

## EL FUTURISMO EN BUENOS AIRES: 1909-1914

Patricia M. Artundo

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Es ya un lugar común afirmar el retraso con que llegaban a nuestro país las "novedades" en arte y literatura provenientes de Europa, particularmente, aqueélas relativas a las propuestas de las vanguardias históricas; inclusive, algunos testimonios de artistas confluyen al afirmar el desconocimiento imperante en nuestro medio<sup>1</sup>. Pareciera que hasta el inicio de la década del veinte y la aparición de *Los Raros. Revista de Orientación Futurista* (1920), la irrupción del grupo ultraísta argentino y la exposición de Ramón Gómez Cornet, los "ismos" no hubiesen dado su presente de manera efectiva.

Sin embargo, persiste una duda: es decir, si ese desconocimiento objetivamente era tal o si de alguna manera en el transcurso de la década anterior se fue filtrando cierta información, a veces de manera fragmentaria, que dotó de algún tipo de *background* a nuestros intelectuales, escritores, artistas y lectores en general.

En nuestro país existe una suerte de fractura entre aquello que la historiografía literaria considera como el punto de arranque a la hora de iniciar sus estudios sobre la vanguardia en América Latina y aquel que elige la historiografía del arte. Entre una y otra disciplina existe una barrera que impide realizar no ya una lectura conjunta e interdisciplinaria sino simplemente recoger un dato y confrontar qué es lo que sucede en el otro campo del conocimiento.

Ahora bien, cuando se busca establecer la periodización del desenvolvimiento de las vanguardias latinoamericanas, el artículo de Rubén Darío "Marinetti y el futurismo" - publicado en el diario *La Nación* el día 5 de abril de 1909- es una cita obligada, aun cuando no se lo considere como su inicio o acto inaugural y se lo entienda como una crítica al modernismo literario dentro del propio modernismo al igual que a las otras respuestas que se produjeron contemporáneamente en otras ciudades<sup>2</sup>.

El mencionado artículo, dado a conocer apenas un mes y medio después de que Filippo T. Marinetti publicara en *Le Figaro* de París su "Fundación y manifiesto del Futurismo" (sábado 20 de febrero de 1909) sirve como punto de partida para desplegar en el mapa latinoamericano la recepción del futurismo durante la segunda década del siglo XX que incluye México, Honduras, Brasil, Venezuela y Chile<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Según Alfredo Bigatti "Nuestras informaciones sobre el movimiento de arte contemporáneo europeo de entonces, era casi nulo, muy pocos libros y casi ninguna revista; las exposiciones que se realizaban en Bs.As. eran de importación, organizadas desde un punto de vista comercial, en cuanto a la cultura que se nos impartía sobre estética era casi exclusivamente sobre el renacimiento italiano. Poder conseguir algún documento sobre los contemporáneos de entonces, era un raro privilegio; cuando alguien conseguía alguna foto, le sacábamos copias para repartirlas entre los compañeros." El escultor recordaba los años de estudio en la Academia entre 1915 y 1918 y hacía extensiva esta situación a comienzos de la década siguiente. Cfr. Alfredo Bigatti. "Datos biográficos y otros". En: *Bigatti*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1966, p. 21. Sin embargo, en 1914 Carlos Giambiagi declaraba que en el Salón le habían rechazado "una mancha futurista". Cfr. Carlos Giambiagi. *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires. Editorial Stilcograf, 1972, p. 206.

<sup>2</sup> Cfr. Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid. Cátedra, 1991, pp. 28-29 y Nelson Osorio T. (ed.) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. IX-XXI.

<sup>3</sup> **Nelson Osorio T.** *op. cit.* pp. 3-45. Lo recoge consignando su lugar de publicación. Además del de Darío, el listado se completa con los siguientes escritos: Amado Nervo. "Nueva escuela literaria". *Boletín de la Instrucción Pública*. México, agosto de 1909; **Rómulo E. Durón**. "Una nueva escuela literaria". *Revista de la Universidad*. Tegucigalpa. Honduras, año I, n° 11, 15 de noviembre de 1909, pp. 689-695; Henrique Soublette. "El futurismo italiano y nuestro modernismo naturalista". *El Tiempo*. Caracas, 1° de agosto de 1910; Vicente Huidobro. "El futurismo". En: *Pasando y pasando... Crónicas y comentarios*. Santiago. Imprenta y Encuademación Chile, 1914.

La difusión que gozó la respuesta del nicaragüense no sólo se debió al peso de su figura, sino también al hecho de que el mismo Marinetti la recogió en su revista *Poesía* casi inmediatamente (abril-julio de 1909).

En lo que concierne a la Argentina, el texto rubendariano aparece como un hecho aislado, como un hito que además de no tener antecedente conocido, carece también de todo tipo de repercusión, lo que sin duda resulta todavía más extraño teniendo en cuenta tanto al autor de la nota como el medio periodístico en que se conoció. Es más, lo que guía la lectura crítica de su “glosa” del manifiesto, como así también la de los otros escritos conocidos en esa escalada latinoamericana de su recepción, es una suerte de preconcepción en el que el conocimiento de una propuesta vanguardista debería traducirse en términos de “adopción” de la poética disruptiva. Al no existir esto y una vez agotado el análisis textual y contextual pareciera carecer de todo interés, para ser sólo retomado al considerarse otros hitos históricos, esto es, la exposición de Pettoruti en 1924 y la visita a Buenos Aires del líder futurista en junio de 1926 previo haber pasado por Río de Janeiro y San Pablo.

Sin embargo, un trabajo sistemático de relevamiento en las publicaciones del período, demostraría que tal situación es en realidad una construcción historiográfica ficticia, no sólo en lo que concierne al futurismo propiamente dicho sino también en relación con otros ismos<sup>4</sup>.

En este sentido, conviene señalar otros puntos que permiten proponer como punto de partida otro concepto, el de “conocimiento”, es decir, qué era lo que se sabía sobre las vanguardias en torno a los años 10 en nuestro país, por qué medios circulaba la información, quién se ocupaba de transmitirla, en qué términos lo hacía y a quiénes estaba destinada.

En su edición del día 21 de marzo de 1909, *El Diario Español* publicó una extensa nota de su jefe de redacción Juan Más y Pi (1878-1916), periodista, ensayista y cuentista catalán radicado entre nosotros a comienzos del siglo, titulada de manera significativa “Una tendencia de vida: El futurismo”.

Este texto se destaca y al mismo tiempo se distancia de los otros conocidos dado su decidido entusiasmo y adhesión a los principios formulados por Marinetti en su primer manifiesto. Para él, el futurismo era:

una fuerza que no se detiene, una audacia que no se limita, una explosión de entusiasmos que no se concreta en una fórmula sino que estalla en la radiante complejidad de todo un vasto programa renovador de la vida. La iniciativa llena ya con sus resonancias el mundo intelectual de Europa, y no habrá de tardar el momento en que América toda, entusiasta de su propia grandeza, acompañe con su fé y con su esperanza la audaz proclamación del nuevo ideal<sup>5</sup>.

Según se desprende de este artículo, Más y Pi había leído el manifiesto en *Poesía* que lo había publicado en su número de febrero-marzo de ese año y aún cuando desconocemos la circulación en nuestro medio de la revista milanesa durante los años en que apareció (1905-

---

Dado que su trabajo se limita a Hispanoamérica, Osorio no consigna el artículo del brasileño Almaccio Diniz, “Una nueva escuela literaria”, publicado en el *Jornal de Notícias*. Bahía, 30 de diciembre de 1909, que es recogido por Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit. pp. 379-380.

<sup>4</sup> Algunos datos, si se quiere recogidos sin la intención enunciada sino recolectados durante otras pesquisas por Marcelo Pacheco y por mí, abonan esta hipótesis y subrayan la necesidad de emprender otro tipo de trabajos. Por ejemplo, *La Semana Universal*, n° 22, 30 de mayo de 1912 reprodujo con el título “Las extravagancias en el arte” el *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp y una naturaleza muerta de Metzinger en fecha tan temprana como 1912, obras que servían de excusa al anónimo redactor para expresarse acerca de los futuristas y cubistas, artistas “dispuestos á conquistar la celebridad conforme al sistema de ese artista original, malogrado por sus antojos y extravagancias, que se llama Marinetti”; y durante el segundo lustro de la década, la revista *Augusta* publicó un artículo titulado “El Dadismo” y *Plus Ultra* el de Valentín de Pedro dedicado a Rafael Barradas y Joaquín Torres-García con reproducción de sus obras, a. 3, n° 22, febrero de 1918.

<sup>5</sup> **Juan Más y Pi**. “Una tendencia de vida: El Futurismo”. *El Diario Español*. Buenos Aires, domingo 21 de marzo de 1909, p. 7.

1909), la suponemos importante en América Latina, dado que además de Darío, la mencionaron en sus escritos relativos al futurismo Rómulo E. Durón, Almaccio Diniz y Henrique Soublette<sup>6</sup>.

La nota de Más y Pi es además importante por varias razones. Primero, en relación con el circuito que recorría la información: el diario de Justo López de Gomara llegaba no sólo a la comunidad que representaba, sino que también circulaba en el exterior y, en este sentido, es llamativo que cuando el bahiense *Jornal de Notícias* se hizo eco de la repercusión internacional del manifiesto, lo mencionase junto a *La Nación*, entre los medios franceses, ingleses, alemanes, españoles y griegos.

Luego, porque el crítico y cuentista no sólo tradujo en él los once puntos del manifiesto, sino que -como hemos dicho antes- expresó su adhesión a ellos, lo que volvió a reiterar pocos meses después desde la revista *Renacimiento*.

Para él, lo que le resultaba más atractivo de la propuesta del italiano era que ella estaba en un todo de acuerdo con las necesidades de su propio tiempo: lejos de mirar el pasado, era un

impulso enérgico hacia lo porvenir, poniendo término á fórmulas que ya no se avienen con los sentimientos nuevos, con las necesidades impuestas por las nuevas corrientes de la vida. Y por ello es tanto más de aplaudir el gesto de Marinetti que no ha temido ir contra la más absurda preocupación moral, contra el amor a lo pasado, imponiendo las bases de una completa renovación, que podrá ó no ser aceptada pero, que indudablemente señala un gran paso hacia adelante, inevitable si es que la evolución no ha de ser un mito y el hombre no ha de detenerse en un punto de su marcha<sup>7</sup>.

Para quien entendía el arte como progreso y como producto de su época -es decir, del pensamiento rector que imponían las minorías intelectuales- resultaba absurdo mirar hacia atrás; era en este sentido que el arte debía ser “futurista”. Más y Pi no se amedrentaba ante el “grito” de Marinetti; por el contrario, su ir brutalmente contra la “adoración” de las obras de arte, los museos y bibliotecas, era asumido como “un llamamiento á la sana y noble vitalidad creadora.”

La convocatoria marinettiana era recogida entonces por otro joven que no temía ser acusado de blasfemo; él mismo se sentía identificado con ella pues también pertenecía a esa generación que en el momento rondaba los treinta años y no temía que en diez años le sucediera otra que asumiría el compromiso de seguir hacia adelante, de cara al porvenir.

En un país como el nuestro, que marchaba confiado y seguro hacia el Centenario de su Independencia, este pensamiento parecía ser válido pues la Argentina a sus ojos y hacia el exterior alcanzaba el punto álgido del proceso de modernización iniciado décadas atrás: frente a los cambios violentos en los modos de vida, las transformaciones que día a día modificaban la imagen y la percepción de la ciudad, incorporando todos los avances de la vida moderna, no sólo era imposible estancarse en un punto sino que necesariamente debía mirarse hacia adelante. Era esa confianza y seguridad en el futuro lo que le llevaba a extender su llamado a la juventud intelectual americana.

Cuál fue la repercusión inmediata a esta nota, lo desconocemos y la publicación pocos días después en *La Nación* del artículo de Darío no parece directamente relacionada con ella, sino con la actividad del nicaragüense como corresponsal de ese diario.

Sin embargo, cuando uno piensa en el grupo en el que se movía Más y Pi, no puede dejar de sorprenderse y preguntarse hasta qué punto el futurismo no pudo haber sido tema de

---

<sup>6</sup> A los ojos de Durón, la revista se presentaba así: “En 1905 fundó Marinetti en Milán la magnífica revista *Poesía*, en la que gasta sumas cuantiosas y en la que recoge todas las flores del ingenio de la generación actual [...] Esta revista publica producciones inéditas en italiano, francés, inglés, español, portugués, catalán y tudesco, y, a la influencia que por su escogido material ejerce en las letras, se une la que proviene de los concursos que abre y en los cuales adjudica premios tentadores. Se ve con placer que sus páginas están abiertas no sólo a la producción literaria europea sino también a la hispanoamericana, y que en ella se desborda, arrollador y luminoso, el pensamiento latino.” En: Nelson Osorio T. *op. cit.* p. 19.

<sup>7</sup> **Juan Más y Pi.** “Una tendencia de vida”, *op. cit.*

sus conversaciones. Estrechamente ligado a la revista *Nosotros*, a poco de aparecer su libro *Ideaciones* (1908), Alfredo Bianchi y Roberto Giusti le organizaron a comienzos de ese año un homenaje al que asistieron Rafael A. Arrieta, Florencio Sánchez, Enrique Banchs, Jorge Guillermo Borges, Macedonio Fernández y Evaristo Carriego, los tres últimos, figuras claves en la historia personal y literaria de Jorge L. Borges<sup>8</sup>.

Con fecha 25 de julio de 1909 el mismo ensayista firmó en la revista *Renacimiento* un trabajo titulado “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el Futurismo”, que dedicó al poeta futurista italiano Enrico Cavacchioli.

Aunque en él seguía los lineamientos de la nota anterior, existen varias diferencias que es importante anotar. En primer término, su tono que abandonaba la inmediatez del discurso periodístico para adoptar el crítico y analítico más acorde con una revista de orientación académica que contaba entre sus colaboradores a Carlos O. Bunge, José Ingenieros, Mariano A. Barrenechea, Calixto Oyuela, Manuel Gálvez, José M. Ramos Mejía y Martín A. Malharro.

No obstante, esas “notas” tenían por objeto el afirmar y justificar la proclamación marinettiana, entendida como “un acto legítimo, reprobado por la inmensa mayoría de los hipócritas en moral y de los reaccionarios en el arte.”<sup>9</sup> Esto implicaba que a pesar de buscar dar su propia respuesta desde la serenidad que le brindaba la reflexión, él no abandonaba la intención polémica y combativa.

Asimismo, aun cuando volvía a incluir los once puntos del manifiesto futurista, esta vez lo hacía directamente en francés, dado que sus lectores estaban en condiciones de leerlo en el idioma en que había sido publicado.

Por otra parte, el cambio en el título de su ensayo, en el que ahora unía “arte y vida”, enunciaba desde el comienzo la posibilidad de unir una y otra esfera como términos de acceso a la poética futurista.

Su discurso, cuidadosamente estructurado, guiaba al lector para introducirlo en la problemática futurista comenzando con una crítica al darwinismo y a las consecuencias de su transposición al ámbito filosófico, para rebatir luego punto por punto los preconceptos que limitaban la comprensión de las nuevas tendencias que respondían a las condiciones del vivir actual y que, por lo tanto, implicaban cambios que no necesariamente debían ser graduales y lentos sino que, por el contrario, podían “asumir caracteres revolucionarios, es decir, de violenta crisis.”<sup>10</sup>

En su explicación aparecía Friedrich Nietzsche -a quien poco antes le había dedicado un estudio recogido en su libro *Ideaciones*- al tiempo que sin citarlos abiertamente, en ella subyacían también los postulados de la filosofía de Henri Bergson con su acento puesto en el conocimiento intuitivo.

Por otra parte, entre su texto del mes de marzo y éste, Más y Pi recogía la observación de Darío relativa a la prioridad de Gabriel Alomar en la utilización del término “futurismo” que había servido de título a su conferencia en el Ateneo barcelonés en 1904, publicada el año siguiente por L’Avenç y traducida del catalán en 1907 por la revista española *Renacimiento*<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Cfr. [Nota de la Redacción]. “La demostración a Juan Más y Pi”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 3, n° 18 y 19, enero y febrero de 1909, pp. 136-139. Asimismo, cf. “Juan Más y Pi”. *Nosotros*, Buenos Aires, a. 10, n° 83, marzo de 1916, pp. 417-419, nota en el que se consignan los artículos de Más y Pi publicados en *Nosotros* y La Dirección. “Homenaje a Juan Más y Pi”. *Nosotros*. Buenos Aires, a. 11, marzo de 1917, n° 95, pp. 386-390.

<sup>9</sup> **Juan Más y Pi**. “Una tendencia de arte y vida. Notas sobre el futurismo”. *Renacimiento*. Buenos Aires, a. 1, n° 3, agosto de 1909, p. 381.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 382.

<sup>11</sup> En su nota en *La Nación* Darío había aludido a la prioridad en la utilización del término por Alomar - “no ya de la doctrina”- y había señalado que en sus “Dilucidaciones” en *El canto errante* ya se había ocupado de él. En ese libro afirmaba: “Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y mayor sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar.” Cfr. Rubén Darío. *El canto errante*. Madrid. M. Pérez Villavicencio Editor, 1907, p. XIII.

Sobre Gabriel Alomar, cf. Rafael Olea. *O futurismo catalão antes do futurismo: Gabriel Alomar*. São Paulo. Edusp, 1993.

Pero todavía iba más allá que el nicaragüense dado que no sólo establecía las diferencias existentes entre ambos “futurismos” al afirmar que

El futurismo de Alomar es un futurismo colectivo, una tendencia cívica, un esfuerzo admirable y bello en favor de la Ciudad, de la Urbe, que el poeta coloca por encima del individuo. Hace más, éste queda por debajo de la familia, y dentro de ésta es el hijo la primera persona, el hijo, lo porvenir, lo futuro, -y de ahí el nombre de futurismo<sup>12</sup>.

sino que además subrayaba el hecho de que en arte, el futurismo del catalán, tal como aparecía en sus obras, implicaba un “renacimiento de formas y fórmulas clásicas” e insistía en que: “Alomar es un clásico cuyo futurismo es un renacimiento, es decir, una continuación; él no vá hasta renovar las condiciones de la vida, como anhelamos nosotros.”<sup>13</sup>

Este párrafo es importante porque el ensayista hablaba desde la afirmación del “nosotros”, es decir, que él mismo se sentía futurista, participe directo de esa tendencia de vida que encontraba su fundamento en la innovación “buscando los nuevos elementos creados por las épocas y por la comparación con los anteriores [es capaz de] inaugurar el nuevo estado de espíritu que se hará posible años más adelante.”<sup>14</sup>

A la pregunta de si era posible de que en América tuviese cabida el futurismo italiano, Más y Pi no dudaba en responder afirmativamente dado que la ausencia de una tradición literaria propia -entendida como freno- impediría cualquier tipo de renacimiento. Y lo que es más importante, es que en un momento en que España volvía a concitar la atención de nuestros intelectuales como la “madre-patria”, él se distanciaba decididamente de esa posibilidad y tomaba el camino opuesto. Para él, el futurismo proclamado en Europa, por su vitalidad, por su empuje, por su audacia era “el arte de América, arte sin tradición y lucha perpetua.”

Lo que él percibía en el futurismo como importante, no era tanto el hecho de que se pudiese constituir en escuela, produciendo obras “homogéneas”, sino más bien el beneficio que reportaría al hombre en la creación artística, guiada entonces por la libertad y amplitud de miras. Asimismo y en el contexto de la recepción latinoamericana del futurismo, Más y Pi era uno de los pocos, si no el único, que rechazaba el refugio modernista en “lo natural” como valor opuesto y “en el sentido de lo no contaminado por la civilización urbana e industrial” según el decir de Nelson Osorio<sup>15</sup>.

Al mismo tiempo, tomaba distancia de la *Filosofía del arte* de Hipólito Taine, tan en boga entre nosotros, para afirmar que:

La tradición, exclusivamente, es un mal en la obra artística; sobre la tradición, que es la esencia del terruño, debe de predominar la época, y así el artista, más que de su región debe ser de su tiempo, pues si es lamentable que las facultades artísticas de un creador se pierdan en el estudio de almas y de seres que no puede llegar á comprender, más lamentable es que se pierdan en la evocación de épocas y de sentimientos que en forma alguna puede sentir ni asimilar<sup>16</sup>.

Cuando uno se pregunta cuál puede haber sido la respuesta que generó no ya el manifiesto de Marinetti, sino las afirmaciones de Más y Pi, se encuentra con un vacío de información que por lo menos en este estadio de nuestra investigación es difícil de cubrir. No obstante, un dato a retener es que al anunciarse desde la revista *Plus Ultra* en noviembre de 1924 la próxima campaña futurista de Marinetti en nuestra ciudad, Tito Foppa no sólo recordaba

---

<sup>12</sup> Juan Más y Pi. “Una tendencia de arte y vida”, *op. cit.* p. 399.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>14</sup> *Ibidem*, *ibid.*

<sup>15</sup> Nelson Osorio T. *Manifiestos, proclamas.... op. cit.*, pp. XIII.

<sup>16</sup> Juan Más y Pi. “Una tendencia de arte y vida”, *op. cit.* p. 401.

el artículo de Darío, sino que además citaba textualmente unas líneas extraídas de *El Diario Español*<sup>17</sup>.

Otros datos recogidos en *Renacimiento* permiten saber por lo menos quiénes estuvieron al tanto de la publicación y pudieron haber tenido acceso a la información que brindaba. En su número 2 de julio de 1909, la revista informaba sobre los medios periodísticos que se habían hecho eco de su aparición: *Nosotros, La Nación, La Prensa, El Diario, El Diario Español, El País, Sarmiento, La Razón, El Tiempo, El Nacional, Última Hora y El Pueblo*; de Rosario, *La Capital*; de Santa Fe, *La Opinión*; de Paraná, *El Entre Ríos*; de Mercedes, *La Ley* y, por último, *La Opinión* de Corrientes.

Resulta evidente entonces que tanto los artículos de *El Diario Español* y *Renacimiento*, como el de *La Nación*, familiarizaron a un grupo de lectores, con el manifiesto fundacional del futurismo italiano. Un ejemplo significativo en este sentido lo constituye una breve nota, cuyo autor desconocemos, titulada “El manifiesto de los pintores futuristas” publicada en noviembre de 1910 en *El Monitor de la Educación Común*.

El “Manifiesto de los pintores futuristas” -firmado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini- se abrió anunciando la asociación de los pintores a los “ideales” de los poetas futuristas y este punto servía al anónimo redactor del *Monitor* para establecer un nexo entre ambos y detenerse brevemente en la figura de su líder:

También algunos pintores, para no ser menos, han querido lanzar como un grupo de poetas, un manifiesto de futurismo. El futurismo fué sin duda un bello gesto, que mereciendo tal vez á pesar de sus exageraciones, el aplauso de los artistas de verdad, sólo provocó un movimiento de risueña curiosidad, pagando quizás la culpa de haber sido publicado por una voz tan poco acreditada como la del poeta italiano Marinetti<sup>18</sup>.

A esta altura, Marinetti parecía ser bien conocido no obstante el juicio negativo expresado y esto se debía tanto al carácter internacionalista de su revista *Poesia* como a la resonancia que había tenido su tragedia satírica *Le Roi Bombance*. Sin embargo, desde el *Monitor* el autor de la nota, al referirse al futurismo, esto es al primer manifiesto de Marinetti, lo entendía como algo concluido y sólo acertaba al reconocer en él un “gesto”.

A continuación realizaba una lectura conjunta de los dos manifiestos, el de los pintores y el técnico, sintetizando algunos de los puntos que a su juicio merecían ser destacados, sin cuidarse demasiado en el orden de su exposición, ni de aclarar el origen de los diferentes puntos reproducidos, inclusive organizándolos según una numeración propia.

Aunque en este caso ignoramos por qué vías llegaron estos manifiestos a sus manos, es importante destacar -más allá de la fecha en que se dio a conocer, es decir poco más de nueve meses de que se conocieran los manifiestos en febrero y abril de 1910- que lo más sorpresivo lo constituye en realidad el espacio en que se conoció: el Órgano del Consejo Nacional de Educación.

*El Monitor de la Educación Común* había alcanzado un nuevo punto de desarrollo entre fines de 1904 y comienzos de 1909, durante la Presidencia del Consejo de Ponciano Vivanco acompañado como Inspector Técnico General por Pablo A. Pizzurno y el inicio de la de José María Ramos Mejía, ciclo que fue cerrado con la incorporación de Ernesto A. Bavio como Inspector General.

En la serie 2ª de la publicación oficial iniciada en octubre de 1904, fue su secretario Enrique Guasch Leguizamón y reunió las firmas más notables del ámbito de la educación: Rodolfo Senet, José Zubiaur, Carlos O. Bunge, Martín A. Malharro, Enrique Romero Brest y Víctor Mercante, entre otros y mantuvo como criterio el de dar a conocer los resultados alcanzados por la escuela argentina, el de la publicación de las conferencias didácticas y de los

---

<sup>17</sup> **Tito L. Foppa**. “Una campaña futurista en Buenos Aires. Próxima visita de F.T. Marinetti y los suyos”. *Plus Ultra*. Buenos Aires, a. 10, n° 103, noviembre de 1924.

<sup>18</sup> [Anónimo]. “El manifiesto de los pintores futuristas”. *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, a. 29, n° 455, t. 35, noviembre 30 de 1910, p. 486.

estudios realizados por nuestros especialistas, como así también la reproducción de textos provenientes de las publicaciones más calificadas del exterior, de manera tal de permitir una actualización permanente de los maestros.

A partir de mediados de 1909 y con los cambios producidos en la estructura del Consejo, el *Monitor* cambió de orientación y aunque en lo que hacía al arte en la escuela se buscó darle un mayor espacio, perdió mucho de lo que lo había caracterizado en los años previos, inmerso él mismo en la polémica generada en torno a la separación de Martín Malharro y Enrique Romero Brest como Inspectores Especiales de Dibujo y Educación Física, respectivamente. En ese contexto se incorporaron las firmas de Carlos E. Zuberbühler, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova, los dos últimos ligados al Consejo desde años antes ya que habían participado en varias ocasiones como revisores de textos y en el caso de Cárcova, ligado también a la enseñanza secundaria durante la Inspección General de Leopoldo Lugones.

Por otra parte, la inclusión de este texto en sus páginas, dedicado al manifiesto de los futuristas, seguramente debe haber tenido que ver con esa necesidad de enfatizar el espacio consignado al arte; no obstante y aun cuando sea entendido de esa manera, su inclusión sigue pareciendo hoy día como fuera de contexto. Inclusive, entre 1909 y 1912, las notas relacionadas de una manera u otra con las instituciones artísticas oficiales, fueran el Museo o la Academia Nacional de Bellas Artes, aparecieron -dada su dependencia del Ministerio de Instrucción Pública- en el *Boletín de la Instrucción Pública*, en el que escribían varios de los que habían pertenecido al Consejo durante la gestión de Vivanco y que luego de la diáspora de 1909 se habían reinsertado en el ámbito de la educación en la escuela secundaria.

Pocos meses después, al promediar el año 1911, *Athinae* publicó una nota firmada por "G:" [Augusto Gozalbo?], titulada "El futurismo. El manifiesto de los pintores"<sup>19</sup>. Allí, el autor se ocupaba de informar acerca de la figura del líder del movimiento para pasar a trazar un panorama del desenvolvimiento de las letras en Francia desde el romanticismo al impresionismo, cuyos autores más destacados tenían a su juicio, un lugar glorioso asegurado. Por el contrario:

[...] el señor Marinetti se cree el Mesías de la renovación artística, pareciendo así que desconociera la fructuosa labor de nuestra modernísima intelectualidad -en la cual él nada ha influido-; y como su labor no encierra original potencialidad atractiva capaz de encausar en su propio veredal a los jóvenes cerebros de nuestra generación, como ninguna de sus obras puede levantarse como enseña de una cruzada de arte, lanza a los cuatro vientos de ella la publicidad, un manifiesto pedante y barullento que obtiene el ridículo éxito de todo lo que huele a reclamo e inmotivado exhibicionismo, como si fuera la plataforma electoral de cualquiera de nuestros políticos de feria<sup>20</sup>.

Con esta introducción a los dos manifiestos de los pintores futuristas, su lectura resulta esperada. Al igual que el redactor de *El Monitor de la Educación Común*, realizaba un análisis conjunto de ambos textos, sin preocuparse demasiado por respetar un orden o dar indicación alguna de procedencia.

Pero más allá de lo previsible de sus comentarios lo que nos interesa aquí es delinear el perfil de *Athinae*, titulada sucesivamente *Revista mensual de arte*, *Revista artística* y *Revista Argentina de Bellas Artes*, publicada entre 1908 y 1911. Dirigida por Mario A. Canale, era el órgano del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y entre sus colaboradores se contaban Godofredo Daireaux, Martín A. Malharro, Ernesto de la Cárcova, Carlos E. Ripamonte, Eduardo Schiaffino y Manuel Ugarte.

Esta publicación, una de las pocas dedicadas exclusivamente a arte en este período y con cuatro años documentados de aparición regular fue, sin duda, de lectura obligada no sólo para los integrantes del Centro y asistentes a la Academia Nacional de Bellas Artes, sino para

---

<sup>19</sup> G. [Augusto Gozalbo?]. "El futurismo. El manifiesto de los pintores". *Athinae*. Buenos Aires, a. 3, n° 30, febrero de 1911, pp. 45-46.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 46.

una comunidad ávida de estar al día con lo que sucedía en nuestro país e internacionalmente. Por lo que la podemos suponer de gran difusión en un ambiente cada vez más exigente en materia artística, hecho que se refleja no sólo en el carácter de los artículos publicados, sino también por el de sus avisos de publicidad. En este sentido, el hacerse eco de los postulados del futurismo, señala –a pesar de la lectura adversa- la repercusión del futurismo en nuestro medio.

En esta lectura relativa a la manera en que fueron recibidos los manifiestos del futurismo en distintas publicaciones es interesante destacar la aparición en *PBT. Semanario Infantil Ilustrado (Para niños de 6 á 8 años)* de una nota dedicada a la “Vida Futurista” a comienzos del año ‘14<sup>21</sup>, momento en el cual Marinetti ya planeaba visitarnos<sup>22</sup>.

Parodia que narraba un día en la vida del “caballero futurista” llamado Bbb, que como tal vivía en París a un ritmo acelerado y se vestía con “camisa de seda anaranjada, calzoncillos azules, medias lila, chaqueta de caza verde manzana y calzones rosa” y que para “elevarse” leía “el manifiesto del padre futurista Marinetti sobre el ‘music-hall’, al que ese escritor genialísimo considera como el germen de todas las distracciones futuras” y a quien le parecía “sublime la idea que el público debe tomar parte en las representaciones del ‘music-hall’.”<sup>23</sup>

En realidad lo que proponía “Il Teatro di Varietà-Manifesto Futurista” -lanzado en Milán en setiembre de 1913 y publicado en noviembre de ese año por *The Daily Mail*- era una participación de los espectadores desde la hilaridad provocada por las situaciones absurdas en que inesperada y sorpresivamente se podían ver comprometidos: pegamento sobre sus butacas, peleas provocadas por la venta a diez personas del mismo asiento, etcétera.

Más allá de que en la nota también se plantease el uso de alucinógenos por parte del caballero Bbb y su amada Eee -cocaína, hachich, opio, éter- si se quiere, como explicación subyacente en tanto “disparate”, el redactor expresaba un conocimiento de ciertos clisés que para ese entonces eran familiares en Europa en las frecuentes burlas a los futuristas.

Asimismo, la reproducción de cinco obras debidas a supuestos pintores de ese grupo, una de ellas atribuida a Wladimiro Kannixky, en clara referencia a Wassily Kandinsky, y otros supuestos artistas cuyos apellidos eran en apariencia de origen alemán, italiano o ruso, denunciaban la internacionalización del movimiento, independientemente de que la apreciación del redactor fuese acertada o no. Por otra parte, el carácter de las obras ejecutadas “a la manera de”, también demostraba el conocimiento de los objetos propiamente dichos y una en particular, “El Caballero en el Baile”, de Fesoj Ztreblo, de *La Carcajada* de Boccioni o del *Jeroglífico dinámico del Bal Tabarín* de Severni.

Es indudable que entre esta broma-parodia montada en torno a los futuristas y la que caracterizó al Salón Nacional Ultra-Futurista organizado diez años más tarde en el Salón Van Riel -que reunió cerca de 60 obras también pretendidamente futuristas (*El festín de Baltasar, La bella durmiente, La coya, Inquietud* o *La hamaca paraguaya*, eran algunos de sus títulos), reproducidas en el número de diciembre de 1924 del semanario *Atlántida*- el camino parece recorrerse en el mismo sentido.

Aunque ignoramos la identidad del autor de la nota, con el inconveniente que esto plantea ya que no sabemos si se debió a un corresponsal extranjero o del propio magazine, es necesario destacar que estos últimos recorrían generalmente las ciudades europeas en busca de información actualizada y durante sus viajes asistían a eventos políticos y sociales y a exposiciones, que se encargaban de hacer conocer rápidamente en nuestro país.

En el caso particular de *PBT*, la nota sobre el *music-hall* respondía no sólo al tono propio de este semanario *Para jóvenes de 6 á 80 años*, sino también a las estrategias planteadas desde su aparición en 1904; esto es: el de llegar a ubicarse entre los predilectos de los lectores -ya que la oferta en este tipo de publicación era abundante- y también ir perfeccionándose “sin

---

<sup>21</sup> [Anónimo]. “Vida Futurista”. *PBT. Semanario Infantil Ilustrado (Para jóvenes de 6 á 80 años)*. Buenos Aires, n° 486, 21 de marzo de 1914. Agradezco al Arq. Martín Gromez el haberme facilitado este artículo.

<sup>22</sup> **Tito L. Foppa**. “Una campaña futurista en Buenos Aires”, *op. cit.*

<sup>23</sup> “Vida Futurista”, *op. cit.*

descanso, incrementando su interés por cuantos medios nos sugiera la practica”<sup>24</sup> y en tal sentido, el futurismo se mostraba a sí mismo como un “fenómeno” capaz de concitar y atrapar la atención de los potenciales lectores.

Ahora bien, de este muestreo que hemos realizado a partir de diarios y revistas porteños, que se diferenciaban claramente en sus objetivos y público al que estaban destinados, se puede afirmar que, por lo menos, en lo que concierne al futurismo, éste fue objeto de varias notas que familiarizaron a sus lectores con el movimiento y con su gesto favorito, el lanzamiento de manifiestos y que estos últimos les llegaron en algunos casos de manera más o menos directa por la transcripción de sus postulados y, en otros, mediatizados.

Sin lugar a dudas, una investigación sistemática en torno a las publicaciones del período revelaría cómo se fueron filtrando informaciones de todo tipo, datos e imágenes, situación que debería obligarnos a repensar los términos en que habitualmente se estudia la vanguardia en América Latina, esto es, no ya sólo en términos de la adopción o no de una poética disruptiva, sino en términos del conocimiento que se tenía de ellas y de los mecanismos por los que esta aproximación tuvo lugar.

En el caso particular del futurismo y su difusión en la Argentina, dicha investigación permitiría romper con esa lectura cerrada que admite unos pocos actores - particularmente Pettoruti- y entender la historia de su recepción en nuestro medio como un proceso complejo en el que la visita de Marinetti en 1926 constituyó más la clausura de un ciclo iniciado quince años antes que el inicio de otro.

---

<sup>24</sup> .Nota de la Redacción. Citada en Wáshington L. Pereyra. *La prensa literaria argentina: 1890-1974*. Tomo Primero. *Los años dorados 1890-1919*. Buenos Aires, Librería Colonial, 1993, p. 158.