

RECEPCIÓN AMBIVALENTE DEL FUTURISMO EN ARGENTINA

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI GUGLIELMO MARCONI

Abstract – The aim of this article is to analyze the reception of Italian Futurism in Argentina through, basically, some collaborations and discussions published in two literary magazines: *Martín Fierro* (1924-1927) and *Inicial. Revista de la nueva generación* (1923-1927) to show the ambivalent reception of the movement in the River Plate. The Argentinean reaction ranged from the celebratory tribute to the rejection, differently from the Spanish Ultraism, that admired the futurist motifs. We will also mention the Argentine painters who accused the influence of the Italian movement as well as another phenomena that allows us to speak of a “warm local adaptation” of the Futurism in the pages of *Rovente* (1924), a magazine published in Buenos Aires by Pietro Illari.

Keywords: Futurism; Argentine avant-garde; *Martín Fierro* magazine; *Inicial* magazine.

*Non è vero che è morto Marinetti,
¡pum, Marinetti, pum, Marinetti!*
(Leopoldo Marechal, in A. Andrés, “Palabras con Leopoldo
Marechal”, 1968, p. 22)¹

La recepción del Futurismo en Argentina fue contradictoria; documentos hemerográficos y epistolares de la época dan cuenta de una ambigua relación con el movimiento italiano, hecha de homenajes y rechazos. Hablar de “contacto”, “camaradería” o “publicidad” quizás sea más adecuado que mentar influencias trascendentales o sugerir una auténtica “aclimatación local” como cuadraría mejor, por ejemplo, al estudiar los ascendientes futuristas del Estridentismo mexicano.²

¹ Marechal menciona en esta entrevista esta breve canción de su cosecha, compuesta sobre la base melódica de una canción popular, que inventó en 1926 para recibir la visita del italiano.

² Sobre este particular remitimos a Carlos Monsiváis: “Los estridentistas y los agoristas” en Oscar Collazos: *Los vanguardismos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970; Luis Mario Schneider: *El estridentismo mexicano 1921-1927*, México, UNAM, 1985; Guillermo Blanck “El Futurismo italiano y el mito del unanimismo estridentista” en Noe Jitrik (Comp.) *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ editor, 2009; Nelson Osorio: *El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, 1982. No obstante, May Lorenzo Alcalá efectúa un inventario de obras argentinas de probable ascendencia futurista: Marcos Fingerit publica en 1929 un segundo libro en Editorial Tor, *Antena*, posiblemente escrito bajo el impacto de la visita de Marinetti al Cono Sud (son significativos algunos títulos de poemas como “Automóvil”, “Alto parlante”, “Jazz-Band” o “Josefine Baker” en cuyos versos se reproducen rumores de vehículos). Al año siguiente de la visita de Marinetti había publicado *Nubes en el silencio* y el libro materialmente desaparecido *Aviones*, donde se

Con motivo de la visita de F.T. Marinetti al Cono Sur, en 1926, la revista vocera del Grupo de Florida, *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica literaria* lo acoge respetuosamente por haber sido un intérprete –agitador– de la necesidad de ruptura y también de la nueva sensibilidad, pero no porque se compartieran sus postulados estéticos o posiciones ideológicas. Así lo deja en claro el anónimo “Homenaje a Marinetti” con efigie incluida: “Marinetti no podía llegar a Buenos Aires sin que Martín Fierro le abriera sus brazos en un gesto de cordial hospitalidad al higienizador eficaz de una corrompida estética [...] acaso no sea innecesario declarar, para evitar alguna modesta suspicacia, que con Marinetti hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja” (Sin firma 1926).³

España había mostrado mayor afinidad con los presupuestos del movimiento italiano y adecuó la imaginería mecánica a su producción vanguardista local; el argentino Roberto Ortelli, desde las páginas de la también porteña *Inicial. Revista de la nueva generación* (1923-1927) criticó álgidamente lo que de futurista tuvo el Ultraísmo español, increpando a Guillermo de Torre e invitándolo a confesar que hace “remedos simiescos” de la estética de los futuristas italianos, aludiendo, subliminalmente, al “Manifiesto Vertical” y a su primogénito poemario *Hélices* (Ortelli 1923, pp. 91-94). Desde la revista sevillano-madrileña *Grecia* (1918-1920) se había reverenciado al Futurismo como ascendente del Ultraísmo en las cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez en la fiesta del *Ultra*, donde se reconoce a Marinetti, Apollinaire o Max Jacob como *precedentes* de la estética ultraica (Gálvez 1919, p. 3) y también se lo había aplaudido sin coto desde el semanario madrileño *España* (1915-1924) como un educador de la nueva sensibilidad artística europea (Bacarisse 1920, 14).⁴ El difusor predilecto del ismo italiano en la Península fue Ramón Gómez de la Serna, como ha señalado, entre otros, Carola Sbriziolo (2011, p. 69).⁵

vislumbra su adhesión a las palabras en libertad marinettianas. En la orilla uruguaya el paso de Marinetti dejó rastros en *El hombre que se comió un autobús* (1927) de Alfredo Mario Ferreiro, donde el autor hace un uso de las máquinas e íconos del Futurismo en un sentido humorístico y no ideológico. Parra del Riego y Alberto Hidalgo también tomaron elementos de las propuestas del Futurismo.

³ Citamos aquí la edición facsimilar del periódico publicado en 1995 por el Fondo Nacional de las Artes y coordinado por Horacio Salas. “Homenaje a Marinetti” se publicó originalmente en *Martín Fierro* Nros. 27-28, correspondiente al 10 de mayo de 1926. Señalamos que el último viaje del italiano a la Argentina tuvo lugar en 1936, con motivo del XIV Congreso Internacional de los Pen Clubs.

⁴ Allí Bacarisse señalará que “El Futurismo tiene plena conciencia de su importancia en la educación de la sensibilidad artística italiana. Cuando las escuelas francesas y suizas multiplican su producción en novísimas modalidades, y aquilatan el incommensurable incremento del matiz; los jóvenes ingleses prosiguen sus audacias y los ultraístas españoles, ansiosos de hundir la hoz en el campo del Dadaísmo o en el del creacionismo, pretenden exterminar cuanto ha quedado del imperio rubeniano, los futuristas en Italia nos recuerdan, en un manifiesto reciente, que ellos engendraron las dos corrientes pictóricas más típicas y sorprendentes: el Futurismo y el cubismo”.

⁵ Señala Sbriziolo que “Già da questi pochi ma significativi dati si può comprendere come il movimento italiano abbia rapidamente scavalcato le frontiere nazionali e sia penetrato nell’ambiente culturale spagnolo con notevole anticipo rispetto alle manifestazioni ultraiste, creazioniste e surrealiste, grazie soprattutto alla figura di Gómez de la Serna, che viene considerato a buon diritto il promotore ed anticipatore delle tendenze avanguardiste nella Spagna della Edad de Plata. È vero che l’innovativa conferenza di Gabriel Alomar intitolata “El Futurismo” era stata pronunciata nel 1904 e pubblicata nel 1905 in catalano e nel 1907 in castigliano; è però ormai stato decretato che il Futurismo di Alomar non ha nulla a che vedere con l’avanguardismo marinettiano, possedendo come unico punto comune la convergenza terminologica, ma distanziandosene negli aspetti sostanziali e di contenuto: Alomar propone il riconoscimento dei valori positivi del passato come premessa indispensabile per arrivare al futuro, uno sguardo alla tradizione e un

En el Río de la Plata la recepción sería contraria. Coincidente con el desprecio explícito que Huidobro manifestó por el movimiento italiano, hacia 1921 Borges expone desde las páginas de *Nosotros* el distanciamiento de los argentinos respecto del Futurismo utilizando un *nosotros* inclusivo como artificio retórico para incorporar a sus connacionales como co-enunciadores:

solo hay una conformidad tangencial entre el Ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos de Sturm o la prolíja baraunda de los unanimistas franceses (Borges 1921, p. 467).

Mientras el Ultraísmo español a través de sus emblemas modernos (el avión, las antenas, la hélice) buscó representar una actualidad cronológica, “el Ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto [...] que durase en la perennidad del idioma” (Borges 1999, p. 62). En su autobiografía Borges relata que al volver de Europa y hablar con sus camaradas Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, Guillermo Juan y Roberto Ortelli, llegaron juntos a la siguiente conclusión:

el Ultraísmo español, a la manera del Futurismo, estaba sobrecargado de modernidad y de artilugios. No nos impresionaban los trenes ni las hélices ni los aviones ni los ventiladores eléctricos. Aunque en nuestros manifiestos seguíamos defendiendo la primacía de la metáfora y la eliminación de las transiciones y los adjetivos decorativos, lo que queríamos escribir era una poesía esencial [...] Creo que esto difiere mucho de las tímidas extravagancias de mis primeros ejercicios ultraístas españoles, cuando veía un tranvía como un hombre llevando un rifle o el amanecer como un grito o el sol poniente como una crucifixión en occidente (Borges 1999, pp. 67-68).

Norah Lange evoca el banquete porteño que Marinetti organizó como retribución de atenciones con una comida organizada a la manera futurista en la revista *El Hogar*, donde se ofrecieron ensaladas con untura blanca y otros platos extravagantes, que recuerdan la cocina exótica parodiada en la novela de Rafael Cansinos Assens, *El movimiento V.P.* (1921), a través de la figura de Sofinka Modernuska.⁶ Señala Lange que antes de empezar el ágape los comensales estaban sentados a horcajadas sobre las sillas y tenían que dar tres vueltas a la mesa galopando. La personalidad del italiano la inhibió tanto que cuando lo recibieron en la *Revista Oral* “Roberto Ortelli tuvo que reemplazarme en la lectura de un poema de *La calle de la tarde*” (De Nobile 1968, p. 18).

En sus albores vanguardistas Leopoldo Marechal homenajea la modernolatría urbana en varios poemas publicados en *Martín Fierro* como “Cafetera Renault”, “Ba-ta-clan” y “Jazz-Band”, predilecciones que para Eduardo Romano lo ubicarían en la estela del Futurismo por su entusiasta celebración de los vehículos y de los ritmos distintivos de la modernidad (Romano 1997, p. 619). Efectivamente en el número 20 del periódico su producción revela

sentimentalismo lontani dai presupposti marinettiani”. Fue Rubén Darío quien cuestionó la paternidad del Futurismo a Marinetti, difundiendo la noticia de que alguien antes que él, en la casi periférica Barcelona de principios del siglo XX, había acuñado el término en una conferencia dada en el Ateneo Barcelonés en 1904.

⁶ En 1931 Marinetti había difundido la performática idea de una cocina futurista. La pieza fundamental del menú futurista era la *carneplástico*, una especie de albóndiga cilíndrica de carne rellena de once verduras cocidas. Otro antecedente de comida exótica, esta vez una *cena en negro*, figura en la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.

ecos del manifiesto futurista (y del martinfierrista) en la loa que Marechal canta al ómnibus por haber “creado el heroísmo de hoy. Junto a sus episodios, los cantos de Homero resultan vulgares recetas de cocina. ¡Glorifiquemos al ómnibus!” (Salas 1995, p. 139). También dedicará una oda anacreóntica al automóvil, convertido en aliado de los nuevos poetas imaginistas: “Solo te queda el romance dominical/ y la comprensión de los poetas / borrachos de anónimo / que prenden en tu blusa / los monigotes de sus metáforas!” (Salas 1995, p. 149). En el poema dedicado a Ilka Krupkin, Marechal evoca momentos compartidos con el poeta amigo de su infancia villacrespense, autor del libro de versos *La taza de chocolate* (1926), mediante analogías mecánicas: “Entonces nuestro orgullo/ hizo reventar los cilindros de los automóviles/ y el mundo era un estuche demasiado pesado/ que se abría con hondos llavines de tristeza!” (Salas 1995, p. 164). Un año después el poeta empezará a descreer de la trascendencia del ismo italiano, como deja entrever en su “Saludo a Marinetti”, donde asevera que “Nada quedará de su obra: Marinetti es el gesto, la soberbia actitud, el cartel gritón fijo en una esquina del tiempo. Arrancó a la vida ese cinturón de castidad que una retórica en menopausia le había fijado” (Salas 1995, p. 210). Y en *Adán Buenosayres* Marechal mostrará una imagen no celebratoria de la mecanización que tendrá lugar en el infierno del último libro. La propuesta de lectura de Silvia Kurlat Ares avanza en esa dirección:

cuando entre en escena la ciudad industrial contemporánea con sus aparatos como objetos a la vez bellos y alienantes [...] las máquinas anularán la capacidad de los sujetos para “ver” el mundo, convirtiendo la ciudad misma en un infierno del diseño mecanizado en las pesadillas de Cacodelphia. En una posible hipótesis de análisis sobre esta novela, la relación con la tecnología que se abre con la vista aérea de la ciudad de Buenos Aires en las primeras páginas puede servir de punto de partida para analizar hasta dónde la lectura conflictiva de la década precedente se convierte ahora en el modo de narrar la modernidad. En Cacodelphia (la contraparte monstruosa de Buenos Aires que revela su carácter real) Caronte será un colectivero (un animal) de la línea 38 y la ciudad misma será una máquina construida desde la precisión matemática de la grilla urbana, transformada ahora en algo cuya naturaleza inhumana permite el trazado mismo del infierno, una cárcel de la que es imposible escapar (Kurlat Ares 2011, pp.50-52).

En el país conosureño la huella futurista fue un tanto “esquiva”, como la define May Lorenzo Alcalá (2009), al menos en lo que respecta a la literatura, pues en las artes plásticas veremos que la influencia fue más significativa. Lorenzo Alcalá se interesa por estudiar cómo se leyó la ruptura desde el arrabal sudamericano, si se la apropió, metamorfoseó, tergiversó, expandió o desarrolló poniendo en práctica operaciones de mezcla y fusión.

El Primer Manifiesto Futurista se publicó en *La Nación* de Buenos Aires casi al mismo tiempo que en Italia: habiendo sido escrito en francés por Marinetti y reproducido en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909, su traducción castellana la hace Rubén Darío, que estaba en ese momento preciso en la capital francesa, y la envía a Buenos Aires al diario del que era corresponsal, donde se reproduce el lunes 5 de abril del mismo año. En enero de 1920 aparecería en Buenos Aires el número único de *Los raros*, una revista de orientación futurista, dirigida por Bartolomé Galíndez, pero que gráficamente se halla más cerca de una estética art-nouveau-simbolista. Allí Galíndez difunde el Ultraísmo, incorpora poemas de los redactores de *Grecia* (Isaac del Vando Villar, Gerardo Diego, Humberto Rivas-Panedas) y elogia la figura del primero, haciéndose acreedor de la dedicatoria de un poema incluido en *La sombrilla japonesa* (1924). Informa Lorenzo Alcalá la existencia de otros dos textos dedicados

al movimiento: hacia 1923 el diplomático y crítico de arte Alberto M. Candiotti publica “Pettoruti, Futurismo, cubismo, Expresionismo, sintetismo, Dadaísmo”, al que se suma el texto *Cubismo y Futurismo* del uruguayo Eduardo Dieste.

La ambigüedad de la vanguardia argentina respecto del Futurismo se evidencia en las páginas del periódico *Martín Fierro*. El 14 de junio de 1926 se difunde una invitación a “la primera comida de fraternidad intelectual y artística que organiza en 1926 y dedica al poeta F.T. Marinetti, fundador del Futurismo”, aunque Borges negará haber participado en la invitación (García 2000, p. 119). En Carta de Macedonio Fernández a Alberto Hidalgo con fecha 23 de junio del mismo año el argentino menta a Marinetti, a quien acaba de leer, de quien opina que “no está mal: prosa francesa”. Tres días más tarde el italiano visitará la *Revista Oral*; hubo volantes en los cuales se consignaba erróneamente a Macedonio como uno de los promotores del banquete al italiano, pero como advierte Carlos García el propio Macedonio corregiría velozmente el malentendido en su “Brindis a Marinetti” leído por otra persona en la sesión del Royal Keller:

No pude ser invitante a vuestro banquete [...] en materia política soy adversario vuestro [...] pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósitos políticos, y habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad (García 2000, p. 120).⁷

La tímida celebración de ritmos y emblemas mecánicos de corte futurista se refuerza por el espacio de privilegio dispensado a los plásticos del movimiento como Fortunato Depero (número 41, mayo de 1927), los elogios del pintor y crítico Carlo Carrà (número 21, agosto de 1925), las varias ilustraciones de Boccioni, Prampolini o Sant’Elia que decoran los interiores del periódico, la reproducción de la obra “Il sifone” (1915) de Emilio Pettoruti con un collage sobre papel donde se adivina de fondo la revista *Lacerba* (1913), las “colaboraciones especiales” de Marinetti para *Martín Fierro* desde el extranjero sobre “Boccioni y el porvenir de la plástica” (números 44-45, de agosto-noviembre de 1927). Conviven paradójicamente estos favores y miramientos con la inserción de descalificaciones anónimas que recaen mayormente sobre el líder del movimiento:

Marinetti resulta, fatalmente, un hombre superficial. La vastedad de los temas que trata, la necesidad de estar al corriente de todo en arte y literatura y, en especial, la de dirigirse a un público que no está enterado de nada [...] hacen que un hombre como este aparezca para los que siguen el movimiento de ideas mundial no como un artista, ni un lírico puro, ni un crítico, sino solo como un ardiente propagandista de las tendencias, aspiraciones y doctrinas del movimiento por él creado (Salas 1995, p. 223).

El escritor argentino de mayor afinidad con el ismo italiano fue Oliverio Girondo. El manifiesto martinfierrista que se le atribuye rememora los drásticos y polémicos contrastes de su precedente futurista: “*Martín Fierro* se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista y un buen hispano-suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (Salas 1995, p. 25) y lo mismo sucede con sus “Membretes”, donde se asevera que “Ningún aterrizaje (es) más

⁷ Para Carlos García es extraño el último giro, porque Marinetti había declarado repetidas veces que no venía en plan de proselitismo político ni en misión del gobierno fascista italiano, como se había insinuado.

emocionante que el *aterrizaje* de la Victoria de Samotracia” (Salas 1995, p. 27). La obra a la que se han reconocido más similitudes con el Futurismo es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada en París, pues desde el punto de vista formal los poemas más telegráficos podrían tener una relación con las propuestas futuristas si, según May Lorenzo Alcalá, se toma como patrón la frecuencia y connotación del uso de palabras que refieren a máquinas. En cambio, para esta autora está claro que el uso de la metáfora que hace Gironde tiene un origen ultraísta y la mención de objetos con nombres de quienes quieren decir otra cosa – guardabarras por camello – es una incorporación creacionista (Lorenzo Alcalá 2009, p. 40).

La cualidad de Gironde de *globe trotter* del grupo le propició la oportunidad de cruzarse a bordo de un transatlántico y estrechar amistad con quien terminaría siendo – gracias a su intercesión – uno de los principales corresponsales italianos del periódico, Sandro Volta. Éste había emigrado a la Argentina en 1922 y regresado a Italia en 1933.

La oscilación crítica de *Martín Fierro* respecto del Futurismo se reitera en las páginas de la revista *Inicial*, una publicación de corte arielista promotora de los postulados estudiantiles heredados de la reforma universitaria de Córdoba (1918), donde también tendrán un puesto preferente los artistas plásticos y se reproducirán creaciones de Boccioni (pintura y escultura), diseños de De Pistoris – tomadas de la revista italiana *Noi* – o noticias sobre la breve filiación de Giovanni Papini con el movimiento futurista. Esta información converge con la desconfianza del ultraísta periférico Roberto Ortelli sobre la calidad del mismo:

Dinamismo, dinamismo... palabra algo fastidiosa para mí... recordemos todo lo que con ella han hecho los futuristas italianos, especialmente los falsos, los advenedizos [...] Querer asombrar hablando de enormes maquinarias o mostrando al universo con sus infinitos mundos como una cosa espantosa [...] nos resulta una ingenuidad risible ese descubrimiento un tanto tardío del dinamismo del Cosmos (y) la utilización de toda esa apocalíptica cachivachería cosmogónica y maquinística o mecánica (Ortelli 1923, pp. 92-93).

Un testimonio relevante del desembarco del Futurismo en Argentina fue la publicación de un número de la revista *Rovente futurista* (1924, Fig. 1) en Buenos Aires, gemela de la homónima publicada en Parma en 1923 por Pietro Illari, que fue rescatada del olvido y facsimilarizada en 2009 por la ya citada Lorenzo Alcalá.

Illari, joven intelectual parmesano, había emigrado al Cono Sur en 1924 y fue uno de los tres italianos de ascendencia futurista vinculados al Martinfierrismo – además de Sandro Piantanida y Sandro Volta. Se lo mencionará por primera vez en el número 4, en la sección *Porte Pago*, desde donde se lo espeta a enviar sus textos: “Concrete esa adhesión futurista con algo suyo” (Sin firma 1924). En el número 7 de *Martín Fierro* presentará las láminas táctiles de Marinetti, los “estados de ánimo dibujados y coloreados” de su autoría, y será presentado oficialmente por Pedro Juan Vignale: “Llegó de ultramar para sentarse a la primera cena de *Martín Fierro* [...] es corresponsal de un importante diario milanés (*L’Ambrosiano*, ya mencionado), director de una revista de vanguardia, *Rovente*, y desde hoy colabora en nuestras columnas. Sean para él todos los triunfos” (Vignale 1924, p. 50). En los números 8 y 9 (1924) se publicará su poema “In punta di piedi”.



Fig. 1.

Portada de la *Rovente Futurista* argentina, gemela de la *Rovente* parmesana publicada como página futurista de *Difesa Artistica* (enero de 1923) y luego como publicación independiente (marzo-mayo de 1923)

Otro lazo de unión entre la vanguardia argentina y el Futurismo fueron las publicaciones de la Editorial Tor, fundada por el catalán Joan Torrendell i Escalas (1867-1937, Fig. 2). Se trata de la casa editorial que publicó la edición príncipe de *45 días y 30 marineros* de Norah Lange, *Historia universal del la infamia* de Jorge Luis Borges, tradujo *Mafarka el Futurista*, de Marinetti a mediados de la década del '30 e imprimió una edición pirata de *El Futurismo*. En su Palma de Mallorca natal Torrendell había sido, junto a Gabriel Alomar, uno de los propulsores del *modernisme*.

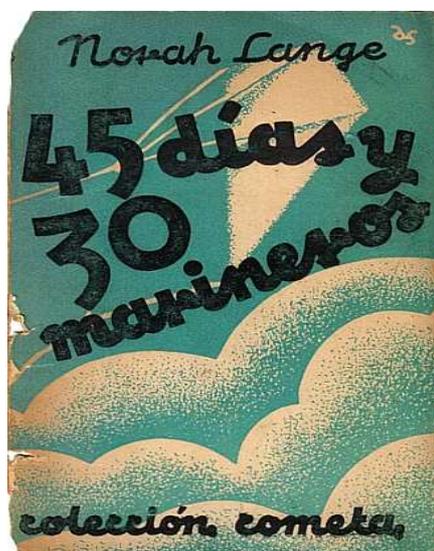


Fig. 2.

Portada de la edición príncipe de la novela de Lange en la Colección Cometa de Editorial Tor, de extracción futurista-catalana (Gentileza Susana Lange)

Pintores argentinos de prehistoria futurista hubo dos: Emilio Pettoruti (1892-1971) y Xul Solar, que regresaron de Europa en 1924 habiendo vivido en Italia durante la efervescencia del movimiento (el primero había llegado en 1912, frecuentado a Carrá y a Barradas, admirado a Balla y mantenido una relación ambivalente con el propio Marinetti). Ambos canalizaron sus aprendizajes en revistas nacionales como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Inicial*; en uruguayas como *Teseo* y *Cruz del Sur*; en editoriales como *Viau* y *Zona*, *Babel* o *Samet* y en instituciones como *Amigos del Arte*. Los dos formaron parte de la embajada oficial enviada a la *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, en 1922. Desde 1916, año en que se conocieron en Florencia, Pettoruti y Solar compartieron viajes – este último también vivió temporadas en Alemania – y no es un dato menor que la primera muestra personal de Solar la haya realizado en Milán, junto al escultor italiano Arturo Martini, en noviembre de 1920. Desde el punto de vista de la concepción del superhombre, los escritos de Xul Solar sobre los cambios corporales y la serie de los hombres-aviones (1935-1936) podrían también tener una vinculación con el Futurismo. Sin embargo, en sintonía con la actitud de sus camaradas, el artista se desmarca del movimiento italiano como gesto de reivindicación de una identidad estética local. En una entrevista ofrecida en 1929, cuando el pintor muestra a su interlocutor una serie de cartones con regiones cabalísticas donde figuran las doce mansiones del cielo astrológico, el entrevistador le pregunta:

–¿Futurismo?
 –¡No, por Dios!... No me confunda con Marinetti...
 –Entonces ¿cómo?
 –Lo llamaremos neo-criollismo...
 (Barreda 1929, p. 62)

Emilio Pettoruti, por su parte, fue más cercano al movimiento aunque sea solo por vecindad, dado que permaneció en Europa entre 1913 y 1924, casi todo el tiempo en Italia. Tuvo una relación bastante cercana con Marinetti aunque jamás, a pesar de la insistencia del padre del Futurismo, se haya adherido formalmente al movimiento.⁸

⁸ Trasferendosi a Firenze nel 1913 per studiare la pittura italiana del Rinascimento, conoscerà Marinetti e Boccioni, Carrà e Russolo, Rosai, Soffici e Papini, e successivamente Alberto Sartoris ed Enzo Benedetto [...] Talché nel 1914 esporrà, unitamente ai futuristi, nella rassegna della Società di Belle Arti (Rivadeneira y Bonanni 2010, p. 65).

Referencias bibliográficas

- Andrés, A. 1968, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- Bacarisse, M. 1920, *Afirmaciones futuristas*, en “España. Semanario de la vida nacional”, 271, 10 de julio, p. 14.
- Barreda, E. 1929, *Por los reinos de la Cábala*, en “La Nación”, 10 de octubre, p. 62.
- Borges, J.L. 1921, *Ultraísmo en Nosotros*, 151, diciembre, p. 467.
- Borges, J.L. 1999, *Autobiografía (1899-1970)*, El Ateneo, Buenos Aires.
- De Nóbile, B. 1968, *Palabras con Norah Lange*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- Gálvez, P. 1919, *Cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez en la fiesta del Ultra*, en “Grecia” 16, 20 de mayo, p. 3.
- García, C. 2000, *Fernández, Macedonio / Borges, Jorge Luis. Correspondencia 1922-1939*, Corregidor, Buenos Aires.
- Girondo, O. 1924, *Manifiesto de Martín Fierro*, en Salas H. 1995, pp. 25-26.
- Girondo, O. 1924, *Membretes*, en Salas H. 1995, p. 27.
- Kurlat Ares, S. 2011, *Máquinas infernales: medios de transporte en la cultura argentina a lo largo del siglo XX*, en Reati F. (comp.). *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Alción, Córdoba, pp. 47-73.
- Lorenzo Alcalá, M. 2009, *La esquivada huella del Futurismo en e Río de la Plata*, Patricia Rizzo Editora, Buenos Aires.
- Marechal, L. 1925, *Breve ensayo sobre el ómnibus*, en Salas H. 1995, p. 139.
- Marechal, L. 1925, *Poema a Ilka Krupkin*, en Salas H. 1995, p. 164.
- Marechal, L. 1926, *Saludo a Marinetti*, en Salas H. 1995.
- Ortelli R. A. 1923, *Dos poetas de la nueva generación*, en Rodríguez, F. 2003, *Inicial. Revista de la nueva generación (Buenos Aires, 1923-192)*, Edición facsimilar, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, pp. 89-93.
- Rivadeneira, P. y Bonanni, A. 2010, *Due pittori tra Italia e Argentina. Enzo Benedetto ed Emilio Pettoruti*, IILA, Roma.
- Romano, E. 1997, “La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en Adán Buenosayres” en Marechal L. *Adán Buenosayres*, Madrid; ALLCA, pp. 618-653.
- Salas H. 1995, *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*, Edición facsimilar, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Sbriziolo, C. 2011, *Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna*, en “Artifara”, 11, pp. 69-81.
- Sin firma, 1926, *Martín Fierro y Marinetti*, en Salas H. 1995, p. 210.
- Sin firma, 1924, *Porte Pago*, en Salas H. 1995, p. 32.
- Vignale P. J. 1924, *Pietro Illari*, en Salas H. 1995, p. 50.

