendo como portavoz a la revista *L'Italia futurista*, la figura de Enrica Piubellini, que destacará por su contribución al “paroliberismo” (las famosas palabras en libertad futuristas), ya en 1916 (dos años antes de la polémica feminista apenas comentada), con la creación de algunas entre las más destacadas “tavole parolibere” que, a diferencia de otras firmadas por Magamal o Emma Marpillero, tienen cabida en este trabajo por su temática bélica.

Con un estilo muy cercano al poema de Marinetti *Zangtumbtumb. Adrianopoli ottobre 1912* (1914) y “a mitad de camino entre la ‘tavola’ visual y la partitura sonora” (Bello 2012: 223), las “tavole parolibere” de Piubellini publicadas en la revista introducen elementos autobiográficos en la estructura sintáctica, por otra parte bastante revolucionaria, de las “palabras en libertad”. Se trata de notas de carácter autobiográfico que tienen que ver con una realidad bélica, que a ella, nacida en Trento, en la frontera con el enemigo, Austria, no sólo no le era indiferente, sino que conocía a la perfección; de ahí la referencia al “Forte austriaco”, que se encuentra en la localidad trentina de Civezzano, ciudad que, como vemos, también cita, al final y en mayúsculas, en la “tavola” que aquí se reproduce.

Pan, 1970). Parece ser que tampoco abandonó la producción artística y expuso una importante serie de cuadros inspirados en las culturas etrusca y romana en la galería de arte La Feluca de Roma. Según Salaris, Rosà murió en la capital italiana en 1978 a la edad de 94 años, dejando, como apunta Bello Minciocchi, una obra incompleta, *Fuga dal labirinto*, y otra inédita, *Il Danubio è grigio*.

Paesaggio + Forte Austriaco

PAROLE IN LIBERTÀ

Fiuuuu schio acuto fruncru ferrun cruck frncru armonia di stridori treno = avidità convulso ferro roOOmbante nella brama di possedere le sinuosità Km. della terra

carbone Ccah + Mlllspcrzzzzzzz TUNNEL NERO + FUMO + NERO LUCE A + RIA +
 115 ossigano 114 azoto 80 Km. spec. r2

Occhi dilatati fremere bere il profumo-luce aspirare + espirare (l'aria sembra filtrata) fffvvvv traa plu traa pluun rrrrrfufuffu frrrr forte austriaco civezzano

Monte

ARGENTARIO

TRENTO lontano

Stanza 4 Km. - numero

Sotto macigni arsi = corrugare violento di fronti gigantesche in ribellione

+ sotto
 Aequa vibrazioni verdi libellule tremoliiii iridiscenze 1000 varietà di bianco.

1929-1930
 1931-1932
 1933-1934
 1935-1936
 1937-1938
 1939-1940
 1941-1942
 1943-1944
 1945-1946
 1947-1948
 1949-1950
 1951-1952
 1953-1954
 1955-1956
 1957-1958
 1959-1960
 1961-1962
 1963-1964
 1965-1966
 1967-1968
 1969-1970
 1971-1972
 1973-1974
 1975-1976
 1977-1978
 1979-1980
 1981-1982
 1983-1984
 1985-1986
 1987-1988
 1989-1990
 1991-1992
 1993-1994
 1995-1996
 1997-1998
 1999-2000



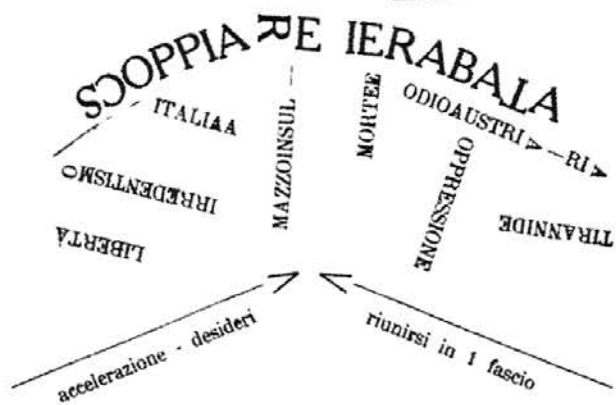
curve terreno curvilinee

bianco bianco bianco

= gatto d'Angora in agguato finto + elasticità scattante immobilità che respira sentire fusione dinamica bianco + sole + vita dei muri + feritoie pupille maligne di vecchio plaack pic pik plac (colpi di zappa) plaww (direzione nord-ovest)

Tutto vibrare tumultuare raffiche violente rapidescosse nell'animo palpitare pensieri brividi commozione + dolore - + odio + scivolare lungo la schiena risalire strappare capelli = ++++ serpentelli fili-formi assorti sulla mia testa inferocita

odio + odio Austria violento = sensazione
 sensazione fisica
 morale +



Fantasia slanciarsi culminare ideale rooteare = aereolita schiant arsi sul Forte Austriaco ancora stringersi torcere correre correre nella linea retta dell'anima

Silenzio curvo dei monti Tutto in 1 attimo fiiiii fermata trumb

tring inn ciack trrr Mi C volto I - V = T E irolesi Z verdi
 Z seduti A accanto N mangiano O oo
 (calma cronico-metodica) formaggio Kaiserfledsch.

ENRICO PIUBELLINI
 FUTURISTA

Así pues, este poema, “Paesaggio + Forte autriaco”¹⁸, aparece particularmente sembrado de alusiones políticas, que, en la línea de la ideología irredentista del futurismo, reivindica, frente a la “libertad” irredenta que anima el espíritu italiano, la necesidad de la guerra contra la “oppressione”, la “tirannide”, la “morte” encarnadas en el “odio + odio Austria violenta”. Un poema, que acorde con su temática, es puro dinamismo, con el recurso constante al uso de verbo en infinitivo [“[...] fremere bere il profumo-luce aspirare + espirare [...] schiantarsi sul Forte Austriaco ancora stringersi torcere, correre, correre nella linea retta dell’anima [...]”], la ignorancia de la puntuación, la disposición libre y anárquica de las palabras y el abuso de la onomatopeya [“Fiiiiischio acuto fruncru ferrun cruck fruncru [...] l’aria sembra filtrata ffvvv traa plum rr rrrfufuffu frrr [...] plaack pic pik plac (colpi di zappa)]. Un dinamismo que acorde con la técnica *parolibera* afectará también a la tipografía, especialmente llamativa al principio del poema cuando representa la entrada y salida del tren del túnel hacia el “ARIA”. Este poema, además, aparece firmado, debido casi con toda probabilidad, a una errata tipográfica, en masculino, Enrico Piubellini, si bien parte de la crítica habla de “transessualità anagrafica”¹⁹ o, más bien, de un caso “transessualità’ verbovisiva”, ya que esta conversión sería, para parte de la crítica, consciente (más bien, sorprendentemente consciente), pues este tipo de “travestimento in un’opera d’avanguardia del ventesimo secolo, fa riflettere sulla perdurante insicurezza della donna artista”²⁰.

Así pues, los ejemplos tanto teóricos como creativos comentados reflejan, sin duda, el clima de entusiasmo y de transgresión de la creatividad femenina de vanguardia en el periodo bélico, o “almeno di come era sentito e vissuto nelle fila del futurismo” (Bello Minciacchi 2012: 119), a través de un análisis de la realidad con el que la vanguardia italiana intentaba “riformulare i canoni della società”, respondiendo así al proyecto totalitario de la “ricostruzione futurista dell’universo” (Salaris 1986: 305). Muy diferente al nuevo clima político-cultural posterior, en el que cooperó de buen grado el futurismo, que significará una vuelta al orden tras la primera fase más vital del movimiento artístico, traducida ésta en una reivindicación de la maternidad y consecuentemente de la función reproductora de la mujer en la temática literaria del futurismo en su periodo tardío, que además coincidirá enteramente con el auge del régimen mussoliniano.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLO MINCIACCHI, Cecilia (2007): *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia* Nápoles: Bibliopolis.
(2012). *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Florencia: Le Lettere.
- BENTIVOGLIO, Mirella; ZOCCOLI, Franca (2008): *Le futuriste italiane nelle arti visive*. Roma: De Luca

18 Enrico Piubellini, “Paesaggio + Forte austriaco”, en *L’Italia futurista*, II, 9, novembre 1916, p. 3. Ha sido reproducida de Bello (2007: 153).

19 *L’arte delle donne nell’Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri e S. Spinazzè, Roma, Meltemi, 2001, p. 42.

20 M. Bentivoglio, “Le tavolibere”, en M. Bentivoglio-F. Zoccoli, 2008: 38.

- GUERRICCHIO, R., (1976): “Il modello di donna futurista”. *Donne e politica*, 35-36 (1976).
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1910): *Mafarka il futurista*. Milán: Edizioni futuriste di *Poesia*.
 (1915) *Guerra sola igiene del mondo*. Milán, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1915.
 (1917) *Come si seducono le donne*. Florencia: Tip. A. Vallecchi.
 (1919) *Democrazia futurista (Dinamismo politico)*. Milán: Facchi Editore.
 (1968) *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano di Maria). Milán: Mondadori.
- NOZZOLI, Anna (1978): *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Florencia: La Nuova Italia.
- RE, L., (1994): “Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo”, *Chroniques Italiennes*, 39-40 (1994), pp. 311-327.
- ROBERT, Enif. (1917): “Come si seducono le donne. Lettera aperta a F.T. Marinetti”, en F.T. Marinetti (1917): *Come si seducono le donne*. Florencia: Tip. A. Vallecchi, pp. III-VI.
- ROSÀ, Rosa (1917). “Come si seducono le donne. Risposta a Jean-Jacques...”. F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne* (1917). Florencia: Tip. A. Vallecchi, pp. X-XI.
 (1981). *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*. Milán: Edizioni delle donne.
- SALARIS, Claudia (1982). *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*, Milán: Edizioni delle donne.
 (1986). “Le donne futuriste nel periodo tra guerra e dopoguerra”, LEONI, Diego;
- ZANDRA, Camillo. *La Grande Guerra: esperienza, memoria, immagini*. Bologna: Il Mulino. pp. 291-306.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Profesor titular de lengua y literatura italiana de la Universidad de Granada. Sus principales líneas de investigación giran en torno a la literatura italiana del periodo de entreguerras, en especial a la vanguardia futurista y al estudio de la cultura de ideología fascista y sus relaciones con la intelectualidad española de la época. En este sentido, entre sus publicaciones, destaca la monografía *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del ventennio fascista y su repercusión en España* (Ed. Universidad de Granada, 1995), la traducción y el estudio crítico de F.T. Marinetti, *Toro veloz y España futurista* (Granada, Ed. Comares) y la edición del volumen misceláneo, *Scrittura e potere. Intorno all'impegno politico nella letteratura italiana* (Roma: Bulzoni, 2010). Colabora en revistas especializadas, donde ha publicado trabajos sobre Papini, Malaparte, Fortini, Fenoglio, Saba, Bufalino, entre otros. Además ha traducido y editado, junto a M.D. Valencia, la novela *La malora* de Beppe Fenoglio (Madrid: Editorial Huerga y Fierro, 2006).

Fecha Recepción del Artículo: 14-05-2015

Fecha Aceptación del Artículo: 8-07-2015