

Hermann Danuser

Quien quiera oír, debe sentir.

Anti-arte, o el Arte del Escándalo

Si el escándalo se entiende todavía como un acompañamiento necesario a toda nueva música que establece una ruptura con antiguas tradiciones, con el futurismo, el escándalo se vuelve algo enteramente diferente. No es más un mero efecto y consecuencia del arte; más bien, es su contenido y su objeto. Sólo los futuristas milaneses transformaron el escándalo del arte en un arte del escándalo. El trabajo presenta una tipología de escándalos musicales.

He who will hear must feel.

Anti-art, or, the art of scandal

If scandal is still to be understood as a necessary accompaniment of every new music that breaks with older traditions, with futurism, scandal becomes something entirely different: No longer is it merely the effect and consequence of art, rather it is its content and goal. Only the Milan futurists turned the scandal of art into an art of scandal. A typology of musical scandals is presented.

Quien quiera oír, debe sentir.
Anti-arte, o el Arte del Escándalo*
Hermann Danuser

12|13

“Yo intenté hacer arte,” –expresó Robert Rauschenberg en [una] conversación con Barbara Rose– “y por eso debí borrar arte.”¹ Efectivamente, el dibujo de de Kooning borrado por Rauschenberg del año 1953, aun cuando el mismo surgiera no de un acto explosivo de aniquilación sino tras un paciente trabajo de varias semanas –el colega le había entregado voluntariamente el dibujo–, ilustra con fuerza simbólica el hecho de que arte y no-arte no son esferas que existan en límpida separación, cada una con sus propias reglas de juego independientes entre sí. En tanto y en cuanto avanza, el arte se apoya a menudo más bien sobre la expulsión y la destrucción del arte preexistente. Esto se observa en las artes plásticas, desde la pintura a la escultura, incluida la arquitectura, a causa de la materialidad de sus obras y la multitud de sobrepinturas, desmoldados y reformas, con más evidencia que en las artes escénicas y la música. Sin embargo, este principio se aplica a la cultura musical, en tanto todos los sujetos que participan en ella –compositores, intérpretes y oyentes en igual medida– están sometidos al principio de competencia, de validez general en la biología y la economía.

Pre-sentencia: Polemos pater panton

Mientras que compositores con una base institucional estable procuran generar un corpus integral –como Johann Sebastian Bach con su producción de cantatas de Leipzig–, en la historia de la música las profundas innovaciones históri-

* N. del T.: Publicado originalmente como “Wer hören will, muss fühlen –Anti-Kunst oder die Kunst des Skandals”, en *Der musikalische Futurismus* (D. Kämper ed., Laaber, Laaber, 1999), pp. 95-110.

¹ “Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose”, en *Kunst heute* 3, Köln 1989; cita según el Programa de mano del estreno alemán de la pieza teatral “KUNST” (“ART”) de Yasmina Rezas, en el Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Berlín 1995, p. 24. El dibujo aludido se halla reproducido allí en la p. 25.

cas de género, estilos, formas e instituciones revelan una fuerza normativa creadora al mismo tiempo que demoledora. Al comienzo del desarrollo histórico de nuevas modalidades artísticas, géneros, estilos y estéticas, se encuentran generalmente conflictos, confrontaciones, luchas.² Desde la recepción estética, todo lo que se halla fuera de los límites establecidos de una tradición artística –límites determinados sociológica, funcional e históricamente– tropieza en principio con una denegación de la aceptación que sólo puede superarse por medio de la resolución de un conflicto. De este modo, así se trate de los límites de un sistema tonal, de las posibilidades de la construcción de estructuras y formas, del tratamiento de las disonancias, o asimismo de la materialidad o del instrumental del arte, en el curso de la historia de la música estos límites normativos han sido atacados, heridos, finalmente relevados y reemplazados por otros, en tanto que de esta manera aquello que antaño aparecía como fuera de la determinación de límites del arte posible es introducido en el campo del arte fase a fase, etapa por etapa, capa tras capa en el proceso histórico, y la división entre “arte” y “no-arte” es siempre redefinida, reflejada y finalmente relevada.³ Al mismo tiempo, la presencia histórica del pasado –con-trainstancia al proceso de lo moderno– eleva su reclamo contra una desvalorización obcecadamente progresista de las normas artísticas anteriores e introduce los conflictos de la historia del arte resueltos a partir de su contexto funcional originario en el amplio campo del relativismo valorativo y la tolerancia normativa que se nos presenta en la cultura del concierto, el teatro y el museo del siglo XX.

² Esto es comparable a las confrontaciones que, sobre desacuerdos en el uso de idiomas o dialectos, pueden provocar encendidas declaraciones por parte de grupos normativos establecidos, cuando por ej. en abril de 1987 la política del Partido Verde Sevim Çelebi-Gottschlich comenzó su discurso en la Cámara de Diputados de Berlín en turco, se le retiró de inmediato la palabra, pese a que 140.000 habitantes de Berlín hablan ese idioma. Cit. según Florian Coulmas, *Gewählte Worte. Über Sprache als Wille und Bekenntnis* [Palabras escogidas. Sobre el lenguaje como voluntad y reconocimiento] (Edición Pandora 34), Frankfurt a. M. y New York 1996, pp. 18-19.

³ Dado que Cage elevó el conjunto completo de ruidos y acciones cotidianos al ámbito de la “facultad artística” [*Kunsthfähigkeit*] –e incluso a la apertura de una puerta, en tanto “celebrada”, le dio validez artística–, el campo virtual del arte desplazó tanto su peso sobre el no-arte, que a partir de la eliminación de todas las fronteras materiales se volvió no tanto omnipotente como impotente. Sobre la diferenciación de las categorías de arte y no-arte véase Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‘hoher’ und ‘niederer’ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* [Música como arte y no-arte. Indagaciones en torno a la dicotomía de música ‘superior’ e ‘inferior’ en el pensamiento estético musical entre Kant y Hanslick] (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel, 1987.

Mientras que la frase de Heráclito “El conflicto es padre de todo, Señor sobre todo”⁴ constituye también en la historia de la música⁵ una constante fundamental, el escándalo, expresión de un conflicto, ha devenido en muy diversas formas realidad histórica, como un “Arte del Escándalo”, pero nunca de modo más claro que en el Futurismo. Para perfilar esto, bosquejemos a modo de introducción tres tipos de “escándalo”, tal como se presentan, a modo de tipos ideales, en aquellos años de quiebre para nuestro tema y para la historia de la música del siglo XX, en torno a 1910, en las metrópolis Viena, París y Milán.

Un primer modo lo representan los mal reputados escándalos de la Escuela de Viena –así por ejemplo el estreno, el 21 de diciembre de 1908, del Segundo Cuarteto de Cuerdas Op. 10 de Schönberg por el Cuarteto Rosé y la soprano Marie Gutheil-Schoder, o durante el estreno parcial de los *Altenberglieder* Op. 4 de Berg, el 31 de marzo de 1913. Subyace agudamente a este modo aquel patrón de la estética de la autonomía, según el cual un nuevo arte y, sobre todo uno tan diferente como la atonalidad libre expresionista, encuentra necesariamente resistencia en el momento de su aparición. Los compositores e intérpretes de la escuela de Viena protestaron amargamente por el hecho de que el público no estuviera dispuesto a escuchar al menos una vez en calma obras que le eran desconocidas para formarse un juicio, y constituyeron –en consecuencia– la “Asociación para estrenos musicales privados” en Viena (y en Praga), la cual excluyó tan radicalmente el escándalo que al público le fueron vedadas incluso las manifestaciones positivas.⁶ Allí donde la estética efectual [Wirkungsästhetik] se limita a una aprehensión contemplativa de la estética de la obra por parte del oyente, un escándalo, una aparición colateral inevitable al comienzo, es algo ajeno al arte.

14 | 15

⁴ Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, [Fragmentos de los presocráticos], Heráclito, Fragmento B53. “La guerra [mejor, el conflicto] es padre de todo, rey sobre todo [...]” Citado según *Veni, vidi, vinci. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen* [Dichos del griego y el latín], seleccionados y comentados por Klaus Bartels, Darmstadt, 9na. ed., 1992, p. 27.

⁵ H. Danuser, “Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte” [Elogio de la crítica. El escándalo en la historia de la música.], *Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern* 1995, pp. 115-215. [N. del T.: Cf. H. Danuser, “Elogio del biasimo. Lo scandalo nella storia della musica”, *Musica/Realtà* XVIII/51 (1996), pp. 23-37.]

⁶ Cf. H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* [La música del siglo XX] (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber, 1992, pp. 118-119; *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, [Asociación para estrenos musicales privados de Schönberg], ed. por Horst Weber (*Musik-Konzepte* 36), München, 1984.

Un segundo modo, para el cual París parece ser clave, marca una postura más abierta, más destrabada, que saluda al escándalo como un signo inequívoco de un nuevo arte. Esta postura se extiende allí donde, en lugar de la autonomía de la obra, se presupone una estética efectual supeditada al público, especialmente en los géneros de las artes escénicas, incluido el teatro musical, en cuya historia el “succès de scandale” se ha confirmado reiteradamente. Ante todo, el escándalo logra aquí aquella publicidad de tipo combativo que contribuye más al éxito que la aclamación unánime: la reputación de Wagner en París se alimentó del escándalo de *Tannhäuser* en 1863, la de Stravinsky del escándalo del *Sacre* en 1913. No sin razón Thomas Mann hace buscar de París a su compositor alemán Leverkühn por el empresario de conciertos Saul Fitelberg, quien trata de atraerlo –sin éxito– hacia el gran mundo mediante el elogio del escándalo:

“... pero yo he hecho de él [mi nombre polaco-germano-judío] el nombre de un campeón notorio de la cultura de vanguardia y, bien puedo decirlo, un amigo de grandes artistas. C’est la vérité pure, simple et irréfutable. El motivo de ello es que desde mi juventud he aspirado a todo lo superior, lo intelectual y divertido, hacia lo nuevo, ante todo hacia lo nuevo que escandaliza todavía, pero que es un elemento subversivo estimable y lleno de porvenir, llamado a ser mañana muy productivo, la última moda, el arte. A qui le digo? Au commencement était le scandale.”⁷

El subtexto de este pasaje remite incluso a dimensiones más profundas de lo escandaloso en la novela –al principio, a la infección sifilítica como signo del pacto de Leverkühn con el diablo en beneficio de su obra moderna y, al final, a la elevada soledad religiosa del enfermo en el colapso de la escena de la despedida–, aunque el sentido pretendido por Fitelberg implica por cierto que lo escandaloso de un comienzo se atenúa paulatinamente, conforme a este paradigma en el devenir de los procesos de recepción, si no es nuevamente renovado mediante precisas medidas interpretativas.

Pero con el tercer modo –representado por las veladas futuristas milanesas– el escándalo se ubica tanto al principio como al final. En lugar de efecto y consecuencia del arte, es su contenido y propósito. Así surge del “escándalo del arte”, el “Arte del Escándalo”. ¿En dónde radica lo específico de un “anti-arte” del Futurismo y de los movimientos históricos de vanguardia en su conjunto si, como

⁷ Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Trad. de J. Farrán y Mayoral. 2da. ed. Barcelona, Plaza & Janes, 1991), pp. 435-86 (capítulo 37). “Esta es la verdad pura, simple e irrefutable. ... ¿A quién se lo digo? En el principio fue el escándalo.” en francés en el original.

se dijo, la violencia, la destrucción y la aniquilación son tan viejas dentro del arte, la literatura y la música como ellos mismos,⁸ y por otra parte, fuera de la esfera artística, se encuentran innumerables formas de conflicto? ¿En qué medida se muestran aquí diluidos y con uno y otro significado los procesos artísticos que se había formado la filosofía del arte en el siglo XIX a partir de las instancias poética-texto-obra-representación, esto es, autor-intérprete-público? ¿Modificó el sistema los elementos individuales en todos estos niveles en los cuales fueron culturalmente activos? ¿Qué significa, por ejemplo, que el manifiesto, que antaño perteneciera a los “paratextos” del arte como proclama poetológica o estético-receptiva, se erija ahora en un “texto” artístico central, capaz incluso de atraer hacia sí una representación, una realización o una “acción”, de modo tal que no necesite ya que le siga una “obra”, debido a que se instaló en su lugar?⁹

Cultura del Manifiesto

En efecto, –publicaciones recientes ponen esto en evidencia–¹⁰ por entonces la categoría del manifiesto, que se hallaba como base común de las fases de los procesos vanguardistas del futurismo y el dadaísmo al surrealismo y muchos otros “ismos”, se impuso históricamente con una extraordinaria diversidad. Dado que una característica esencial de la vanguardia residía en la revocación de los límites entre las artes individuales, partimos no tanto de los manifiestos musicales en sentido estricto¹¹ como de los tempranos manifiestos del inicia-

16|17

⁸ Cf. el curso de postgrado “Codificación de la violencia en la transformación medial”, organizado en 1998 por la Sociedad Alemana de Investigación en las Facultades de Filosofía II y III de la Humboldt-Universität zu Berlin.

⁹ Cf. Dietrich Kämper, “Futurismus”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2da. ed., ed. por Ludwig Finscher, Sachteil 3, Kassel y Stuttgart 1995, pp. 975-984.

¹⁰ Cf. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* [Manifiestos y proclamas de la vanguardia europea], ed. por Wolfgang Asholt y Walter Fähnders, Stuttgart y Weimar 1995, pp. XV-XXX, además de las introducciones a las cuatro partes de la antología así como la bibliografía escogida, pp. 455-467; cf. además Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* [Futurismo. Historia, estética, documentos] (Rowohlts Enzyklopädie 535), Reinbeck bei Hamburg 1993, así como el volumen *Die ganze Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, [El mundo entero es una manifestación. La vanguardia europea y sus manifiestos], ed. por Wolfgang Asholt y otros, Darmstadt, 1997.

¹¹ Cf. Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Milano y Lucca, 1996, pp. 163-164, p. 167, p. 170 (Pratella), pp. 175-176 (Russolo), p. 193 (Bartoccini y Mantia), pp. 119-200 (Casavola), pp. 208-209 (Marinetti).

dor del movimiento histórico vanguardista, Filippo Tommaso Marinetti,¹² comenzando por el *Manifeste du Futurisme* publicado en el *Figaro* de París el 20 de febrero de 1909, así como el Manifiesto sobre el Teatro de Variedades *Le Music Hall* publicado en el *Daily-Mail* del 21 de noviembre de 1913.

Símbolo supremo del manifiesto futurista es la destrucción, un concepto que Marinetti ya había elegido como título de un ciclo de poemas publicado en 1904 (*Destruction. Poèmes lyriques*). El nuevo arte no sustituye silenciosamente al anterior, se deriva ruidosamente de su destrucción. Numerosos textos de manifiestos determinan una lógica antinómica,¹³ según la cual a un catálogo de exigencias “contra” se le opone otro “pro”. Todos los valores y factores determinantes del arte “clásico” y sus tradiciones deben ser destruidos, o sea: perdurabilidad, conexión entre las partes, complejidad surgida del orden, determinación de género. En una “inversión de todos los valores” de la estética inspirada en Nietzsche, anterior al desarrollo de un teatro del absurdo, se postula una dedicación al absurdo,¹⁴ una discontinuidad de la experiencia originada en una acumulación de contrastes extremos, y en general en el principio del *shock*. Así, con relación al Music-hall: “Es absolutamente indispensable destruir toda lógica en los espectáculos de Music-hall, exagerar en ellos el lujo, multiplicar los contrastes y hacer reinar sobre el escenario lo inverosímil y lo absurdo”.¹⁵ O también: “Los autores, actores y los maquinistas del Music-hall tienen una única razón de ser y de triunfar: la de inventar incesantemente nuevos elementos de *shock*.”¹⁶

¹² En esto me apoyo especialmente en el volumen *Marinetti et le futurisme. Etudes, documents, iconographie*, reunidos y presentados por Giovanni Lista, Lausanne, 1977.

¹³ Así, entre otros ejemplos, los textos (los títulos siguientes en la traducción alemana) *Offene Fenster* [Ventanas abiertas] de Stanislav Kostka Neumann del 9 de agosto de 1913, *Vitale Englische Kunst* [Arte inglés vital] de Marinetti y C. R. W. Nevinson del 11 de junio de 1914 o también *Die futuristische Architektur* [La arquitectura futurista] de Antonio Sant’Elia del 11 de julio de 1914, impreso en alemán en *Manifeste und Proklamationen* [Manifiestos y proclamas], pp. 55-56, pp. 77-79 y pp. 84-87.

¹⁴ “¡Demos de comer a lo desconocido, no por desesperación sino simplemente para enriquecer los insondables reservorios del Absurdo!” se dice en el *Manifeste du Futurisme* [Manifiesto del Futurismo], en *Le Figaro* del 20 de febrero de 1909, citado según *Marinetti et le futurisme*, s/p.

¹⁵ “El futurismo transformará el Music-Hall en teatro del *shock*, del récord y la fisicomanía [*physicofolie*]”, según el punto 1 de la segunda sección del Manifiesto de Marinetti del 29 de septiembre de 1913, publicado en el *Daily-Mail* del 21 de noviembre de 1913 bajo el título *Le Music-Hall. Manifeste futuriste*; citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p. [N. del T.: En francés en el original, traducción de Liliana Fraire.]

¹⁶ “El futurismo glorifica el Music-hall”, según el punto 3 de la primera sección del Manifiesto de Marinetti *Le Music-Hall. Manifeste futuriste* del 29 de septiembre de 1913, citado en *Marinetti*

No puede haber ningún estancamiento.¹⁷ Un mecanismo y una actividad incasantes procuran por sí mismos renovar constantemente la acción del *shock*. El continuo invento de otros elementos de estupefacción requiere perceptivamente una permanente innovación del efecto de *shock*. En la medida en que el “movimiento” es un principio fundamental de esta estética y con el cual se valida literalmente el concepto de “movimiento histórico de vanguardia”,¹⁸ se manifiestan con ello la aceleración del tiempo, de la sensación subjetiva del tiempo así como de las estructuras temporales objetivas, principio y consecuencia incontenible del proceso de modernización hasta el día de hoy, en una condensación verdaderamente ejemplar. Mientras que las obras del arte clásico, concebidas para la permanencia, despliegan su sentido gradualmente a causa de la complejidad que se les asigna, el anti-arte se realiza en el singular acto de la destrucción, en la negación súbita. Pero cuando la agresión contra el arte anterior se torna una acción vanguardista en sí misma, se suprime la frontera entre “arte” y “vida”. En la revuelta futurista¹⁹ uno fluye en la otra: la *poiesis* del arte se convierte en praxis de vida y ésta, a la inversa, se escenifica como un hecho artístico. La negación de lo permanente, el rechazo de todos los maestros y dogmas que el futurismo espera del Teatro de Variedades (Music-hall),²⁰ confirman como verdadera tradición de la vanguardia la falta de tradición por antono-

ti et le futurisme, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.] El concepto “stupeur” [estupor] corresponde en el texto al alemán “Schock” [*shock*].

18 | 19

¹⁷ Cf. Winfried Wehle “Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma ‘moderner’ Literatur und Kunst” [La vanguardia: un paradigma histórico-sistemático de la literatura y el arte “modernos”], en *Lyrik und Malerei der Avantgarde* [Lírica y pintura de la vanguardia], ed. por Rainer Warning y Winfried Wehle (Uni-Taschenbücher 1191), München, 1982, pp. 9-40, aquí especialmente p. 12.

¹⁸ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974, pp. 44-45. [Trad. esp. de J. García, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997] Acerca del concepto de vanguardia cf. no obstante también Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, traducida del italiano por Gerald Fitzgerald, Cambridge, Massachusetts, y London, 1968. [Trad. esp. de Rosa Chacel: *Teoría de la vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.]

¹⁹ El punto 2 del *Manifeste du Futurisme* de Marinetti del 20 de febrero de 1909 dice: “Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia y la revuelta.” Citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p.; cf. el capítulo “Die avantgardistische Revolte” [La revuelta vanguardista] en H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 2da. ed., Laaber, 1992, pp. 97-109.

²⁰ El punto 1 de la primera sección, “El futurismo glorifica el music-hall” del Manifiesto de Marinetti *Le Music-Hall. Manifeste futuriste* del 29 de septiembre de 1913, dice: “El Music-hall, consecuencia de la electricidad, nacido en cierta forma con nosotros, carece, felizmente, de tradiciones, de señor, de dogmas y se nutre de la actualidad veloz.” Citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p.

masia, la que por otra parte tiene que conjurar, aun más que otras tradiciones del pasado, el peligro de la construcción de una tradición vanguardista.²¹

Así como la aversión contra el clasicismo es tan vieja como éste mismo –enfáticamente expresada por caso en la pieza teatral *Minetti* de Thomas Bernhard–,²² en el futurismo la parodia, la burla y el estropicio no son algo nuevo en sí mismos, sino sólo en la medida en que los medios de la negación, la discontinuidad, la aceleración y la concentración alcanzan una nueva cualidad. La aniquilación de las obras clásicas, acto espontáneo de negación de sentido, promovió un sinsentido más tarde llamado “dadaísta”:

“El Music-hall destruye todo lo solemne, todo lo sagrado, todo lo serio y todo lo puro del Arte con mayúscula. Colabora con la destrucción futurista de las obras maestras inmortales plagiándolas, parodiándolas, recitándolas de manera simple, sin ostentaciones y sin compunción, como si se tratase de cualquier otro número de atracción. [...]”²³

Y aún más drásticamente:

“Prostituir sistemáticamente todo el arte clásico en el escenario dando, por ejemplo, en una única velada, todas las tragedias griegas, francesas, italianas, en versiones abreviadas. Vivificar las obras de Beethoven, de Wagner, de Bach, de Bellini, de Chopin, interrumpiéndolas con canciones napolitanas. [...] Ejecutar una sinfonía de Beethoven en retrogradación. Comprimir todo Shakespeare en un solo acto. [...]”²⁴

²¹ “Impedir que una suerte de tradición se establezca en el Music-hall”, se dice en el punto 2 de la segunda sección “El futurismo transformará el Music-hall en teatro del *shock*, del récord y la fisicomanía”, del Manifiesto de Marinetti del 29 de septiembre de 1913, publicado en el *Daily-Mail* del 21 de noviembre de 1913 bajo el título *Le Music-hall. Manifeste futuriste*; cit. según *Marinetti et le futurisme*, s/p.

²² En la pieza de teatro homónima de 1976, el actor teatral Minetti jura una y otra vez a su interlocutora: “Todo cuanto tiene tan sólo la apariencia/ de ser clásico/ desprecio / Yo huyo de lo clásico, mi señora / Un artista prestigioso debe huir del clasicismo / Treinta años he estado desocupado en Alemania / en Dinkelsbühl / por haberme negado al clasicismo.” Cit. en Thomas Bernhard, *Die Stücke, 1969-1981*, Frankfurt a. M., 1983, pp. 573 ss.

²³ Punto 15 de la primera sección “El futurismo glorifica el Music-hall”, del Manifiesto de Marinetti *Le music-hall. Manifeste futuriste* del 29 de septiembre de 1913, citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.]

²⁴ Punto 4 de la segunda sección “El futurismo transformará el Music-hall en teatro del *shock*,

Según el programa del manifiesto, el clasicismo, petrificado a los ojos de los futuristas, puede hacerse apto para la contemporaneidad sólo mediante una rasante aceleración, mediante un radical acortamiento temporal, y –esto como postulado de una ejecución retrogradada de Beethoven– impulsar [hervortreiben] el anticlasicismo.

Mientras que la modernidad estética desde el romanticismo alemán definía a Poe y Baudelaire a partir de una doble relación tensional tanto con la estética clásica como con la modernidad social, la rebelión futurista directamente escamotea la diferencia entre modernidad estética y social,²⁵ declarando sin más a los factores del progreso técnico, reflejos de la modernidad social, no ya en su manifestación artísticamente transformada sino en su apariencia fáctica, objetos estéticos por sí mismos. En esto radica el momento provocativo del notorio entusiasmo técnico de los futuristas, cuya glorificación de los medios modernos de transporte se convirtió como contrapartida en el modelo, provisto de rasgos antropomórficos, para la práctica deportiva obsesionada por el record. La frase “...une automobile rugissante, qui a l’air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace”²⁶ –un automóvil avanzando veloz con una crepitación semejante a una ametralladora se ubica por encima de la belleza de la estatua de Nikè de Samotracia que se encuentra en el Louvre de París– revela evidentemente también una faceta destructiva de la visión.

Hasta qué punto el mito progresista antiartístico de los futuristas, construcción y destrucción en uno, libera un impulso colectivo mortal para la modernidad, se evidencia en la concepción de Marinetti de la guerra como “seule hygiène

20 | 21

del récord y la fisicomanía”, del Manifiesto de Marinetti *Le Musi-hall. Manifeste futuriste*, del 29 de septiembre de 1913, citado en *Marinetti et le futurisme*, ed. por G. Lista, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.]

²⁵ Cf. Jürgen Habermas, “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt”, en *Die Zeit*, 19 de septiembre de 1981, pp. 47-48.” [Trad. esp. “La modernidad, un proyecto incompleto”, en H. Foster ed. *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985), pp. 19-35.]

²⁶ El punto 4 del *Manifeste du futurisme* de Marinetti del 20 de febrero de 1909 dice: “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”. Citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p. Cf. al respecto Heiner Knell, *Die Nike von Samothrake. Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anathems im Kabirenheiligtum von Samothrake*. [La Victoria de Samotracia. Tipo, forma, significado y repercusión de un anatema triunfal ródico en el santuario de los cabirios de Samotracia], Darmstadt, 1995.

du monde”.²⁷ Lo provocativo de esta formulación no reside tanto en la glorificación de la guerra, que se puede apoyar en una vieja tradición, como en su estetización bajo el signo de medios revolucionarios, que hacen a la técnica sujeto y al hombre objeto de la destrucción. La historia del siglo XX ha confirmado esta glorificación, dado que la destrucción efectiva superó reiteradamente el extremo imaginado por la fantasía vanguardista, pero al mismo tiempo también la refutó, por cuanto la postulada conversión del suceso bélico en un proceso estético se desenmascaró como problemática. En esta clave se refleja la ambivalente eficacia del culto que se irradia desde Nietzsche de lo peligroso, lo heroico, de una energía pródigamente dilapidatoria tal como la figuran los manifiestos futuristas.²⁸ En tales documentos la vanguardia artística se revela como precursora de formas sociales totalitarias, el futurismo italiano por el fascismo,²⁹ el ruso por el temprano comunismo soviético, la indiferencia filosófico-vital de racionalidad e irracionalidad por el nacionalsocialismo.

²⁷ Punto 9 del *Manifeste du futurisme* de Marinetti del 20 de febrero de 1909: “Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.” Citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p. En lo que respecta a una aplicación “musical” de este planteo, compárese el quinto capítulo, “I rumori della guerra”, del tratado *L’arte dei rumori* de Luigi Russolo (Milano, 1916), publicado primero en *Gli Avenimenti* del 2 de enero de 1916 bajo el título “Il rumore della guerra moderna”; citado en *Luigi Russolo e l’arte dei rumori con tutti gli scritti musicali*, ed. por G. F. Maffina, Torino, 1978, pp. 149-154. Cf. la crítica de Walter Benjamin en el ensayo “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en *Gesammelte Schriften* ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser I/2, Frankfurt a. M., 1974, pp. 467-469 (primera versión) o bien pp. 506-508 (segunda versión). [Trad. esp. de J. Aguirre: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos* (Barcelona, Planeta, 1994), pp. 15-60.]

²⁸ El punto 1 del *Manifesto du futurisme* de Marinetti del 20 de febrero de 1909 dice: “Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.”, y el punto 6: “Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.”, citado en *Marinetti et le futurisme*, s/p.

²⁹ En un artículo “Futurismo e fascismo”, publicado en *La stampa* del 15 de mayo de 1924, Benedetto Croce destaca la función precursora del futurismo para con el fascismo: “Ciertamente, para quien tenga un sentido de las conexiones históricas, el origen ideal del ‘fascismo’ se encuentra en el ‘futurismo’, en esa decisión de ir a la plaza a imponer el propio sentimiento, a taponar la boca a los disidentes, a no temer tumultos y bullanguería, en la sed de lo nuevo, en el ardor por romper

Arte de acción

Pero las figuras de la destrucción se vuelven anti-arte sólo cuando son consideradas, en la pragmática realidad de la realización estética, por sobre su contenido semántico, más allá del plano del texto del manifiesto. También las instancias público y ejecutantes caen en el remolino de destrucción de las determinaciones de funciones. Sólo en este plano se hacen visibles las líneas divisorias entre las representaciones tempranas de violencia –como por ejemplo las muertes en *El anillo de los nibelungos*– y su escenificación futurista, la que desdibuja conscientemente los límites entre representación y acción criminal.

Este paso se hizo posible en el movimiento vanguardista sólo cuando las reglas del trato civil libre de violencia, fuera del arte, se instalaron al menos como normas jurídicas de la convivencia humana, en un proceso que se extendió por siglos, en cuyo transcurso hubiera sido para todo –por ejemplo en el caso del honor agredido por una injuria verbal– mucho más eficiente buscar justicia propia directamente en el combate, en lugar de entregarse a la fatigosa y poco prometedor vía del reclamo judicial y reconocer así el monopolio de la violencia por parte del estado.³⁰ Mientras el duelo fuera considerado todavía como una forma socialmente aceptada de satisfacción y, por el contrario, la esfera del arte durante la época estéticamente plena de la representación de la obra [*Werkdarstellung*] no ofreciera ningún espacio para su resolución (como no fuera uno ficticio sobre el escenario operístico), era sencillamente impensable que la actuación artística pudiera convertir repentinamente factores de perturbación y violencia en una acción calificada positivamente. Los enemigos estorbaban a lo sumo una función, jamás a los autores. Pero a comienzos del

22 | 23

con toda tradición, en aquella exaltación de la juventud que fue propia del futurismo y que habló al corazón de los veteranos de las trincheras, que desdeñaba las componendas y escaramuzas de los viejos partidos y de la falta de energía de la que daban prueba a través de la violencia y las insidias antinacionales y antiestatales.” Citado en Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri – giornali – manifesti*, Roma, 1992, p. 180. [N. del T.: En italiano en el original, trad. de Graciela Daneri.]

³⁰ Todavía a principios del siglo XVIII los jóvenes músicos Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach se vieron implicados en retos de satisfacción, éste el 5 de agosto de 1705 en Arnstadt contra un alumno fagotista llamado Geyersbach, y aquél el 5 de diciembre de 1704 en Hamburg contra su colega Johann Mattheson, el compositor de la ópera *Kleopatra*. Cf. al respecto Paul Münch, “Von der ‘höfischen Conduite’ zur ‘Höflichkeit des Herzens’. Umgang und Kommunikation im 18. Jahrhundert.” [De los ‘modales cortesanos’ a la ‘cortesía del corazón’. Trato y comunicación en el siglo XVIII], en *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996*, ed. por Günther Wagner, Stuttgart y Weimar 1996, pp. 65-85, aquí pp. 75-78. Este artículo ofrece también orientaciones sobre bibliografía ampliatoria sobre el duelo.

siglo XX el nivel alcanzado en la seguridad jurídica de la sociedad civil permitió el paso a la inseguridad artística, por lo que ciertamente la agresión futurista no sólo debe entenderse como contrastante ante la vida cotidiana sino también en relación con una creciente disposición a la agresión política.³¹

En una comparación más amplia de la inmanente agresividad del anti-arte futurista con otros paradigmas históricos, en los cuales la música fungió como factor de la guerra, se comprueba que lo particular de este movimiento vanguardista en el siglo XX no lo constituye la afinidad entre música y guerra como tal, sino la modalidad muy específica de su vínculo. Hasta tiempos míticos se retrotraen los ejemplos que –como contraimagen de una fuerza apaciguadora– registran las capacidades de la música para la incitación, la provocación y el fortalecimiento poco antes de la preparación y el desarrollo de acciones de combate,³² y todavía en el siglo XX tales paradigmas desempeñaron un papel en las canciones de los soldados así como en las músicas combativas revolucionarias –claro que bajo premisas estéticas diametralmente opuestas a las del futurismo. Porque la estetización de la guerra liberó a la música de la función de un arte constructivo y en un golpe de igual tendencia promovió la marcha colectiva, y en su reemplazo erigió a la perturbación y a la destrucción, ideas de la discontinuidad estética, como principio. Aquí es donde el futurismo revela rasgos estéticos radicalmente modernos, cuya inestabilidad lo hicieron inapropiado para una funcionalización pragmática al servicio de la conducción de la guerra.

³¹ Tal el análisis sobre Italia de Wolfgang Schieder: “En lugar del sistema de gobierno parlamentario existente, los nacionalistas impulsaron un estado autoritario, que debía ser costado por una elite burguesa. Para lograr esta elite, debía renovarse radicalmente la a sus ojos afeminada ciudadanía. El medio para obtener esa renovación era una política de acción en torno a la acción. El programa de una ‘action directe’ de Georges Sorel dirigido a la clase trabajadora, fue reconvertido por ellos para la ciudadanía. Hasta 1911 este accionismo fue un mero accionismo verbal. Con la guerra colonial en Libia forzada propagandísticamente en 1911 por los nacionalistas, y sólo luego realmente con la primera guerra mundial la guerra devino no obstante el valor supremo del nacionalismo radicalizado. Los nacionalistas desataron un verdadero culto a la guerra, redactaron por ejemplo un “Elogio della guerra” (Corradini) o festejaron la ‘Guerra festa’ (Marinetti). La guerra y la muerte en la guerra fueron entendidas como catarsis de la sociedad burguesa.” Cf. W. Schieder, “Die Krise der bürgerlichen Gesellschaft und die Entstehung des radikalen Nationalismus in Italien”, [La crisis de la sociedad burguesa y el origen del nacionalismo radicalizado en Italia] en *Die musikalische Futurismus*, ed. por D. Kämper (Laaber, 1999), p. 16. Agradezco al Prof. Schieder por haberme facilitado amablemente sus manuscritos.

³² Recuérdese entre otros a Boecius, Isodoro de Sevilla, Tinctoris o también Praetorius.

¿Cómo se lleva a cabo –tanto semánticamente como pragmáticamente, en el plano de los textos como de las acciones– la agresión contra el público, la “afrenta al público”? Para introducir esto en la acción representativa en el Teatro de Variedades debe suprimirse –esto como primer elemento– la separación espacial entre él mismo y los intérpretes: “introducir la sorpresa y la necesidad de actuar entre los espectadores de la platea, los palcos y la tertulia”.³³ La escenificación del anti-arte futurista constituye un suceso centrado en lo momentáneo, de transcurso incierto, incontrolado. Formulaciones como “La belleza se encuentra sólo en la lucha. No existe obra maestra sin un carácter agresivo.”³⁴ glorifican la acción violenta. Ya en 1909 una serie de acciones deportivas escaló hasta la bofetada y el puñetazo: “[...] queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la cachetada y el golpe de puño.”³⁵ Mientras que la forma contemplativa de recepción del arte autónomo repliega todas las tensiones en el fuero interno de los individuos, a partir de cuya suma se forma ante todo un público, aquí –tanto en la intención programática de los artistas como en la pragmática forma de efecto de la actuación– la tensión energética se descarga en el vigor del conflicto, la agresión se dirige hacia afuera. Aparentemente amenazada en su carácter artístico, esta actuación constituye en realidad precisamente la idea específica de un anti-arte.

24 | 25

El Manifiesto del poeta escénico futurista redactado por Marinetti, suscrito luego el 11 de enero de 1911 por muchos poetas y pintores así como por el músico Balilla Pratella –la fecha exacta aumenta la vigencia y refuerza el carácter de acontecimiento– tensa el arco desde el público a los autores y actores. Años antes de Brecht, en el primer párrafo se ataca a un determinado tipo de público:

“Nosotros los futuristas reclamamos de los autores ante todo el desprecio del

³³ “El futurismo transformará el music-hall en teatro del *shock*, del récord y la fisicomanía”, según el punto 3 de la segunda sección del Manifiesto de Marinetti *Le Music-hall. Manifeste futuriste* del 29 de septiembre de 1913, citado en *Marinetti et le futurisme*, ed. por G. Lista, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.]

³⁴ Según el comienzo del punto 7 del *Manifeste du futurisme* de Marinetti, del 20 de febrero de 1909, citado en *Marinetti et le futurisme*, ed. por G. Lista, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.]

³⁵ Según el final del punto 3 del *Manifeste du futurisme* de Marinetti, del 20 de febrero de 1909, citado en *Marinetti et le futurisme*, ed. por G. Lista, s/p. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.]

público y en especial el desprecio del público de estrenos, cuya psicología podemos sintetizar del siguiente modo: concurso de sombreros y de guardarrropas femenino, –orgullo por una butaca pagada caro que se traduce en arrogancia intelectual–, platea y palcos ocupados por personas satisfechas y ricas, cuyo cerebro consecuentemente altanero y cuya intensa actividad digestiva impiden todo esfuerzo espiritual.”³⁶

El undécimo párrafo, último de este manifiesto, comienza con la frase: “Finalmente, nosotros reclamamos de los autores y actores la ‘alegría de ser silbados’”³⁷, y por último en el ya citado manifiesto *Il teatro di Varietà* del 29 de septiembre de 1913 (publicado en el *Daily-Mail* el 21 de noviembre de 1913) se contraponen la psicología tradicional del espectador a la “fisiomanía” del público.³⁸

La tan proclamada agresión contra el público era parte de una nueva forma de arte. Esta se dirigía por igual a quienes pensarán igual o diferente. En las “serate futuriste”, la veladas futuristas, la función artística degeneraba menos en un tumulto, que en una confrontación a golpes de puño entre los participantes en la que acababa una agresión prefigurada e interpretativamente presentada en uno de los textos de los manifiestos. Para excluir el fracaso de una velada, la cual a causa de acuerdos comunes no se malograba en una abierta discordia, los futuristas buscaban precisamente la confrontación, no cejaban en sus esfuerzos provocativos y alentaban conscientemente la pelea. El accionismo del anti-arte era un nuevo modelo artístico, cuya violencia en la concepción de Marinetti³⁹ debía culminar más o menos inevitablemente en la acción nacional de la guerra.

Ciertamente, actores de particular mansedumbre asumieron la rama musical del futurismo, incluyendo el ruidismo de un “arte dei rumori”, que fuera concebido en el sentido tentativo de una “anti-música”. Porque los músicos aún guardaban de todas formas la esperanza de una recepción estética tradicional. La “grande serata futurista” del 9 de marzo de 1913, en cuyo marco Pratella dirigió su *Inno alla Vita – Sinfonia Futurista* en la versión original para

³⁶ Manifiesto de los poetas escénicos futuristas, en *Manifeste und Proklamationen*, pp. 19-20; la cita en p. 19.

³⁷ *Manifeste und Proklamationen*, p. 20

³⁸ Véase también C. Salaris, *Storia del futurismo*, pp. 57-60, aquí p. 58. Agradezco a la Prof. Barbara Marx por haberme indicado ésta y otras fuentes.

³⁹ Véase Giovanni Lista, “Marinetti et le futurisme politique”, en *Marinetti et le futurisme*, ed. por G. Lista, pp. 11-28.

orquesta y que él estilizó en su recuerdo como una heroica batalla,⁴⁰ fue retratada por el crítico del *Messagero* como una tragicómica sinfonía de despedida, en la que las tropas dejan solo a su general futurista:

“Es un martirio para las ocho mil membranas de tímpanos que lo escuchan. Surgen los primeros silbidos, los primeros basta. Al cabo de cinco minutos vuelan las primeras castañas e inmediatamente después una gran manzana destruye un violín. El maestro de orquesta lanza imprecaciones contra la mano desconocida. Se levanta y se retira con gesto muy desdeñoso. Siguen otras manzanas, otras castañas y un primero pero no último alcaucil. Los instrumentistas, temiendo por la integridad de sus instrumentos y por la de sus propias cabezas, uno tras otro abandonan el lugar. Así el maestro termina quedando solo y abandonado.”⁴¹

De modo similar relata Luigi Russolo la primera función pública de una orquesta ruidista en el Teatro Dal Verme de Milán la noche del 21 de abril de 1914. En lugar de reclamar para su ruidismo la agresividad inherente al anti-arte futurista, él se queja del público, como si éste hubiera iniciado la acción futurista, y narra melindrosamente el combate entre futuristas y pasatistas:

“Yo digo: que se silbe, que se grite, que se lancen incluso proyectiles (aun cuando esto no sea un acto muy heroico) luego de haber escuchado algo que

26 | 27

⁴⁰ “Yo abrí el espectáculo con mi *Musica Futurista per Orchestra*, que se desarrolló hasta el final en medio de un clamor infernal hecho de silbidos, de aplausos, de gritos, de aprobaciones y de invectivas. El público parecía enloquecido y la masa frenética hervía y de tanto en tanto estallaba en incandescencias a semejanza de una masa de lava encendida durante una erupción volcánica. Una parte [del público] arrojaba sobre la orquesta y también sobre mí, que dirigía, una lluvia ininterrumpida de verduras, de frutas, de tortas, de castañas. Otra parte se desgañitaba gritando quién sabe qué, otra protestaba por no poder escuchar; algunos se exaltaban, otros se enojaban, otros se reían y disfrutaban, otros discutían y buscaban pelea, con frecuentes pugilatos entre amigos y adversarios.” Francesco Balilla Pratella, *Autobiografía*, Milano, 1971; citado en D. Lombardi, *Il suono veloce*, p. 173. [N. del T.: En italiano en el original, trad. de Graciela Daneri.] Para un contexto más amplio cf. Robert P. Morgan, “‘A new musical reality’: Futurism, Modernism, and ‘The Art of Noises’”, en *Modernism / modernity* 1 (1994), pp. 129-151.

⁴¹ Citado en Lombardi, *Il suono veloce*, p. 174. [N. del T.: En italiano en el original, trad. de Graciela Daneri.]

no gustó, puede ser aceptado. ¡Pero que se vaya al teatro, y más habiendo pagado, para no querer escuchar! ¡Esto es lo difícil de comprender! [...] En ocasión de la velada en el Dal Verme, fueron principalmente profesores del Conservatorio Real de Milán y músicos quienes, desde sus asientos, comenzaron los “ssh”. ¡Fueron ellos los más violentos con las invectivas y las insolencias! Pero fueron alcanzados por los puñetazos formidables e infalibles de mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Armando Mazza y Piatti quienes, mientras yo dirigía el último fragmento de “Rendez-vous d’automobiles et d’aéroplanes”, inundaron la platea y comenzaron una terrible batalla que luego se continuó en el exterior del teatro. Once personas debieron ir a hacerse curar sus heridas mientras que los futuristas, todos indemnes y triunfantes, fueron tranquilamente a tomar una copa al Café Savini.”⁴²

Más fascinante que el punto de vista bien educado de Russolo, que verdaderamente sería digno de un músico, son las representaciones pictóricas de tales procesos. La turbulencia de un enfrentamiento en el cual resultaban confundidas todas las disposiciones, transgredidos todos los límites y en el que cada uno podía hacer la experiencia de descargar espontáneamente su energía, asumió aquí –como lo muestra la iconografía de las “Serate” futuristas– una cualidad sui generis como un factor de anti-arte. Interpretar el caos combativo que determinaba el carácter de aquellas veladas sólo como una perturbación pasajera de un arte concebido en sí mismo como contemplativo, sería malinterpretarlo. A la luz de la belicosidad de ambas partes, resulta irrelevante determinar en qué bando –si en el de los artistas o en el del público– se encendió inicialmente la descarga activista. En una caricatura de Umberto Boccioni, que retiene la concentrada dinámica de movimientos de una “serata futurista” milanesa en el año 1911, las diferentes artes se entrelazan en una forma de representación que remite a lo caótico, disociativa, turbulenta y por ello artísticamente

⁴² Luigi Russolo, *L'art des bruits*, ed. por Giovanni Lista, traducido del italiano al alemán por Nina Sparta, Lausanne 1975, pp. 47-47. [N. del T.: En francés en el original, trad. de L. Fraire.] Cf. también el informe de un corresponsal parisino, en pp. 47-48, que termina con las palabras: “Los futuristas, que son boxeadores particularmente bien entrenados, salieron sanos y salvos de la lucha, sólo con algunos rasguños. Los paseantes tuvieron once heridos que fueron conducidos a Urgencias.” (p. 48). El texto literal de Russolo, originalmente en italiano, está reproducido entre otros por Lombardi, *Il suono veloce*, pp. 178-179. También en G. F. Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, pp. 136-138. Por lo demás, tal violencia sobre personas y cosas no quedó sin consecuencias jurídicas, cf. Russolo, *L'art des bruits*, p. 48.

independiente (v. Fig. 1),⁴³ en tanto el caricaturista de la velada futurista del 19 de enero de 1914 en Bologna, captura ante todo la agresión del público contra los artistas (v. Fig. 2).⁴⁴

Con las veladas futuristas como un escenario en el que se manifiesta el anti-arte como un suceso, se desdibujan los límites entre víctimas y victimarios – tanto relatos como caricaturas lo muestran notoriamente–, sin que su relación vuelva directamente ahora al escándalo artístico tradicional y sin que convirtiera al público en víctima y a los artistas en victimarios. Sin importar de dónde viniese la provocación a la violencia, un proceso pacífico, tal como se manifestaría en una fase posterior de la vanguardia en el gusto del público en ocasión de una destrucción neo-dadaísta de un instrumento musical (una realización de la pieza *Piano Activities*, de Phil Corner durante el primer Festival Fluxus de



Figura 1: Boccioni, Una “serata futurista” milanesa en el año 1911.

⁴³ En medio del tumulto de gente pueden verse sobre el escenario (de izquierda a derecha) a: Boccioni, Pratella como Director, Marinetti en pose de poeta así como a Carrà y Russolo. La caricatura de Boccioni capta felizmente la “simultaneità” de diferentes desplazamientos que, precisamente porque hacen peligrar la unidad pictórica, reflejan estéticamente el explosivo caos del anti-arte.

⁴⁴ Cf. *Marinetti et le futurisme*, s/p. G. Lista identifica en su reproducción de esta caricatura (en la edición de *L'art du bruit* de L. Russolo, p. 13) a las tres personas representadas como Carrà, Russolo y Marinetti.

Wiesbaden en 1962),⁴⁵ habría sido considerado en todo caso como un signo de fracaso. El nuevo acento desde un punto de vista de la teoría de la recepción se nota sin embargo, tal como describe Claudia Salaris la idea y el desarrollo de una “serata futurista”, en que el momento activo se halla del lado de los artistas, y el pasivo del lado del público:

“La primera forma de la acción escénica del movimiento marinettiano es la velada futurista, happening en el cual política y arte se mezclan en un gesto de provocación y propaganda. En general, ésta se desarrolla en un teatro alquilado; el programa prevé ejecuciones de música, presentaciones de cuadros, declamaciones y lecturas de manifiestos. Es obligatoria la interrupción por parte del público que, muy provocado, reacciona siempre. Los futuristas buscan el escándalo, las plateas responden con insultos, arrojan objetos varios, hortalizas, huevos podridos y pastasciutta. Riñas e intervención de las fuerzas del orden son el corolario justo de tales iniciativas. Todo esto termina, en general, en las crónicas periodísticas, y se transforma así en publicidad indirecta.”⁴⁶

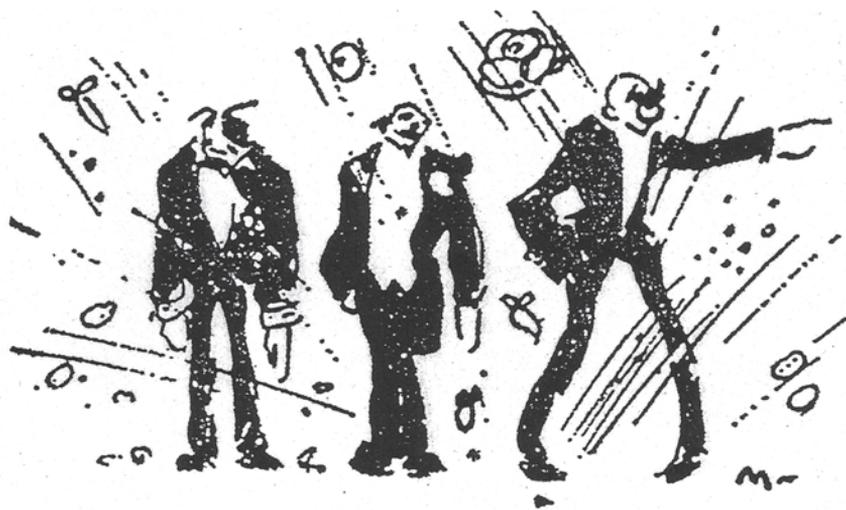


Figura 2: Caricatura aparecida en el *Giornale del Mattino* el 21 de enero de 1914, referida a la “serata futurista” realizada dos días antes en el Teatro del Corso de Bologna.

⁴⁵ La fotografía de Hartmut Rekort, Wiesbaden, está reproducida, entre otros, por el autor de este trabajo en *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, p. 298.

⁴⁶ C. Salaris, *Storia del futurismo*, p. 57. [N. del T.: En italiano en el original, trad. de G. Daneri.]

Post-sentencia: oír y sentir

Quien quiera oír, debe sentir –en tal modificación del proverbio alemán⁴⁷ se manifiesta un núcleo de anti-arte futurista. El proverbio juega con la doble significación de la palabra ‘oír’ [hören], en el sentido de ‘escuchar’ [zuhören] por un lado, así como de ‘obedecer’ [gehörchen] por el otro, por cuanto en un primer nivel los verbos oír y sentir se contraponen entre sí en tanto que diferentes capacidades sensoriales, pero en un nivel más amplio la negación a la obediencia arrastra consigo sanciones sensibles. Con relación a la anti-estética del futurismo, nuestra reformulación activa el primer plano significativo de “oír” (en el sentido de escuchar, percibir, auscultar) y señala que, en contraste con la tradicional teoría de la recepción del arte, así como de la del arte sonoro ‘audible’, al cual la estética presenta desde el siglo XVIII como una complacencia desinteresada pero también indolora, el proceso de la audición en el anti-arte también está ligado con actos de violencia física, esto es, con dolor sentido. El asombro de Russolo, que ve el oír y el sentir en una serie ordenada en el tiempo, como era norma también en el “escándalo del arte”, en cuanto al principio la negada experiencia estética era lo que provocaba el escándalo, desconoce el hecho, característico para el anti-arte futurista, de que en su representación la experiencia del escándalo forma parte constitutiva de la experiencia artística y que, por consiguiente, no se da un escalonamiento temporal de ‘oír’ y ‘sentir’. Lo específico de las veladas futuristas estuvo dado precisamente en la identidad entre oír y sentir, entre representación artística estética y tumulto accionista.

30 | 31 Debido a su limitada duración histórica no pueden tampoco repetirse como un “Arte del Escándalo” en su contexto de acción original. Las formas artísticas serían en todo caso susceptibles de reconstrucción en su nivel representativo, pero no el contexto cultural que les permitió devenir en escándalo. Este contexto estuvo ligado directamente al accionismo de la cultura política italiana del siglo XX y a su agresivo nacionalismo. Que las condiciones bajo las cuales se materializó el anti-arte no son restituibles, es algo compartido con muchas otras formas de arte cuyos presupuestos culturales han desaparecido.

Una anécdota de la primera guerra mundial,⁴⁸ cuyos horrores ‘curaron’ a

⁴⁷ N. del T.: El autor se refiere al proverbio “*Wer nicht hören will, muss fühlen*”, cuya traducción sería: “Quien no quiera oír, debe sentir”.

⁴⁸ Cf. al respecto también Karlheinz Stierle, “Der Text als Werk und als Vollzug” [El texto como obra y como realización], en *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung* Freiburg i. Br., 1993, [Música como texto. Informe sobre el Congreso Internacional de la Sociedad de Investigación Musicológica, Freiburg, 1993], Kassel 1998, ed. por H. Danuser y T. Plebuch, T. 1, pp. 8-15.

algunos futuristas –aunque no a Marinetti– de la estetización de la violencia y la glorificación de la guerra, nos muestra el proverbio bajo una luz una vez más modificada. En la batalla del Isonzo un grupo de soldados se negaba a acatar las órdenes de “Avanti! Avanti!” que les daba su capitán para que salieran de las trincheras y embistieran al enemigo. En lugar de hacerle beber presurosamente al oficial hasta la última gota del vaso del anti-arte, le gritaron más bien desde atrás aplaudiendo: “Bravo, bravo, Capitano, che bella voce!” De este modo los soldados, en lugar de tomar el grito del oficial como un imperativo, como un procedimiento para movilizarlos hacia sí, lo tomaron como una figura discursiva dominada por el timbre de la voz, que admitía una reacción estética: la complacencia. Su negativa a proceder, el pragmatismo negado, pone de manifiesto un aspecto estético en el lenguaje, que resuena también en los imperativos gestos de los manifiestos futuristas, precisamente cuando los entendemos como anti-arte. La gracia de la anécdota nos recuerda que el anti-arte sólo existe cuando posee obligadamente un carácter estético, un carácter fascinante pese a toda ambivalencia, y por ello es, en última instancia, arte.

Traducción: Mariano Cabral Migno