

La Radio Futurista

Juan Agustín Mancebo

1. Una literatura fónica

Una de las características fundamentales del futurismo fue la recuperación de los componentes acústicos de la palabra. A finales del XIX, artistas como Morgensten y Scheerbart realizaron poemas fonéticos que pretendían reivindicar la determinación acústica de la palabra. Fueron los futuristas italianos y rusos los que profundizaron en la acústica de la escritura en los poemas fonéticos de principios de siglo. En Rusia Klebnikov, después de haber lanzado el manifiesto *de la palabra como tal*, declarará el nacimiento del zaumismo, es decir, la palabra como simple sonido, jugando con la estructura fono-visual del verso ligado a las experiencias coetáneas sobre poesía sonora de Krucenych y el cubofuturista Zdanevich.

En Italia, durante el periodo heroico del movimiento, la búsqueda de un desarrollo sonoro de la palabra es común en los artistas futuristas. Vocales y consonantes son despedazadas para conseguir el contraste sonoro y visual en una poesía en que las letras se convertían en unidades sígnicas. El principio del verso libre arranca en las páginas de la revista simbolista *Poesía*, que bebía de las fuentes de los poetas franceses e italianos que Marinetti, su director, había conocido en el París de *fin de siècle*. "La poesía- dice- quiere cantar de un modo distinto y universal (...) Libre, emancipada de todos los vínculos tradicionales, ritmada con la sinfonía de los mítines, de las oficinas, de los automóviles, de los aeroplanos voladores" Otro poeta futurista, 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".

Marinetti, Petronio, Masnata Buzzi y Cangiullo desarrollan toda una teoría de poesía sonora bautizada como *parole en libertà*. En 1909 Marinetti afirmaba en su *Discurso a los triestinos* "nuestra poesía es poesía esencial y totalmente rebelde a las formas usadas. Es necesario destruir las formas del verso, hacer saltar en el aire los puentes de las cosas ya dichas, y lanzar las locomotoras de nuestra inspiración a la aventura a través de los ilimitados campos de lo Nuevo y el Futuro". En 1913, Luigi Russolo publica *El arte de los ruidos* en el que defiende el lenguaje como instrumento musical, influenciando a los poetas en la confección fonética de sus obras, "el ruido como elemento mismo del lenguaje (...) elemento que hasta ahora no ha sido considerado con la importancia que tiene (...) la búsqueda de la influencia que la música tiene en el lenguaje, en las entonaciones de la voz, en los sonidos que compone las vocales, en la variación de estos según tono y modo".

El futurismo inventa una nueva literatura particularizada en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), *Destrucción de la sintaxis-Imaginación sin hilos-Palabras en libertad* (1913) y *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica* (1914). El adjetivo queda suprimido, el verbo se utilizará en infinitivo para hacer veloz el estilo narrativo. La

onomatopeya insertará la realidad en la creación literaria. Desaparecerá la armonía tipográfica, manifestándose violentamente las letras, deformadas, vueltas a plasmar con una ortografía libre, obediente a las necesidades expresivas del poeta. Aparecen, entre otros los libros de *parole in libertà*, *Batalla peso + olor* (1912) *Adrianópolis asedio orquesta* (1913) y el fundamental *Zang tumb tuum* (1915) todas de Marinetti; *Puentes sobre el océano* (1914) de Luciano Folgore; *Guerrapintura* (1915) de Carlo Carrà; *Ecuador Nocturno* de Francesco Meriano; *Arcos voltaicos* de Vincenzo Fani (Volt) y *Piedrigotta* de Francesco Cangiullo (1916) y *Bif ZF +18* del florentino Ardengo Soffici.

2. Futurismo y fascismo

En los años treinta se hace preponderante el papel de los media en la sociedad italiana. El fascismo quería desarrollar una política de nacionalización de las masas a través de la interrelación de cultura y propaganda. Van a ser los intelectuales de momento, escritores, pintores, arquitectos, los que contribuyan activamente a elaborar la imagen del régimen y, por supuesto, los futuristas serán parte fundamental de esa política. Este periodo de transición representa un momento delicado para el movimiento, que chocaba frente a otras tendencias de estado tradicionalistas que obsesivamente reconocen el arte de vanguardia como una tendencia internacionalista, bolchevique y por tanto, sin las verdaderas raíces italianas que pregonaba el movimiento marinettiano, siendo un fenómeno estético incomprensible para el gran público. Marinetti deseaba que el futurismo obtuviera la legitimación de arte de estado, por lo que disolvió el carácter transgresor y violento de los años diez en una política de acercamiento paralela al ideario fascista.

Contrariamente a lo que sucedió en otros países europeos, la estatización política de los movimientos de vanguardia no es impuesta por el estado, sino que fue asumida por los futuristas. La ilegibilidad del arte moderno provoca la persecución del llamado arte degenerado en Alemania y la imposición del realismo socialista en la URSS. Por el contrario, los futuristas en Italia son aceptados por el régimen, participando dentro de la sistematización política y cultural. De ahí que el periódico *Futurismo* (1932) dirigido por Mino Somenzi, se convierta en el órgano político futurista, configurando uno de los roles fundamentales del movimiento durante el fascismo, es decir, aceptados pero no valorados. El futurismo se convierte en un mero mecanismo de propaganda fascista, mostrando una enorme contradicción ideológica que participa en las grandes Muestras estatales tales como la de la Revolución Fascista (1932) o la Exposición Universal de Roma (EUR, 42) y protesta ante el cierre de la Bauhaus y las políticas antivanguardistas en Alemania.

3. La radio

La invención de la radio tuvo un impacto emotivo mayor que el de la televisión, fundamentalmente debido a que produce un efecto de dominio social y político. Ese efecto se hace extensible al movimiento futurista a través del manifiesto *Reconstrucción futurista del*

Universo de Balla y Depero (1915) que pretendía eliminar las categorías de lo artístico instaurando la imaginación futurista en todas y las formas de creación.

Marinetti piensa en una forma artística que pueda conquistar a las masas. De ahí la extraordinaria atención a las formas de espectáculo popular como el teatro, el cine y la radio. La cuestión del teatro, una de las principales premisas dentro del movimiento futurista, había degenerado en espectáculos que dejaban atrás las propuestas de vanguardia para involucrar a representaciones orgánicas del gusto del gran público. Incluso los futuristas, preocupados por llegar a un mayor número de receptores, habían pensado en realizar una ópera para las masas del mismo modo que se había hecho en la Unión Soviética.

Se conciben varios experimentos sobre lo que debía ser el "teatro total". El 11 de abril de 1919 el aviador-pintor Fedele Azari publicaría el manifiesto *Teatro aéreo futurista*, texto lanzado desde el aire mediante ballet aéreo, produciendo sonidos similares a los *intonarrumori* (hacedores de ruidos) de Russolo. Este manifiesto proponía los "Vuelos dialogados-Pantomimas y danzas aéreas-Cuadros futuristas aéreos- Palabras en libertad aéreas" Azari creía que los ballets aéreos eran la forma más potente de llegar a un mayor número de público en el menor tiempo posible. "El teatro aéreo -escribe- será verdaderamente popular (...) ofrecido gratuitamente a millones de espectadores. Así hasta el más pobre tendrá su teatro". En esta línea, en febrero de 1920, Mario Scaparro escribió un guión para una obra de teatro aérea en la que dos aeroplanos copulaban tras una nube dando a luz cuatro paracaidistas como fruto de ese curioso acto amoroso.

El manifiesto *El teatro total futurista*, publicado por Marinetti en *Futurismo* (15 de enero de 1933) suscribe el deseo de una dramaturgia que llegue al mayor número posible de espectadores. Su fin principal es la destrucción de la monotonía del espectador pasivo sustituida por "muchos escenarios circulares en los que se suceden simultáneamente acciones distintas con basta graduación de intensidades y con perfecta organización colaboradora de cinematografía- radiofonía-teléfono- luz eléctrica- luz de neón- aeropintura- aeropoesia- tatilismo- humorismo y perfume"

Pero va a ser la radio, que había comenzado sus emisiones en Italia en 1924, el sistema comunicativo capaz de transmitir y captar una gran audiencia dentro del ámbito experimental futurista, que propone en este segundo periodo, construir globalmente según sus cánones. La radio va a convertirse en un elemento fundamental de transmisión y creación de las teorías futuristas. Aparecen los manifiestos *El teatro futurista aeroradio televisivo* (1931) y *La Radia*, también titulado *El teatro radifónico* (*La gazzetta del popolo*, 22 de septiembre de 1933) posteriormente recogidos en el volumen *El teatro futurista*, Clet, Nápoles, 1941, los textos fundamentales sobre la proyección radiofónica dentro de la órbita futurista. El primero predice la llegada de un teatro aéreo de Azari, mediante fragmentos de radio y televisión. *La Radia* firmado por Marinetti y Pino Masnata contiene una de las más extraordinarias predicciones futuristas, el de un medio absolutamente original, ligado a la potencia de la sonoridad de la palabra.

El manifiesto declaraba la imperiosa necesidad de una nueva expresión para un nuevo medio de comunicación de masas constituyente del tiempo moderno, reconociendo la especificidad del lenguaje radiofónico respecto al teatral, cinematográfico y literario e invitando a los futuristas a participar en las múltiples posibilidades ofrecidas por este medio que había cumplido uno de las premisas fundamentales de los años diez: la abolición del tiempo y del espacio.

La fascinación de Marinetti por lo abstracto y lo inmaterial se ve reflejada en la radio, un elemento superador de las convenciones clásicas. Ya lo había manifestado un año antes en el artículo *Por qué me gusta la radio*, en el que manifestaba que "elimina la tediosa y verdaderamente pasatista sala de conferencias y su público autoelegido juez, sistemáticamente hostil o servil, siempre misericordioso, siempre retrogrado o retrasado (...) sustituye el libro. Tienen mucho mérito, pero desgraciadamente implica algo pesado, estrangulado, sofocado, fosilizado y congelado (...) sustituye todas las viejas formas de teatro, que salvo excepciones están todas muertas (...) transforma el pensamiento en viviente y palpitante atmósfera dinámica, es decir, ágil, tentacular, vaporosa, imponderable como el pensamiento en su nacimiento (...) excluye completamente las formas pasatistas del arte y la literatura. De hecho se puede ofender brutalmente un aparato de radio, declamando dentro viejos poetas, arqueólogos, habladurías históricas y nostalgias pesimistas (...) sus ondas vibran de alegría con las grandes invenciones del genio creador italiano (...) después de haber permitido a los continentes hablar entre ellos, eliminado el tormento antiguo y doloroso de las distancias, permite ahora realizar los diálogos de los aeroplanos camuflados en el nuevo teatro aéreo (...) Amo la radio porque soy futurista, es decir, enamorado del inagotable genio creador de la raza italiana".

Entre los ejemplos de radiofonía futurista aparecen representadas cinco síntesis que aplicarían las teorías de esta totalidad teatral a través de la radio. Utilizaban música de ruidos, silencios e interferencias entre distintas emisoras, *Los silencios hablan entre sí* -sonidos interrumpidos por otros bruscamente- *Un paisaje oye* -el que el chapoteo del agua se alterna con el sonido del fuego- *Drama de distancias* -transposición radifónica de marchas militares, tangos, combates de boxeo, etc.- *Batalla de ritmos* -diferentes sonidos en el tiempo con modos enunciativos distintos- y *La construcción de un silencio* -obra en cuatro movimientos que reproduce distintos sonidos producidos por instrumentos y ambientes concluyendo al final con sonidos de gorriones y golondrinas- que refiere, en última instancia, a la poética del silencio de John Cage en los años sesenta.

En febrero de 1929, Marinetti realiza su declamación del *Bombardamento d'Adrianopoli*, que fue recibida calurosamente por el público y la crítica como uno de los hechos más significativos en la historia de los programas radiofónicos italianos. Otra pieza celebrada fue la radiocrónica del triunfal retorno de América de los hidroaviones Atlánticos de Italo Balbo en 1933, narrada por el poeta desde un tejado en Ostia, en la que improvisó una aeropoesía. El lenguaje utilizado en ambas era esencialmente teatral, derivado de las teorías

sobre declamación, en la que un lenguaje emotivo envolvía toda la transmisión. El éxito de estas alocuciones y su posterior polémica provoca que futurismo definitivamente conciba la radio como un verdadero y potente medio de expresión artística. Por desgracia esta producción de emisiones se ha perdido exceptuando una grabación de la *Battaglia di Adrianopoli*, en un disco producido por Voce del Padrone en Milán dos años después.

Bajo la atenta mirada del Partido Fascista, las primeras emisiones radiofónicas futuristas levantan protestas de los sectores conservadores, puesto que sus declamaciones y conferencias suelen causar la mofa de quien las escucha. Durante la guerra, las prosas marinettianas - fascistas, sanselpocristas y académicas- causaron el enfado de los sectores más reaccionarios. Marinetti concibe sus declamaciones como un canto patriotero para mayor gloria del ejército italiano. Así en 1941 en Radio Roma, el poeta recitó algunas de sus aeropoesías entre las que destacaba el *Aeropoema dell'aviatore Corinto Bellotti*. Al concluir se recibieron protestas de los oyentes que calificaban el lenguaje de Marinetti contraproducente, extravagante e incomprensible. Los dirigentes del ejército pidieron al poeta que suspendiera inmediatamente la emisión. Esto produjo una fractura entre Pavolini, el hombre fuerte de la cultura fascista, ministro de la Cultura Popular desde 1939 y el capo futurista en una agria polémica lo que "era un juego en realidad, la idea de propaganda de guerra que se tenía en ese periodo en Italia. Se trataba también de una censura. Quizá no encontraba más espacio la poesía por belicista que fuera. En la fase histórica conclusiva, el fascismo no quería reducirse a producir una poesía por decirlo así civil, que superase las formas más elementales de la propaganda; lo mismo Marinetti arriesgaba a quedarse aislado en la tentativa de plegar el lenguaje poético al "sentimiento" político de la guerra que muchos intelectuales fascistas creían fuese universalmente compartido por los italianos".

Pavolini le permitió -debido a la influencia del poeta en el Partido Fascista- otra emisión titulada *Futurismo Mundial* en el EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche) una retransmisión mensual de líricas de guerra de duración aproximada a diez minutos -el máximo de poesía futurista que el público conservador podría soportar- en la que el poeta experimentaba directamente sobre el medio radiofónico, que siguió produciendo controversias, debido a la compleja adecuación de la oratoria de las palabras en libertad al medio radiofónico destinado primordialmente al entretenimiento.

La utilización del medio radiofónico como elemento teatral fue desarrollando por otros futuristas, aunque en su aplicación práctica trataba de reciclar textos de palabras en libertad y viejos poemas. Luciano Folgore realiza a partir de 1924 una colaboración humorística titulada *El gramófono de la verdad*, que se prolongará durante más de diez años. Cabe destacar entre otras, las tentativas de Pino Masnata que concibe el teatro visiónico, fusión entre realidad objetiva e imaginario. Masnata escribe del mismo modo la "radiofantasia" *La bambina amalatta (La niña enferma)*, texto para la radioopera de Carmine Guarino *Tum, tum ninna-nanna. El corazón de Wanda*, emitida en 1931 y publicada en la editorial musical Select de Milán y posteriormente en Bongiuovanni de Bolonia. En el mismo periodo Artur Pertronio lanzaba las

bases teóricas de la "verbofonía" una declamación que lanzaba los ruidos al exterior del ambiente mezclándose silabas y consonantes.

Una de las personalidades más inquietas a este respecto fue Fortunato Depero que proponía la "*Onomalengua o verbalización abstracta*" manifiesto romano de 1916, en que reconstruía vocalmente ruidos de máquinas en movimiento y trenes, pasando de la onomatopeya al fonema puro y autosignificante, "una expresión de complementación poética, concurrente a la eficacia lírica y no un lenguaje puro para usarse a sí mismo". No hay duda que el único libro de obras radiofónicas futuristas, *Liriche radiofoniche (Radio Lyrics)*, Morreale, Milán, 1934, es la contestación inmediata al manifiesto de *La Radia*. Depero recicla gran parte de su actividad poética anterior como "*New York film visual*" y la obra escrita en América. En el prefacio se manifiesta esperanzado en las posibilidades que las radiotransmisiones ofrecen al creador "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".

Depero manifestaba que no se trataba de una catalogación homogénea, para no individualizar las obras que no fueron creadas expresamente para radiotransmisiones y aquellas que en cambio contienen los elementos necesarios que las mismas exigen. Sus líricas pretenden contrastar las "acostumbradas e inútiles transmisiones de música conocida, a las banales chácharas literarias habituales y los insignificantes altercados teatrales, que van bien hasta que permanecen cerradas en un libro o enmarcados sobre una escena teatral".

Las obras están destinadas a perderse en la transmisión, modificando 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".

Depero concluye manteniendo que el carácter de su obra radiofónica debe ser inesperado y mágico, cercano a la creación de los estados de ánimo que había preconizado Boccioni en pintura o Virgilio Marchi en arquitectura. Una emisión que debe ondular sobre el oyente consiguiendo ese efecto fundamental del universo del futurismo, en que la vibración es un palabra clave, como si se tratara de una visión cósmica que modifique definitivamente su estado nervioso.

Respecto a la emisión de obras de Depero, solamente se conoce una experiencia en radio, realizada en la sede de Radio Milano el 23 de noviembre de 1933. Su investigación a este respecto contiene obras que poco proclives a ser emitidas, puesto que la mayoría dependen de la declamación, por tanto, sin necesidad de adaptarse al medio radifónico.

Marinetti subrayaría la especificidad del lenguaje radifónico en textos como el *Aeropoema del Golfo de la Spezia* (1935) "vehículo natural de las aeropoesías" o sus últimos textos, escritos en el frente ruso como el cuento *Originalidad rusa de masas distancias radiocorazón*, que apareció póstumamente en Italia y el *Aeropoema de Jesús*, escrito en Venecia (1943-44) dos libros en los que explica el protagonismo de la radio y de la televisión advirtiendo que el aeropoema se presenta como "voz de una Estrella perfecta- el arte puede por lo tanto hacer menor el peso terrestre y de la sensualidad".

Síntesis radifónicas

Un paisaje oído

El silbido del mirlo celoso del chisporroteo del fuego termina por apagar el murmullo de del agua

10 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

8 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

5 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

19 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

25 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

35 segundos de chapoteo

6 segundos de silbido de mirlo

Drama de distancias

11 segundos una marcha militar en Roma

11 segundos un tango bailado en Santos

11 segundos de música religiosa japonesa tocada en Tokio

11 segundos de animado baile campestre en la campiña de Varese

11 segundos de combate de boxeo en Nueva Cork

11 segundos de ruidos de la calle en Milán

11 segundos de romanza napolitana cantada en el hotel Copacabana de Río de Janeiro

Los silencios hablan entre sí

15 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

8 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

29 segundos de silencio puro

Sol de piano

Do de trompeta

40 segundos de silencio puro

Do de trompeta

güe güe güe de niño de pecho

11 segundos de silencio puro

1 minuto de rrrrr de motor

11 segundos de silencio puro
oooo asombrado de una niña de 11 años

Batalla de ritmos

Una lentitud prudente y paciente expresada por un tac tac tac de gota de agua primero interrumpida luego acabada por

Una elasticidad volante y en arpegios de notas sobre un piano primero interrumpida luego acabada por

Un timbrazo de timbre eléctrico primero interrumpido luego acabado por

Un silencio de tres minutos primero interrumpido luego acabado por

Un forcejeo de llave en una cerradura ta trumta trac seguido por

Un silencio de un minuto

La construcción de un silencio

Construir un muro a la izquierda con un redoble de tambor (medio minuto)

Construir un muro a la derecha con un claxon- algarabía- chirrido de coches y tranvías en una capital (medio minuto)

Construir un suelo con el gorgoteo del agua en unos tubos (medio minuto)

Construir un techo azotea con chip chip srsrchip de gorriones y golondrinas (20 segundos)

Ilustraciones

- 1) Nicolai Diulgueroff. *Ilustración para el Almanaque de la Italia Veloz* (1930)
- 2) Fortunato Depero. *Radio Fire Up*. (1926)
- 3) Farfa. Antena futurista (1926)
- 4) Marinetti declamando el retorno de Italo Balbo junto a Mino Somenzi (1933)
- 5) Fortunato Depero. Portada de *Liriche radiofoniche* (1934)
- 6) Enrico Prampolini. *Imagen de la radiofonía* (1932)
- 7 y 8) Fortunato Depero. *Liriche radiofoniche* (1934) Interior