



Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática

Llanos Gómez

Universidad de Valladolid

[Localice en este documento](#)

Resumen: Esta investigación aborda la relación existente entre el Movimiento Futurista y el público nacido de y en la ciudad. De tal modo, el cambio perceptivo que impone la urbe determina la aparición de un discurso artístico, cuya difusión y alcance depende de la conversión del espectador en actor en la esfera pública.

Palabras clave: Comunicación de masas, Futurismo, Público, Estetización de la política, Mass-media

La publicación el 20 de febrero de 1909 del texto “Fondazione e Manifesto del Futurismo” en el periódico parisino *Le Figaro* marca el nacimiento, al menos de forma oficial, del primer auténtico movimiento de vanguardia, tal y como indica Luciano de Maria (1968: XXX-XXXI). La relevancia que adquirirá la figura de Filippo Tommaso Marinetti, principal ideólogo e impulsor del Futurismo, en especial en el periodo comprendido entre 1909 y 1920 aproximadamente, así como la relación que establecerá con el público, al igual que otros futuristas, queda ya anunciada en el modo en el que se presenta precisamente este primer manifiesto: en París, entonces capital cultural europea y sede del panteón simbolista, y dado a conocer a través de un diario.

De este modo queda formulada desde el manifiesto fundacional la intensa relación que los futuristas pretenderán mantener con sus seguidores, simpatizantes e incluso detractores por medio de la divulgación de sus textos, recogidos en revistas y periódicos ajenos al movimiento y también en aquellos surgidos en su seno, como por ejemplo, *Lacerba* (1915), *L'Italia futurista* (1918) o *Roma futurista* (1918). Por tanto, el desarrollo de la prensa italiana, aunque no sólo, está íntimamente ligado a la aparición de más de cuarenta cabeceras futuristas entre 1909 y 1920-21, periodo en el que se enmarca el denominado primer futurismo. Además, cabe añadir que la expansión mediática indica, como expresa Bourdieu: “El desarrollo de la prensa es un indicio entre muchos de una expansión sin precedentes del mercado de bienes culturales, unido por una relación de

causalidad circular al flujo de una población muy importante de jóvenes sin fortuna procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces estrictamente reservadas a la nobleza y burguesía parisina “(Bourdieu, P., 1992: 88).

Si bien, las prácticas futuristas para interpelar a un público masivo no se limitarán a la publicación de textos *incendiarios* en la prensa, sino que también esta intención se plasmará en acciones, que constituyen fieles correlatos de sus textos programáticos, realizadas en galerías de arte, en teatros y en las propias calles - como detallaremos más adelante-, donde se produce la transformación del espectador en actor, entiéndase tanto en actor social como en intérprete.

Así, la pretensión de Marinetti por acabar con el *passatismo* -expresión anquilosada en el pasado- contempla, por ende, la desaparición del espectador y lector *passatista*, por medio de la provocación y de la búsqueda de estructuras basadas en la brevedad, variedad y velocidad que toman forma en la prensa, en la publicidad, en la poesía visual y sonora (Ghignoli, A., 2008: 82-85), en la pintura, arquitectura y escultura, en la declamación, en las veladas futuristas donde crecerá el teatro sintético, teatro de variedad o teatro táctil; en la música y danza futurista, así como en la generación de los manifiestos, consiguiendo atraer a las nuevas masas populares urbanas.

No obstante, la conexión con las masas, que se mantiene a lo largo del tiempo -recordemos que el futurismo se sostendrá durante más de cuatro décadas -, responderá no sólo a sus hallazgos formales, sino principalmente a la representación de un cambio sustancial en la percepción, determinado por un nuevo modo de vida ligado a la ciudad, que Marinetti resume en estas palabras contenidas en el texto *La nuova religione-morale della velocità* (1916), publicado en el primer número de la revista *L'Italia Futurista*: «Velocidad = desprecio a los obstáculos, deseo de lo nuevo e inexplorado. Modernidad, higiene» [1] (Marinetti, F. T., 1968/1916: 132). Esta expresión marinettiana, donde concurren de forma sintética los principales argumentos futuristas, como son el rechazo al pasado, el culto a la máquina y la fragmentación espacio-temporal, plantea además la cuestión de la modernidad en la que es preciso detenerse, para profundizar en el nacimiento y evolución del futurismo y abordar su influencia en las primeras décadas del siglo XX.

La modernidad, dual por naturaleza como señala Harvey (Harvey, D., 2004/1990: 25-29) conlleva tanto la confianza en el avance y el progreso lineal como la negación de la historia precedente, que quedará sustituida por una condición transitoria, extensible a todo, que hará en apariencia inviable cualquier continuidad, aunque el pasado sea imprescindible para asegurar este constante *crecimiento*.

Este dilema irresoluble subraya la cercanía entre la experimentación acometida en las primeras décadas del siglo XX, por los futuristas, y aquel proyecto de modernidad propuesto por la ilustración que consolidó la ruptura respecto aquéllo que les antecedió, es decir la destrucción del pasado, y el cambio constante en pos del progreso, o lo que es lo mismo la creación a partir de las ruinas. Si bien, este proceso de destrucción-creadora habría paradójicamente de alimentarse del saber y de los conocimientos conquistados en el ayer, compartimentados hasta la extenuación. Frente a la razón y al despliegue técnico como instancias supremas, más opresoras que liberadoras (Horkheimer, M. y Adorno, T. W., 2004/1944: 165-212) sobrevivirá el residuo dionisiaco, del que hablaba Nietzsche, que desencadenará un efecto des-estructurante (Nietzsche, F., Consideraciones intempestivas IV, V).

Podemos convenir, entonces, que la perenne ruptura con lo anterior que caracteriza la modernidad proviene de dos concepciones opuestas: la fe en el avance técnico y la advertencia contra las exigencias de producción que éste impone, del que resulta un ser gregario e incapaz de acometer cualquier acción, infestado por la *enfermedad histórica*, descrita por Nietzsche en *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida* (1874), cuya expansión destacará el carácter efímero del tiempo y la insignificancia del hombre, propiciando toda clase de fracturas (Nietzsche, F., 1999/1874). Sin embargo, ambas actitudes - la confianza en el progreso y la crítica ante la organización que de él se deriva - coinciden en el deleite ante la demolición y la quiebra de la estabilidad; las dos se presentan unidas en la destrucción, que se afianza como imagen y procedimiento de la modernidad, que se desplegará poderosamente en el futurismo, aunque no sólo.

La ciudad se configura entonces en el escenario de la modernidad que reclama la aparición de un nuevo espíritu, un nuevo hombre, un renovado poeta cuya obra ha de dejar atrás el tiempo mítico y también el tiempo histórico, para asir el tiempo efímero. El espacio urbano, esencial en el Futurismo (Mancebo, J. 2008) [2], se halla también pero bajo una apariencia bien diversa, es decir amenazante en, por ejemplo, *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe. La narración inicia en el café, punto de encuentro desde el que observar el mundo en sus radicales novedades, en el «mirar a través de los cristales velados por el humo de la calle» [3]. Poe percibe el terror que inspira la multitud, sin desterrar su fascinación irresistible [4]. Así, el protagonista oscila entre el horror de permanecer solo y la euforia de caminar sin meta entre la gente, pues necesita hacer desaparecer su individualidad entre la muchedumbre.

Este lugar, la ciudad, también será abordado por Baudelaire [5] - gran conocedor y traductor de la obra de Poe - para expresar el cambio del lenguaje y, por ende, del lenguaje poético como consecuencia de las grandes transformaciones que traerá consigo la modernidad: el aura del poeta está condenada a desaparecer [6]:

— ¡Qué veo, amigo mío! ¡Usted aquí! ¡Usted en un lugar de mala fama! ¡Usted que bebe esencias y se nutre de ambrosía! Me sorprende.

— Sepa usted, querido mío, mi terror a los caballos y carrozas. Hace poco tiempo, mientras atravesaba la calle a gran prisa, saltando entre el fango, a través de este caos móvil donde la muerte llega al galope de todos lados a un mismo tiempo, que la corona ha resbalado de mi cabeza y ha caído en el fango del empedrado. No he tenido el coraje de recogerla. He considerado menos molesto perder mis distinciones que hacer que me rompan los huesos. Y después, me he dicho, las desgracias sirven para algo. Puedo dar una vuelta de incógnito, perpetrar acciones y dedicarme a la crápula como los comunes mortales. ¡Aquí estoy, miradme, del todo igual a vosotros! [7]

Poe y Baudelaire comparten su creencia en la capacidad expresiva del nuevo lenguaje poético que constituye una barrera contra los partidarios del poeta-vate, y aunque en este aspecto y también en la asunción de la metrópoli como escenario de la nueva poesía coinciden con los futuristas, no es posible la plena coincidencia, pues los primeros experimentan este lugar de forma temerosa y con melancolía (Ghignoli, A., 2009: 112):

La ciudad irrumpirá en el texto como escenario de lo efímero, veloz o contingente, como retratará Charles Baudelaire, en el *ensayo Le Peintre de la vie moderne* (1863) o en poemas como “Cisne” (1968/1982: 116-117) o “Los siente viejos” (1968/1982: 117-119), recogidos en la sección de “Cuadros parisienses” de *Les Fleurs du mal*, para consolidar la presencia del espacio urbano, que si bien en un principio albergará la continua sorpresa ante los incesantes cambios dará paso con el transcurrir del tiempo a la asunción de las transformaciones como parte de la cotidianidad. Consiste como apunta Marshall Berman, en una experiencia vital y común, que paradójicamente implica la constante desintegración.

Es decir, la desconfianza en un principio sobre las consecuencias de tales cambios se filtra como elemento principal, mientras que los futuristas anticipándose reciben entusiastas el fugaz transcurrir del tiempo en la ciudad, como queda plasmado en su primer manifiesto de 1909, firmado por Filippo Tommaso Marinetti:

Nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la sublevación; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes que fuman; los talleres colgados en las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejante a gimnastas gigantes que descabalgan los ríos, relucientes al sol con un resplandor de cuchillos; los vapores aventureros que olisquean el horizonte, las locomotoras a amplio pecho, que patean sobre sus raíles, como enormes caballos de acero enfrenados de tubos, y el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta [8] (Marinetti, F. T., 1968/1909: 11).

De tal modo, la aversión hacia la inercia moribunda de un pasado que usurpa el presente conducirá a los futuristas, con F. T. Marinetti a la cabeza, a tomar las páginas de los periódicos, las revistas, los teatros, los cafés y las calles para hacer llegar su pensamiento *anti-passatista* que se plasmará en sus intervenciones y en discursos como: *Contro Venezia passatista* (1910), *Contro la Spagna passatista* (1911), *Contro Roma passatista* (1915) o *Contro il Papato e la mentalità cattolica, serbatoi di ogni passatismo* (1919). Sin olvidar, otros tantos manifiestos como *Uccidiamo il Chiaro di luna!*, publicado en la revista *Poesia*, n. 7-8-9, en 1909. Este título, que será también una consigna ampliamente empleada, muestra el empeño de Marinetti por alejarse de sus maestros simbolistas, *últimos amantes de la luna* (Marinetti, F. T., 1968/1909: 302). Es decir, esta declaración, bien insólita para un movimiento que se ha esforzado por borrar los posibles nexos con tradiciones y autores precedentes, brinda un excelente material que constata la importancia de los años parisinos de Marinetti, el valor concedido a los simbolistas -que se advierte en la propia negación - y la distinta manera de afrontar los cambios impuestos por el progreso.

Las manifestaciones artísticas futuristas, inspiradas en la velocidad y la simultaneidad, convergerán en un principio en la fórmula de *la serata* o velada, que se presenta como experiencia global donde el espectador tiene la oportunidad de conocer, en ocasiones contemporáneamente, la pintura, la danza, el teatro, la poesía o las proclamas del movimiento. El desarrollo de esta expresión proviene tanto de los presupuestos originales futuristas, contenidos ya en el primer manifiesto, como de la intensa investigación llevada a cabo por Filippo Tommaso Marinetti para lograr que las obras pertenecientes a distintas disciplinas pudieran compartir un mismo espacio, unidas en el intento por superar el pasado.

Es más, será también en 1913 cuando la *Galleria futurista permanente*, situada en Via del Tritone 125 en Roma, abrirá sus puertas para ofrecer, bajo el asesoramiento de Luciano Folgore, un lugar dedicado a los movimientos de vanguardia: del impresionismo al cubismo, del postimpresionismo al futurismo, para acabar con el poder del que era el arte oficial (Salaris, C., 1999: 49-61). Un año más tarde, en 1914, tendrá lugar la apertura en Roma de *Casa Balla* [12], residencia del pintor que se convertirá en punto de encuentro, taller y espacio escénico para los artistas futuristas y sus admiradores. Ambos centros - *Galleria futurista* y *Casa Balla* - junto a *le serate*, anticipan los espectáculos que se presentarán más adelante en el *Cabaret Voltaire* de Zürich.

Así, las veladas y algunas de las experiencias llevadas a cabo en el taller del pintor Giacomo Balla constituyen, para autores, el origen de la *performance* (Bazán de Huerta, M., 2001: 137-147), debido a su versatilidad, lo que invita a recordar las siguientes palabras de Goldberg (Goldberg, R., 2002/1979: 9):

La historia de la *performance art* en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la *performance* escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia *performance*.

El espectáculo futurista estará unido pues a un primitivismo, más visible en el caso de *le serate*, quizá fruto del desbordamiento continuo de límites, que conducirá a la disolución del individuo en la masa, cuyo comportamiento escapará, entonces, a cualquier previsión. De ahí las peleas, disturbios y encarcelamientos con los que se saldaban las veladas. Por tanto, ese primitivismo, que reconocen De Maria, Ballerini o White, forma parte del componente dionisiaco que también se halla en los espectáculos populares, de los que el futurismo se nutre. Así pues, junto a la experimentación, que trata de describir los nuevos cambios espaciales y temporales, se halla un intento por revitalizar aspectos pertenecientes al circo, al pasacalle o al cabaret.

En definitiva, situaciones caracterizadas por la presencia de una multitud que puede expresarse e incluso encenderse ante determinados estímulos, que en *le serate* provienen, frecuentemente, de la declamación airada de consignas políticas extremas o del ataque verbal hacia el público, que se suma al espectáculo con el indiscriminado lanzamiento de hortalizas, en respuesta a las increpaciones llegadas, en un principio, desde el escenario, aunque *la batalla* finalmente no distinguirá territorios. En otras ocasiones, la reacción vendrá también motivada por la muestra de un comportamiento impropio para un individuo que no interpretaba papel alguno, sino a sí mismo; un futurista identificado con nombre y apellido cuya actitud y gestualidad era infantil, danzarina, histriónica, burlona, animal... dionisiaca. La voluntad futurista se transformaba en realidad embriagada, mediante la participación, suprimida en el teatro burgués, no ya reflejo, sino espejo deformante de una realidad, digamos, mutilada.

La evolución de *la serata* traerá consigo la configuración de un espacio y un tiempo destinado al público, cuya reacción quedará incorporada a la acción sin alterar su curso. Asimismo, Marinetti investigará nuevos caminos para la partitura teatral y su escenificación, como atestiguan los distintos manifiestos sobre el teatro, sus obras y la ordenación y recopilación que preparaba, para una futura publicación, en los últimos años de su vida; proyecto que el autor no pudo concluir. En cualquier caso, el material editado con anterioridad y la puesta en escena de ciertas obras será fundamental no sólo para el futurismo, sino para todo el teatro de vanguardia (Calendoli, G., 1960: 480).

El desarrollo de este tipo de espectáculo que construía y fomentaba la expresión del público, indicará el tránsito (Abril, G., 2003: 15-39), más o menos abrupto, de una cultura popular hacia una cultura de masas, presente ya en la etapa fascista, donde la prensa cobra una vital importancia.

De tal modo, la prensa y revistas futuristas, así como las experiencias destinadas e ideadas expresamente para la radio, cuyo manifiesto será publicado en la *Gazzetta del Popolo* en 1933, - como las síntesis radiofónicas futuristas- se extinguirán progresivamente dando espacio a fórmulas menos audaces en las que se superpone el componente fascista. Así las pretensiones de Marinetti o Depero sobre las posibilidades expresivas que ofrecía la página del periódico, la radio o incluso el cine, impulsado por Marinetti y Arnaldo Ginna, quedan eclipsadas por intereses extra-artísticos, que no obstante ponen en evidencia la capacidad del futurismo y en particular de Filippo Tommaso Marinetti para atraer y movilizar a las masas.

Podemos concluir que aunque la experimentación futurista relativa a la prensa, radio, cine y escena supuso una reinterpretación del lector, del oyente y del espectador; del espacio escénico y del cuerpo del actor, también anuncia el nacimiento de una masa que se expresa ajustándose a unos tiempos prefijados y que vive una realidad embriagada, como reacción colectiva no exenta de control o precisamente caracteriza por éste.

Notas:

- [1] Trad. de Gómez, Ll. de un fragmento de *La nuova religione-morale della velocità* (Marinetti, F. T., 1968/1916: 132): «Velocità = disprezzo degli ostacoli, desiderio del nuovo e d'inesplorato. Modernità, igiene».
- [2] Juan Mancebo en *La arquitectura futurista*, describe la ciudad futurista ideada por Virgilio Marchi del siguiente modo: «La ciudad era el campo especulativo sobre el que desarrolla toda su fantasía, el espacio en el que se puede materializar virtualmente la arquitectura lanzada al abismo del presente, dimensión que formaba parte de su filosofía creativa. Ciudades y edificios irrealizables en que la arquitectura y comunicaciones se fundían en un todo dinámico y naturaleza se convertiría en una entidad transformada por la tecnología» (2008:192).
- [3] Edgar Allan Poe, *The complete Works*: «I have been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street».
- [4] Edgar Allan Poe, *The complete Works*: «For not only did the general character of the crowd materially alter (its gentler features retiring in the gradual withdrawal of the more orderly portion of the people, and its harsher ones coming out into bolder relief, as the late hour brought forth every species of infamy from its den), but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over everything a fitful and garish lustre».
- [5] En una carta a Armand Fraisse el 18 de febrero de 1860 Baudelaire habla retrospectivamente de una «commotion singulière» que ha sentido leyendo a Poe. Baudelaire, cuando comenzó a leer a Poe, tenía una consciencia muy imperfecta del inglés y se sometió a una dura disciplina para perfeccionarlo, como escribe en una carta del 27 de marzo de 1852 a su madre.
- [6] La concepción benjaminiana de la pérdida del aura deriva del poeta francés, e incluso en el ensayo *Algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin traduce el párrafo del poeta francés, titulado *Perte de l'auréole* reproducido en el texto.
- [7] Walter Benjamin, *Angelus Novus*, p. 124 s. «Eh! Quoi! vous ici, mon cher? Vous dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous le mangeur d'ambrosie ! En vérité, il y a de quoi me surprendre.
- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez» (Baudelaire, Ch., 1975, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 352).
- [8] Trad. Gómez, Ll., de *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (Marinetti, F. T., 1968/1909: 11): «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrice di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enorme cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta».
- [9] En estas veladas será habitual el lanzamiento de frutas y hortalizas por parte del público, a los intérpretes. Una gran batalla, de proyectiles vegetales, se libró en la función acontecida el 8 de marzo de 1910 en el Politeama Chiarella en Turín. Si bien, el hecho más singular lo protagonizó el propio Marinetti, el 20 de abril del mismo año, en el Teatro Mercadante en Nápoles, cuando fue capaz de capturar al vuelo, en medio de una lluvia de proyectiles, una naranja lanzada por el público que comió de forma pausada, despertando así el aplauso de parte de los espectadores; célebre es, también, la ocasión en la Carrà pronunció la frase: «¡Arrojen una idea en lugar de una patata, idiotas!», mientras se encontraba en el escenario a merced de un público enfurecido (Goldberg, R., 2002/1960: 16).
- [10] La disponibilidad del local, situado en Via Nazionale, se logró gracias a Emma Carelli, quien fuera cantante lírica y más tarde directora artística de este Teatro. Lo cierto es que Walter Mocchi, militante

socialista y uno de los principales instigadores de la huelga general milanesa de 1904, que se convertiría en agente teatral, era esposo de Emma Carelli y gran amigo de Marinetti (Salaris, C., 1999: 43). La actuación que tuvo lugar en este teatro el 21 de febrero de 1913 fue gratuita para los abonados. Si bien, días más tarde el 27 de febrero, con el mismo programa se llenará la sala, cuyas entradas en esta ocasión no fueron gratuitas.

[11] Las palabras pronunciadas por Marinetti sobre el escenario desencadenaron una tempestad entre el público e incluso los aristócratas de la sala como el príncipe Ludovico Altieri, el marqués Luigi Cappelli, o el príncipe Boncompagni llamarán bufón a Marinetti, quien les responderá con la frase: «Hijos de curas».

[12] Los distintos domicilios del autor, puesto que se trasladará en varias ocasiones, conservarán esta función de lugar de encuentro, taller y escenario para distintas manifestaciones artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Gonzalo, 2003, *Cortar y pegar: la fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.

Abril, Gonzalo, 2003, *Presunciones 2. Ensayos sobre comunicación y cultura*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

Baudelaire, Charles, 1975, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1975.

Benjamin, Walter, 1971, Angelus Novus, Barcelona, Edhasa.

Benjamin, Walter, 1972, “El París del Segundo Imperio”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter, 1982 (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, págs. 433-459.

Boccioni, Umberto, 2004 (1910-1913), *Estética y arte futuristas*, trad. Ricardo Pochar, Barcelona, El Acantilado.

Bontempelli, Massimo, 1938, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi.

Bourdieu, Pierre, 1992, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Calvesi, Maurizi, 1980, *Il futurismo; la fusione della vita nell'arte*, Milano, Fratelli Fabbri.

De Maria, Luciano, 1968, prólogo a Marinetti, F.T., *Marinetti. Teorie e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, págs. XXVII-C.

De Maria, Luciano, 1973, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori.

De Maria, Luciano, 1986, *La nascita dell'avanguardia*, Venezia, Marsilio.

Ghignoli, Alessandro, 2009, *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana 1939-1989*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Ghignoli, Alessandro, 2009, “Del texto teatral al radiograma: Procesos de transducción en la obra de Gabriele Frasca” en *Intermediaciones*, Carmen Becerra y Carmen Luna (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, págs: 229-236.

Ghignoli, Alessandro, 2009, “ Novísimos - Novísimi: intersecciones entre la poesía española e italiana, Revista digital de Estudios Literarios “Espéculo”, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/novissimi.html>

Gómez, Llanos, 2005, “La dramaturgia futurista o la voz conquistada del público”, *El rapto de Europa*, nº 6, Madrid, Calamar Ediciones, págs. 63-67.

Gómez, Llanos, 2007, “*L'arte di far manifesti* y las publicaciones futuristas 1909-1920”, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, vol. 12, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, págs. 199-209.

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

Gómez, Llanos, 2008 “El futurismo y el reino de la máquina”, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 14, Madrid, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, págs. 125-135.

Gómez, Llanos, 2008, *Expresiones sintéticas del futurismo*, Barcelona, Ediciones DVD.

Gómez, Llanos, 2009, “Del teatro Passatista al teatro Futurista Sintético: la configuración de la escena de Vanguardia”, en *Intermediaciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 237-245.

Mancebo, Juan, 2008, *La arquitectura futurista*, Madrid, Síntesis.

Poe, Edgar Allan, 1908, *The Man of the Crowd*, in *The complete Works*, ed. by Nathan Haskell Dole, Akron (Ohio).

Salaris, Claudia, 1992, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia.

Salaris, Claudia, 1992, *Storia del futurismo*, Roma, Riunita.

Salaris, Claudia (ed.), 1992 (1914-1929), *Lettere futuriste tra arte e politica*, Roma, Officina.

Stringa, Nico, 2001, “L'amato fecondo Manifesto: cenni sulla diffusione del futurismo in Italia nel febbraio del 1909”, en *Futurismo 1909-1944*, Milano, Mazzota, págs. 195-212

© Llanos Gómez 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>

