

De las palabras en libertad a la poética de acero

Resulta cuanto menos sorprendente que las grandes figuras del futurismo italiano, dedicadas a defenestrar cualquier referencia coherente con el pasado, pusieran tanto énfasis en la creación de una nueva concepción literaria, que renovarían la estética de la palabra, la tipografía y la concepción de la página, hasta un periodo en que el espejo político convirtió el libro en una referencia de la política de acero. La evolución de la literatura y el libro futurista fue acorde con la idea de un movimiento que nació como una fuente renovadora en todas las artes y que acabó lamiendo las botas negras de Mussolini. Todo ello a través de una concepción literaria -en la de una vanguardia creada y mantenida por un escritor¹- que pasó desde la elaboración de manifiestos a libros realizados con el fin de provocar la mayor sorpresa posible en el lector. De ahí, volviendo al principio, que la quema de museos, archivos y bibliotecas² sirviera para crear *ex novo* todo un principio estético que se vería reflejado en la edición de estos materiales, en que la página sería eminentemente pictórica, las palabras no estarían sujetas a reglas gramaticales, convirtiéndose en *palabras en libertad* para ser declamadas y pintadas en las páginas del libro. El concepto de *palabras en libertad* se alejaba de la prosa dominante al principio para convertirse en trasgresión visual de la verbalidad pura, es decir, palabras entendidas según su visualización poética. “El Futurismo -escribe Mario Verdone- superada la fase inicial del verso libre y de oposición a la prosa “tradicional” anula la distinción entre verso y prosa, para una única forma expresiva toda acentuada sobre el sentido gráfico y sobre la creación de ritmos al mismo nivel visual y verbal”³.

Las polémicas dialécticas futuristas han empañado una lectura historiográfica coherente alejada del discurso estético-político. Al principio, pintores y escritores buscaban nuevas formas de expresión determinadas por una gran quiebra con los modos tradicionales de representación y la búsqueda de la representación de la modernidad que, sin embargo, no se materializaría en una forma propia hasta 1910, puesto que se seguía bebiendo en las fuentes del cubismo. Así como las experiencias de Boccioni,

¹ “El momento en que la contribución de los poetas a la modernidad se torna decisiva (...) el periodo más rico para la fusión y confusión de las artes: el que va de 1905 a 1940, y que ve la aparición de los diversos *ismos*”¹. BONET, J. M.: “El aporte de la poesía al arte moderno” en *El poeta como artista*, CAAM, Las Palmas, 1995, p. 15.

² “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir contra el moralismo, el feminismo y contra todas las vilezas oportunistas o utilitarias”. MARINETTI, F. T.: Manifiesto del Futurismo, *Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909

³ VERDONE, M. en CRISPOLTI, E.: *Reconstruzione futurista dell'Universo*. Turín, 1980. p. 338.

Severini o Russolo partían de la tradición divisionista y de la pintura moderna francesa, dos se destacaron en su trabajo hacia una praxis estructurada, un proceso repetitivo en su pintura: Giacomo Balla y Carlo Carrà. Ambos establecerían una dialéctica en que podemos encontrar algunos elementos que constituyen el futurismo aplicado a la concepción del libro. En Balla⁴ estas variaciones comenzaron a partir de 1913, en que su pintura se caracterizaba por la utilización de arcos energéticos, hasta aproximadamente 1918, ya dedicado por completo a la decoración y la ambientación, a la producción de sus primeros muebles y diseños aplicados. Carrà establece un camino similar. Algunas pinturas estaban inspiradas en los motivos gráficos de la literatura y la poesía futurista, que incluso que se manifestarán con toda su energía expresiva en su libro *Guerrapittura* de 1914⁵.

Los futuristas habían escrito manifiestos reivindicando la *imaginación sin hilos y las palabras en libertad*⁶, que fundamentalmente imponían la cualidad sígnica de la escritura, como señala Marinetti en sus primeras *parole* (palabras). Paolo Buzzi particularizaba en el condicionante sonoro del nuevo verso: “el verso libre no es ya un simple tipo de sílabas canoras, sino un conjunto de ritmos sobre los que constantemente influye una sensación musical... Los versos apoyados en las sílabas tónicas permiten una amplitud ilimitada de invención e inagotables hallazgos fonéticos”. Evidentemente, una serie de normas romperían cualquier ligazón con la tradición. Así en el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, 1912, firmado por Marinetti, se reconoce la destrucción de la sintaxis, la utilización del verbo en infinitivo, la abolición del adverbio, adjetivos y las reglas de puntuación, los sustantivos dobles, el establecimiento de categorías de imágenes y analogías, el desorden, la destrucción del yo literario (creando la psicología de la materia y la imaginación no lastrada por la tradición) que debería establecer el “hombre mecánico de partes cambiables”.

Las poesías futuristas estaban más cerca de lo visual que lo lingüístico, pese a considerar su capacidad sonora, ya que habían sido escritos para ser declamados. Esta

⁴ BENZI, F.: *Balla*. Giunti, Florencia, 2000.

⁵ Volumen interventista dedicado a la política, el dinamismo plástico, los dibujos de guerra y las palabras en libertad, cuyos poemas se pueden entender como una extensión de su pintura, una manifestación de estados psíquicos y mentales irracionales y que penetra del mismo modo que lo hace en sus imágenes. Véase CARRÀ, C.: *Guerrapittura*, SPES-Salimbeni, Florencia, 1978.

⁶ Véanse el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; *Suplemento al Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, 1913; *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 1914; *I plastici paroliberi- Manifiesto sintetico futurista*, 1922; *L'arte di guerra e dopoguerra*, 1940; *Manifiesto delle parole musicali futuriste- alfabeto in libertà*, 1944.

práctica se trasladó de la poesía al diseño de las portadas de los libros, donde empezaron a utilizarse regularmente los violentos y arbitrarios caracteres de las poesías. “El libro - escribía Marinetti- debe de ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista”. Esta ruptura se observa en la revista *Poesía* (1905-1909) cuya cubierta fue diseñada por Alberto Martini y donde se publicaría en italiano el *Manifiesto del Futurismo*. La tipografía como elemento de las *palabras en libertad* se haría protagonista de las portadas de muchos libros de este periodo como la portada realizada por Antonio Sant’Elia para *Puentes sobre el océano*, 1914, de Luciano Folgore; *Guerrapintura*, 1915, de Carlo Carrà y en *Zang Tumb Tumb*, 1915 de F. T. Marinetti, en el que tipografía y diseño se alían para representar el espíritu del libro. Ardengo Soffici adoptaba soluciones cercanas al dadaísmo de Schwitters y mostraba las influencias de las corrientes europeas en la portada de *Biz&zf +18. Simultaneidad y alquimias líricas*, 1915. La radicalidad de *Arcos voltaicos* de Vincenzo Fani (Volt), 1916, suponía el antecedente de *Les mots en liberté futuristes* de 1919, de Marinetti, el libro teórico más importante que además contenía varios ejemplos dentro de esta disciplina poética⁷.

Francesco Cangiullo destaca desde la segunda mitad de los años 10 hasta el inicio de los 20 publicando en *Lacerba*, *L’Italia Futurista* y *Vela Latina*. Sus libros más importantes fueron *Piedrigotta*, 1916, *Caffè-concerto*, *Alfabeto a sorpresa* y *Poesia pentagrammatta*, 1923. El rasgo característico radicaba en las soluciones imaginativas utilizadas, en donde la composición escritural resultaba determinante. *Piedrigotta* operaba en la deformación fantástica de la tipografía, reducida a imágenes en su inicio alfabético visualmente teatralizado. Como escribía Marinetti en 1918 “la fusión de la máxima culminante combinación verbal-literaria y de la máxima culminante divinización pictórica (...) es una creación absolutamente original y espontánea”. Algo similar ocurría en *Caffè-concerto*, en donde priman los colores de la fiesta popular napolitana. A medio camino entre poesía y escritura musical estaba su *Poesia pentagrammatta* sobre la que escribe “dando la simultaneidad gráfica del Poesía y de su Música natural, en ella contenida, añade una nueva extensión de terreno virgen al campo poético”. Este último libro fue realizado con la colaboración de su hermano Pasqualino, de 13 años, que principalmente publicó sus poemas en *L’Italia Futurista*, cuyo trabajo se caracterizaría por sus juegos de palabras como invenciones de las

⁷ DE MARIA, L.: *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milán, 2000.

imágenes de la escritura como en *Scoppppio di 3 granaate*, 1916 o *Chiaro di Luna*, 1917.

Otro libro importante fue *Ecuador Nocturno* de Francesco Meriano, donde exploraba soluciones gráficas y poéticas aplicando antiguas reglas métricas: “cuando se añade del endecasílabo y del verso libre a la intuición sintética y simultánea del mundo, no existen más separaciones entre los sentidos de vista, tacto, oído, olor y gusto, la línea gramatical se interrumpe y la única vía de exploración son las palabras en libertad”, escribía el autor a Marinetti en 1916. También publicó algunos poemas visuales interesantes como *Danza serpentina*, en *Lacerba*, en julio de 1914.

Entre los poetas, Paolo Buzzi exploró la capacidad de construir una página móvil en sus poemas en los que habla de la guerra, las nuevas ciudades, y el advenimiento de la máquina, cuyo mejor ejemplo es el cuento-poema *L'Ellisse e la Spirale*, publicado en 1915. Resultan asimismo dignos de reseñar la narrativa gráfica de Corrado Govoni y Arnaldo Ginna, que se decantaban hacia la praxis plástica en que los condicionamientos son psíquicos, o el trabajo de Luciano Venna y Ugo Giannattasio.

Las aportaciones de la pintura como construcción fonovisiva fueron recogidas por Balla durante los años 10. Es una práctica que reconoce la entrada de la escritura en el mundo de la pintura seguida por Severini o Depero, concebida como un espectáculo de pirotecnia visual que aparece en *Rumoristica plastica BALTRR*, 1914. Se dota a la poesía de una función de cartel, en la que se cuenta con imágenes y palabras la salida de la casa de la Zatkova, y los problemas para abrir una puerta; un diagrama de acción con elementos plásticos y escritos. Las onomatopeyas aparecen igualmente en *Paesaggio + Temporale*, 1915, prolegómeno de una manera de utilizar este carácter a medio camino entre pintura y literatura. Ardengo Soffici fue otro pintor creador de poesía visual, en la que interviene con la técnica del *collage* tradicional, como denota su famosa *Tipografia*, 1919. Boccioni experimentó en este sentido, aunque su labor se llevó al diseño de libros y manifiestos.

Tras las tempestades de los primeros años, el futurismo optaría durante la Primera Guerra Mundial por un forzoso cambio de orientación que culminaría en el manifiesto *Reconstruzione futurista dell'Universo* firmado por Balla y Depero en 1915, que abriría un segundo periodo en cuanto a la consideración del diseño y su implicación en la conceptualización del libro. Si lo comparamos con algunos documentos programáticos, el enfoque es sustancialmente diferente de las posiciones destructivas anteriores. El mundo debe ser reconstruido, elaborado desde cero. En este sentido

debemos hablar de los dos periodos claramente diferenciados dentro del movimiento: un periodo heroico, caracterizado por una violenta diatriba contra todo el pasado, y un segundo periodo, que arrancaría en 1916, donde la construcción formal del mundo vendría determinada por la esperanza en la construcción. El futurismo se convirtió en la primera de las vanguardias de la esperanza, una utopía que pretendía entender ese fenómeno en que hay que reconfigurarlo todo bajo la perspectiva viciada de una modernidad determinada por la máquina. Es así como los manifiestos derivan a una programática completa, una dialéctica global que afecta al teatro, la naturaleza, la decoración, la moda, la visualización verbal o la publicidad.

Mientras la dimensión de las artes visuales se desvanecía con las sombras que proyectaba la retórica fascista, las disciplinas anteriores iban ganando en cantidad y calidad a través de una aplicación que poco o nada tenía que ver con su débito político. Surgieron las primeras decoraciones de Balla, primeros diseños futuristas de interiores. Posteriormente Depero se dedicó al diseño en un taller que derivaría en un concepto global dedicado a la creación futurista: la *Casa de Arte*. Podemos hablar de una verdadera preocupación por la gráfica y su bifurcación publicitaria, en este caso el mensaje visualizado. El diseño se extiende a partir de 1914 a revistas como la florentina *Lacerba* o la segunda serie de la revista *Noi*, diseñada por Prampolini, en un estilo con reminiscencias art déco. En los años treinta, la influencia centroeuropea y sobre todo del Bauhaus se observa en algunas publicaciones de arquitectura como *La Città Futurista*, *Futurismo* y *Sant'Elia*⁸. También fue el periodo en que se redactaría el *Manifiesto dell'arte pubblicitaria futurista*, 1932, orientada al desarrollo del cartel. La revolución tipográfica va a tener un importante desarrollo en todos los ámbitos creativos, en que aparece con una gran variedad cromática destacada por el uso de colores agresivos, una cuidada composición y órdenes mecánicos en los que se vislumbra la influencia de la vanguardia soviética y centroeuropea.

La figura de Fortunato Depero⁹ se torna relevante por los ámbitos creativos que desarrolló, en una particular tensión comunicativa ciertamente optimista donde el manifiesto de *Reconstrucción* se filtra en sus producciones. La preocupación por el diseño y la publicidad le llevó a ser una de los primeros artistas que marchó a Nueva

⁸ Véase CRISPOLTI, E.: pp. 400-409.

⁹ PASSAMANI, B.: *Fortunato Depero ein künstler des futurismus*. Bonn, Saarbrücken, Hannover, 1973; *Fortunato Depero 1862-1960*. Bassano Del Grappa/ Museo Civico/ Palazzo Sturm, 1970; SCUDIERO, M. Y LEIBER, D.: *Depero, istruzione per l'uso*. 1992 L'Editore, Trento/Rovereto, 1992; *Depero futurista. L'arte pubblicitaria*. Fonte d'Abisso, Módena, 1988; UNIVERSO, M.: *Fortunato Depero e il mobile futurista*. Marisilio, Venezia, 1990.

York¹⁰ como centro neurálgico del mundo, con la vana esperanza de convertirse en un artista famoso a través del diseño. Llegó demasiado pronto y no fue reconocido tal y como deseaba. Depero fue el gran diseñador del futurismo, en una intensa y desatada actividad que va desde los años diez a los cincuenta, en que se interesó por la ambientación, la publicidad, la gráfica, la tipografía y la imagen corporativa. Sus imágenes están caracterizadas por figuras y tipografías optimistas y dinámicas que proyectan una imagen lúdica y desenfadada de los productos reseñados, convirtiéndose en las décadas diez y veinte en la prolongación de sus pinturas. La experiencia como poeta de Depero tiene que ver con la verbalidad fónica que el bautizó con el nombre de “onomalingua”¹¹, derivada del la onomatopeya, del ruidismo y de las *palabras en libertad* futuristas. Las asociaciones plásticas, fónicas y visuales, estaban directamente ligadas a las fuerzas de la naturaleza y de las máquinas creadas por el hombre, un lenguaje, como escribía el autor, universal que no necesitaba traductores. La preocupación por la tipografía le llevó a diversas soluciones donde la aplicó como matriz de sus arquitecturas efímeras; las letras se convertían en las unidades mínimas en las que articular sus pabellones para exposiciones, una manera de convertir las letras en unidades arquitectónicas por la que se caracterizó su trabajo. Incluso realizó su auto-representación con respecto al diseño y la publicidad en sus famoso “libro anillado”, 1927, titulado *Depero Futurista 1913-1927*, el mejor ejemplo del diseño de libros del movimiento. El proyecto gráfico, la espectacular presentación con las gigantescas tuercas, constituyen una obra maestra en un libro en que cada una de las páginas es un sorprendente planteamiento distinto. Ante todo es un libro-objeto diseñado, que quiere servir como libro-máquina, acentuado por el carácter industrial de los elementos encuadernados. Desarrollado bajo el concepto de la “onomolingua” es constante la deformación y la construcción de los caracteres tipográficos, basados en sus primeras producciones poético-visuales de mediados de los años 10. Como dice en una de sus páginas “este libro es MECÁNICO anillado como un motor PELIGROSO puede constituir un arma proyectil INCLASIFICABLE no se puede colocar en una librería entre otros volúmenes. Y por lo tanto también en su forma exterior original –invasora-

¹⁰ SCUDIERO, M. Y LEIBER, D.: *Depero Futurista & New York*. Longo, Rovereto, 1986.

¹¹ “Es el lenguaje de las fuerzas naturales: viento, lluvia, mar, río, arroyo, etc., de los seres artificiales rumoreantes creados por lo hombres: bicicletas, tranvías, trenes, automóviles y todas las máquinas, y junto a las sensaciones y emociones expresadas con el lenguaje más rudimentario y más eficaz (...) con la onomolengua se puede hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas. La onomalengua es un lenguaje poético de comprensión universal por el cual no son necesarios los traductores”. DEPERO, F.: *Depero Futurista- Libromacchina imbullonato*, SPES, Florencia, 1987.

asumido por y su arte”¹². Todo es autopublicitario, estudiado y desarrollado minuciosamente, uno de esos raros ejemplos donde la autopromoción no está reñida con el buen gusto. Sus diseños de ropa, decoración y mobiliario, realizados a partir de la *Casa de Arte Depero*¹³ supusieron los intentos más concienzudos para imponer un estilo en cuanto a la realización de objetos. En Rovereto gestó una de las campañas de promoción de Campari (1931)¹⁴, que confió su imagen casi en exclusiva al artista y donde se diseñaron algunos tipos de botellas que se siguen fabricando, donde las formas naïf y el cromatismo fueron protagonistas. Esta aventura terminaría con la edición del libro *Numero Unico Futurista Campari, 1931/ Futurismo, 1932/ Dinamo Futurista, 1933*. Destacaba la clamorosa comunicación, incluso en términos donde los poemas estaban más cerca de una construcción plástica (*Subway*, 1929) o las producciones para su propio estudio gráfico y sus aportaciones publicitarias.

Su libro *Liriche radiofoniche*, 1934, un extraordinario volumen a medio camino entre el poema visual y el más exquisito diseño, *Liriche radiofoniche (Radio Lyrics)*, editado por la milanesa Morreale, era la contestación al manifiesto de *La Radia*. Depero recicla gran parte de su actividad poética anterior en *New York film visual*. En el prefacio se manifestaba esperanzado sobre las posibilidades que las radiotransmisiones ofrecían: “la brevedad del tiempo, la variedad concisa de imágenes, sujeto contemporáneo, lirismo poético fundido con el lirismo fónico, sonoro y ruidista, las onomatopeyas imitativas e interpretativas, lenguajes inventados: cantos y voces alegres, estados de ánimo sorpresa, expresiones coloreadas y sintéticas sacadas de la vida, cotidianamente pulsante, mutable, con aspectos dramas, materias y maquinismos velozmente inagotables”¹⁵. No se trataba de una catalogación homogénea. Sus líricas pretenden contrastar las “acostumbradas e inútiles transmisiones de música conocida, a las banales chácharas literarias habituales y los insignificantes altercados teatrales, que funcionan bien hasta que permanecen cerrados en un libro o enmarcados sobre una escena teatral”¹⁶. Las obras, destinadas a perderse en la transmisión, modificando

¹² AZARI, F. en CRISPOLTI, E.: *Op. cit.*, p. 399.

¹³ BELLI, G. (ed.) *La Casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*. Charta/ Museo de Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, 1992; SCUDIERO, M.: *Depero. Casa d'arte futurista*. Cantini, Florencia 1988 y SILIGATO, R. (ED.): *Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte*. Charta/ Museo de Arte Contemporáneo de Rovereto y Trento, 1992.

¹⁴ DEPERO, F.: *Numero Unico Futurista Campari, 1931/ Futurismo, 1932/ Dinamo Futurista, 1933*. Fortunato Depero. *Éditions Jean Michel Place. Paris, 1979* y SCUDIERO, M.: *Depero per Campari*. Fabbri, Milán, 1989.

¹⁵ DEPERO, F.: *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milán, 1934, p.7.

¹⁶ *Ibid.* p. 8

definitivamente la posición del oyente “sin embargo transmitidas por radio, vibrante en el espacio, pierden cualquier significado y consistencia lógica (...) son expresiones adaptadas para la transmisión a distancia. El oyente no está únicamente en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra por otra parte: en la calle, en el café, en el aeroplano, sobre la cubierta de un barco, en mil atmósferas diversas”. Concluía manteniendo el carácter inesperado y mágico de su obra, cercano a la creación de los estados de ánimo de Boccioni o Virgilio Marchi. Una emisión que debe ondular sobre el oyente consiguiendo ese efecto fundamental del universo del futurismo, en que la vibración es una palabra clave, como si como si se tratara de una visión cósmica que modifique definitivamente su estado nervioso.

Si Fortunato Depero se puede considerar el artista-diseñador que sirve de puente entre el segundo y el tercer periodo del movimiento, no debemos olvidar a otros diseñadores que pertenecían al movimiento, como Ivo Pannaggi¹⁷, muy influenciado por las formas soviéticas en el conocido como periodo *mecánico* del movimiento, Enrico Prampolini¹⁸, Ugo Pozzo, Nicolay Diulgheroff¹⁹, Farfà²⁰ y Bruno Munari, aunque este último tras la desvinculación de los movimientos futuristas tendrá la conocida carrera en solitario que lo afirmaría como uno de los diseñadores más importantes del siglo XX.

Son importantes en este segundo periodo poetas como Giuseppe Steiner, que elaboraba poesía visual a partir de los estados de ánimo, los dibujos poemas-pinturas de Bruno G. Sanzin, que aparecía en las nuevas antologías sobre poesía que trabajaba Marinetti a partir de 1925, Fillia, Paolo Ilari, Pino Masanata y Benedetta. Debemos destacar los libros que se produjeron en los años 30 y 40, en los que los poemas futuristas se convierten en libros diseñados y asumidos por el movimiento.

Otra de las grandes experiencias gráficas y que corresponde al diseño de los libros son las “litolatte” de Tullio d’Albisola, estampados en Savona. Su primer trabajo

¹⁷ CATERINA TONI, A.: *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*. La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1976 y CRISPOLTI, E.: *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*. Mazzotta, Milán, 1995.

¹⁸ BONITO OLIVA, A.: *Prampolini. 1913-1956*. Fonte d'Abisso, Módena, 1985; *Prampolini, 1913-1956*. Galleria Marescalchi, Bolonia, 1985; CRISPOLTI, E.: *Prampolini. Dal futurismo all'informale*. Comune di Roma Assessorato alla cultura. Edizione Carte Segrete. Roma, 1992; *Enrico Prampolini*. Galleria Narciso, Turín, 1963; LISTA, G. MENNA, F. Y PERILLI, A.: *Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956)*. Galleria Civica, Modena, 1978, MENNA, F.: *Enrico Prampolini*. De Luca, Roma, 1967; *Enrico Prampolini*. Instituto Italo-Latino Americano, Roma, 1974.

¹⁹ GALVANO, A.: *Nicolay Diulgheroff*. Galleria Viotti, Turín, 1972.

²⁰ PASSAMANI, B.: *Farfà il Futurista*. Galería Narciso, Turín, 1968.

Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive di Marinetti, 1932²¹, con una tirada de 101 ejemplares, uno de ellos especialmente realizado para Mussolini. La segunda aproximación fue *L'anguria lírica*, con trabajos de Diulgheroff y Munari. La característica principal es la edición en metal de todas las obras, algo que convertía el libro en un objeto difícilmente manejable, pero que desafiaría las leyes de caducidad del libro tradicional. Gráficamente estaban muy cuidados, y el cromatismo era fundamental para aligerar la contundencia de los volúmenes.

El futurismo planteó unas posibilidades comunicativas a través del libro, en que la afirmación vital se manifestaba en sus producciones y que hizo que fuera una de las primeras vanguardias en que se estableciera de manera heterogénea una praxis del diseño editorial aplicado a una sociedad de masas, cuya dimensión y alcance sirvió de acicate y germen de experiencias análogas, además de trascender como uno de los ejemplos más coherentes de las disciplinas nacientes del libro de vanguardia.

Prof. Dr. Juan Agustín Mancebo Roca

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Humanidades de Albacete.

Universidad de Castilla-La Mancha

²¹ “La paginación definitiva de las poesías esta sobre un aéreo fondo de aluminio, recuerdo lírico del ala del aeroplano. He encuadrado la serie rítmica de los caracteres en formación geométrica de batalla. Cada folio de *latta* contiene una poesía y en la posterior una síntesis coloreada con relevo del verso más emotivo de la lírica. Los colores y la parte posterior en relevo son el resultado simpático de la emoción recibida de la literatura” (...) *La latta* no es más que un primer paso para reformas radicales; veremos entre nosotros muchos libros de un nuevo metal que tendrá la flexibilidad del aluminio, la resistencia del acero y será ligero como el papel. Estos libros que constituirán los documentos indestructibles no sólo de la gloria literaria italiana, serán ilustrados, coloreados, tendrán ilustraciones plásticas y serán acompañados en le dorso con el desarrollo filmado, documental o abstracto, y hablado del argumento”. D’ALBISOLA, T. en CRISPOLTI, E.: *Op. cit.* p. 398

“Tanto los caligramas de Apollinaire, como las parole en libertad futuristas, unas veces basadas en lo tipográfico, y otras de carácter dibujístico y ya casi gestual, constituyen el punto de arranque de una tradición, la de la poesía experimental, que llevó hasta sus últimas consecuencias la ruptura con el orden tipográfico tradicional”²².

El impacto del futurismo fue escaso en Francia donde sólo tuvo continuadores en Apollinaire y en Pierre Albert-Birot. Mientras tuvo una importante influencia en lo que sucedió en el ultraísmo español e hispanoamericano entre 1918 y 1925 sobre todo por el empuje de Vicente Huidobro, al igual entre los cubofuturistas rusos.

En 1909 el propio Ramón tradujo el manifiesto de Marinetti en Prometeo y un año después apareció publicada “Proclama futurista a los españoles”, Ernesto Giménez Caballero al frente de la gaceta Literaria, y por su evolución política similar a la de Marinetti

Los poemas futuristas fueron publicados en volantes y en revistas. Destacar los trabajos de Marinetti, Govoni, Cangiullo o Paolo Buzzi. *Dune*, de 1914 fue publicado en *Lacerba* a.II, n.4, 15 de febrero...

²² Bonet, Juan Manuel, Op. cit. p. 20