

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

*La revolución futurista:  
texto, paratexto o el preludio del mundo digital*

ABSTRACT

The profound upsetting in the traditional expressive forms provoked by new technologies is the outcome of a project of convergence of art and science; this was already foreboded by some theoretical proposals of the Romantic Age and by the experimental issues of the Futurist Avant-Garde. From this perspective, the revolutionary Futurist achievements which involved the artistic and literary communication are herewith taken into account.

This path deals with the transformation of the idea of writing and reading, the important role of typography, the subverting of the traditional functions of text and paratext, and the experimentations related to material supports. These elements are the immediate forerunners of the forms of communication of the digital world and of the theories about the new media.

Il profondo sconvolgimento delle tradizionali forme espressive procurato dalle nuove tecnologie è il punto di sbocco di un progetto di convergenza tra arte e scienza avviato già da alcune proposte teoriche del romanticismo e gli sperimentalismi dell'avanguardia futurista. Da questa prospettiva vengono qui analizzate le realizzazioni rivoluzionarie del futurismo attivate nell'ambito della comunicazione artistico-letteraria. Si delinea un percorso in cui si osservano la trasformazione del concetto di scrittura e di lettura, il ruolo significativo della tipografia, il sovvertimento delle funzioni tradizionali del testo e del paratesto, e gli sperimentalismi avviati sui supporti materiali. Sono i precedenti immediati delle forme comunicative del mondo digitale e delle teorie sui *new media*.

---

Todo producto artístico-cultural y su correspondiente modalidad comunicativa, resultantes de la intervención de las nuevas tecnologías, no pueden ser interpretables como fenómenos inéditos sino como «remediation» de realidades ya existentes para mejorarlas. Dicho término, acuñado hace más de una década por Bolter y Grusin,<sup>1</sup> define esta situación para reconocer en el concepto que designa, una de las características fundamentales de las TIC. Sin embargo, la idea de 'remediation', no está exclusiva ni originariamente determinada por la aplicación de las tecnologías digitales pues lleva implícita la noción de continuidad sin la cual no podría entenderse la historia de nuestra cultura occidental. Esto es, un dilatado proceso marcado por determinadas etapas donde la aparición de ciertas técnicas o tecnologías, han modificado sustancialmente en el hombre su aprehensión y formas de enfrentarse al mundo. Son, en este sentido, etapas calificadas como revolucionarias. Recientemente, Gino Roncaglia, en sus reflexiones sobre el futuro del

---

<sup>1</sup> JAY DAVID BOLTER-RICHARD GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di Alberto Marinelli, Milano, Guerini, 2003<sup>2</sup>, p. 72.

libro,<sup>2</sup> se ha referido a la «cuarta revolución» como fase última en la que la aplicación de la tecnología digital al universo de este medio tradicional de transmisión de cultura, lo ha transformado radicalmente desestabilizando todos sus factores constitutivos (la escritura, la textualidad, la lectura o el propio soporte). Esta radicalidad se debe al sorprendente grado de desarrollo científico-tecnológico alcanzado en estas últimas décadas y, en consecuencia, a su insoslayable interferencia, con análogo ímpetu, en el circuito de la comunicación cultural. Por esta razón, los cambios o transformaciones en éste, resultan mucho más llamativos respecto a los que en su día activó la segunda revolución industrial. Los ámbitos de la ciencia o tecnología y del arte, en su sentido más amplio, convergen y se interaccionan hoy con unos resultados que, según se ha apuntado, al interpretarse como fenómenos *ex novo* arrastran y potencian también su correspondiente terminología (hipertexto, hipermedia, multimedia, interactividad).

Todo ello es quizás la culminación, por ahora, de un proceso que se remonta, y desde una perspectiva artística, a las experimentaciones de las vanguardias históricas, concretamente al movimiento prototípico del Futurismo. Pero en esta idea de *continuum* que ha de presidir cualquier reflexión en este campo, y según insiste la crítica, la conjunción ciencia-arte en términos de modernidad propuesta desde la renovación de postulados artísticos, especialmente de la poesía, se retrotrae a los epígonos del siglo XVIII y a ese grupo de intelectuales que se concitaron en torno a la revista «Athenaeum»<sup>3</sup> para asentar los cimientos del romanticismo europeo. Como anunciaba Friedrich Schlegel entre sus páginas, «La grande rivoluzione coinvolgerà tutte le scienze e tutte le arti»,<sup>4</sup> matizando que en la unificación entre ambos ámbitos, y en un estado ideal de la humanidad, no habría más que poesía, siendo las artes y las ciencias una sola cosa. Tal unidad se defiende desde la superioridad de la poesía, desde su universalidad proclamada en el célebre Fragmento 116 de modo que, «i massimi misteri di tutte le arti e di tutte le scienze sono proprietà della poesia».<sup>5</sup> Ésta se fundirá con la física y se nutrirá además de la matemática. «La matematica» – añaden – «è una sorta di logica sensibile e si trova rispetto alla filosofia nello stesso rapporto che hanno

---

<sup>2</sup> GINO RONCAGLIA, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>3</sup> Las citas de esta revista se extraen del volumen, *Athenaeum [1798-1800]. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi e Donatella Mazza, Milano, Bompiani, Il Pensiero Occidentale, 2009. Cfr. también respecto a las raíces románticas recogidas en la citada revista, ANDREA BALZOLA, *L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle vanguardia storiche*, en ANDREA BALZOLA, ANNA MARIA MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004, p. 25-35.

<sup>4</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, «Athenaeum», fasc. 5, maggio 1800, p. 672.

<sup>5</sup> Ivi, p. 678.

con la poesia le arti materiali, la musica e la plastica».<sup>6</sup> En consecuencia: «Chi sarà riuscito a cogliervi il centro dell'umanità, vi avrà trovato nel contempo anche il centro della cultura moderna e l'armonia di tutte le scienze e le arti finora differenziate ed in conflitto.<sup>7</sup> La poesía se constituye pues en centro universal, capaz de articular y reconducir las «partes» (sus propios géneros y las demás las artes) hacia la unidad. Este camino unitario presupone como elemento básico la confluencia o amalgama de los diferentes lenguajes artísticos: «Allora, forse, statue si animerebbero divenendo dipinti [...], i dipinti si trasformerebbero in poesie, le poesie in musiche e, chissà, all'improvviso una solenne musica sacra si innalzerebbe nuovamente come un tempio verso l'alto».<sup>8</sup> Estas reflexiones traducen la apelación a los sentidos como forma de aprehensión y goce de la obra de arte, de su esencia. Es entonces al artista (el poeta o artista del futuro, según proponía Richard Wagner), a quien como intermediario, corresponde a través de su percepción sensitiva, y en su función de demiurgo o «vidente», la comunicación de su experiencia.<sup>9</sup>

Desde estos principios extrapolados de un pensamiento romántico tan complejo como revolucionario, se pretende poner de manifiesto esos ya lejanos cimientos de una extensa cadena de avances y confluencias artístico-científicos que, salvando cronologías, desembocará en afirmaciones actuales como las de George Landow quien a propósito de su definición sobre el hipertexto electrónico advierte cómo «en las últimas décadas han ido convergiendo dos campos del saber: teoría de la literatura y el hipertexto informático».<sup>10</sup> Porque precisamente, en esta larga cadena, es el ámbito de lo literario y de la poesía, (y en última instancia de la escritura) así como de sus formas expresivas y comunicativas, el núcleo germinal de todo este proceso cuyo punto último es ese universo digital que ha hecho realidad la esencia programática y revolucionaria de aquel lejano romanticismo. Confluencias de lenguajes artísticos que implican la básica conjunción de los sentidos en aras de un arte total, fueron también las propuestas axiomáticas de los poetas decadentes (o neo-románticos) como Baudelaire en cuyo emblemático soneto *Correspondances* proclama que «les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (*Les fleurs du mal*) para quebrar definitivamente la individualidad perceptiva de cada sentido. Con el auxilio de la imaginación o «reina de las facultades» que

<sup>6</sup> *Frammenti*, cit., p. 365.

<sup>7</sup> F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, «Athenaeum», cit., p. 612. Cfr. «Idee», 1999, 41.

<sup>8</sup> Ivi, p. 327. Cfr. AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *I dipinti. Un dialogo*, in *Athenaeum (1798-1800)*, tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi e Donatella Mazza, Milano, Bompiani, 2009, p. 321-96.

<sup>9</sup> En la nota 23, p. 628, se recoge un pasaje de los *Schriften* de Novalis respecto a este punto: «Il poeta è rapito dai sensi-per questo tutto accade in lui. Egli mostra nel senso più pregnante soggetto oggetto-facoltà sensitiva e mondo».

<sup>10</sup> GEORGE P. LANDOW, *Hipertexto 3.0, Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, nueva ed. revisada y ampliada, Barcelona, Paidós, 2009.

descompone todo lo creado, esta facultad, afirma el poeta, y con los «matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un *monde nouveau*, elle produit la *sensation du nouveau*».<sup>11</sup> Esta convulsión sensitiva que será ratificada por Rimbaud como «desarreglo de los sentidos», basada en un permanente juego de dispersión y síntesis<sup>12</sup> explica aseveraciones posteriores de los futuristas cuando, según se detallará más adelante, proclamen la necesidad de un «maximum di disordine».

Sobre este experimentalismo sinestésico-artístico, el Futurismo conducirá su revolución, superando la indolencia de sus predecesores decadentes-simbolistas, en un intento de acercamiento entre arte y sociedad. Esa sociedad industrializada de la que aquéllos se habían distanciado por su «trivialidad positiva» o por su «progreso materialista» según combatía Baudelaire. Los futuristas, por el contrario, subvertirán esta posición con una voluntad de restablecer los puentes de comunicación entre el arte y aquélla. Retoman y llevan a la praxis, marcando en este sentido el paréntesis respecto a los simbolistas, el valor de la comunicación ya propuesto por los románticos. «Il gioco della comunicazione e dell'avvicinamento» - habían escrito éstos - «è l'attività e forza della vita»,<sup>13</sup> que junto al de la cotidianeidad,<sup>14</sup> se suma lógicamente al concepto del continuo devenir y de la proyección del arte hacia el futuro. Porque la «poesia romantica è, tra le arti, ciò che lo spirito è [Witz] per la filosofia, e la società, le relazioni, l'amicizia, e l'amore sono per la vita. Altri generi poetici sono finiti, e adesso è possibile articularli completamente. Il genere poetico romantico è ancora *in fieri*; anzi, questa è la sua propria essenza, che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto».<sup>15</sup> O también, «far poetiche la vita e la società»,<sup>16</sup> postulado este último que Marinetti traducirá como intención de «introducir brutalmente la vida en el arte». Desprendiéndose por tanto, de las limitaciones históricas, el ideal romántico de la poesía se hacía universalmente atemporal subrayando cómo «un ideale è insieme idea e fatto».<sup>17</sup> Es así

---

<sup>11</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, cit. por Baudelaire. *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 281. Líneas atrás había escrito: «C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde l'analogie et la métaphore». De ahí pues, el valor básico que posteriormente los futuristas concederán a la imaginación, a la analogía y metáfora.

<sup>12</sup> Cada artista, desde su propio ámbito, intentará alcanzar esa síntesis o conjunción de todas las artes (arte total). R. Wagner lo hará desde la perspectiva de la música, estableciendo en el drama musical, el modelo perfecto de dicha idea artístico-unitaria (remite a su obra *La obra de arte del futuro* de 1849).

<sup>13</sup> F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 652-3.

<sup>14</sup> *Frammenti*, cit., p. 410.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

como Marinetti en su *Lettera aperta a Mac Delmarle* (1913) escribirá: «Il Futurismo è [...] il divenire perpetuo e la volontà instancabile [...] grande energia mondiale» y «un nuovo modo di vedere il mondo; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno».<sup>18</sup>

Síntesis de todas las artes (y de los sentidos), por tanto idea de arte total, universalidad, proyección hacia el futuro, y sobre todo comunicación con la sociedad que implicará ajustar el arte a la evolución científico-tecnológica del momento, son los presupuestos básicos en los que reposa la revolucionaria ideología futurista. Desde unos cimientos literarios, concretamente poéticos, intentan formular una nueva expresividad y un nuevo concepto del arte así como una manera de comunicar que comprometerá la modificación de sus tradicionales vectores de transmisión. Y, en efecto, como afirmaba Guillermo De Torre al hacer balance de las aportaciones del vanguardismo, al Futurismo le correspondía la primacía de «la renovación, no sólo del espíritu y de la materia, sino también de sus instrumentos, de las formas y medios expresivos».<sup>19</sup>

Desde 1909, fecha emblemática de la fundación del movimiento, el Futurismo se lanzará a su batalla revolucionaria acometiendo una serie de transformaciones radicales desde ese instrumento básico de comunicación que es la palabra (la palabra poética), «la más positiva de las artes», según señalara Baudelaire. A partir de entonces y desde ella, este movimiento trazará un itinerario donde, junto a la poesía y a las letras en general, se suman las demás artes y ciencias de acuerdo con ese heredado ideal totalizador.<sup>20</sup> Es un recorrido sostenido, como se acaba de apuntar, sobre una preocupación comunicativa que afectará a la escritura, a su disposición sobre la página, hasta alcanzar a la materialidad del libro, a la reformulación de este vector, anticipándose a esa nueva realidad que hoy se entiende por libro electrónico. En este proceso se verán indefectiblemente involucrados y afectados conceptos tradicionales de

---

<sup>18</sup> Cito por Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 2005, p. 93 (Fue publicada en «Lacerba», I, 1913, 16, p. 174, *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle*).

<sup>19</sup> GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, preliminar de Miguel de Torre Borges, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 272.

<sup>20</sup> La idea de arte total se condensa y se expresa en una primera metáfora, el personaje de Mafarka que da título a la primera novela de Marinetti, para significar lo siguiente: a) las alas del pájaro que abrazan todo el universo y suponen, además de la proyección universal del Futurismo, la síntesis de todas las artes, la gran analogía predicada por Baudelaire. Este pájaro alado es por tanto el desarrollo posterior del albatros baudelaireano y de cuanto representa: la función del artista (poeta) y de la poesía como forma superior de conocimiento. b) la adhesión y el símbolo del avance tecnológico (en este caso el avión) que, como nuevo medio de comunicación, presupone una elevación sobre la tierra o materia y la liberación de sus ataduras para traducir, en consecuencia, un intento de abolir las barreras espacio-temporales que impiden la inmediatez en la comunicación sobre la cual edificarán su ideario artístico-expresivo. En suma, un nuevo sentido cósmico determinado por la velocidad o nuevo principio moral que rige el arte y la vida.

texto, como preludio de la actual textualidad electrónica, y con ello también una transformación de la noción de lectura. En definitiva, se trata de una serie de experimentaciones que radican en esa descomposición y nueva amalgama de realidades existentes para crear un mundo nuevo, según recordábamos con Baudelaire. La teorización de 'lo nuevo' se acompañará siempre y como es sabido, de formulaciones teóricas, es decir de una formulación programática, los manifiestos, y de unas realizaciones artísticas donde el gesto y la acción, intensifican su proyecto revolucionario. Ya en el *Manifesto tecnico della Letteratura* (1912)<sup>21</sup> apuntan hacia una nueva expresividad artística que, fundamentada en la «obsesión lírica de la materia», ha de ser polisensitiva, dinámica, así como mecánica,<sup>22</sup> consecuentemente acorde con la aceleración y ritmo rápido que la vida ha asumido. Esta obsesión lírica por la materia, que traduce «le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni», les llevarán a insólitas soluciones realizadas en el ámbito de la literatura como la novedosa introducción de tres nuevos elementos: el ruido, el peso y el olor (punto 11).<sup>23</sup> La literatura se convierte así y en principio, en el espacio ideal de ese sincretismo sensorial posibilitando la creación de nuevas imágenes dotadas de ese pretendido dinamismo o lo que es decir del principio de la velocidad que asumirán como una nueva divinidad y precepto moral. La inmediatez comunicativa exigirá entonces fórmulas de escritura más sincréticas por lo que recurrirán, como es sabido, a los símbolos matemáticos, pero sobre todo a la liberación de las ataduras sintácticas<sup>24</sup> de las que la palabra ha sido tradicionalmente prisionera. Es así como un año después, 1913 estos postulados se perfilarán con el manifiesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*.

<sup>21</sup> Citaré los manifiestos del Futurismo por la edición referida *Teoria ed invenzione futurista*. En este pasaje remito a la p. 50.

<sup>22</sup> La confesada «obsesión lírica de la materia» les llevará a proclamar su intención de crear una extensa analogía capaz de unir las cosas más distantes, lo que repercute en la creación de un nuevo estilo según reza el punto 11 de dicho manifiesto: «solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia». Es también la intuición de esa gran analogía o red de redes (Internet), espacio multimediático que permite abrazar rápidamente puntos lejanos de la tierra, pero que esos momentos, sólo puede llevar a cabo la tecnología del avión, instrumento, como se afirma en ese mismo punto, capaz de realizar mecánicamente el trabajo de la analogía.

<sup>23</sup> En referencia a la idea de plurisensorialidad que desarrollan los futuristas, Guillermo de Torre (cit. p. 287) señala: «Los futuristas anhelan sumergirse en la esencia de la materia, anegarse en un caos de pesos, ruidos y olores que sus sentidos traducirán en toda su inconexión genuina con un verbo desarticulado: palabras en libertad».

<sup>24</sup> La tradicional sintaxis, proclaman, «era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica, dell'architettura dell'universo» (p. 11). Y como consecuencia, centran su revolución literaria (escrita) en la «imaginación sin hilos» de la que deriva el axioma fundamental de las palabras en libertad.



En él definirán una renovación de la sensibilidad humana «avvent[*a*] per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono, della motocicletta, dell'automobile [...], dell'aeroplano, [...] del quotidiano (sintesi di una giornata nel mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza» (p. 66). Es, como puede colegirse de esta manifestación, una base evidente de las posteriores teorías de Marshall McLuhan sobre los medios<sup>25</sup> y de sus seguidores como los ya citados Bolter y Grusin. Es la moderna sensibilidad que implica, entre otras cosas, «la moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani», «la conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'inaccessibile e realizzabile», hasta afirmar esa «consequente necessità per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra [...] ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità».<sup>26</sup> En suma, un paradigma de aspiraciones comunicativas que la tecnología digital ha potenciado y convertido en realidad.

Esta nueva sensibilidad tiene su primera proyección en la escritura poético-literaria y son precisamente las palabras en libertad el eje esencial de su concreción, superando así el proclamado verso libre de los simbolistas. Con las palabras en libertad, lograrán las «metafore condensate, le immagini telegrafiche [...], i nodi di pensieri, i ventagli chiusi e aperti di movimenti [...], le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni [...], i pali analitici esplicativi che sostengono il fascio dei fili intuitivi».<sup>27</sup> La obsesión por la materia hasta penetrar en «la vida molecular», en «tutti i domini esplorati dell'ultra-microscopia»,<sup>28</sup> es la recurrencia al universo de la ciencia que, aunque llevaría a convertir la obra de arte en un documento exclusivamente científico, según advierte Marinetti, se trata de introducir «l'infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell'opera d'arte».<sup>29</sup> La expresividad se resiente de este contagio o fusión con el mundo de la ciencia y así, términos como «nodi di pensieri», «ventagli chiusi e aperti», «pali analitici», apuntan ya hacia lo que Landow y sus predecesores (Vannevar Bush, Theodor H. Nelson) conciben como hipertexto electrónico, con su fisonomía discontinua, o sus 'ventanas', mientras se anticipan simultáneamente al lenguaje propio de la informática.

<sup>25</sup> Cfr. *Understanding Media*, cit.

<sup>26</sup> Cfr. *Distruzione della sintassi*, cit., p. 69.

<sup>27</sup> Ivi, p. 73.

<sup>28</sup> Ivi, p. 74.

<sup>29</sup> En el fasc. 5, mayo de 1800, de «Athenaeum», F. Schlegel escribía: «Se vuoi penetrare all'interno della fisica, lasciati iniziare ai misteri della poesia» («Idee», frag. 99, cit., p. 617). Y en el fragmento. anterior: «È un segno positivo che addirittura un fisico - il profondo Baader - si sia elevato proprio dal centro della fisica a presagire la poesia [...]».

Se trata fundamentalmente del establecimiento de las bases de una nueva textualidad, o hipertextualidad plurisensorial cuya primera concreción consiste en la propuesta del 'lirismo multilineo': «Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica. Supponiamo che la catena delle sensazioni e analogie pittoriche domini sulle altre catene di sensazioni e analogie: essa verrà stampata in un carattere più grosso di quelli della seconda e della terza linea». Y así se refiere hoy Landow al hipertexto electrónico preconizado por Marinetti: «un texto compuesto de bloques o imágenes electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas y recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada. Los bloques de información se denominan nodos o *lexías* y los enlaces *nexos*».<sup>30</sup> Como puede colegirse de ambas citas, la tecnología, es sólo el instrumento que modifica o 'remedia' esta nueva textualidad o hipertexto. Lo electrónico pues, mejora o 'remedia' las limitadas posibilidades de lo impreso. Potencia por tanto, el dinamismo de lo escrito, su carácter abierto, y sobre todo esa convergencia plurisensorial para lograr «le più complete simultaneità liriche», que determina el hecho de que el propio G. Landow desde 2005 insista en considerar el hipertexto como hipermedia<sup>31</sup> al incluir no sólo la imagen o lo verbal, sino también lo sonoro.

Pero Marinetti necesariamente está aún circunscrito al ámbito de lo impreso, de modo que su propuesta sólo puede articularse en una experimentación tipográfica que repercute exclusivamente en el espacio físico de la página. Por ello, el líder futurista expone su innovación aduciendo cómo:

*Data una pagina* contenente molti fasci di sensazioni e analogie, ognuno dei quali sia composto di 3 o 4 linee, la catena delle sensazioni e analogie pittoriche (*stampata* in carattere grosso) formerà la prima linea del primo fascio e continuerà, (sempre nello stesso carattere), nella prima linea di ognuno degli altri fasci. La catena delle sensazioni e analogie musicali (2ª linea), meno importante della catena delle sensazioni e analogie pittoriche (1ª linea), ma più importante di quella delle sensazioni e analogie odorose (3ª linea) sarà *stampata* in un carattere meno grosso di quello della prima linea e più grosso di quello della terza.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> G. LANDOW, *Hipertexto 3.0*, cit, p. 24. Recuerda asimismo Landow a su predecesor R. Barthes quien en *S/Z* ya describía un ideal de textualidad coincidente con lo que actualmente se conoce como hipertexto electrónico, «un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos mediante múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta», *ivi*, p. 25.

<sup>31</sup> «La expresión hipermedia simplemente extiende la noción de texto hipertextual al incluir la información visual y sonora, así como la animación y otras formas de información», *Ibid.*

<sup>32</sup> *Lirismo multilineo*, in *Distruzione della sintassi*, cit., p. 79.



La pretendida convergencia plurisensorial sólo alcanza a manifestarse, y en consecuencia a convertirse en acto comunicativo-visual, a través de la tipografía. De este modo, la previsión futurista exigirá una previa innovación tipográfica que se convierte a su vez en un instrumento de experimentalismo sensorial y de refuerzo expresivo de la palabra a través del juego combinatorio cromático y formal de los caracteres. Este dinamismo adquirido por la escritura presagia reflexiones posteriores de J.D.Bolter al afirmar éste que «la scrittura elettronica [...] è fluida e dinamica in una misura mai raggiunta dalle precedenti tecnologie».<sup>33</sup> Pero sobre todo, y desde la confrontación con la impresa, pone el acento en la importancia que continúa asumiendo lo gráfico en el universo digital: «I nuovi media digitali» –subraya– «sembrano spesso privilegiare la grafica rispetto al testo».<sup>34</sup> Retrotrayéndonos pues a esta revolución futurista,<sup>35</sup> creo que afirmaciones de esta naturaleza, llevan a trazar y ordenar en este sentido, la senda innovadora de este movimiento por cuanto, según se irá viendo en sus sucesivas experimentaciones, jerárquicamente, el texto de creación (lírico, por ejemplo) se acabará convirtiendo en un valor supeditado, perdiendo su exclusividad comunicativa en aras de una capitalidad de lo gráfico que permite nuevas formas de comunicación más inmediatas e impactantes en el lector. Un desplazamiento por tanto, que alcanzará a la forma y materia del libro. De ahí que el abordaje de lo que constituye la revolución tipográfica futurista, tenga como prolegómeno su lucha «contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista», contra su vestidura tradicional que arranca y se dirige como principio «contro la così detta armonia tipografica della pagina». Esta nueva concepción tipográfica es ya una actitud paratextual y de hecho, esta 'zona' asumirá, según se verá, una función primordial para los efectos, expansión, y consolidación del movimiento, adentrándose así en el terreno de lo publicitario.

La revolución tipográfica futurista, así lo confiesa el propio Marinetti, y en esta línea de *continuum* y de superación en la que se viene insistiendo, es deudora, según ha sido repetidamente señalado, de su predecesor Stéphane Mallarmé. Se trata sólo de un punto de partida para la superación de la estaticidad de la página en la que aun se manejaba el poeta simbolista. En el prefacio a su paradigmático poema *Un coup de dés*

---

<sup>33</sup> JAY DAVID BOLTER, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, nuova ed., Milano, V&P Università, 2002, p. 18.

<sup>34</sup> Ivi, p. 16.

<sup>35</sup> También Guillermo de Torre llamaba la atención sobre este aspecto interpretándolo como una de «las innovaciones más llamativas y discutidas» y precisando que «su revolución tipográfica comprende no sólo el empleo de varios tipos de letras, sino también la transformación radical de la página por la dirección de las líneas: verticales, oblicuas, circulares, o enlazadas por paréntesis o llaves, espaciadas, con letras mayúsculas de gran tamaño» (p. 280). Concluirá sus observaciones señalando cómo a la pura visión tipográfica de la página se sustituía una visión pictórica.

*n'abolira jamais le hasard*, explicaba Mallarmé la heterodoxia practicada en la disposición textual de sus versos quebrando el proceso lineal seguido por la tradición. Su pretensión no era la de trasgredir una medida tipográfica secularmente aceptada en la que sólo un tercio de la página era ocupada por la escritura, dejando el resto del espacio en blanco como 'entourage' silencioso y necesario para la singularización del poema. Su verdadera intención había consistido en dispersar dicha medida con la finalidad última de buscar o potenciar el efecto poético como impacto único en el lector originado por una visión única y simultánea de la página. En ésta, la dislocación de los versos se corresponde con el instante en que aparece cada una de las diferentes subdivisiones de la Idea (la que encierra el poema), proporcionando, en suma, un movimiento interno de aceleración o ralentización.<sup>36</sup> Este incipiente dinamismo de la página, evita, según Mallarmé, la 'narración' al tratarse de impactos fragmentarios de sensaciones visuales. En definitiva, por esta inusitada disposición del texto poético, desestructurado, se insinúa ya un concepto diferente de lectura que sugiere una sustitución del acto de 'leer' por el acto de 'mirar' que los futuristas llevarán a sus extremos. Por tanto, el efecto poético se fundamenta más en lo sensorial que en lo intelectual. Así Marinetti, en un manifiesto sucesivo, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914), reclamará para las palabras en libertad, una «multiforme prospettiva emozionale», asignándoles «quella parte di esuberanza comunicativa e di genialità epidermica». La tipografía al reproducir gráficamente esas palabras en libertad, intensifica su posibilidad expresivo-comunicativa hasta alcanzar incluso la gestualidad, pues «trova la sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultorica e cesellante dei gesti» (punto 7). En suma, una anticipación más de la simbología expresiva que acompaña la neo-tipografía electrónica a través de signos específicos como los *emoticons*. La página, de este modo, se convierte en espacio y vector de nuevas experimentaciones comunicativas. Se ofrece como pantalla de innovación tipográfica donde se opera la desestabilización del texto tradicional señalando un progresivo desplazamiento hacia la hegemonía de lo paratextual lo que a su vez traduce la búsqueda de nuevos significados. Es un proceso basado en otorgar un mayor protagonismo a la forma (signos gráficos) lo que implica apelar a la materialidad porque, según Roger Chartier, «un testo [...] è sempre iscritto in una qualche materialità: quella dell'oggetto scritto che lo trasmette [...] quella della rappresentazione che lo fa intendere. Ciascuna di queste forme è

---

<sup>36</sup> Mallarmé apuesta por la movilidad de lo escrito y por una visión simultánea de la página. En el prefacio intencionalmente reclama la atención del lector en términos sorprendidos como «Lecteur habile» señalando su intención de «troubler l'ingénu» y subrayando en este sentido la importancia, en primer lugar, de los blancos tipográficos que «frappent d'abord».

organizzata secondo strutture proprie che svolgono un ruolo essenziale nel processo di produzione del senso». En consecuencia, en la página impresa, la segmentación del texto o los nuevos convencionalismos tipográficos «sono tutti elementi investiti di “una funzione espressiva” che contribuiscono alla costruzione del significato». <sup>37</sup> En la tipografía o en la manipulación de los signos gráficos entendida como una nueva forma de ‘vestir’ el mensaje, y por tanto, de atender a una primera materialización del mismo (paratextualidad), cifran pues los futuristas la comunicación de su nueva expresividad plurisensorial. Sus realizaciones muestran una rica variedad de posibilidades. Entre estas cabe citar la *Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciata dall’aviatore Y. M.* En ella exhiben una reconfiguración textual realizada mediante bloques de textos (lexías), y un juego de caracteres que configuran una innovadora arquitectura de la página que viene a quebrar la tradicional linealidad del texto mientras potencian su fragmentarismo. Sin embargo, toda esta disposición textual tiene una calculada estructura interna sustentada en un juego distributivo y alternante de horizontalidad (sinistra/destra) y verticalidad definida por líneas demarcativas de los bloques textuales. Uno de ellos, se denomina precisamente «Nodo di suoni roosei [...]». Este aspecto formal de la página (con su posibilidad de ser plegada y desplegada) y sobre todo este juego experimental entre verticalidad/horizontalidad combinado con una disposición de la escritura en diagonal, se convierte en una constante repetible en otras realizaciones como en *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali* (Edizioni Futuriste, 1916), en *Les mots en liberté futuristes* (1919) y en otras más alambicadas como *BI&ZF+18* de A. Soffici, así hasta cubrir, como veremos, una cronología que llega prácticamente hasta 1935. La página, convertida en un espacio hipertextual o hipermediático y asimétrico, ofrece la posibilidad de una lectura pluridireccional (horizontal, vertical, diagonal), esto es, fragmentada, no secuencial que ratifica esa sustitución del acto de mirar por el de la realización de una lectura profunda. Se trata de un mensaje poliformo en el que el lector se ve necesariamente involucrado para lograr su decodificación. Su particular diseño parece preludear la futuras páginas web con su subdivisión en ‘zonas’ o áreas y optimización de las palabras clave, con un conjunto de símbolos singularizantes que en definitiva descubren el protagonismo de lo gráfico cuyo objetivo, en su conjunto, consiste en suscitar la emotividad del usuario y comunicar eficazmente. «Una pagina di www» - anota J. D. Bolter- «già differisce per alcuni importante aspetti da una tradizionale pagina scritta». <sup>38</sup> En el progresivo camino que desembocará en la modificación del libro objeto tradicional, el Futurismo cuenta con una de

---

<sup>37</sup> ROGER CHARTIER, *Testi, forme, interpretazioni*, en DONALD F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001, p. 99.

<sup>38</sup> J. D. BOLTER, *Lo spazio dello scrivere*, cit., p. 17.

las realizaciones más sorprendentes como el opúsculo *Caffé-Concerto. Alfabeto a sorpresa* de Cangiullo publicado en 1919 (Fig. 1 y 2).<sup>39</sup> En su colofón figuran algunos datos de su intrahistoria: «Diversi originali di queste stranissime pagine colorate furono esposti alle Mostre personali dell'Alfabeto a sorpresa (Cangiullo & Pasqualino) nella Galleria d'Arte Bragaglia, a Roma - novembre 1918 - e venduti poi alla GRANDE ESPOSIZIONE NAZIONALE FUTURISTA, a Milano-aprile 1919 [...]».

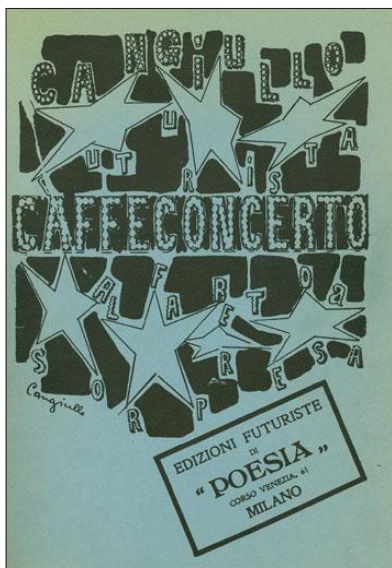


Fig. 1. e Fig. 2. *Caffé-Concerto. Alfabeto a sorpresa*, 1919, cubierta (a la izquierda) y frontispicio (a la derecha).

Confluyen en él los experimentalismos gráficos que el polifacético Cangiullo venía desarrollando desde 1915. En este caso se trata del juego realizado con los caracteres del alfabeto consistente en la antropomorfización<sup>40</sup> y dramatización de los mismos. Sin embargo, el mensaje transmitido por este opúsculo no es sólo reductible a dicho experimentalismo gráfico-expresivo, pues debe reconocerse como un tejido muy compacto que aglutina los presupuestos ideológicos del movimiento. Por ello ha sido considerado como una de las máximas extravagancias llevadas a cabo por el grupo futurista.

<sup>39</sup> El análisis de esta obra lo realizo sobre el ejemplar n. 176, *Cangiullo futurista. Caffé Concerto*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Corso Venezia, 61, Milano (volumen a cura di Luciano Caruso, año de 1979, Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1979).

<sup>40</sup> De esta exposición se seleccionaron determinadas tablas y se excluyeron otras como las de su hermano Pasqualino «il giocoliere dell'alfabeto» cuyo nombre se configura mediante la combinación de letras del abecedario que conforman a su vez una silueta humana.

Básicamente es la 'traducción' tipográfica de un espectáculo celebrado en el Teatro Varietà Gran Eden de Nápoles el 10 de agosto de 1916 (Fig. 3), y en consecuencia, de la síntesis, al tratarse de un espectáculo heterogéneo, de diferentes artes concurrentes: el teatro,<sup>41</sup> la música, la danza y la pintura, además de la palabra.



Fig. 3. *Grand Eden teatro di varietà Programma*, giovedì 10 agosto 1916.

Pero al hilo de esto, no puede soslayarse el hecho de la especial apreciación que los futuristas tuvieron de este tipo de espectáculo (*music-hall*, *café-concierto* o *circo ecuestre*) concebido como una forma de desacralización de la dramaturgia clásica, de apostar por un espectáculo de masas y, sobre todo, de la representación sincrética de la nueva sensibilidad. Es, como así rezan los extensos puntos de su manifiesto específico, *Il Teatro di Varietà*,<sup>42</sup> el espectáculo más «igienico» de todos por su «dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri,

<sup>41</sup> La revolución en el ámbito de la dramaturgia, fue también uno de los puntos que llamaron mucho la atención de Guillermo de Torre. En su obra citada recuerda y cita el «Teatro de la Sorpresa» (p. 293). Asimismo en «La Gaceta Literaria», 28, Febrero 1928, p. 3, en una sección dedicada a *Marinetti en España*, Torre le dedica un apartado (*Efigie de Marinetti*) donde incide en su aportación a la revolución en el teatro.

<sup>42</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, «Daily-Mail», 21 de noviembre de 1913. Se recoge en *Teoria e invenzione futurista*, cit. p. 80 y 84. Curiosos resultan, de acuerdo con este manifiesto, los apelativos otorgados Cangiallo como «prestigiatore» dell'alfabeto a sorpresa y a su hermano Pasqualino como «giocoliere» en la presentación de la citada exposición.



ballerine, ginnasti...) [...] il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico que partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così con la fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea». El opúsculo es pues, como se irá viendo, la praxis tipográfica y esencial, la materialización en definitiva, de estos aspectos programáticos seleccionados. Aspectos que se actualizan y se concretan porque el librito toma como motivo la realidad del espectáculo celebrado en el *Gran Eden* napolitano.

No es pues la narración tradicional de dicho acontecimiento a través de la palabra sintácticamente ordenada, sino de una 'relación' cromático-visual y pretendidamente sonora de cuanto allí aconteció mediante el experimentalismo lúdico-gráfico de los signos del alfabeto. Podría definirse como una crónica global o total de todos los factores que concurrieron en la celebración de dicho espectáculo de aquel 10 de agosto de 1916. Sin embargo, aunque el marco real consignado en esta publicación, sea el citado escenario, creo que las primeras páginas, exentas de información cronológica, puedan referirse a una actuación del grupo complementaria y previa a la referida representación escénica. Cierta o estratégicamente fingida, en cualquier caso estas páginas preliminares que la recogen anexada, sirven de 'escudo', esto es, de presentación o prefacio, al contenido propiamente dicho (o texto de creación) de la publicación consistente en la proyección espectacular del/la «mondiale creazione», el alfabeto a sorpresa de Francesco Cangiullo. Esta nueva expresividad tipográfica se constituye en eje y fórmula básica para la futura transformación del libro tradicional pues como aduce Donald McKenzie, «ogni libro racconta una storia a sé stante rispetto a quella narrata nel testo. Lo stesso si può dire di tutti i testi registrati intesi come il frutto di una collaborazione creativa, il prodotto di atti sociali che richiedono l'intervento complesso dell'attività umana sulle forme materiali. Tali forme, e le informazioni racchiuse nei loro segni, costituiscono, insieme con il linguaggio stesso, gli strumenti più potenti a nostra disposizione per scrivere una storia di significati».<sup>43</sup> El opúsculo representa en este sentido una de las etapas de esa 'historia' en busca de nuevos significados pretendida por los futuristas para derrocar al libro 'passatista'. Dichas páginas preliminares son una advertencia de su proceso de-constructivo que comienza, partiendo de los signos tipográficos y su peculiar disposición, con la desestabilización del texto y de las categorías espaciales que conforman el paratexto. Por tanto, es la aplicación de aquel principio

---

<sup>43</sup> DONALD F. MCKENZIE, *Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002, p. 23.



baudelairiano de «descomposición», amalgama y diferente disposición de materiales para crear lo 'nuevo'. Todo ello apunta ya en este momento hacia el interés por lo paratextual y a su nueva utilización en tanto que el paratexto, y en términos generales, según Gérard Genette, es por lo que «un texto se hace libro». Por ello, la manipulación paratextual que comienza de modo muy evidente con esta obrita, subvertirá todos los componentes del objeto libro afectando por lógica a su circuito comunicativo. Porque el opúsculo es la conformación de un contenido textual construido con elementos paratextuales o, dicho de otro modo y según se analizará, con una paratextualidad que invade permanentemente el territorio de lo textual, apropiándose o suplantando clamorosamente su función mediante un juego de traslación/conversión de lo 'externo' (*hors-texte*) que incluye el peritexto, hasta alcanzar su mayor grado de exterioridad (epitexto), a lo 'interno' (texto). Es un movimiento cuyo escenario físico es la página resuelta a aceptar en primer lugar ese juego de desplazamientos paratextuales. En efecto, y como codifica Genette, el peritexto es una primera categoría espacial situada «par rapport à celui du texte même: autour du texte, dans le même espace comme le titre ou la préface [...]». El epitexto es, por otro lado, «tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volumen, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitéxte est donc *anywhere out of the book*». <sup>44</sup>

De acuerdo con ello, las páginas ya citadas que anteceden a lo que hemos considerado 'texto', adquieren una función peritextual pues se comportan como un prefacio ya que cumplen con la tradicional funcionalidad prologal al aludir implícitamente a la *intentio editionis* (hacer público el alfabeto a sorpresa), ser guía de lectura (nueva) del contenido, y presentarlo avalado por la *auctoritas* del propio grupo futurista. Se consigna además el nombre del autor (Cangiullo), el título de la obra y el lugar de la presentación (*Teatro Eden*, Nápoles), es decir esos elementos que otorgan estatuto de existencia al opúsculo. Este bloque peritextual se inaugura con una página sobre cuyo fondo verde aparece dibujado el retrato de Cangiullo bordeado por las letras, totalmente dislocadas, que integran su nombre y el de la obra. Esta sorprendente disposición, y por tanto desestructuración, obliga al lector, a quien ya se reclama su activa participación, a decodificar estos datos en un sentido no lineal y por tanto, ajenos a su forma tradicional de lectura (lineal). Es un primer juego tipográfico pluridireccional que traduce, peritextualmente, con esta particular disposición sígnica, no sólo una proyección de esas palabras en libertad, sino de los caracteres que las componen, es decir, un caso evidente de «caracteres en libertad». La página que sigue, esta vez en

---

<sup>44</sup> GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 316.

tonalidad crema, ya interpretada por Antonella Orlandi<sup>45</sup> en su estupendo y primer análisis paratextual del opúsculo, como frontispicio, presenta una fisonomía tipográfica de *collage*. Está, en efecto, constituida por la entrada del espectáculo-debut de Cangiullo donde se consigna su precio («l.4»), y una franja publicitaria donde se lee «grande avvenimento» que reproduce el cartel publicitario de la fingida *performance*. Se constituye pues mediante elementos extra-textuales o epitextuales definiendo así un primer juego de interrelación o de desestabilización de fronteras entre la función del peritexto y la epitextual. Dispuestas ambas diagonalmente, están espaciadas entre sí por una línea vertical cortada por otra horizontal que dibuja la letra E o inicial del nombre del teatro de la que se desprenden tres trazos verticales rematados cada uno de ellos por las letras (d, e, n) completando así dicho nombre. Esta peculiar arquitectura que evoca la *Carta sincrona* y las demás obras mencionadas, se cierra con la palabra *Programma* realizada con tipos de morfología diferente. El reverso de la página se compone de un 'cuadro' delimitado, a modo de *cornice* o greca ornamental, por caracteres morfológicamente regulares que reproducen el nombre de Cangiullo.

Se trata de la traslación tipográfica del programa anunciador de la *performance* a cargo de la troupe futurista en la que, según se lee, participaron, además de Marinetti con una conferencia sobre el invento de Cangiullo, Paolo Buzzi, Armando Mazza, Pasqualino, cerrando la sesión las poetas futuristas, esas mismas cuyo protagonismo en el movimiento, la crítica ha silenciado durante muchos años. Funcionalmente, esta página-programa, representa una reformulación del índice, elemento asimismo peritextual que confirma ese proceso desestabilizador del paratexto tradicional realizado, se insiste, como experimentación basada inicialmente en un juego *hors-texte* de anulación progresiva e interna de sus límites espaciales y funcionales. Un juego que procede gradualmente hacia la exterioridad para trasladarla hacia lo 'interior' alcanzando situaciones extremas al recurrir a lo que baudelairianamente ha descrito G. Genette como «anywhere out of the book».<sup>46</sup> Así, la segunda página es un

<sup>45</sup> ANTONELLA ORLANDI, *Un caso esemplare di paratesto futurista: Caffé-Concerto di Francesco Cangiullo*, «Paratesto», IV, 2007, p. 151-64.

<sup>46</sup> Señala G. Landow a propósito del hipertexto y de su valor ambiguo entre texto y paratexto en el mundo de la escritura electrónica, lo siguiente: «Alcuni ipertesti fanno apparire i link come paratestuali come aggiunta al testo principale, mentre altri fanno sí che i link appaiano così essenziale al documento ipermediale da farli sembrare essenzialmente testuali, ed è per questo motivo che in un ambiente digitale la natura e i confini del testo non risultano facilmente definibile, rendendo così a volte impossibile di riconoscere le differenze tra interno ed esterno, testo e paratesto. Come spesso accade quando si naviga, sarà il punto di vista di chi legge a fare la differenza». Cfr. GEORGE LANDOW, *L'ipertesto: testo o paratesto?*, en *I dintorni del testo: approcci alla periferia del libro*, a cura di Marco Santoro, Maria Gioia Tavoni, vol. 1, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, p. 17-29. FRANCO TOMASI, *Il paratesto nei documenti elettronici*, en *I dintorni del testo*, cit., vol. 2, p. 713-22, afirma que en este tipo de documentos, estamos ante una radical subversión

acto de auténtica epitextualidad al reproducir una pared externa y totalmente ajena al espectáculo donde se lee la inscripción «È vietata l'affissione»: un guiño a la escritura cotidiana, no literaria, definitivamente publicitaria.

Pero lo más sorprendente es la frase subyacente que reproduce en cursiva la siguiente leyenda: «Fesso chi legge» (Fig. 4).



Fig. 4. *Caffè-Concerto. Alfabeto a sorpresa*, 1919, p. segunda.

Por tanto, un aviso de la revulsión del concepto tradicional de lectura, ratificando cuanto se dijo anteriormente de la sustitución del acto de una lectura lineal e intelectual, por el de mirar o fragmentario-emotiva. El recurso a elementos epitextuales, completamente ajenos a la materialidad del texto y del volumen, es decir los que circulan al *air libre* como los carteles anunciadores, no sólo cumplen una función desacralizadora, sino también publicitaria, pues como aduce Genette, el epitexto es «essentiellement publicitaire et promotionelle [...] il s'agit ici des affiches ou placards publicitaires, communiqués et autres prospectus» (p. 318-19). Se cumple así, condensado en estas páginas preliminares o prefaciales, el ciclo desestructurante de los factores constitutivos del circuito comunicativo del objeto libro: del paratexto, del propio texto, de la escritura y de la lectura.

---

jerárquica entre texto y paratexto y que no se trata sólo de una revolución de la escritura, sino de la lectura. Asimismo, el destinatario de la escritura no lineal está llamado a una mayor interacción, a hacerse co-protagonista respecto a lo que acontecía con la escritura lineal.

El opúsculo, calificado por los propios futuristas como «canzonettistico libro color di paillettes», es además un despliegue de policromía que afecta a toda la página alternando el verde, el rosa, y el tono crema, más la cubierta realizada en un gris azulado donde destacan los tipos en negro. En lo sucesivo, el recurso a la variedad cromática aplicada como en este caso a toda la superficie de la página, se convertirá en una constante de los futuros experimentos libresco realizados incluso sobre diferentes materiales. Es, en definitiva, una dilatación del policromatismo que en el manifiesto *Distruzione della sintassi* se asignaba sólo a los caracteres.

A partir de este conglomerado prefacial, las páginas que siguen, se convierten, dentro de un juego polisémico subyacente, en un escenario físico-representado que constituye el texto propiamente dicho. El corpus o 'espectáculo' central está conformado por ese peculiar alfabeto a sorpresa transfigurado como actuación de signos alfabéticos (en negro para destacar) los cuales, mediante diferentes combinaciones con otros de naturaleza numérica y de puntuación, y variadas contorsiones, se convierten en actores o *dramatis personae*. Su acción se desenvuelve en un espacio escénico o contexto dramático del que se reproduce toda su ambientación para lo que aprovecharon experimentaciones anteriores de Cangiullo como la *Serata in onore di Yvonne*, publicada en «Lacerba». <sup>47</sup> Así, entre las páginas de dicho corpus principal se intercalan otras referentes a esta contextualización teatral recuperadas de la citada *Serata* que completan el espectáculo e intensifican su dinamismo poliexpresivo.

Por otra parte, las páginas relativas al alfabeto a sorpresa son, según recordamos, la reproducción de aquellos originales que posteriormente se exhibirían como tablas independientes en la exposición de noviembre de 1918. Por tanto, son elementos autónomos (de ahí la intencionada ausencia de numeración tradicional de la página) que circularán *hors-texte*, para convertirse ahora en factores puramente textuales o microtextos engarzados en una supra-unidad constituida por el opúsculo.

Con este objetivo los futuristas practican una peculiar estrategia cohesiva, paratextual, acorde con el sentido dramático del librito. Me

---

<sup>47</sup> «Lacerba», 15 de junio de 1914, 12, p. 186-92. De este antecedente da cuenta también A. Orlandi es su citado artículo. Esta experimentación previa, junto a otras de Cangiullo y del grupo futurista (Mazza, Buzzi, Marinetti) publicadas en la revista napolitana «Vela latina», ofrece aspectos que aquí se recogen como la incorporación de *biglietti da visita* dispuestos diagonalmente según hemos destacado para las páginas proemiales. Pero sobre todo, de esta publicación de «Lacerba», se aprovecha su ambientación del teatro, es decir la subdivisión de la página en escenario y patio de butacas, la conducta del público, los efectos luminosos, sonoros, etc., todo ello representado tipográficamente de modo que la página se convierte en un espacio multimediático o multisensorial. La diferenciación entre este opúsculo y la publicación en la citada revista estriba en el hecho de que en esta última, dicha representación se realiza sólo a través de la palabra, la palabra en libertad y de experimentalismos propuestos en el manifiesto *Immaginazione senza fili...* (adjetivos o sustantivos semaforicos) y un variado juego tipográfico para lograr dicha multisensorialidad que incluye también lo olfativo.

refiero a la utilización de un nuevo frontispicio constituido por el anuncio-programa del evento donde se consignan el lugar, la fecha de celebración y la organización del mismo en sus diferentes números o cuadros con sus respectivos actores. Es, en definitiva una forma de índice<sup>48</sup> que se corresponde fielmente con la ‘traducción’ tipográfico-antropomórfica de Cangiullo. Por ello, y como nueva forma de paginación dinámica, los ‘cuadros’ presentan en su parte inferior izquierda, un pequeño cartel indicando la parte (en la que se fragmenta el espectáculo, I y II) y el correlativo número de cada cuadro.

La conclusión del espectáculo coincide con el final de la obra que se cierra, a modo de colofón, con una página ocupada por la reproducción de otro cartel donde se representa la figura de Cangiullo jalonada por leyendas publicitarias como «Quanto prima serata in onore di Cangiullo», «nuovissimi emozionantissimi esperimenti», «con l’ intervento del famoso Marinetti» y sintomáticamente, «il teatro è quasi tutto venduto». Sintomáticamente porque si bien sirve para sellar el opúsculo, al mismo tiempo significa la idea de concebir la página, la obra y en definitiva el libro como factores abiertos. Tanto las páginas correspondientes al desarrollo del *Alfabeto a sorpresa* como las intercaladas y referidas al espacio dramático tienen una estructura regular interna que las divide en dos zonas, el escenario y el patio de butacas (Fig. 5 y 6).

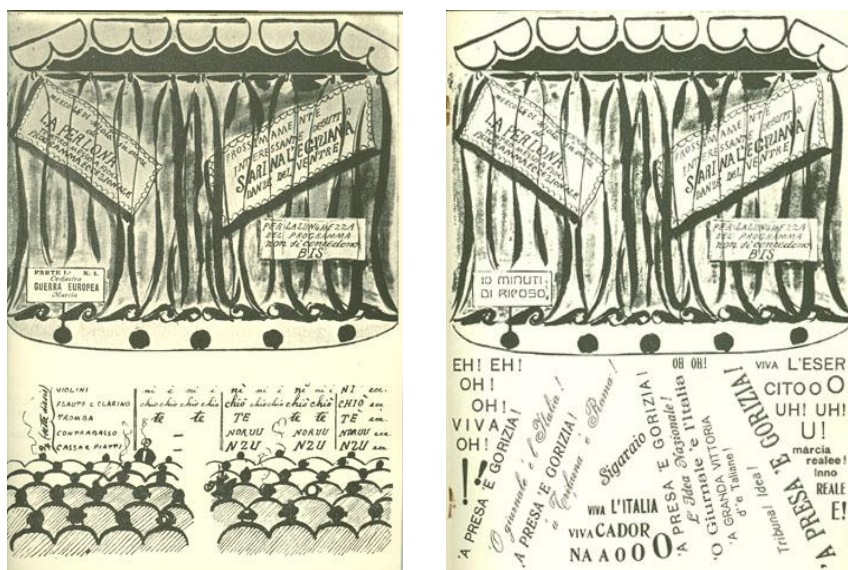


Fig. 5. y Fig. 6. *Caffè-Concerto. Alfabeto a sorpresa*, 1919, tablas.

<sup>48</sup> Sobre la función del índice, uno de los elementos paratextuales más descuidados por G. Genette, remito al interesante libro de MARIA GIOIA TAVONI, *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori, 2009.



En términos generales, son la confluencia tanto de los puntos destacados del manifiesto *Teatro di varietà* y del citado experimento de la *Serata*. De ésta última recobran muchos procedimientos tipográficos como la mencionada división de la página, pero avanzan en su experimentalismo gráfico-plurisensorial con fórmulas como la traducción plástica de determinados elementos escénicos (vid. nota 30). Destacaré entre estos últimos, el telón que en la *Serata* se consignaba con caracteres: *rideau*. Se trata de un caso digno de mención porque representa una estrategia por la que este elemento del espacio escénico se transforma en el opúsculo, en superficie informativa dentro de la de la propia página. Por su estructura interna evoca y es calco de la organización textual en mosaico de los periódicos («sintesi di una giornata»): una realización que posteriormente trasladarán a sus experimentos libresco como una nueva textualidad, naturalmente fragmentada. En realidad son 'lexías' publicitarias<sup>49</sup> que traslucen una voluntad de comunicación inmediata y visual con el espectador-lector, al mismo tiempo que van punteando el desarrollo del espectáculo («parte I. Orchestra INNO a JOFFRE; 10 minuti di riposo...»). Es pues la fórmula que otorga el sentido del movimiento, del dinamismo que combate lo estático de la página tradicional. En suma, un hipertexto multimediático que se complementa con otro factor, la 'interactividad', representada mediante el público, plástica y tipográficamente dibujado en sus múltiples respuestas (sonoras, mediante la onomatopeya «diretta imitativa elementare realistica», y gestuales) a cuanto acontece en el escenario. Cumplen así, a través de esta exuberancia tipográfica el ajuste del ya mencionado punto 8 del manifiesto *Teatro di Varietà* donde sostienen que el público «non vi rimane statico come uno stupido voyeur». Es la traslación de la «energia d'accento, di voce e di mimica / que/ trova la sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti».<sup>50</sup> Toda esta vida es vertida a la página que se impregna y exhibe ese «stile vivo» donde «certi movimenti» se acentúan con el empleo de los «segni della matematica: +, -, X, =, >, <, e i segni musicali», esto es, la realización de las propias siluetas humanizadas del alfabeto a sorpresa. Pero también se cumple el denominado «stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo».<sup>51</sup> La página muestra definitivamente una morfología hipertextual hipermediática y dinámica que en la actualidad la tecnología electrónica ha llevado a sus últimas consecuencias.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> La huella de esta fórmula textual, así como en general del experimentalismo tipográfico, queda patente en las páginas de la revista *Vltra*, dirigida por Guillermo de Torre y la más representativa, ideológica y tipográficamente, del vanguardismo español.

<sup>50</sup> *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. punto 7.

<sup>51</sup> *Manifiesto tecnico della letteratura*, puntos 6 y 7.

<sup>52</sup> Las últimas investigaciones sobre los nuevos dispositivos digitales, curiosamente, han superado la imitación del objeto-libro para regresar y poner el acento a la materialidad de la página, es decir el papel. Dichas investigaciones revierten en la confección de una



El creciente interés por la materia, la «volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la sua simpatia fisica», llevará a los futuristas, completando así el círculo sensorial, a ocuparse del sentido más vinculado a ella: el tacto. Se trata de apostar por un sentido infravalorado por la tradición que lo situaba en la escala más baja de la jerarquía sensorial. Así, en 1921, lanzan el manifiesto *Il Tattilismo*, previamente declamado en París, en el *Theâtre de l'Oeuvre*, el 11 de enero de ese mismo año. Según el testimonio de Guillermo de Torre,<sup>53</sup> la presentación provocó un enfrentamiento entre Marinetti y Tzara quien sostenía ser un plagio de anteriores pesquisas efectuadas por Apollinaire y Mrs. Clifford-Williams, autora de unas esculturas táctiles expuestas en 1916 en Nueva York. Pero el líder futurista proponía un nuevo arte táctil, desvinculado de las artes plásticas, particularmente de la pintura y de la escultura. Pretendía subvertir la tradicional jerarquía sensorial, supeditando la vista ('el más excelente de los sentidos', según el canon platónico), al tacto. De ahí la necesidad de que «la distinzione dei cinque sensi è arbitraria», y con este 'desarreglo' de categorías sensoriales, es el tacto el que favorecerá una nueva catalogación sensorial, así como el descubrimiento de nuevas gradaciones sensitivas y un didactismo táctil ajustado a una escala de categorías según diferentes materiales (papel de plata, de seda, hierro, lana de los Pirineos, etc.). En el papel hegemónico del tacto fundamentará McLuhan<sup>54</sup> sus reflexiones sobre los medios. Para el teórico americano, este sentido representa una fórmula de interacción equilibrada entre los demás (*La Galaxia Gutenberg*) y la base, según, su discípulo Derrick De Kerckhove,<sup>55</sup> de la nueva sensibilidad terciaria. Esto implica, en términos

---

tableta, el *Paper Tab*. Un producto que se caracteriza por ser tan fino como el papel y tener una pantalla táctil de 10,7 pulgadas que permite una serie de prestaciones.

<sup>53</sup> G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, cit., p. 286.

<sup>54</sup> La teoría de M. McLuhan sobre los medios calientes y fríos (*Understanding media*), tan debatida, pudo haber tenido su inspiración indirecta, quizás sólo terminológicamente, en la propuesta 'táctil' de Marinetti en este manifiesto al referirse a una de sus tablas expuestas («valori tattili morbidi delicatissimi caldi freddi ad un tempo, artificiali, civilizzati»). En cualquier caso, las teorías de este crítico que jamás citaría al Futurismo, pudieron tener una raíz de estímulo en este movimiento actualizando ese recorrido cultural que hemos esbozado, cimentado en un arte total, plurisensorialidad o interacción entre los sentidos, y en un intenso valor comunicativo que la «era o tecnología eléctrica» ha posibilitado. Así escribe McLuhan en *Understanding media* (cito por la traducción italiana: MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1990): «L'aspirazione della nostra epoca alla totalità, all'empatia e alla consapevolezza è un complemento naturale della tecnologia elettrica» O, «[...] nessun *medium* esiste o ha significanza da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con altri media». Reflexiones que parten de un axioma: los medios son extensiones de nuestros sentidos, por lo que «quando agiscono l'uno sull'altro, istituiscono nuovi rapporti, non soltanto tra i nostri sensi, ma tra loro» (p. 35 y 63. Vid. también p. 54-5).

<sup>55</sup> Vid. DERRICK DE KERCKHOVE, *Arte e Scienza nella rete*, «Media Mente. Biblioteca Digitale», Roma, 13/01/1996, <www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/d/dek

generales, una reconfiguración de los sentidos que caracteriza nuestra relación con los medios. En suma, un regreso a la cultura de lo táctil. En la actual era electrónica, el tacto para este crítico americano, es una prolongación tecnológica de nuestro cuerpo y no sólo sensación epidérmica, sino una interacción de los sentidos, de la vida traducida en sonido, del sonido en movimiento, en gusto, en olfato. «Col Tattilismo» - ya afirmaba Marinetti - «ci proponiamo di penetrare meglio e fuori dai metodi scientifici la vera essenza della materia», en la «probatissima ipotesi che considera la materia come una armonia di sistema elettronici» (p. 179). Y de hecho, el propio McLuhan ya señalaba en el tacto el de mayor protagonismo en la era electrónica y factor fundamental de equilibrada interacción entre los demás sentidos.

Entre los años '20-'30, el Futurismo se aplicó en la transformación del libro el interés por lo táctil y por las diferentes categorías de materia alcanzaron al libro con experimentalismos o propuestas que se remontan a años atrás. En 1915 Corrado Govoni sugería a Marinetti una nueva forma de libro, el *libro-organetto* donde la innovación formal iba acompañada también por la utilización de materiales diversos papel sólido, seda roja, o una fila de botones de nácar a modo de teclado.<sup>56</sup>

Pero el proceso de desacralización del libro 'passatist' tiene una fecha de inicio y una realización concreta: 1927, el *Libro-macchina imbullonato* de Fortunato Depero que ejemplifica esa voluntad de conexión del arte con la industria, con la máquina o nueva mitografía. De ahí la original encuadernación, mediante dos tornillos y en cuya portada se hace suficientemente explícita dicha alianza: *Depero Futurista. Edizione italiana Dinamo-Azari* Milano, Via Orsola n. 6.<sup>57</sup> El sorprendente objeto es un compendio publicitario de las actuaciones del grupo futurista a través de un despliegue de revolucionarias fórmulas tipográficas y de policromía de sus páginas internas, desplegadas algunas, lógicamente sin numerar. Difícilmente destinado a la lectura, este objeto es una continuidad del experimentalismo practicado con el opúsculo analizado *Caffé-Concerto* que

---

erc02.htm>, última cons.: 13.3.2013.

<sup>56</sup> En una carta desde Ferrara del 11 de enero de 1915, el futurista Corrado Govoni le comunica a Marinetti su intención de reunir y publicar sus primeras palabras en libertad conteniéndolas en un «libriccino» con una forma peculiar: un «organetto» como fórmula para combatir el formato del libro tradicional «passatista». Su proyecto consistía en «prendere cioè della carta a mano solida e resistente e dare alle pagine interne il formato a compartimenti che si apre e si chiude come quello di un organetto [...]. La copertina anteriore avrebbe dovuto portare oltre a una piccola fettuccia di seta rossa a mo' di manico una fila di bottoni di madreperla per dar l'idea della tastiera dell'organetto...Così la forma odiosa e odiata del libro solito sarebbe totalmente sorpresa». *Lettere a F. T. Marinetti (1909-1915). Rarefazioni e parole in libertà (1915)*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Milano, Libri Scheiwiller, 1990, p. 92-3.

<sup>57</sup> Ejemplar impreso en papel consultado en la Biblioteca Nazionale di Firenze (sig. Rari. 62.102).

cifra todo el interés en este resultado che «non ha nulla a che fare con i soliti libri. E esso rappresenta di per se stesso un oggetto artistico, un'opera d'arte tipicamente futurista» y en el reclamo de «una eccezionale presentazione tipografica futurista». En la página cinco se desgranar las características del nuevo libro-objeto: «Questo libro è: / MECCANICO / imbullonato come un motore/PERICOLOSO/INCLASSIFICABILE/ non si può collocare in libreria tra gli altri volumi/ È quindi anche nella sua forma esteriore/ORIGINALE INVADENTE-ASSILLANTE come Depero e la sua arte».

El nuevo objeto-libro se convierte pues en un factor de veneración, en un instrumento sacralizado que ha de ocupar un lugar específico y de honorabilidad para ser destinado al culto, el culto de la máquina: «dovrà essere adagiato sopra un cuscino multicolore, soffice e resistente». Su importancia reside, en su semejanza ergonómica con la máquina, en su original factura y materialidad, fundamentalmente en la aplicación de un concreto material: el acero. De hecho, si bien los ejemplares supervivientes están realizados en papel acartonado, sólo algunas copias de este libro, quizás por su alto coste, se realizaron en este material que simboliza un nuevo estilo, el estilo «d'acciaio» con el que se superan los del pasado («di stucco, di pietra, di cartapesta»). Por ello, un vez más el interés del nuevo objeto estriba en su mensaje paratextual que incluye la continuidad de un experimentalismo tipográfico, una plurisensorialidad realizada bien mediante el permanente policromatismo de sus páginas o en la alternancia de diferentes materialidades como la superposición de hojas de seda transparentes o de color sobre láminas pictóricas futuristas ya sancionadas. El libro es ante todo exaltación de una nueva mecanicidad («Depero ha meccanizzato l'Universo», se proclama en una de sus primeras páginas), y en consecuencia, de una nueva sensibilidad mecánico-táctil (y metalizada) que anticipa resultados actuales como el de cualquier nuevo dispositivo de lectura o, incluso el presagio del cyber-hombre.<sup>58</sup> Y así puede leerse en una de sus páginas:

Le mani elasticissime dattilografano tutte le musiche della sensibilità. Fiorifoglie di latta, di metallo; frutta di zinco e di ottone; paesaggi di alpaca e di lacca, nudi di acciaio e di vetro. Abbiamo ruote alle ginocchia, imbuti alle orecchie, e dischi impressi nel cervello, pinze alle mani, perni ai gomiti e alle spalle; i muscoli ed i nervi sono sottili et intricate catene, puleggi ed alberi di trasmissione guidati da due motori collegati, il cuore ed il cervello.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Bolter y Grusin (*Remediation*, cit., p. 28 y sgg.) nos recuerdan en este sentido, el film futurista *Strange Days*, donde el protagonista Lenny Nero ha inventado una nueva maravilla tecnológica llamada *The wire*. y describe: «Nel momento in cui l'utente piazza il casco sulla testa, i sensori della macchina si collegano ai centri percettivi del suo cervello». Y ya McLuhan en *Understanding media*, cit., p. 100 escribía: «tutte le tecnologie, sono estensioni del nostro sistema fisico e nervoso per aumentare il potere e la velocità».

<sup>59</sup> FORTUNATO DEPERO, *Depero futurista*, Milano, Dinamo-Azari, 1927, privo di paginazione.

En realidad en esta subversión jerárquica entre texto y paratexto ya emprendida en el experimento del *Caffé-Concerto*, desmiente como en este caso, la necesidad previa de un texto, fundamentalmente lineal, que justifique la existencia de un libro. No se trata del texto, sino de una pluralidad de textos o fragmentos textuales, dispuestos en mosaico que asumen una funcionalidad, una vez más, publicitaria. Pero todo este rosario de materiales o texturas enunciados algunos de ellos constituirán la base experimental de otras variedades librescas que van demostrando el paulatino protagonismo del mensaje paratextual, es decir, del libro como objeto en sí mismo o de la aplicabilidad de diferentes materiales. Ello parece anunciar ya esa disyunción que los libros electrónicos ofrecen entre lo que es el artefacto tecnológico y el texto digitalizado. De hecho, lo que hoy en día atrae a los fabricantes o grandes empresas de soportes de esta naturaleza y en parte a los usuarios no lectores, es el perfeccionamiento de la tecnología frente al interés de los contenidos que queda supeditado a las ventajas o alcance tecnológico. Y, en efecto, este rasgo es lo que define hoy en día el mercado de la industria cultural.

Pues bien, a esta situación se anticiparon los futuristas mediante la alianza que ellos mismos establecieron con los industriales de la época. Además de esta primera colaboración editorial con Fedele Azari del primer *libro-macchina imbullonato*, al grupo vanguardista se sumaron otras personalidades del mundo empresarial como el célebre Vincenzo Nosenzo propietario de una fábrica de utensilios de hojalata llamada *Lito-Latta* situada a orillas del río Sansobbia en Albisola (Savona). Constituyeron un laboratorio-cenáculo, tan diferente de los habituales simbolistas pues en él participaron otros artistas futuristas como Bruno Munari (dedicado al design), Fillia, Diulgheroff, Tullio d'Albisola o Farfa (este último fue el primero en imprimir sobre una hoja de hojalata un poema-affiche).

La formulación del libro metálico o antitradicional, sugerido una vez más por el mito de la máquina, era una realidad una propuesta cuyos antecedentes se remontaban a los primeros años del grupo y a la vertiente rusa del futurismo, cuando Mayakovski invitaba a leer en libros de hierro allá por el año 1913. Pero ya en el temprano manifiesto *La guerra elettrica* (1910), el líder futurista, evocaba exaltando la vida cotidiana de los ingenieros: «Quegli uomini hanno finalmente la gioia di vivere fra pareti di ferro. Hanno mobili di acciaio. [...] Quegli uomini possono scrivere in libri di nickel, il cui spessore non supera i tre centimetri, non costa che otto franchi e contiene nondimeno, centomila pagine». La exaltación, el fervor por la potencialidad eléctrica le hace presagiar las ventajas de las nuevas tecnologías que harán posible las citadas aspiraciones como en este caso los que llamamos libros electrónicos o cualquier dispositivo de lectura capaces de almacenar gran cantidad de textos.

En 1932 lanzan un primer y nuevo producto editorial realizado con hojalata y al que bautizarían genéricamente, por sugerencia de Diulgheroff, *Libro-Latta*. Editado por las Edizioni Futuriste di «Poesia»

(Piazza Adriana n. 30, Roma), el libro lleva por título *Parole in libertà futuriste, olfattive, tattili, termiche, una litolatta*.<sup>60</sup>

Un título que sintetiza los presupuestos de la poliexpresividad futurista que discurrirá conjuntamente con un policromatismo patente ya desde la propia portada conjugando sobre el nuevo material, tonos como el dorado, el naranja, el verde y el negro de los tipos. Al juego cromático se ajusta también un experimentalismo tipográfico desplegado a lo largo de sus páginas que continúa la ya mencionada organización geométrica y alternante entre horizontalidad/ verticalidad y diagonal del texto (*destra y sinistra*). En realidad se nos ofrece como un compendio de todos esos experimentalismos anteriores que en este caso se presentan bajo la originalidad de un 'vestido' insólito. La factura de este *libro-latta* difiere del anterior de Depero porque su encuadernación no está realizada con tornillos, sino por un tubo metálico cromado, lateral, que recoge en su interior una serie de hilos de cobre, pernios de rotación, donde se engarzan las páginas metalizadas cuyos bordes internos está doblados. Su fisonomía representa un estado intermedio entre la tradición, pues el tubo de latón evoca el *omphalos* de los rollos de la Antigüedad Clásica, y la forma de los dispositivos electrónicos de lectura actuales. Esta peculiar forma del *libro-latta* advierte sin embargo que se trata no de un objeto destinado a la lectura y por tanto al manejo ágil del lector, y mucho menos a la perdurabilidad del libro, sino a la exhibición de un objeto excéntrico que acoge todos los experimentalismos expresivo-comunicativos con sus efectos sinestésicos (olor, sabor, sensaciones térmicas, visuales, sonoras táctiles, etc.) desplegados no sólo a través de la materialidad del objeto libro sino del dinamismo de la palabra (especialmente de la onomatopeya) y de su disposición tipográfica. En suma, a través de unos textos, un conjunto de líricas marinettianas que se ofrecen como el instrumento justificativo de la originalidad del producto y por tanto, de la supeditación de lo textual respecto a la paratextualidad. El uso de la hojalata como material artístico-editorial, y su peculiar encuadernación es ciertamente lo destacable del producto. Las propias dimensiones del objeto (23,5 cm de ancho y 24,5 de alto), se ajustan a un formato tradicional así como también la recurrencia a otros elementos peritextuales tales como la dedicatoria o la presencia del índice. Así, por ejemplo, en la página segunda, dividida en dos columnas de diferente cromatismo, figura la dedicatoria del editor Marinetti: «Al mio caro e grande amico Tullio d'Albisola primo ceramista Futurista d'Italia». Al final del libro figura el índice recogido en la última página dorado-anaranjada (*Indice delle poesie*) donde se desgranar los títulos de las líricas marinettianas: *Ritratto olfattivo di una donna, Paesaggio d'odore del mio cane-lupo, Navigazione tattile, Temperatura del corpo del*

---

<sup>60</sup> Agradezco a la doctora Lucia Chimirri de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, por su gentileza al haberme dado la oportunidad de consultar un ejemplar conservado en dicha biblioteca.

*nuotatore*, ecc. En realidad se trata más bien de un sumario: las páginas al carecer de numeración, dificultan la localización de los poemas en el interior del libro.

Un año después aparece el segundo *libro-latta*: *L'anguria lirica (lungo poema passionale)* con textos de Tullio d'Albisola acompañados por un retrato del autor a cargo de Nicolai Diulgheroff, y dibujos de Bruno Munari, futuro autor de la serie de *Libri illeggibili*. Repite en su peculiar factura el experimento del libro anterior, conservando el cilindro de hojalata y el empleo de este material para todas las páginas (42, sin numerar, como tablas independientes). Pero en este caso se trata de una colaboración más amplia y estrecha de 'artistas' concitando al poeta (Tullio d'Albisola), al artista iconográfico (Munari) y al impresor-editor Vincenzo Nosenzo. Precisamente a este último está dedicado el volumen en los siguientes términos que evidencian el significado de un nuevo concepto de editor, el editor futurista fundamentado en la interrelación estrecha entre arte e industria. «All'amico capitano/ Vincenzo Nosenzo/Geniale Audace/Dinamico /Industriale/Creatore della /LITO-LATTA/editore futurista/Unico al mondo».

En torno al motivo de la *anguria* se despliegan los poemas de Albisola complementados, como *testo a fronte* con los dibujos de Munari. Como declara Vittorio Orazi en el colofón del libro, (*Chiarimento*) este largo poema está estructurado en cinco 'tiempos' que se corresponden con los cinco estados anímicos para conformar la *parabola passionale*. Se justifica así una eclosión sensorial y sensual, aglutinadora de todos los sentidos donde, además de lo visual, privilegia sobre todo el tacto, el gusto o el olor. El ya habitual juego tipográfico-cromático, sumado a las ilustraciones de Munari confieren en este caso al objeto-libro un alto valor estético, pudiéndose clasificar dentro de la imprecisa denominación de *Libro de artista*<sup>61</sup> pero cuya originalidad reside de nuevo en la materialidad del objeto, en ser palestra y vehículo de comunicación de los experimentalismos expresivos, en suma del ideario futurista que responde a esa idea de 'arte total' que se concreta en una nueva idea del libro y de la edición. Sin embargo, la renovación conceptual de este objeto conserva, como en el caso anterior, factores paratextuales (peritextuales) tradicionales como la dedicatoria, el prefacio o *Presentazione* a cargo de

---

<sup>61</sup> Sobre este concepto remito a GIORGIO MAFFEI, *Libro d'artista. Istruzioni per l'uso* en GIORGIO MAFFEI, MAURA PICCIAU, *Il Libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini, 2008, p. 10-3. Aunque G. Maffei incluye esta obra entre los denominados libros de artista, la singularidad de dicha realización la aleja de otras obras clasificadas bajo el mismo *marbete* pues se trata de la transformación radical del objeto libro y con efectos publicitarios. Los *libro-latta* tiene una finalidad revolucionaria muy distante, por ejemplo de realizaciones vanguardistas posteriores como *À toute épreuve* de Joan Miró y Paul Éluard en que se trata no de una preocupación sólo estética sino de una colaboración entre la poesía y su correspondiente versión pictórica (PAUL ÉLUARD, *À toute épreuve. Gravures sur bois de Joan Miró*, Genève, Gérald Cremer, 1958).



Marinetti donde explica la *intentio editionis* de la obra a la par que auspicia un futuro «colmo di nuove meraviglie», más el índice. Este último se presenta al final del volumen, resaltado dentro de un recuadro que relaciona los títulos de los cinco 'tiempos' que estructuran el largo poema *passionale*, esto es el texto, para cerrarse con el *Chiarimento* de V. Orazi ya comentado. Estos elementos peritextuales ratifican en su utilización, una voluntad comunicativa, intensamente publicitaria en el que se sostiene el nuevo concepto de edición.<sup>62</sup> Por ello, son frecuentes las 'cuñas' publicitarias, a modo de texto fragmentado, referidas al producto anterior, el *libro-latta Parole in libertà* del que se anuncia una segunda edición, así como también la versión de *lirica* en papel con una tirada de 500 ejemplares a cargo de Nino Strada.

El experimentalismo tipográfico no se agotará con estos singulares productos librescos y así, un año después, avanza proponiéndose una modificación consistente en «sostituire ai caratteri tipografici le lettere di lampadine e tubi neon, che sole possono esprimere oggi lo splendore radiante all'infinito di una immagine poetica» (Escodamé,1933).<sup>63</sup>

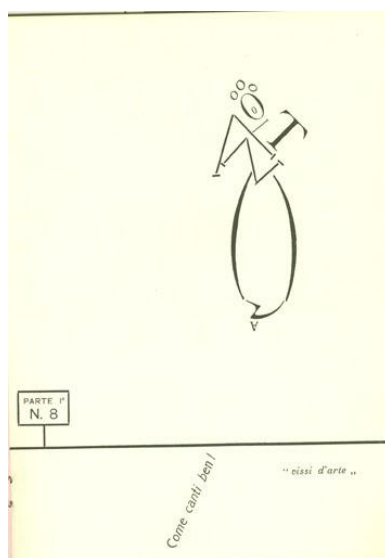


Fig. 7. *Caffè-Concerto. Alfabeto a sorpresa*, 1919, tabla.

<sup>62</sup> A Marinetti corresponde la primacía del moderno concepto de edición a través de una larga y prolífica trayectoria como editor. Sus Edizioni futuriste di «Poesia» fueron el órgano difusor de sus innovadores productos editoriales y de una práctica publicitaria con muy diferentes modalidades. A este respecto el pionero y exhaustivo estudio de Claudia Salaris resulta muy enriquecedor (Cfr. CLAUDIA SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990).

<sup>63</sup> LUCIANO CARUSO, *Ebbrezza trionfale nel futurismo ed anche...*, «Ameritalia. Rivista di Italianistica dell'Università Central de Venezuela e dell'Universidad Simón Bolívar», I, 2002, 1, <[www.ameritalia.id.usb.ve7Ameritalia.000.htm](http://www.ameritalia.id.usb.ve7Ameritalia.000.htm)>, última cons.: 10.2.2013.

Un proyecto ya enunciado a raíz del éxito logrado por el primer *libro-latta* según atestigua una de las cartas de N. Diulgheroff a Tullio D'Albisola y que responde a la reformulación del principio arte vida, tan alejado ya de los simbolistas: «Io vedo il futuro lettore del tuo libro seduto composto su una sedia di acciaio cromato e tutto concentrato che sfoglia le pagine di latta colorata sul piano levigato di cristallo infrangibile». <sup>64</sup> La idea de la iluminación de las páginas inspirada en la exaltación de la potencialidad de lo eléctrico, y en los carteles luminosos que poblaban la geografía urbana se recogerá posteriormente en otro manifiesto futurista colectivo (con Luigi Scrivo y Piero Bellanova) publicado en la revista «Graphicus»: <sup>65</sup> *L'arte tipografica di guerra e di dopoguerra*. Lleva un texto introductorio, *L'autoblinda F. T.* de Alfredo Trimarco quien integraba esa colectividad futurista: «date le esigenze d'immediatezza drammatica da campo di battaglia le pagine dei nostri romanzi sintetici futuristi e specialmente le pagine dei quotidiani fusi o dialoganti colla radio saranno paragonabili a urbanismi futuristi i cui avvisi luminosi marcianti in alto spingano il lettore verso altre piazze-pagine altri libri altre azioni altri voli sopramarini estratosferici». Es la superación del espacio restrictivo de la página y de invitación al lector hacia otras aventuras que parecen, una vez más, preludear el mundo virtual de Internet.

Un primer balance de las innovaciones tipográficas y librecas del Futurismo lo debemos a Terenzio Grandi (1884-1981), reconocido experto en este ámbito y coetáneo al movimiento. Ya en la temprana fecha de 1916 Grandi analiza críticamente el recorrido revolucionario en este ámbito, es decir el desafío operado por este grupo vanguardista cuya reforma de la estructura de la página se desbordó, según hemos analizado, en la del libro. Les reprochará en esta cronología, y en relación a la factura del libro, la ausencia de una renovación profunda destinada al objetivo final de este objeto: la facilidad, para el tipógrafo, de su confección y de la lectura de su contenido textual para el lector. En sus propuestas sugeridas, resultará incluso más innovador que los propios futuristas, entendiendo que la modernidad en este campo implica mejora de los logros precedentes. En definitiva, parece anticiparse al concepto de 'remediation' señalado con Bolter y Drusin. Y así les espeta:

Perché non muovere guerra, ad esempio, alle brosure, che costringono alla inutile e per alcuni insopportabile fatica di tagliare le pagine? Perché non preoccuparsi del peso, del volumen, della legatura del libro? Perché non muovere guerra alla carta ed ai cartoni? Non sarebbe indicatissimo, a favorire la celerità della vita, che i libri fossero più facilmente trasportabili e trasmissibili: quindi pesassero pochissimo: quasi niente, e fossero tascabili,

<sup>64</sup> NICOLAI DIULGHEROFF, *Lettera ad D'Albisola* (fecha en Torino, 2-01-1933), en *Quaderni di Tullio d'Albisola*, a cura di Danilo Presotto, vol. 2, Savona, Editrice Liguria, 1981, p. 18.

<sup>65</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI et al., *L'arte tipografica di guerra e di dopoguerra: manifesto futurista*, «Graphicus», XXXII, 1942, 5.

pieghevoli, restringibili, utilizzabili per molte altre faccende, una volta letti?  
O perché non potrebbe ogni libro essere composto di una pagina sola?<sup>66</sup>

E, incluso, rememoraré otra propuesta precedente de un viejo compositor turinés, Carlo Massano, consistente en la transformación del libro en diferentes rollos, «da inserirsi nei relativi legii, o custodie in feritoia, azionati da una manovella che li svolgesse celermente». La apuesta y aprovechamiento tecnológico como mejora, lleva entonces a Grandi a proponer la sustitución de la manivela por un «bottono elettrico con serbatoio di energía ridotto ai minimi termini». Rechaza lo que intuye como la realización desacralizadora del libro, reivindicando su finalidad como «divulgazione del pensiero scritto, divulgazione chiara, efficace, sollecita, económica, estetica». Y, fundamentalmente, descubre los dos factores («legami occulti») que sostuvieron la nueva expresividad futurista que fundamentaron en el 'paroliberismo': la dependencia directa del arte publicitario («l'arte del richiamo») en sus variadas aplicaciones, y un exhibicionismo a ultranza. En suma, y según ya anticipamos, en una efectividad emotiva, que partía de una nueva propuesta de raíces literarias que materializaron en extravagantes articulaciones tipográficas. En definitiva, en una subversión de las funciones tradicionales del texto y del paratexto y del protagonismo de este último como fórmula de *réclame* del ideario futurista.

En cualquier caso, el desarrollo de la informática, de las nuevas tecnologías y su repercusión en la transmisión del pensamiento cultural, han activado los proyectos o las realizaciones futuristas nacidas de su exaltación de la tecnología y de su aplicación a la esfera artística. No olvidemos que precisamente en 1942, Turing construía su 'máquina' ('máquina Turing') antecedente de lo que después será el ordenador.<sup>67</sup>



---

<sup>66</sup> TERENCE GRANDI, *Futurismo tipografico*, en *Dal futurismo tipografico alle nostalgie del bibliófilo*, a cura di Walter Canavesio, Campobasso, Palladino, 2007, p. 79-117.

<sup>67</sup> Otro proyecto paralelo y variante del libro fue el audio *libro orientado* hacia otro sentido: el oído y estimulado por la difusión del medio de comunicación de masas del momento: la radio. Dicho proyecto no llegaría a realizarse (*Almanacco d'Italia veloce*, 1930) y estaba conformado por textos poéticos de Marinetti recitados con la incorporación técnica de dos discos grabados.