

DE-HISTORICISING THE AVANT-GARDE: AN “OUT- OF-TIME” READING OF THE ANTI-LOVE POLEMIC IN THE WRITINGS OF TOMMASO MARINETTI AND VALENTINE DE SAINT-POINT

Vera Castiglione

University of Bristol

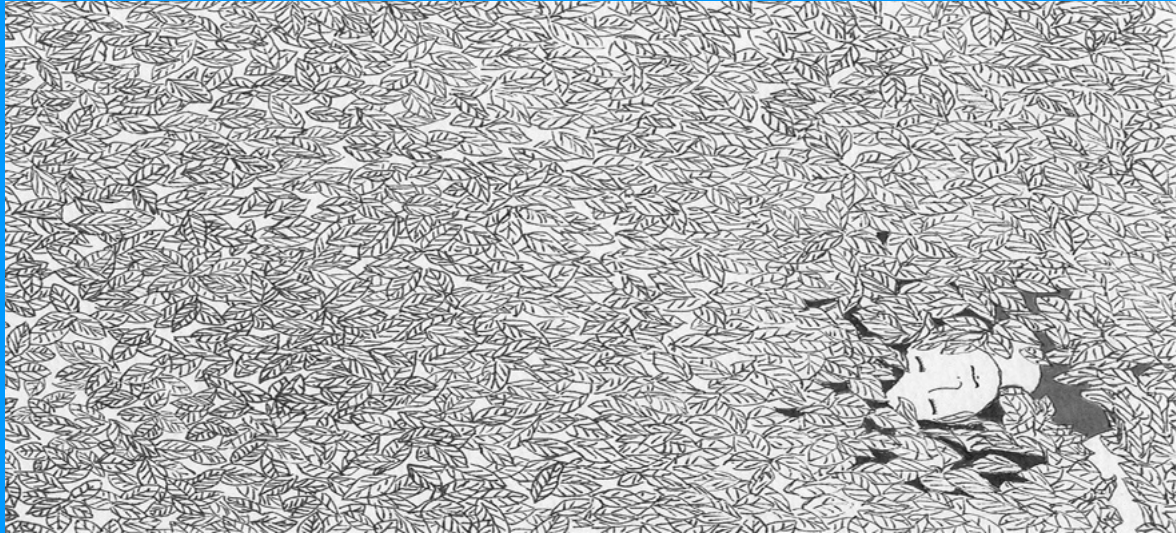
V.Castiglione@bristol.ac.uk

Recommended citation || CASTIGLIONE, Vera (2011): “De-historicising the avant-garde: an “out-of-time” reading of the anti-love polemic in the writings of Tommaso Marinetti and Valentine de Saint-Point” [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 5, 99-114, [Consulted on: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/en/vera-castiglione.html> >

Illustration || Patri López

Article || Upon request | Published on: 07/2011

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || The present paper discusses Tommaso Marinetti's and Valentine de Saint-Point's treatment of the theme of love in relation to the ongoing theoretical debate on the death of the avant-garde. It examines some of the most controversial texts against love written by the two futurist authors and explores the possibility of a non-historicist approach to these writings. In particular, using the Derridean notion of textual "transplantability", the paper re-situates the futurist polemic against love in contemporary culture and suggests an "un-timely" connection between the cultural context of the old avant-garde and the present time. In the light of this connection, the paper argues for a broader understanding of the relationship between the "dead" and the "living" in avant-garde studies.

Keywords || Avant-garde | Futurism | Love | Death of the avant-garde | Marinetti | De Saint-Point.

0. Introduction

The debate on the avant-garde over the past sixty years has revolved largely around the death theory, according to which the avant-garde has become increasingly incompatible with contemporary culture. The commercialisation of art, the institutionalisation of the avant-garde “style”, a post-revolutionary historical context are some of the changes that are considered to have rendered the avant-garde obsolete, or at least redundant.

To name but the most influential texts, after Barthes’ essay *A l’avant-garde de quel théâtre?* underlining the bourgeois roots of the avant-garde –which he defines as a “way of expressing bourgeois death” (Barthes, 1981: 81)–, Enzensberger’s *Aporias of the Avant-garde* further examines the question of a predestined failure of the avant-garde. If avant-garde implies a historical consciousness of the future, says Enzensberger, then its bankruptcy is inscribed in its own project since nobody can determine what is “avant”, that is, “to the fore”, up front. As to the possibility of a new avant-garde, for Enzensberger such an appropriation, far from leading to uncharted territory, would eventually lead to a movement of regression, thus contradicting its purpose and proclaiming its own anachronism (Enzensberger, 1966). Hilton Kramer, in his *The age of Avant-garde*, shifted the discussion from philosophical to historicist terms by declaring the avant-garde dead as a consequence of the changed cultural context. In an age of institutionalised subversion, as Kramer puts it, in which the appetite for innovation has become the normal condition of culture, the avant-garde “no longer has any radical functions to perform” (Kramer, 1973: 18). The conditions for the avant-garde to exist are no longer to be found today. The idea is that of a discursive saturation or, as Eric Hobsbawn later observed in relation to post pop-art painting, of an aesthetic impasse, for, it would seem, “there is nothing left for the avant-garde painting to do” (Hobsbawn, 1998: 36). Bürger’s seminal *The Theory of the Avant-garde* is possibly the first all-encompassing theory of the intrinsic failure of the avant-garde which Bürger attributes to its reunification with life: “An art no longer distinct from the praxis of life but wholly absorbed in it will lose the capacity to criticize it, along with its distance” (Bürger, 1984: 50).

This thread of thought has permeated most discussions on the avant-garde until very recently. Today many observers, including Camilla Paglia, Charlie Finch, and Robert Hughes, share the view that the time of the avant-garde has come to an end and that “the odds of [an artist] discovering something new are nil” (Finch, 2009). There have been of course reactions to this interpretation. Unsurprisingly the artists themselves are particularly reluctant to embrace the death-theory and continue asserting the avant-garde’s presence.

Acclaimed avant-garde musician John Cage categorically excluded the possibility of a death of the avant-garde as this would contradict the process of invention itself:

People ask what the *avant-garde* is and whether it's finished. It isn't. There will always be one. The *avant-garde* is flexibility of mind and it follows like day the night from not falling prey to government and education. Without avant-garde nothing would get invented (Cage, 1983: 68).

But even among scholars, the debate is still very much open as the recent international conference *Avant-garde Now!?* organised around this theme demonstrates¹.

Although the debate on the death of the avant-garde has provided the terrain for a reflection on the relationship between the avant-garde and contemporary culture, it has also defined, and somehow restricted, this relationship. Even among those who maintain that the avant-garde is alive, the theoretical model is still one of legacy, recuperation, connections (political or artistic) linking the new and the old avant-garde². It is no coincidence that the death-theory emerged at a time when new avant-garde movements were established in Europe and in the USA, namely Art Informel in France, Abstract Expressionism in the USA, Neoavanguardia in Italy, to name but a few. Commentators responded to this resurgence by questioning the possibility of a new incarnation of the avant-garde and by interrogating the actual linguistic and conceptual meaning of the notion of the avant-garde itself. Enzensberger opens his study with an explicit reference to his contemporary situation: “to count himself a member of the avant-garde has for several lifetimes now been the privilege of everyone who covers empty surfaces with paint or sets down letters or notes on paper” (1962: 72). Unconvinced by the new avant-garde movements –he makes explicit reference to Tachism, Concrete Poetry, Art Informel and even the beat generation–, Enzensberger denounces the way the term was being reused: “there is much evidence for this term’s having become nowadays a talisman which is to make its wearers proof of all objections and to intimidate perplexed viewers” (1962: 79). Similarly, Kramer reveals writing “at a time when avant-garde claims are enthusiastically embraced by virtually all the institutions ministering to middle-class taste” (1973: 5) whilst Bürger’s awareness of his contemporary situation is apparent throughout his analysis. Artists did not escape the comparison. Angelo Guglielmi, himself a member of the avant-garde Gruppo ‘63, rejected the term of avant-garde in favour of “experimentalism” in order to underline the differences between the old and new movements. What emerges is the idea that in contemporary culture avant-garde can only operate as a retrospective paradigm, a genealogical reference, a comparative benchmark.

NOTES

1 | *Avant-Garde Now!?* : Fourth Ghent Conference on Literary Theory, Ghent University, March 2005

2 | See for instance: Sell (2005).

But what if there were other ways of conceiving the avant-garde in our days outside the dialectics between old and new? Is it possible to envisage a “contemporary reading” of the historical avant-garde? Is the avant-garde of the beginning of the twentieth-century “transplantable” in our context? Derrida, asked to comment on his own text about Shakespeare’s *Romeo and Juliet* (“Aphorisme Countertime”), and the problems of reading a text that is historically and culturally so distant, replied that texts are both historically-conditioned and open to recontextualisation: “transplantable into a different context, they continue to have meaning and effectiveness” (Attridge, 1992: 64). This is consistent with Derrida’s notion of time as “contretemps”, that is, as a non-linear phenomenon open to discontinuities in which the past and the future are not mutually exclusive: “before knowing whether one can differentiate between the spectre of the past and the spectre of the future, of the past present and the future present” (Derrida, 1994: 5), he explains in *Spectres of Marx*, “one must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other” (1994: 40). What is under scrutiny is the very notion of homogenous historic contexts, since the spectrality effect undermines the opposition between past and present and opens up the possibility of multiple, co-existing temporal orders. “Time”, writes Derrida quoting Shakespeare “is out of joint”.

With respect to the avant-garde, it is fundamental to acknowledge that dialectic conceptualisations on the basis of a life-death (or old-new) opposition, or contrasting conservative and avant-garde ages, may miss some of the complexity of the relationship between avant-garde and contemporary culture, or indeed between any given past and time itself. Accordingly, this paper offers a “co-temporal” reading of the historical avant-garde, which is by no means an argument against historicised accounts, nor is it a comprehensive theoretical model. The aim is rather to show how some texts of the first avant-garde can be read outside their original context and recontextualised in contemporary culture, notwithstanding their historical roots. Perhaps more than any other artistic phenomenon or period, the avant-garde has been interpreted primarily within a historicist framework. Under this perspective, its act of provocation is supposed to be non iterable as inextricably interwoven with the historical and cultural conditions in which it was embedded. This view is partly correct but needs to be nuanced. As Derrida says, “there is no history without iterability, and this iterability is also what lets the traces continue to function in the absence of the general context or some elements of the context” (Attridge, 1992: 64). There is always a degree of *jeu* [play] within the relationship between a text and its context which allows for “movement”, that is, in historical terms, for transposition. Besides, history does not unfold continuously in a linear direction and thus the progression from the old to the new does not generate

cultural contexts homogenously “new”. If the act of provocation of the modernist avant-garde can be iterated in the contemporary context is because it is conceivable that our current culture is not uniformly post-modernist. An analysis of some texts taken from futurist writings will help illustrate this point.

1. Against love: a futurist provocation

The role that Futurism has played in our critical understanding of the avant-garde has been crucial. Futurism might have not been the first artistic avant-garde movement –Cubism was established a few years earlier– but it was certainly the first avant-garde “model” that has determined the way we conceive the avant-garde today. An antagonist attitude toward the cultural and political apparatuses, a radical rejection of the past summarised in the formula of the *tabula rasa*, a defiant taste for provocation, a strategic use of manifestoes, soirées and events as a means of mass-scale self-advertising, a bold claim of being ahead of its time and an audacious experimentalism in all artistic domains are some of the futurist traits that have shaped the concept of the avant-garde in the twentieth-century. As Bentivoglio and Zoccoli summarise, “[Futurism] originated the very idea of avant-garde as radical revisitation of any kind of experience encompassing every conceivable aspect of human existence” (1997: 3).

More than any other avant-garde movement, Futurism therefore represents the originary moment, the “archetypical avant-garde”, as Giovanni Lista puts it (2006), structuring retrospective historical approaches to the study of the avant-garde in general and thus also defining the relationship between the avant-garde and contemporary culture. Using this approach, Futurism appears to us as the most distant of the avant-gardes, the least “transplantable” in our times, the most obsolete. But if we abandon momentarily the historical framework and allow for a discursive reformulation of the futurist works, we may see a totally different picture.

The Italian writer Filippo Tommaso Marinetti and the French poet, novelist, dancer, dramatist and painter Valentine de Saint-Point were respectively the founder of Futurism and the first woman to join the movement. Both wrote provocatively about the concept of love, in a way that caused much outrage and scandal. In a typical futurist manner, their ideas were expressed in a non- systemic form and were instead incorporated in a rather fragmentary way in a variety of texts. Nevertheless, in the case of Marinetti and de Saint-Point, these fragments constitute a network of identifiable intertwined threads of thought as many are explicit responses to one another’s texts, true to the culture of debate fostered in the movement. Incidentally, the

intertextuality that arises in the writers’ texts reinforces the argument of those who believe that more cross-national comparative studies are needed, especially in relation to international phenomena such as the avant-garde. France is not often associated with Futurism. Nonetheless, the first woman working with the futurists was French (she was also the niece of Alphonse Lamartine) and authored two important futurist manifestoes, namely the Manifesto of the Futurist Woman and the Futurist Manifesto of Lust.

Marinetti’s and de Saint-Point’s texts concerned with love lend themselves very well to an “out-of-joint” reading experience that transcends the temporality of the texts. They are, in Derrida’s words, “transplantable”. Methodologically, this is made possible by the presence today of the same contextual element discussed in these texts, namely love, understood as a sentimental relationship between two chosen people. Since this is an element strongly rooted in our culture as well, it is possible that the effect of provocation ensued from the futurists polemic is echoed in today’s context and that the shock experienced by the audience of the time parallels ours. An analysis of the content of the polemic, followed by considerations of temporality, will highlight such a parallel.

The first controversial passage on love is found in the founding manifesto of 1909, particularly in the famous formula of the “scorn for women”. This was, according to Marinetti, a way of expressing condemnation on the overused literary theme of love and love-related clichés, of which the idealisation of woman was a typical example. In an interview with a French journalist published soon after the publication of the Manifesto, Marinetti, asked to clarify his expression, explains:

I have perhaps been far too concise, and I’ll try to clarify our ideas on this point, immediately. We wish to protest against the narrowness of inspiration to which imaginative literature is being increasingly subjected. With noble but all too rare exceptions, poems and novels actually seem no longer able to deal with anything other than women and love. It’s an obsessive leitmotif, a depressive literary fixation (Marinetti, 2006: 20)³.

Of course, one may think that Marinetti was attempting here to amend his faux-pas by metaphorising what was perceived as a misogynistic statement. But metaphorical language was indeed typical of Marinetti’s writing of the time and remained a feature characteristic of the futurist manifestoes as well. Besides, in the very same manifesto, we find a similarly metaphoric language associating women and love:

And yet, we had no idealised Lover whose sublime being rose up into the skies; no cruel Queen to whom we might offer up our corpses, contorted like Byzantine rings! Nothing at all worth dying for, other than the desire

NOTES

3 | All excerpts from Marinetti’s manifestoes, conferences, interviews and critical writings are taken from the English edition (Marinetti, 2006).

to divest ourselves finally of the courage that weighed us down! (2006: 12).

It is also worth mentioning that an anti-female sentiment would conflict with the history of the movement itself that has always welcomed women artists, as recent studies, like the one carried on by Bentivoglio and Zoccoli, demonstrate (1997). That the scorn for women must not be read literally but rather as a rejection of sentimental love is an assertion supported by a number of documents. In the *Second Futurist Proclamation: Let's kill off the Moonlight*, we read: "Yes, our very sinews insist on war and scorn for women, for we fear their supplicating arms being wrapped around our legs, the morning of our setting forth!" (2006: 23); in Preface to *Mafarka the Futurist*, Marinetti writes: "When I told them, 'Scorn for women!' they all hurled their feeble abuse at me, like a pack of brothel keepers, infuriated by a police raid! But don't think I'm casting doubt on the animal worth of women, but rather on the sentimental importance that is attributed to them" (2006: 32). Undoubtedly the most explicit account is in *Against Sentimentalised Love and Parliamentarism*, a text first published in French under the unmistakable title of *Le mépris de la femme* (The scorn for women): "Our hatred, to be precise, for the tyranny of love, we summed up in the laconic expression 'scorn for women'. We scorn women when conceived as the only ideal, the divine receptacle of love" (2006: 55).

This identification between love and women can evidently be explained in biographical terms, Marinetti being a heterosexual man experiencing love through interaction with women, or on cultural grounds with the way women were represented and brought up in his time. D'Annunzio, in particular, was accused by Marinetti of aestheticizing the experience of love and idealising femininity. As to the actual cultural and psychological condition of women, it suffices to quote Valentine de Saint-Point herself who, in her 1912 *Manifesto of the Futurist Woman*, describes women as "octopuses of the heart" before exhorting them to a masculinisation of their hearts: "Instead of reducing man to the servitude of abominable sentimental needs, push your sons and your men to surpass themselves" (Bentivoglio and Zoccoli, 1997: 166)⁴. Marinetti's identification between love and women is therefore hardly surprising and does not constitute here a relevant point for discussion. What is arguably less obvious is instead the condemnation of love and its aesthetic and cultural social pervasiveness, as reiterated and further elaborated in later texts.

After the 1909 manifesto, Marinetti makes his remarks more explicit. In *A Futurist Speech of Marinetti to the Venitians*, written just a year later, his rejection of sentimental love is ostensibly militant: "Let us liberate the world from the tyranny of sentimentalism. We've had more than enough of amorous adventures, of lechery, of sentimentalism

NOTES

4 | All excerpts from Valentine De Saint-Point's manifestoes are taken from Bentivoglio M. and Zoccoli F. (1997).

and nostalgia” (2006: 166). Marinetti’s protest against Venice embeds a protest against the overuse of love-related themes in art that the image of the city of love *par excellence* conjures up. In the same year, in his manifesto for futurist playwrights, the rejection of love is listed as one of the top priorities for the new theatre: “the leitmotifs of love and the adulterous triangle, having already been much overused, must be banished entirely from the theatre” (2006: 182). Valentine de Saint-Point expresses similar views in her *Theatre of the Woman*, a conference given in 1912. Lamenting the representation of women as “toys” and femme fatales evoked almost exclusively as “objects of desire”, de Saint-Point calls for an end to the monothematic theatre obsessed with love and adultery. The alternatives Marinetti and Saint-Point propose for the future theatre differ substantially. Whilst de Saint Point later developed the theatre of “métachorie”, a dance of “cerebral essence” inspired by ideas rather than sentiments, Marinetti supported the Variety Theatre, precisely because of, among other reasons, its unsentimental representation which “systematically devalues idealized love and its romantic obsessions” (2006: 188). Nevertheless their argument for a change was the same, based as it was on a need to liberate the theatre from the “tyranny of love”.

The futurist battle against love was therefore an act of artistic purging, in line with the movement’s programme of artistic reawakening. A modern revolutionary art demanded writers to refrain from exploiting such a trite subject-matter, in the same way as it asked painters to stop painting nudes “as nauseous and as tedious as adultery in literature”, as Boccioni declared in *Futurist Painting, Technical Manifesto* (Harrison and Wood, 2003: 152), and dancers to resist the fashion of tango “the last manic yearnings of a sentimental, decadent, paralyzing Romanticism for the cardboard cut-out femme fatale” (Harrison and Wood, 2003: 132). In accordance with the futurist programme of rejuvenating art and society through a radical rejection of the inherited conventions, the long-established tradition of sentimental novels, poems, plays, dances and painting had to be obliterated.

It would be unwise however to regard this battle as a purely aesthetic one. Nothing was more alien from the intentions of the futurists than an art concerned exclusively with aesthetic matters. The anti-love crusade was just as much an attack upon a cultural practice and its moral implications than a criticism on artistic grounds. According to both Marinetti and de Saint-Point love was a cultural poison which, far from elevating, sustaining and perfecting men and women, alienated them from real adventure. Mafarka, the scandalous protagonist of Marinetti’s novel, can only attain his heroic destiny if liberated from the love of women and thus giving birth to his own son: “it is in this way that I have killed love, and in its place I have set the sublime will of heroism!” (2006: 39). Love is seen in opposition not only to

the realm of action but also to that of senses: “You must prepare yourself for, and cultivate every kind of danger, so as to experience the intense pleasure of thwarting them...This is the new Sensuality that will liberate the world from Love” (2006: 39). Both Marinetti and de Saint-Point conceive love as a conservative crushing force, anti-heroic at best, enslaving at worst, that accustoms men and women to obedience and inaction by luring them into the quietness of domestic life. This point is unambiguously expressed in some of the manifestos they separately published during the first decade of the movement. In *Against Sentimentalized Love and Parliamentarism*, Marinetti states:

We despise that horrible, heavy Love that impedes the march of men, preventing them from going beyond their own humanity, doubling themselves, overcoming themselves so as to become what we term extended man. We despise that horrible, heavy Love, that immense leash with which the sun keeps the valiant earth chained in its orbit, when certainly it would prefer to leap wherever chance took it, to take its chance with the stars (2006: 55).

Far from constituting a male perspective, this view is shared by de Saint-Point in her *Manifesto of the Futurist Woman* written as a response to the Founding Futurist Manifesto: “In my *Poèmes de l’Orgueil* (Poems of Pride), as in *La Soif et les Mirages* (Thirst and Mirages), I have repudiated sentimentalism as contemptible weakness, because it shackles our strength and immobilizes it” (Bentivoglio and Zoccoli, 1997: 165). To such a weakness, de Saint-Point, like Marinetti, opposes a more heroic posture, which, for her, had its ultimate source in lust:

Lust is a force, because it destroys the weak and excites the strong to expend energy, and hence renews them [...]. The woman who keeps her man at her feet with her tears and her sentimentalism is inferior to the prostitute who spurs her man toward vainglory, to conserve with a revolver in his fist his arrogant domination over the underworld of the city. This woman at least cultivates an energy which can serve better causes (1997: 165).

Unsurprisingly, such views expressed by a woman provoked scandal and outrage and, in a typical futurist style, even physical clashes. According to some witnesses, the conference organised in Paris for the reading of the manifesto was interrupted before de Saint-Point could finish reading it due to the riots which arose among the audience (Warnod, 1912: 5). Outside the door was a defiant poster setting the tone: “To the contemporary public numb from femininity. Against submission, sentimentalism, feminism, a conception of the futurist woman by Mrs Valentine de Saint-Point” (Richard de la Fuente, 2003: 126).

Undaunted by the reaction of the public, de Saint Point wrote another

manifesto overtly challenging the accepted order of things. Her *Futurist Manifesto of Lust* overturns the moral order based on love in favour of a self-conscious lust. After making the eulogy of lust as a positive force in nature, one that has to be seconded rather than opposed, she condemns all sentimental weakness:

It is not lust that disunites, dissolves and annihilates. It is rather the mesmerizing complications of sentimentality, artificial jealousies, words that inebriate and deceive, the rhetoric of parting and eternal fidelities, literary nostalgia –all the histrionics of love (1997: 168).

Unlike lust, sentimentality is degrading for it leads to a static, parasitical, unheroic life:

We must strip lust of all the sentimental veils that disfigure it. These veils were thrown over it out of mere cowardice, because smug sentimentality is so satisfying. Sentimentality is comfortable and therefore demeaning. [...] Lust is a force, finally, in that it never leads to the insipidity of the definite and the secure, doled out by soothing sentimentality (1997: 169).

De Saint-Point's condemnation of sentimentality echoes remarkably Marinetti's rejection of love. Other documents suggest that de Saint-Point might have used the two terms interchangeably. In an interview for *The New York Evening World* entitled "Geometric dancer doesn't believe in love but interprets love poems in the square" she said: "I see two imaginary poles, one representing all of life which calls to me; the other, love which holds me, and I dance between these two poles" (Satin, 1990: 9). Leslie Satin reports that she also told the interviewer that "she did not believe in love, nor in anything that caused a person "to become a slave" [...] as one does when in love" (Satin, 1990: 2).

Like de Saint-Point's previous manifesto, the *Futurist Manifesto of Lust* caused scandal and outrage. *Lacerba's* journalist and futurist member Italo Tavalato was even put on trial for defending the manifesto in his "Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria" (Ballardin, 2007: 44). The polemic was all but tamed and Marinetti issued more condemnations of love in a number of speeches and manifestoes, from the most literary ones, such as *Destruction of Syntax- Untrammled Imagination – Words-in-freedom* where "a reduction in the value of love" is deemed necessary for a renewal of human sensibility in general (2006: 121), to the most political ones, such as *Futurist and the Great War* where the war is seen also as an opportunity to eradicate the culture of love: "the Great War is devaluing love, ridding it of any sense of nobility and reducing it to its natural proportions" (2006: 246). It is this hope that prompts Marinetti to write possibly his most frontal assault to sentimental love with his book *How to seduce women*, written during the war. Once again, behind the anti-female rhetoric apparent since the title, is a

lucid, rational demolition of the cultural, moral and social notion of love. Combining biographical details with acute critical excavation of thought, Marinetti unmasks some of the (not so noble) emotional and social underpinnings of love, from jealousy, sexual “needs” and vanity, to ownership and domesticity. In doing so, as Corra and Settimelli commented, he “succeeds in efficiently assaulting the idea of love by revealing its composition”, particularly in those “sacred concepts of unicity, eternity and fidelity” (Corra and Settimelli, 2007: 17).

Unlike de Saint-Point, whose interest in political debates was always marginal to her activity as an artist, Marinetti extended the polemic against love far beyond its aesthetic and moral dimensions. Together with his closest collaborators, he wrote entire passages that attempt at unlocking conventionalised constructions of love, in a way that questioned its ontological premises. Not just the representation of love or its moral value, but the very idea of love was disputed as the “least natural thing in the world”: “love –romantic obsession and sensual pleasure– is nothing but the invention of poets, who made a present of it to mankind” (2006: 55).

This is possibly one of the most audacious provocations ever made by the avant-garde. Such words were overturning centuries of western thought that had conceived love as a natural passion in the human heart. The vision of love as a conservative force was, for instance, in stark contrast with the romantic notion of passionate love as a force of nature able to shake social conventions, on which so many of nineteenth-century novels are based. But in denying love its existence outside the representational world, Marinetti was challenging not just a literary but also a long-established philosophic tradition that associated love with nature and the meaning of life itself. His main target was no doubt Schopenhauer whose work he had read and criticised on several occasions, particularly in relation to his concept of love as an impulse of nature. This is a concept developed in *The World as Will and Idea*, where Schopenhauer conceptualises love as an instinct toward the “will-to-life”, nature’s way of preserving the survival of the human species and the strongest and most active of all motives, together with the love of life itself. Reminiscent of this theory, in his *Extended Man and the Kingdom of Machine*, Marinetti describes Schopenhauer as “that bitter philosopher who so often proffered the tantalizing revolver of philosophy to kill off, in ourselves, the deep-seated sickness of Love with a capital L.” (2006: 88). Then he anticipates his battling intentions: “and it is precisely with this revolver that we shall so gladly target the great Romantic Moonlight” (2006: 88).

Marinetti therefore strongly contested a biological justification of the existence of love. In his view, together with poetry and philosophy,

other manmade institutions, such as religion and economy, had contributed to the shaping of love. On the one hand, Catholicism had created the myth of eternity which was at the foundation of the myth of true love (Love with a capital L): “eternity of spiritual values, eternity of joy in an extraterrestrial heaven, and therefore the absurd of eternity of love on Earth” (2006: 321). Marriage is seen, in this respect, as the necessary institution bound to preserve the artifice: “priests have created the most absurd prison of all –indissoluble marriage. So, to make sure that the law of eternal love is not broken, priests have imprisoned the hearts and the sensibilities of women” (2006: 323). On the other hand, an association is made between another crucial romantic imperative, the norm of exclusivity, and the economic principle of private property: “We want to destroy not only the ownership of the land but also that of women” (2006: 310). The laws of commerce seem also embedded in the institution of family, “with its “my wife”, “my husband”, which “so far as the woman is concerned, is born out of a buying and selling of body and soul” (2006: 310). Under this perspective, the main forces in society, particularly religion and economy, were providing the mental structures as well as the psychological and social conditions at the base of romantic love. Nature was only playing a role in the form of the sexual act: “all that’s natural and important in it is the coitus, whose goal is the futurism of the species” (2006: 55).

In conclusion, the futurist destruction of the myth of love as developed in the writings of Marinetti and de Saint-Point, appears to be based on the one hand on a refutation of its existential and biological necessity through an interrogation of its artifice, on the other hand on a condemnation of the cultural practice of love as an oppressive and conservative force. This demolition was part of a wider revolution of thought against all conservative forces of the past that was also going to have practical political implementations. The abolition of marriage and its replacement with casual encounters (“amore libero”) in the programme of the *Futurist Political Party* show the extent to which the private and the public spheres were seen as intertwined. Retrospectively it can be said that this was a first attempt at disentangling the debate on love from the epistemological limitations of a discourse narrowly confined to the private sphere, so as to reveal the societal and moral premises which sustain it.

2. Conclusion: love, time and the death-theory

According to the influential theory of the death of the avant-garde which has been dominant in the past sixty years, decades of transgressive art have “immunised” us from the effect of scandal the first avant-garde was able to create. Opponents to this theory

maintain that a new avant-garde challenging radically, like its predecessor, our understanding and perception of the world is also found in contemporary culture. Both positions entail a historical contextualisation of the old and new incarnations of the avant-garde anchoring each of them to its own original context, to its own age. But the texts analysed here raise important questions in relation to the possibility of a “recontextualisation” of the avant-garde, that is, of a belated, or “out of time”, reading.

There is reasonable evidence to suggest that these writings might sound today as provocative as when they were written. Romantic overdoses in films, soap-operas and novels can be taken as an indication that ideologies of sentimental love are still solidly in place. The sexual revolution of the sixties and seventies was precisely a “sexual” revolution, that is, a rebellion against sex taboos and the censorship of sexual information. But an interrogation of the political, societal and moral premises of sentimental love simply did not occur. Contemporary sociologist Jacqueline Sarnsby, author of one of the few academic studies on this topic, explains why we might be so reluctant to scrutinise love:

The very idea that social forces, rather than one’s uniquely personal needs and desires, might have shaped the form of one’s love seems like an infringement of personal liberty, an intrusion into that mysterious, private world, the irrational splendour of one’s finer feelings (Sarsby, 1983: 1).

Arguably, love is an aspect of our life that neither the post-war liberalisation of attitudes, nor the decline in the cultural influence of religion has fundamentally changed. Far from having been discarded by the course of history, love has remained, it seems, one of the unshakable institutions of our society. “Who would dream of being against love?” (Kipnis, 2003: 3, 39) wonders contemporary critic Laura Kipnis reflecting on what she thinks might be one of the few unquestioned beliefs of our times and perhaps the most efficient form of social control possible. Catherine Belsey argues that contemporary society is structurally dependant on love as the guarantor of social cohesion:

More effectively even than Christianity in the nineteenth century, true love in the twentieth acts as the solvent of class struggle. Meanwhile family values, cemented by True Love, legitimize oppressive state policies and inadequate social expenditure (Belsey, 1994: 7).

Accordingly, those who repudiate true love (what the futurist were calling “love with a capital L”) “are seen by the right as deviant and culpable, betraying society by rejecting the promise it holds out of nuclear cosiness for life” (Belsey, 1994: 7).

What these observations show is that the contingency of de Saint-Point's and Marinetti's writings might have not changed considerably with respect to the discourse on love. As a result, their challenging of the common perception of love as a natural (and desirable) state of being can only sound disturbing to contemporary readers. On the basis of this cultural continuity, it is possible to envisage a relationship between the old avant-garde and contemporary society that is not just "vertical" but also, at the same time, "horizontal", notwithstanding the historical distance that separates them. The texts examined here are perfectly "transplantable" in our time because as Derrida reminds us, "we have available contextual elements of great stability which [...] allow reading, transformation, transposition, etc." (Attridge, 1992: 64). This "out-of-time" connection between past and present indicates that historicist analysis might not suffice to explore historic literary phenomena in all their complexity. Literary historians Hutcheon and Valdes have recently proposed new historiographic models that take into account the intertwining of the past and the present and challenge conventional periodizations (Hutcheon and Valdes, 1995). The suggestion made here through the example of the futurist polemic against love is that even the avant-garde can lend itself to a "de-historiced" reading, thus challenging the dualistic separation between a "dead" and a "living" avant-garde.

Works cited

- ATTRIDGE, D. (1992): *Jacques Derrida: Acts of Literature*, London: Routledge.
- BALLARDIN, B. (2007): *Valentine de Saint-Point*, Milano: Selene.
- BARTHES, R. (1981): *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil.
- BELSEY, C. (1994): *Desire: Love Stories in Western Culture*, Oxford: Blackwell.
- BENTIVOGLIO, M and ZOCCOLI, F. (1997): *Women Artists of Italian Futurism. Almost a lost history...*, New York: Midmarch Arts Press,
- BÜRGER, P. (1984): *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAGE, J. (1983): *X: writings '79-'82*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- CORRA, B. and SETTIMELLI, E. (2007), "Prefazione", in MARINETTI, F.T, *Come si seducono le donne*, Firenze: Vallecchi, 7-18.
- DERRIDA, J. (1994): *Spectres of Marx*, New York: Routledge.
- ENZENSBERGER, H. M (1966), "The Aporias of the Avant-garde", in Raw, P. (ed), *Modern Occasions*, London: Weidenfeld and Nicolson, 72-101
- FINCH, C. (2009): "The Avant-garde", Artnet [15/04/2011], <<http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/avant-garde8-13-09.asp>>.
- HARRISON, C. and WOOD, P. (2003): *Art in Theory, 1900 - 2000: an Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell.
- HUTCHEON, L. and VALDES, M. (1995-96): "Rethinking Literary History – Comparatively", *ACLA Bulletin*, 1-3, vol. XXV, 11-22.
- KIPNIS, Laura (2003): *Against Love: a Polemic*, New York: Pantheon Books.
- KRAMER, H. (1973): *The Age of the Avant-garde. An Art Chronicle of 1956-1972 by Hilton Kramer*, London: Secker & Warburg.
- LISTA, G. (2006) : "Les idées futuristes après la fin du futurisme", Sitec [29/03/2011], <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/L_f/LISTA_F/TXT_F/LESIDEES.htm>
- MARINETTI, F.T. (2006): *F.T. Marinetti. Critical Writings*, Berhaus, G. (ed.), New York: Farrar, Straus and Giroux.
- RICHARD DE LA FUENTE, V. (2003): *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret: Editions Des Albères.
- SARSBY, J. (1983): *Romantic Love and Society*, Harmondsworth: Penguin.
- SATIN, Leslie (1990) : "Valentine de Saint-Point", *Dance Research Journal*, 1, vol. XXII, 1-12.
- SELL, M. (2005) : *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- WARNOD, A. (1912) "Une soirée futuriste", *Comoedia*, 7 june

DESHISTORIZAR LA VANGUARDIA: UNA LECTURA “DESTEMPORALIZADA” DE LA POLÉMICA ANTIAMOR EN LAS OBRAS DE TOMMASO MARINETTI Y VALENTINE DE SAINT-POINT

Vera Castiglione

University of Bristol

V.Castiglione@bristol.ac.uk

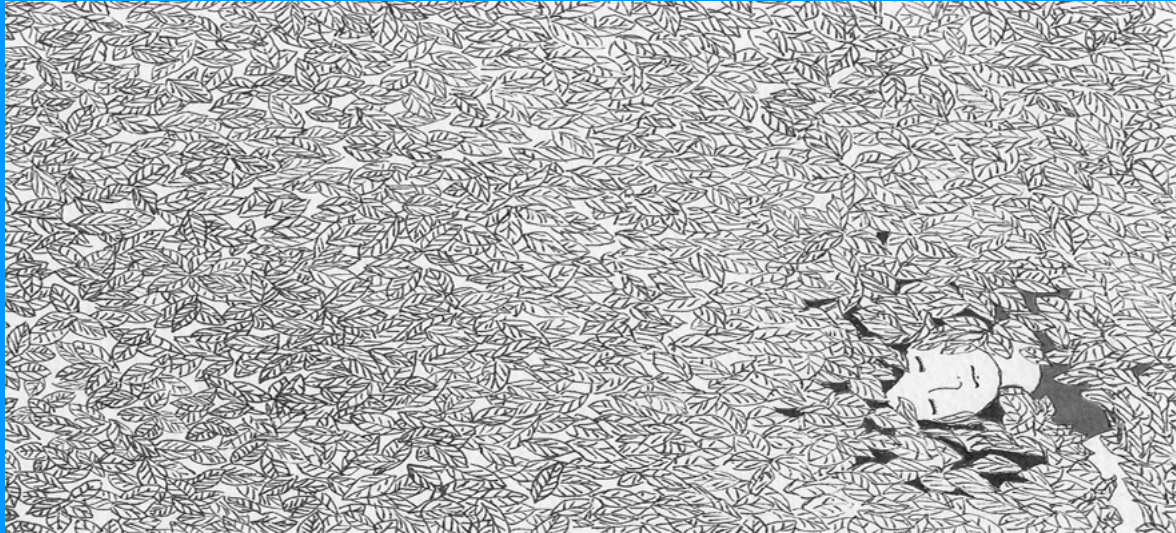
Cita recomendada || CASTIGLIONE, Vera (2011): “Deshistorizar la vanguardia: una lectura “destemporalizada” de la polémica antiamor en las obras de Tommaso Marinetti y Valentine de Saint-Point” [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 99-114, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/vera-castiglione.html> >

Ilustración || Patri López

Traducción || Sara de Albornoz

Artículo || A petición | Publicado: 07/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons



Resumen || El presente artículo analiza el tratamiento que hacen Tommaso Marinetti y Valentine de Saint-Point del tema del amor en relación al debate teórico actual sobre la muerte en la vanguardia. Examina algunos de los textos contra el amor más controvertidos escritos por los dos autores futuristas y explora la posibilidad de un enfoque no historicista sobre estos escritos. En particular, utilizando la noción derridiana de “injerto” textual, el artículo resitúa la polémica futurista contra el amor en la cultura contemporánea y sugiere una conexión “extemporánea” entre el contexto cultural de la vieja vanguardia y el presente. A la luz de esta conexión, el artículo aboga por un entendimiento más amplio de la relación entre los “muertos” y los “vivos” en los estudios vanguardistas.

Palabras clave || Vanguardia | Futurismo | Amor | Muerte de la vanguardia | Marinetti | De Saint-Point

Abstract || The present paper discusses Tommaso Marinetti’s and Valentine de Saint-Point’s treatment of the theme of love in relation to the ongoing theoretical debate on the death of the avant-garde. It examines some of the most controversial texts against love written by the two futurist authors and explores the possibility of a non-historicist approach to these writings. In particular, using the Derridean notion of textual “transplantability”, the paper re-situates the futurist polemic against love in contemporary culture and suggests an “un-timely” connection between the cultural context of the old avant-garde and the present time. In the light of this connection, the paper argues for a broader understanding of the relationship between the “dead” and the “living” in avant-garde studies.

Keywords || Avant-garde | Futurism | Love | Death of the avant-garde | Marinetti | De Saint-Point.

0. Introducción

El debate sobre la vanguardia en los últimos sesenta años ha girado ampliamente en torno a la teoría de la muerte, según la cual la vanguardia se ha vuelto cada vez más incompatible con la cultura contemporánea. La comercialización del arte, la institucionalización del “estilo” de la vanguardia, un contexto histórico posrevolucionario son algunos de los cambios que se considera que han tornado la vanguardia obsoleta, o al menos superflua.

Para nombrar solo los textos más influyentes, tras el ensayo de Barthes *A l'avant-garde de quel théâtre?* que subraya las raíces burguesas de la vanguardia, que él define como una “way of expressing bourgeois death” (Barthes, 1981: 81)—, *Aporias of the Avant-garde* de Enzensberger profundiza en la cuestión de un fallo predestinado de la vanguardia. Si la vanguardia implica una conciencia histórica del futuro, dice Enzensberger, entonces la quiebra está inscrita en su propio proyecto dado que nadie puede determinar lo que está “avant”, es decir, por delante. En cuanto a la posibilidad de una nueva vanguardia, para Enzensberger dicha apropiación, lejos de conducir a un territorio desconocido, llevaría a un movimiento de retroceso, contradiciendo así su propósito y proclamando su propio anacronismo (Enzensberger, 1966). Hilton Kramer en su *The age of Avant-garde*, cambió la discusión de términos filosóficos a historicistas al declarar la muerte de la vanguardia como consecuencia del cambio de contexto cultural. En una época de subversión institucionalizada, según Kramer, en la que el deseo de innovación se ha convertido en la condición normal de la cultura, la vanguardia “no longer has any radical functions to perform” (Kramer, 1973: 18). Las condiciones para que exista la vanguardia ya no se dan hoy en día. La idea es la de una saturación discursiva o, como más tarde observó Eric Hobsbawn en relación a la pintura post pop-art, de un *impasse* estético, ya que parecería que “there is nothing left for the avant-garde painting to do” (Hobsbawn, 1998: 36). La obra fundamental de Bürger *The Theory of the Avant-garde* es posiblemente la primera teoría global del fracaso intrínseco de la vanguardia que Bürger atribuye a su reunificación con la vida: “An art no longer distinct from the praxis of life but wholly absorbed in it will lose the capacity to criticize it, along with its distance” (Bürger, 1984: 50).

Este hilo de pensamiento ha impregnado la mayoría de las discusiones sobre la vanguardia hasta hace muy poco. Hoy, muchos observadores, incluyendo a Camilla Paglia, Charlie Finch, y Robert Hughes, comparten la visión de que el tiempo de la vanguardia ya ha pasado y que “the odds of [an artist] discovering something new are nil” (Finch, 2009). Por supuesto, ha habido reacciones a esta

interpretación. Como era de esperar, los artistas son particularmente reacios a aceptar la teoría de la muerte y continúan afirmando la presencia de la vanguardia. El aclamado músico vanguardista John Cage excluyó categóricamente la posibilidad de la muerte de la vanguardia ya que esto contradiría el propio proceso de invención:

People ask what the *avant-garde* is and whether it's finished. It isn't. There will always be one. The *avant-garde* is flexibility of mind and it follows like day the night from not falling prey to government and education. Without *avant-garde* nothing would get invented (Cage, 1983: 68).

Pero incluso entre los académicos, el debate todavía está muy vigente, como demuestra el congreso internacional *Avant-garde Now!?* organizado en torno a este tema¹.

Aunque el debate sobre la muerte de la vanguardia ha proporcionado el terreno para una reflexión sobre la relación entre la vanguardia y la cultura contemporánea, también ha definido, y en cierta manera restringido, esta relación. Incluso para aquellos que afirman que la vanguardia está viva, el modelo teórico sigue siendo uno de legado, recuperación, conexiones (políticas o artísticas) que unen la nueva y la vieja vanguardia². No es casualidad que la teoría de la muerte surgiera en el momento en que los nuevos movimientos de vanguardia se establecieron en Europa y en Estados Unidos, concretamente el informalismo en Francia, el expresionismo abstracto en Estados Unidos, la neoavanguardia en Italia, por nombrar solo algunos. Los críticos respondieron a este resurgimiento cuestionando la posibilidad de una nueva encarnación de la vanguardia e interrogándose sobre el verdadero significado lingüístico y conceptual de la misma noción de vanguardia. Enzensberger comienza su estudio con una referencia explícita a la situación del momento: “to count himself a member of the *avant-garde* has for several lifetimes now been the privilege of everyone who covers empty surfaces with paint or sets down letters or notes on paper” (1962: 72). Escéptico con los nuevos movimientos de vanguardia (hace referencias explícitas al tachismo, la poesía concreta, el informalismo e incluso la generación beat), Enzensberger denuncia la forma en que el término se ha reutilizado: “there is much evidence for this term’s having become nowadays a talisman which is to make its wearers proof of all objections and to intimidate perplexed viewers” (1962: 79). De la misma forma, Kramer revela que escribe “at a time when *avant-garde* claims are enthusiastically embraced by virtually all the institutions ministering to middle-class taste” (1973: 5) mientras la conciencia de Bürger de la situación del momento es evidente a lo largo de su análisis. Los artistas no escaparon a la comparación. Angelo Guglielmi, siendo él mismo miembro de la vanguardia Gruppo '63, rechazó el término vanguardia en favor de “experimentalismo” para subrayar las diferencias entre los viejos y los nuevos movimientos. Lo que subyace

NOTAS

1 | *AAvant-Garde Now!?* : Fourth Ghent Conference on Literary Theory, Ghent University, marzo de 2005.

2 | Véase, por ejemplo: Sell (2005).

es la idea de que en la cultura contemporánea la vanguardia solo puede funcionar como un paradigma retrospectivo, una referencia genealógica, un punto de comparación.

Pero ¿qué pasaría si hubiera otras formas de concebir la vanguardia en nuestros días, fuera de la dialéctica entre viejo y nuevo? ¿Es posible imaginar una “lectura contemporánea” de la vanguardia histórica? ¿La vanguardia de principios del siglo XX es “injertable” en nuestro contexto? Derrida, preguntado sobre su texto sobre *Romeo y Julieta* (“Aphorisme Countertime”), y los problemas de leer un texto tan distante histórica y culturalmente, respondió que los textos están a la vez condicionados históricamente y abiertos a la recontextualización: “transplantable into a different context, they continue to have meaning and effectiveness” (Attridge, 1992: 64). Esto concuerda con la noción de Derrida del tiempo como “contretemps”, es decir, como un fenómeno no lineal abierto a discontinuidades en el que el pasado y el futuro no son mutuamente excluyentes: “before knowing whether one can differentiate between the spectre of the past and the spectre of the future, of the past present and the future present” (Derrida, 1994: 5), explica en *Spectres of Marx*, “one must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other” (1994: 40). Lo que está en cuestión es la noción misma de contextos históricos homogéneos, puesto que el efecto de spectralidad socava la oposición entre pasado y presente y abre la posibilidad de órdenes temporales múltiples y coexistentes. “Time”, escribe Derrida citando a Shakespeare, “is out of joint”.

Con respecto a la vanguardia, es fundamental reconocer que las conceptualizaciones dialécticas basadas en la oposición vida-muerte (o viejo-nuevo), o que contrastan épocas conservadoras y de vanguardia, podrían pasar por alto parte de la complejidad de la relación entre vanguardia y cultura contemporánea o, más bien, entre cualquier pasado y el tiempo en sí mismo. En consecuencia, este artículo ofrece una lectura “cotemporal” de la vanguardia histórica, que de ninguna manera es un argumento contra las versiones historicistas, ni un modelo teórico exhaustivo. El objetivo es más bien mostrar cómo algunos textos de la primera vanguardia pueden ser leídos fuera de su contexto original y recontextualizados en la cultura contemporánea, a pesar de sus raíces históricas. Quizás más que cualquier otro fenómeno o periodo artístico, la vanguardia se ha interpretado fundamentalmente en un marco historicista. Bajo esta perspectiva, se supone que su acto de provocación no es iterable, puesto que está inextricablemente entretejido con las condiciones históricas y culturales en las que está incrustado. Esta visión es parcialmente correcta pero debe ser matizada. Como dice Derrida, “there is no history without iterability, and this iterability is

also what lets the traces continue to function in the absence of the general context or some elements of the context” (Attridge, 1992: 64). Siempre hay un grado de *jeu* [juego] en la relación entre un texto y su contexto que permite “movimiento”, esto es, en términos históricos transposición. Por otra parte, la historia no se desarrolla continuamente de forma lineal y por ello la progresión de lo viejo a lo nuevo no genera contextos culturales homogéneamente “nuevos”. Si el acto de provocación de la vanguardia modernista puede iterarse en el contexto contemporáneo es porque es concebible que nuestra cultura actual no sea uniformemente postmodernista. Un análisis de algunos textos tomados de los escritos futuristas ayudarán a ilustrar este punto.

1. Contra el amor: una provocación futurista

El futurismo ha tenido un papel crucial en nuestra comprensión crítica de la vanguardia. Puede que no haya sido el primer movimiento artístico (el cubismo se inició algunos años antes) pero se trata del primer modelo de vanguardia, que determinaría la forma en que la concebimos a día de hoy. Una actitud antagonista hacia los aparatos político y cultural, un rechazo radical del pasado resumido en la fórmula de la *tabula rasa*, un gusto desafiante por la provocación, un uso estratégico de los manifiestos, *soirées* y eventos como forma de autopromoción a gran escala, una reivindicación atrevida de su posición adelantada a su tiempo y una audaz experimentación en todos los campos del arte son algunos de los rasgos del futurismo que han dado forma al concepto de vanguardia en el siglo XX. Bentivoglio y Zoccoli lo resumen de este modo: “[Futurism] originated the very idea of avant-garde as radical revisitation of any kind of experience encompassing every conceivable aspect of human existence” (1997: 3).

Así pues, el futurismo representa más que ningún otro movimiento el momento originario, el arquetipo de la vanguardia, como afirma Giovanni Lista (2006), estructurando las aproximaciones históricas retrospectivas al estudio de la vanguardia en general y, de este modo, definiendo la relación entre vanguardia y cultura contemporánea. Partiendo de esta aproximación, el futurismo se aparece ante nosotros como la más distante de entre las vanguardias, la menos “injertable” en nuestros días, la más obsoleta. Pero si abandonamos momentáneamente el marco histórico y damos paso a una reformulación discursiva de los trabajos futuristas, podríamos hacernos una imagen completamente diferente.

El escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti y la poeta, novelista, bailarina, dramaturga y pintora francesa Valentine de Saint-Point

fueron el fundador del futurismo y la primera mujer en unirse al movimiento respectivamente. Ambos alumbraron provocativos escritos en torno al concepto de amor, dando lugar a la indignación y al escándalo. Expresaron sus ideas de una manera típicamente futurista, sin una forma sistémica, incorporándolas en cambio, de un modo bastante fragmentario, en una variedad de textos. No obstante, en el caso de Marinetti y de Saint-Point, estos fragmentos constituyen una red de hilos entrelazados e identificables de pensamiento, puesto que muchos de ellos son una respuesta explícita a los textos escritos por otros, de acuerdo a la cultura de debate albergada dentro del movimiento. Incidentalmente, la intertextualidad que surge en los textos de los escritores refuerza el argumento de aquellos que apuntan a la necesidad de más estudios comparativos en un nivel transnacional, en especial en lo que toca a fenómenos internacionales como la vanguardia. No ocurre a menudo que se asocie a Francia con el futurismo. No obstante, la primera mujer en trabajar codo con codo con los futuristas era francesa (y sobrina de Alphonse Lamartine) y a ella corresponde la autoría de dos importantes manifiestos futuristas, el *Manifiesto de la mujer futurista* y el *Manifiesto futurista de la lujuria*.

Los textos de Marinetti y Saint-Point en lo que respecta al amor se prestan muy bien a una experiencia de lectura “conjunta” que trasciende la misma temporalidad de los textos. Son, utilizando el término de Derrida, “injerables”. Metodológicamente, esto es posible por la presencia en la actualidad del mismo elemento contextual que se discute en estos textos, a saber, el amor, entendido como una relación sentimental entre dos personas que se escogen mutuamente. Ya que además se trata de un elemento fuertemente arraigado en nuestra cultura, es posible que el efecto de provocación que se sigue de las polémicas futuristas encuentre eco en el contexto actual, que el impacto que experimentó la audiencia de entonces sea paralelo al nuestro. Un análisis del contenido de la polémica, seguido de las consideraciones de temporalidad oportunas, arrojará luz sobre dicho paralelismo.

El primer pasaje controvertido sobre el tema del amor lo encontramos en el manifiesto de fundación de 1909, en particular en la famosa fórmula del “desprecio de la mujer”. Se trataba, según Marinetti, de una forma de condenar el uso abusivo del tema del amor en literatura y los clichés asociados al mismo, de los que la idealización de la mujer era un típico ejemplo. En una entrevista con un periodista francés, publicada poco después de la aparición del manifiesto, Marinetti, al que se pidió que aclarase sus expresiones, explica:

I have perhaps been far too concise, and I'll try to clarify our ideas on this point, immediately. We wish to protest against the narrowness of inspiration to which imaginative literature is being increasingly subjected.

With noble but all too rare exceptions, poems and novels actually seem no longer able to deal with anything other than women and love. It's an obsessive leitmotif, a depressive literary fixation (Marinetti, 2006: 20)³.

Por supuesto, uno podría pensar que Marinetti intenta enmendar su pasada falta, metaforizando lo que se percibió como una declaración misógina. Pero el lenguaje metafórico era, de hecho, típico de la forma de escribir de Marinetti en aquellos tiempos y permaneció también como un rasgo característico de los manifiestos futuristas. Además, en este mismo manifiesto, encontramos:

And yet, we had no idealised Lover whose sublime being rose up into the skies; no cruel Queen to whom we might offer up our corpses, contorted like Byzantine rings! Nothing at all worth dying for, other than the desire to divest ourselves finally of the courage that weighed us down! (2006: 12).

Vale la pena mencionar que un sentimiento anti-femenino entraría en conflicto con la historia del movimiento mismo, que siempre dio la bienvenida a mujeres artistas, como así lo demuestran recientes estudios llevados a cabo, como el de Bentivoglio y Zoccoli (1997). Que el desprecio hacia las mujeres no se ha de leer literalmente, sino como un rechazo del amor sentimental, es una afirmación que se sustenta en una serie de documentos. En la *Segunda proclamación futurista: Matemos al rayo de luna*, leemos: "Yes, our very sinews insist on war and scorn for women, for we fear their supplicating arms being wrapped around our legs, the morning of our setting forth!" (2006: 23); en el prefacio de *Mafarka el futurista*, Marinetti escribe: "When I told them, 'Scorn for women!' they all hurled their feeble abuse at me, like a pack of brothel keepers, infuriated by a police raid! But don't think I'm casting doubt on the animal worth of women, but rather on the sentimental importance that is attributed to them" (2006: 32). Sin duda, el testimonio más explícito se recoge en *Contra el amor y el parlamentarismo*, un texto publicado en francés bajo el inconfundible título de *Le mépris de la femme* (El desprecio de la mujer): "Our hatred, to be precise, for the tyranny of love, we summed up in the laconic expression 'scorn for women'. We scorn women when conceived as the only ideal, the divine receptacle of love" (2006: 55).

Esta identificación entre el amor y las mujeres se puede explicar, evidentemente, en términos biográficos, Marinetti como hombre heterosexual que experimenta el amor a través de la interacción con mujeres, o en el terreno cultural, por la manera en que las mujeres eran representadas y educadas en ese tiempo. D'Annunzio, en particular, fue acusado por Marinetti de estetizar la experiencia del amor e idealizar la feminidad. Respecto a la condición cultural y psicológica real de la mujer, basta con citar a la misma Valentine de Saint-Point, que en su *Manifiesto de la mujer futurista* de 1912 describe

NOTAS

3 | Todos los extractos de los manifiestos, conferencias, entrevistas y escritos críticos de Marinetti están sacados de la edición en inglés (Marinetti, 2006).

4 | Tots els fragments dels manifestos de Valentine de Saint-Point estan extrets de Bentivoglio M. i Zoccoli F. (1997).

a las mujeres como “pulpos del corazón” antes de exhortarlas a la masculinización de sus corazones: “Instead of reducing man to the servitude of abominable sentimental needs, push your sons and your men to surpass themselves” (Bentivoglio y Zoccoli, 1997: 166)⁴. La identificación de Marinetti entre amor y mujeres, así pues, difícilmente causa sorpresa y no constituye aquí un tema de discusión relevante. En cambio, lo que es menos obvio es la condenación del amor y su omnipresencia social, cultural y estética, reiterada y elaborada con más profundidad en textos posteriores.

Después del manifiesto de 1909, los comentarios de Marinetti se hacen más explícitos. En el *Discurso futurista de Marinetti a los venecianos*, escrito un año después, su rechazo del amor sentimental es ostensiblemente militante “Let us liberate the world from the tyranny of sentimentalism. We’ve had more than enough of amorous adventures, of lechery, of sentimentalism and nostalgia” (2006: 166). La protesta de Marinetti contra Venecia esconde una protesta contra el uso abusivo en el arte de los temas relacionados con el amor, que la ciudad del amor *par excellence* representa. En el mismo año, en su manifiesto en favor de un teatro futurista, el rechazo del amor se menciona como una de las prioridades fundamentales para el nuevo teatro: “the leitmotifs of love and the adulterous triangle, having already been much overused, must be banished entirely from the theatre” (2006: 182). Valentine de Saint-Point expresa un punto de vista similar en su *Teatro de la mujer*, una conferencia de 1912. Lamentando la representación de las mujeres como “juguetes” y *femme fatales* evocadas casi exclusivamente como “objetos de deseo”, de Saint-Point clama por el final de un teatro monotemático, obsesionado con el amor y el adulterio. Las alternativas que Marinetti y Saint-Point proponen para el futuro teatro difieren sustancialmente. Mientras que de Saint Point desarrollaría posteriormente el teatro “métachorie”, una danza de “esencia cerebral” inspirada en ideas más que en sentimientos, Marinetti apoyó el teatro de variedades, precisamente por, entre otras razones, su representación no sentimental que “systematically devalues idealized love and its romantic obsessions” (2006: 188). Sin embargo, sus argumentos para el cambio eran los mismos, basándose en una necesidad de liberar el teatro de la “tiranía del amor”.

La batalla futurista contra el amor fue, así pues, un acto de purga artística, en línea con el programa del movimiento para el despertar artístico. Un arte moderno revolucionario requería que los escritores se abstuvieran de explotar una material tan trillada, del mismo modo que pedía que los pintores que parasen de pintar desnudos “as nauseous and as tedious as adultery in literature”, como declaró Boccioni en *Pintura futurista, Manifiesto técnico* (Harrison and Wood, 2003: 152), que los bailarines se resistieran a la moda del tango “the last manic yearnings of a sentimental, decadent, paralyzing

NOTAS

4 | Todos los extractos de los manifiestos de Valentine De Saint-Point’ están sacados de Bentivoglio M. y Zoccoli F. (1997).

Romanticism for the cardboard cut-out femme fatale” (Harrison and Wood, 2003: 132). De acuerdo con el programa futurista para el rejuvenecimiento del arte y la sociedad a través de un rechazo radical de las convenciones heredadas, la tradición durante tanto tiempo establecida de las novelas, poemas, obra de teatro, danzas y pinturas sentimentales ha de arrojarse al olvido.

Sin embargo, sería poco perspicaz reducir esta batalla a algo puramente estético. Nada era más extraño a los futuristas que un arte referido exclusivamente a asuntos estéticos. La cruzada antiamor era antes un ataque contra una práctica cultural y sus implicaciones morales que una crítica a determinados campos artísticos. De acuerdo con Marinetti y de Saint-Point el amor era un veneno cultural que, lejos de elevar, sostener y perfeccionar a la mujer y al hombre, los alienaba de la verdadera aventura. Mafarka, el escandaloso protagonista de la novela de Marinetti, solamente puede alcanzar su destino heroico si se libera del amor de las mujeres y engendra a su propio hijo: “it is in this way that I have killed love, and in its place I have set the sublime will of heroism!” (2006: 39). El amor se ve como opuesto no solo al reino de la acción, sino también al de los sentidos: “You must prepare yourself for, and cultivate every kind of danger, so as to experience the intense pleasure of thwarting them...This is the new Sensuality that will liberate the world from Love” (2006: 39). Tanto Marinetti como de Saint-Point conciben el amor como una fuerza conservadora aplastante, antiheroica en el mejor de los casos, esclavizante en el peor, que acostumbra a los hombres y a las mujeres a la obediencia y la inacción, atrayéndoles a la quietud de la vida doméstica. Este punto se manifiesta sin ambigüedad ninguna en alguno de los manifiestos que publicaron por separado durante la primera década del movimiento. En *Contra el amor y el parlamentarismo*, Marinetti declara:

We despise that horrible, heavy Love that impedes the march of men, preventing them from going beyond their own humanity, doubling themselves, overcoming themselves so as to become what we term extended man. We despise that horrible, heavy Love, that immense leash with which the sun keeps the valiant earth chained in its orbit, when certainly it would prefer to leap wherever chance took it, to take its chance with the stars (2006: 55).

Lejos de constituir una perspectiva masculina, este punto de vista es compartido por de Saint-Point en su *Manifiesto de la mujer futurista* escrito como respuesta al manifiesto de fundación del futurismo: “In my *Poèmes de l’Orgueil* (Poems of Pride), as in *La Soif et les Mirages* (Thirst and Mirages), I have repudiated sentimentalism as contemptible weakness, because it shackles our strength and immobilizes it” (Bentivoglio and Zoccoli, 1997: 165). A semejante debilidad, de Saint-Point, como Marinetti, opone una postura más heroica que, para ella, tiene su último recurso en la lujuria:

Lust is a force, because it destroys the weak and excites the strong to expend energy, and hence renews them [...]. The woman who keeps her man at her feet with her tears and her sentimentalism is inferior to the prostitute who spurs her man toward vainglory, to conserve with a revolver in his fist his arrogant domination over the underworld of the city. This woman at least cultivates an energy which can serve better causes (1997: 165).

No es ninguna sorpresa que semejantes puntos de vista, expresados por una mujer, provocaran escándalo y disgusto y, en un típico estilo futurista, incluso ataques físicos. De acuerdo a algunos testigos, la conferencia organizada en París para la lectura del manifiesto se interrumpió antes de que de Saint-Point pudiera terminar su lectura, debido a las protestas que se alzaron entre la audiencia (Warnod, 1912: 5). Al otro lado de la puerta, un desafiante poster marcaba la nota “To the contemporary public numb from femininity. Against submission, sentimentalism, feminism, a conception of the futurist woman by Mrs Valentine de Saint-Point” (Richard de la Fuente, 2003: 126).

Impertérrita ante la reacción del público, de Saint Point escribió un nuevo manifiesto desafiando abiertamente el orden aceptado de las cosas. Su *Manifiesto futurista de la lujuria* da la vuelta al orden moral basado en el amor en favor de una lujuria autoconsciente. Después de realizar un elogio de la lujuria como fuerza positiva de la naturaleza, a la que hay que secundar y no oponerse, condena la debilidad sentimental:

It is not lust that disunites, dissolves and annihilates. It is rather the mesmerizing complications of sentimentality, artificial jealousies, words that inebriate and deceive, the rhetoric of parting and eternal fidelities, literary nostalgia –all the histrionics of love (1997: 168).

A diferencia de la lujuria, el sentimentalismo es degradante, puesto que conduce a una vida estática, parasitaria, no heroica:

We must strip lust of all the sentimental veils that disfigure it. These veils were thrown over it out of mere cowardice, because smug sentimentality is so satisfying. Sentimentality is comfortable and therefore demeaning. [...] Lust is a force, finally, in that it never leads to the insipidity of the definite and the secure, doled out by soothing sentimentality (1997: 169).

La condena de de Saint-Point al sentimentalismo se hace eco del remarcable rechazo del amor de Marinetti. Otros documentos sugieren que de Saint-Point podría haber utilizado los dos términos de forma intercambiable. En una entrevista para *The New York Evening World* con el título de “Geometric dancer doesn’t believe in love but interprets love poems in the square” declaró: “I see two imaginary poles, one representing all of life which calls to me; the

other, love which holds me, and I dance between these two poles” (Satin, 1990: 9). Leslie Satin mantiene que en la entrevista también dijo al entrevistador que “she did not believe in love, nor in anything that caused a person “to become a slave” [...] as one does when in love” (Satin, 1990: 2).

Igual que el anterior manifiesto de de Saint Point, el *Manifiesto futurista de la lujuria* provocó escándalo y disgusto. El periodista de *Lacerba* y futuro miembro Italo Tavolato fue incluso procesado por defender el manifiesto en su “Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria” (Ballardin, 2007: 44). Sin embargo no se consiguió acallar la polémica y Marinetti publicó nuevas condenas del amor en un número de discurso y manifiestos, desde los más literarios, tales como *Dstrucción de la sintaxis- Imaginación sin hilos – Palabras en libertad* donde se juzga necesaria “una reducción del valor del amor” para una renovación de la sensibilidad humana en general (2006: 121), hasta los más políticos, como *El futurismo y la Gran Guerra* donde la guerra se ve también como una oportunidad para erradicar la cultura del amor: “the Great War is devaluating love, ridding it of any sense of nobility and reducing it to its natural proportions” (2006: 246). Esta esperanza es la que lleva a Marinetti a escribir el que posiblemente es su ataque más directo al amor sentimental con su libro *Cómo seducir a una mujer*, escrito durante la guerra. Una vez más, detrás de la aparente retórica antifemenina que hace aparición desde el título mismo, se encuentra una lúcida y racional demolición de la noción cultural, moral y social de amor. Combinando detalles biográficos con precisas exploraciones críticas del pensamiento, Marinetti desenmascara algunos de los (no tan nobles) fundamentos sociales y emocionales del amor, desde los celos, las necesidades sexuales y la vanidad, a la propiedad y la domesticidad. De este modo, como señalan Corra y Settimelli, “succeeds in efficiently assaulting the idea of love by revealing its composition”, particularmente en aquellos “sacred concepts of unicity, eternity and fidelity” (Corra and Settimelli, 2007: 17).

Al contrario que de Saint-Point, cuyo interés en los debates políticos fue siempre secundario a su actividad como artista, Marinetti extendió la polémica contra el amor mucho más allá de sus dimensiones morales y estéticas. Junto a sus colaboradores más próximos, escribió pasajes enteros que tratan de abrir las construcciones convencionalizadas del amor, de una forma que cuestiona sus premisas ontológicas. No solo la representación del amor o su valor moral, sino también la propia idea de amor se plantea como “least natural thing in the world”: “love –romantic obsession and sensual pleasure– is nothing but the invention of poets, who made a present of it to mankind” (2006: 55).

Esta es posiblemente una de las provocaciones más audaces hechas por la vanguardia. Estas palabras daban un vuelco a siglos de pensamiento occidental que habían concebido el amor como una pasión natural del corazón humano. La visión del amor como una fuerza conservadora estaba, por ejemplo, en marcado contraste con la noción romántica del amor pasional como fuerza de la naturaleza capaz de sacudir las convenciones sociales, en la que se basan tantas novelas del siglo XIX. Pero al negar al amor su existencia fuera del mundo representacional, Marinetti no estaba desafiando solamente la tradición literaria, sino también una tradición filosófica largamente establecida que asociaba el amor con la naturaleza y el mismo significado de la vida. Su objetivo principal era sin duda Schopenhauer, cuyo trabajo había leído y criticado en varias ocasiones, particularmente en relación con su concepto del amor como impulso de la naturaleza. Este concepto se desarrolla en *The World as Will and Idea*, donde Schopenhauer conceptualiza el amor como instinto hacia la “voluntad de vivir”, la forma en que la naturaleza preserva la supervivencia de la especie humana y el más fuerte y activo de todos los motivos, junto con el amor por la vida misma. Refiriéndose a esta teoría, en su *Extended Man and the Kingdom of Machine*, Marinetti describe a Schopenhauer como “that bitter philosopher who so often proffered the tantalizing revolver of philosophy to kill off, in ourselves, the deep-seated sickness of Love with a capital L.” (2006: 88). A continuación anticipa sus combativas intenciones: “and it is precisely with this revolver that we shall so gladly target the great Romantic Moonlight” (2006: 88).

Por consiguiente Marinetti refutó con fuerza la justificación biológica de la existencia del amor. En su opinión, junto a la poesía y la filosofía, otras instituciones creadas por el hombre, como la religión y la economía, contribuyen a la conformación del amor. Por un lado, el catolicismo creó el moto de la eternidad, que está en la base del mito del amor verdadero (Amor con A mayúscula): “eternity of spiritual values, eternity of joy in an extraterrestrial heaven, and therefore the absurd of eternity of love on Earth” (2006: 321). El matrimonio es visto, en este sentido, como la institución necesaria orientada a preservar el artificio: “priests have created the most absurd prison of all –indissoluble marriage. So, to make sure that the law of eternal love is not broken, priests have imprisoned the hearts and the sensibilities of women” (2006: 323). Por otro lado, se hace una asociación entre otro imperativo romántico crucial, la norma de exclusividad, y el principio económico de propiedad privada: “We want to destroy not only the ownership of the land but also that of women” (2006: 310). Las leyes del comercio parecen estar incrustadas en la institución familiar, “with its “my wife”, “my husband”, which “so far as the woman is concerned, is born out of a buying and selling of body and soul” (2006: 310). Bajo esta perspectiva, las fuerzas principales de la sociedad, en particular la religión y la economía,

proporcionaban las estructuras mentales, así como las condiciones psicológicas y sociales que están en la base del amor romántico. La naturaleza solamente participaba en forma de acto sexual: “all that’s natural and important in it is the coitus, whose goal is the futurism of the species” (2006: 55).

En conclusión, la destrucción futurista del mito del amor como se desarrolla en las obras de Marinetti y de Saint-Point parece basarse por un lado en la refutación de su necesidad existencial y biológica mediante la interrogación de su artificio y por otro lado en una condena de la práctica cultural del amor como fuerza opresora y conservadora. Esta demolición formaba parte de una revolución mayor del pensamiento contra todas las fuerzas conservadoras del pasado que tendría también implementaciones prácticas políticas. La abolición del matrimonio y su sustitución por encuentros casuales (“amore libero”) en el programa del Partido Futurista muestran hasta que punto se consideraba que estaban interrelacionadas las esferas pública y privada. En retrospectiva, puede decirse que este fue un primer intento de desentrañar el debate sobre el amor desde las limitaciones epistemológicas de un discurso estrechamente confinado a la esfera privada, para revelarlas premisas morales y sociales que lo sostienen.

2. Conclusión: el amor, el tiempo y la teoría de la muerte

Según la influyente teoría de la muerte de la vanguardia que ha sido dominante en los últimos sesenta años, décadas de arte transgresivo nos han “inmunizado” contra el efecto de escándalo que la primera vanguardia era capaz de crear. Los que se oponen a esta teoría mantienen que una nueva vanguardia que desafíe radicalmente, como su predecesora, nuestro entendimiento y percepción del mundo también existe en la cultura contemporánea. Ambas posiciones conllevan una contextualización histórica de la vieja y la nueva encarnación de la vanguardia que ancla cada una de ellas a su contexto original, a su propia época, Pero los textos analizados aquí plantean importantes cuestiones en relación con la posibilidad de una “recontextualización” de la vanguardia, esto es, de una lectura tardía, atemporal,

Hay pruebas suficientes que sugieren que estos escritos podrían resultar hoy tan provocativos como cuando se escribieron. Los excesos románticos en películas, culebrones y novelas pueden tomarse como una indicación de que las ideologías del amor sentimental todavía están firmemente arraigadas. La revolución sexual de los años sesenta y setenta fue precisamente una revolución “sexual”, es decir, una rebelión contra los tabúes sexuales y la censura de

la información sexual. Pero simplemente no se cuestionaron las premisas políticas, sociales y morales el amor sentimental. La socióloga contemporánea Jacqueline Sarnsby, autora de uno de los pocos estudios académicos sobre este tema, explica cuál puede ser la razón de que seamos tan reticentes a analizar el amor:

The very idea that social forces, rather than one's uniquely personal needs and desires, might have shaped the form of one's love seems like an infringement of personal liberty, an intrusion into that mysterious, private world, the irrational splendour of one's finer feelings (Sarsby, 1983: 1).

Podría decirse que el amor es un aspecto de nuestra vida que ni la liberalización de actitudes de la posguerra ni el declive de la influencia cultural de la religión ha cambiado fundamentalmente. Lejos de quedar descartado por el curso de la historia, el amor ha permanecido, parece ser, como una de las instituciones inamovibles de nuestra sociedad. "Who would dream of being against love?" (Kipnis, 2003: 3, 39), se pregunta la crítica contemporánea Laura Kipnis, reflexionando sobre lo que piensa que puede ser una de las creencias incuestionables de nuestro tiempo y quizás la forma de control social más eficaz posible. Catherine Belsey argumenta que la sociedad contemporánea depende estructuralmente del amor como garante de la cohesión social:

More effectively even than Christianity in the nineteenth century, true love in the twentieth acts as the solvent of class struggle. Meanwhile family values, cemented by True Love, legitimize oppressive state policies and inadequate social expenditure (Belsey, 1994: 7).

En consecuencia, aquellos que repudian el verdadero amor (lo que los futuristas llamaban "amor con A mayúscula") "are seen by the right as deviant and culpable, betraying society by rejecting the promise it holds out of nuclear cosiness for life" (Belsey, 1994: 7).

Lo que muestran estas observaciones es que la contingencia de las obras de Saint-Point y Marinetti podría no haber cambiado considerablemente en lo relativo al discurso sobre el amor. Como resultado, su desafío de la percepción común del amor como condición natural (y deseable) no puede sonar sino inquietante para los lectores contemporáneos. En la base de esta continuidad cultural, es posible visualizar una relación entre la vieja vanguardia y la sociedad contemporánea que no es solo "vertical" sino también, al mismo tiempo, horizontal, a pesar de la distancia histórica que las separa. Los textos examinados aquí son perfectamente "injertables" en nuestro tiempo porque, como nos recuerda Derrida, "we have available contextual elements of great stability which [...] allow reading, transformation, transposition, etc." (Attridge, 1992: 64). Esta conexión atemporal entre pasado y presente indica que el análisis

historicista puede no ser suficiente para explorar los fenómenos histórico-literarios en toda su complejidad. Los historiadores literarios Hutcheon y Valdes han propuesto recientemente nuevos modelos historiográficos que tienen en cuenta la interconexión entre el pasado y el presente y desafían las periodizaciones convencionales (Hutcheon y Valdes, 1995). Lo que se sugiere aquí a través del ejemplo de la polémica futurista contra el amor es que incluso la vanguardia puede prestarse a una lectura “deshistorizada”, desafiando así la separación dualista entre vanguardia “viva” y vanguardia “muerta”.

Bibliografía

- ATTRIDGE, D. (1992): *Jacques Derrida: Acts of Literature*, London: Routledge.
- BALLARDIN, B. (2007): *Valentine de Saint-Point*, Milano: Selene.
- BARTHES, R. (1981): *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil.
- BELSEY, C. (1994): *Desire: Love Stories in Western Culture*: Oxford, Blackwell.
- BENTIVOGLIO, M and ZOCCOLI, F. (1997): *Women Artists of Italian Futurism. Almost a lost history...*, New York: Midmarch Arts Press,
- BÜRGER, P. (1984): *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAGE, J. (1983): *X: writings '79-'82*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- CORRA, B. and SETTIMELLI, E. (2007), "Prefazione", in MARINETTI, F.T, *Come si seducono le donne*, Firenze: Vallecchi, 7-18.
- DERRIDA, J. (1994): *Spectres of Marx*, New York: Routledge.
- ENZENSBERGER, H. M (1966), "The Aporias of the Avant-garde", in Raw, P. (ed), *Modern Occasions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 72-101
- FINCH, C. (2009): "The Avant-garde", Artnet [15/04/2011], <<http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/avant-garde8-13-09.asp>>.
- HARRISON, C. and WOOD, P. (2003): *Art in Theory, 1900 - 2000: an Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell.
- HTCHEON, L. and VALDES, M. (1995-96): "Rethinking Literary History – Comparatively", *ACLA Bulletin*, 1-3, vol. XXV, 11-22.
- KIPNIS, Laura (2003): *Against Love: a Polemic*, New York: Pantheon Books.
- KRAMER, H. (1973): *The Age of the Avant-garde. An Art Chronicle of 1956-1972 by Hilton Kramer*, London: Secker & Warburg.
- LISTA, G. (2006) : "Les idées futuristes après la fin du futurisme", Sitec [29/03/2011], <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/L_f/LISTA_F/TXT_F/LESIDEES.htm>
- MARINETTI, F.T. (2006): *F.T. Marinetti. Critical Writings*, Berhaus, G. (ed.), New York: Farrar, Straus and Giroux.
- RICHARD DE LA FUENTE, V. (2003): *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions Des Albères.
- SARSBY, J. (1983): *Romantic Love and Society*, Harmondsworth: Penguin.
- SATIN, Leslie (1990) : "Valentine de Saint-Point", *Dance Research Journal*, 1, vol. XXII, 1-12.
- SELL, M. (2005) : *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- WARNOD, A. (1912) "Une soirée futuriste", *Comoedia*, 7 june

DESHISTORITZACIÓ DE L'AVANTGUARDA: UNA LECTURA «EX-TEMPORÀNIA» DE L'ATAAC CONTRA L'AMOR ALS ESCRITS DE TOMMASO MARINETTI I VALENTINE DE SAINT-POINT

Vera Castiglione

University of Bristol

V.Castiglione@bristol.ac.uk

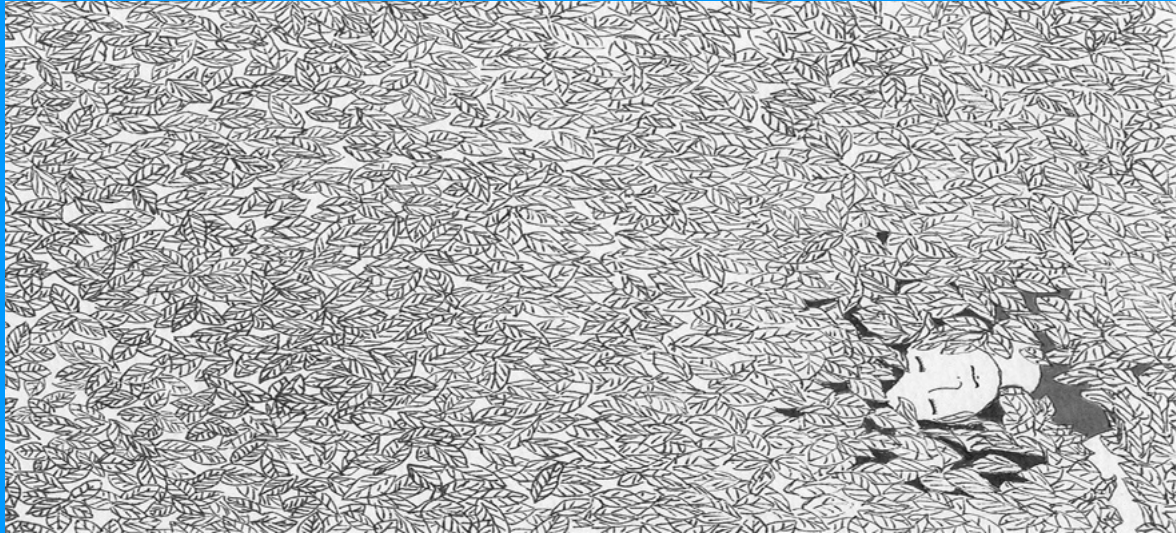
Cita recomanada || CASTIGLIONE, Vera (2011): "Deshistorització de l'avantguarda: una lectura «ex-temporània» de l'atac contra l'amor als escrits de Tommaso Marinetti i Valentine de Saint-Point" [article en línia], 452^oF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 5, 99-114, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/vera-castiglione.html> >

Il·lustració || Patri López

Traducció || Carme Rossell

Article || A petició | Publicat: 07/2011

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article analitza el tractament del tema de l'amor per part de Tommaso Marinetti i Valentine de Saint-Point en relació amb el debat teòric continuat sobre la mort de les avantguardes. S'hi examinen alguns dels textos contraris a l'amor més polèmics dels dos autors futuristes i s'hi explora la possibilitat d'un acostament no historicista. Concretament, mitjançant la noció derridiana de «trasplantabilitat» textual, l'article situa en la cultura contemporània l'atac futurista contra l'amor i suggereix una connexió «in-temporània» entre el context cultural de les antigues avantguardes i el temps present. A la llum d'aquesta connexió, l'article proposa una interpretació més àmplia de la relació entre «mort» i «viu» en els estudis de l'avantguarda.

Paraules clau || Avantguarda | Futurisme | Amor | Mort de l'avantguarda | Marinetti | De Saint-Point.

Abstract || The present paper discusses Tommaso Marinetti's and Valentine de Saint-Point's treatment of the theme of love in relation to the ongoing theoretical debate on the death of the avant-garde. It examines some of the most controversial texts against love written by the two futurist authors and explores the possibility of a non-historicist approach to these writings. In particular, using the Derridean notion of textual "transplantability", the paper re-situates the futurist polemic against love in contemporary culture and suggests an "un-timely" connection between the cultural context of the old avant-garde and the present time. In the light of this connection, the paper argues for a broader understanding of the relationship between the "dead" and the "living" in avant-garde studies.

Keywords || Avant-garde | Futurism | Love | Death of the avant-garde | Marinetti | De Saint-Point.

0. Introducció

Els darrers seixanta anys, el debat sobre l'avantguarda ha girat en bona part entorn de la teoria de la mort, segons la qual l'avantguarda ha esdevingut cada vegada més incompatible amb la cultura contemporània. La comercialització de l'art, la institucionalització de l'estil d'avantguarda i un context històric postrevolucionari són alguns dels canvis que es considera que han fet que l'avantguarda resulti obsoleta, o almenys redundant.

Per citar tan sols els textos més influents, després de l'assaig de Barthes *A l'avant-garde de quel théâtre?* —on subratlla les arrels burgeses de l'avantguarda, que defineix com una «way of expressing bourgeois death» (Barthes, 1981: 81)—, aprofundeix en la qüestió d'un fracàs predeterminat de les avantguardes a les seves *Aporias of the Avant-garde*. Si les avantguardes impliquen una consciència històrica del futur, diu Enzensberger, llavors la seva fallida està inscrita al propi projecte, ja que ningú no pot determinar el que va «avant», és a dir, «en primer lloc», per endavant. Quant a la possibilitat d'una nova avantguarda, segons Enzensberger aquesta apropiació, lluny de portar a territori inexplorat, tard o d'hora desembocaria en un moviment de regressió, contradient així el seu propòsit i revelant el seu propi anacronisme (Enzensberger, 1996). Hilton Kramer, a *The age of the Avant-garde*, trasllada el centre del debat dels termes filosòfics als historicistes, declarant la mort de l'avantguarda com a conseqüència del canvi de context cultural. En una època de subversió institucionalitzada, com diu Kramer, l'avantguarda «no longer has any radical functions to perform» (Kramer, 1973:18). Les condicions necessàries per a l'existència de l'avantguarda ja no es donen avui dia. La idea és d'una saturació discursiva o, com més tard observà Eric Hobsbawn sobre la pintura Pop-Art, d'un *impasse* estètic perquè, semblaria, «there is nothing left for the avant-garde painting to do» (Hobsbawn, 1998:36). El fonamental *The Theory of the Avant-garde*, de Bürger, és possiblement la primera teoria comprensiva sobre el fracàs intrínsec de les avantguardes, que Bürger atribueix a llur reunificació amb la vida: «An art no longer distinct from the praxis of life but wholly absorbed in it will lose the capacity to criticize it, along with its distance» (Bürger, 1984: 50).

Aquest fil de pensament ha permeat la majoria de debats sobre les avantguardes fins fa molt poc. Avui molts observadors, entre els quals hi ha Camilla Paglia, Charlie Finch i Robert Hughes, comparteixen la visió que l'hora de les avantguardes s'ha acabat i que «the odds of [an artist] discovering something new are nil» (Finch, 2009). Hi ha hagut, naturalment, reaccions a aquesta interpretació. Gens sorprenentment, els artistes són especialment reticents a adoptar la teoria de la mort i continuen declarant la

presència de l'avantguarda. El reconegut artista d'avantguarda John Cage descartà categòricament la possibilitat de la mort de les avantguardes ja que estaria en contradicció amb el procés mateix de la invenció:

People ask what the *avant-garde* is and whether it's finished. It isn't. There will always be one. The *avant-garde* is flexibility of mind and it follows like day the night from not falling prey to government and education. Without *avant-garde* nothing would get invented (Cage, 1983: 68).

Però fins i tot entre acadèmics, el debat continua ben obert, tal com demostra el recent congrés internacional *Avant-garde Now?!* organitzat entorn d'aquest tema¹.

Malgrat que el debat sobre la mort de l'avantguarda ha aportat matèria de reflexió sobre la relació entre avantguarda i cultura contemporània, també n'ha definit, i d'alguna manera n'ha restringit, la relació. Fins i tot entre aquells que mantenen que l'avantguarda és viva, el model teòric continua sent de llegat, de recuperació, de connexions (polítiques o artístiques) entre les noves avantguardes i les velles². No és coincidència que la teoria de la mort sorgís en un moment en què s'establien noves avantguardes a Europa i als Estats Units, com ara l'*Art Informel* a França, l'Expressionisme abstracte als Estats Units o la Neoavantguardia a Itàlia, per esmentar-ne només unes quantes. Els crítics van respondre a aquest ressorgiment posant en qüestió el significat lingüístic i conceptual de la noció mateixa d'avantguarda. Enzensberger obre el seu estudi amb una referència explícita a la seva situació contemporània: «to count himself a member of the avant-garde has for several lifetimes now been the privilege of everyone who covers empty surfaces with paint or sets down letters or notes on paper» (1962: 72). Gens convençut per les noves avantguardes (fa referència explícita al *Tachisme*, la *Concrete Poetry*, l'*Art Informel* i fins i tot a la Generació Beat), Enzensberger denuncia el nou ús donat al terme: «there is much evidence for this term's having become nowadays a talisman which is to make its wearers proof of all objections and to intimidate perplexed viewers» (1962: 79). De manera semblant, Kramer manifesta estar escrivint «at a time when avant-garde claims are enthusiastically embraced by virtually all the institutions ministering to middle-class taste» (1973: 5), mentre que la consciència de Bürger sobre la seva situació contemporània és evident al llarg de la seva anàlisi. Angelo Guglielmi, membre del moviment d'avantguarda Gruppo '63, refusa el terme avantguarda a favor d'«experimentalisme» per tal de subratllar les diferències entre les noves avantguardes i les antigues. Se'n deriva la idea que, a la cultura contemporània, l'avantguarda només pot funcionar com a paradigma retrospectiu, com a referència genealògica, com a punt de referència comparatiu.

NOTES

1 | *Avant-Garde Now?! : Fourth Ghent Conference on Literary Theory*, Ghent University, Març de 2005.

2 | Vegeu, per exemple, Sell (2005).

Però, ¿i si hi hagués altres maneres actuals de concebre l'avantguarda, més enllà de la dialèctica entre les antigues i les noves? Es pot concebre una «lectura contemporània» de les avantguardes històriques? L'avantguarda de principis del segle XX, ¿és trasplantable al nostre context? Derrida, en demanar-se-li que comentés el seu propi text sobre *Romeu i Julieta* de Shakespeare («Aphorisme Countertime»), i sobre els problemes de llegir un text tan llunyà històricament i cultural, respongué que els textos estan alhora condicionats històricament i oberts a la recontextualització: «transplantable into a different context, they continue to have meaning and effectiveness» (Attridge, 1992: 64). Tot plegat és coherent amb la noció derridiana del temps com a «contratemp», és a dir, com a fenomen no lineal obert a discontinuïtats en què el passat i el futur no s'exclouen mútuament: «before knowing whether one can differentiate between the spectre of the past and the spectre of the future, of the past present and the future present» (Derrida, 1994: 5), Derrida explica a *Spectres of Marx* que «one must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing his opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other» (1994: 40). Sota escrutini hi ha la noció mateixa dels contextos històrics homogenis, ja que l'efecte d'espectralitat soscava l'oposició entre passat i present, i obre la possibilitat d'ordres temporals múltiples coexistents. «Time», escriu Derrida tot citant Shakespeare, «is out of joint» [«el temps està desencaixat»].

Respecte de l'avantguarda, és fonamental reconèixer que amb les conceptualitzacions dialèctiques basades en la contraposició de vives-mortes (o noves-antigues), o amb el contrast dialèctic d'una època conservadora amb una d'avantguardista, se'ns pot escapar part de la complexitat de la relació entre avantguarda i la cultura contemporània, o fins i tot entre qualsevol temps passat i el temps en sí mateix. Així doncs, aquest article ofereix una lectura «co-temporània» de les avantguardes històriques, cosa que no representa de cap manera un argument contrari als relats historitzats, ni tampoc un model teòric global. L'objectiu més aviat és mostrar com alguns textos de les primeres avantguardes es poden llegir fora del seu context original i ser recontextualitzats en la nostra cultura contemporània, a pesar de llurs arrels històriques. Potser més que no pas altres èpoques i fenòmens artístics, les avantguardes s'han interpretat fonamentalment dins d'un marc de treball historicista. Sota aquesta perspectiva, s'entén que el seu acte provocador no és iterable, ja que està lligat inextricablement a les condicions històriques i culturals en què s'emmarca. Aquesta visió és en part correcta, però cal matisar-la. Com diu Derrida, «there is no history without iterability, and this iterability is also what lets the traces continue to function in the absence of the general context or some elements of the context» (Attridge, 1992: 64). A la relació entre un text i el seu context hi ha sempre un grau de *jeu* [joc] que permet el «moviment», és a dir, en

termes històrics, la transposició. A més, la història no es desplega de manera contínua i lineal i per tant la progressió de l'antic al modern no genera contextos culturals homogèniament «nous». Si l'acte de provocació de l'avantguarda modernista es pot interar en el context contemporani és perquè és concebible que la nostra cultura actual no sigui uniformement postmoderna. L'anàlisi d'alguns textos presos d'escrits futuristes ens ajudarà a il·lustrar aquest punt.

1. Contra l'amor: una provocació futurista

El paper del Futurisme en la nostra comprensió crítica de l'avantguarda ha estat crucial. Potser no va ser el primer moviment d'avantguarda (el Cubisme s'havia fundat uns quants anys abans), però sí que va ser el primer «model» d'avantguarda que n'ha determinat la nostra concepció actual. Una actitud antagònica respecte de l'aparell cultural i polític, el rebuig radical del passat resumit en la fórmula de la *tabula rasa*, el gust desafiant per la provocació, l'ús estratègic de manifestos, *soirées* i esdeveniments com a mitjans d'autopropaganda massiva, la proclama agosarada d'anar per endavant dels temps i un experimentalisme audaç en tots els terrenys artístics són alguns dels trets futuristes que han donat forma al concepte d'avantguarda del segle XX. Tal com resumeixen Benvoglio i Zoccoli, «[el Futurisme] originated the very idea of avant-garde as radical revisitation of any kind of experience encompassing every conceivable aspect of human existence (1997: 3)».

Més que no pas cap altre moviment d'avantguarda, el Futurisme representa, doncs, el moviment original, l'«arquetipus d'avantguarda», com diu Giovanni Lista (2006), de manera que estructura els acostaments històrics retrospectius de l'estudi de les avantguardes en general i per tant defineix també la relació entre les avantguardes i la cultura contemporània. Segons aquest acostament, el Futurisme ens sembla la més distant de les avantguardes, la menys «trasplantable» als nostres temps, la més obsoleta. Però si abandonem momentàniament el marc de treball històric i ens permetem una reformulació discursiva de les obres futuristes, potser ho veurem de manera completament diferent.

L'escriptor italià Filippo Tommaso Marinetti i la poetessa, novel·lista, ballarina, dramaturga i pintora Valentine de Saint-Point van ser, respectivament, el fundador del Futurisme i la primera dona d'adherir-se al moviment. Tots dos van escriure provocadorament sobre el concepte de l'amor, d'una manera que va generar molta indignació i escàndol. A la manera típica futurista, les seves idees s'expressen no de manera sistemàtica sinó que s'incorporen de manera fragmentària en diversos textos. Tanmateix, en el cas de Marinetti i de Saint-

Point, aquests fragments constitueixen un teixit de fils de pensament identificables ja que molts són respostes explícites de l'un als textos de l'altre, com correspon a la cultura de debat que es promovia dins del moviment. Per cert, la intertextualitat nascuda dels textos de tots dos escriptors reforça l'argument de qui creu que calen més estudis comparatius transnacionals, especialment en relació a fenòmens internacionals com ara l'avantguarda. França no se sol associar al Futurisme. Tanmateix, la primera dona que va treballar amb els futuristes era francesa (i també neboda d'Alphonse Lamartine) i va signar dos manifestos futuristes importants: el *Manifest de la Dona Futurista* i el *Manifest Futurista de la Luxúria*.

Els textos de Marinetti i de Saint-Point sobre l'amor es presten molt a una experiència lectora «desencaixada» que transcendeix la temporalitat dels textos. Són, en paraules de Derrida, «trasplantables». Metodològicament, ho fa possible la presència actual del mateix element contextual de què tracten els textos, és a dir, l'amor, entès com a relació sentimental entre dues persones triades. En tractar-se també d'un element fortament arrelat a la nostra cultura, és possible que la provocació resultant de l'atac futurista ressoni al context actual i que l'impacte experimentat pel públic d'aleshores sigui anàleg al nostre. Una anàlisi del contingut de l'atac, seguida per consideracions de temporalitat, subratllaran aquest paral·lelisme.

El primer fragment controvertit sobre l'amor es troba al manifest fundacional de 1909, particularment a la famosa fórmula del «menyspreu per les dones». Era, segons Marinetti, una manera de condemnar el tema sobreexplotat de l'amor i els *clichés* relacionats amb l'amor, dels quals la idealització de les dones n'era un exemple típic. En una entrevista amb un periodista francès publicada poc després de la publicació del manifest, Marinetti, en demanar-se-li que aclarís l'expressió, explica:

I have perhaps been far too concise, and I'll try to clarify our ideas on this point, immediately. We wish to protest against the narrowness of inspiration to which imaginative literature is being increasingly subjected. With noble but all too rare exceptions, poems and novels actually seem no longer able to deal with anything other than women and love. It's an obsessive leitmotif, a depressive literary fixation (Marinetti, 2006: 20)³.

Naturalment, es podria pensar que Marinetti intentava esmenar el seu *faux-pas* fent una metàfora del que es percebia com una declaració misògina. Però el llenguatge metafòric era ben típic de l'escriptura de Marinetti de l'època, i va continuar sent un tret definitori dels manifestos futuristes. A més, en el mateix manifest, hi trobem un llenguatge metafòric semblant que identifica les dones amb l'amor:

NOTES

3 | Tots els fragments de manifestos, conferències, entrevistes i aparell crític estan extrets de l'edició en anglès (Marinetti, 2006).

And yet, we had no idealised Lover whose sublime being rose up into the skies; no cruel Queen to whom we might offer up our corpses, contorted like Byzantine rings! Nothing at all worth dying for, other than the desire to divest ourselves finally of the courage that weighed us down! (2006: 12).

També val la pena esmentar que el sentiment antifemení es contradiria amb la història d'un moviment que sempre ha acollit dones artistes, tal com demostren estudis recents com ara l'efectuat per Bentivoglio i Zoccoli (1997). Que el menyspreu per les dones no s'ha d'interpretar literalment sinó com a rebuig de l'amor sentimental és una afirmació que se sustenta en diversos documents. A la *Segona Proclamació Futurista: Matem la llum de la lluna*, hi llegim: «Yes, our very sinews insist on war and scorn for women, for we fear their supplicating arms being wrapped around our legs, the morning of our setting forth!» (2006: 23); al pròleg de *Mafarka el Futurista*, Marinetti escriu: «When I told them “Scorn for women!” they all hurled their feeble abuse at me, like a pack of brothel keepers, infuriated by a police raid! But don't think I'm casting doubt on the animal worth of women, but rather on the sentimental importance that is attributed to them» (2006: 32). Sens dubte, la versió més explícita es troba a *Against Sentimentalised Love and Parliamentarism*, text publicat inicialment en francès sota l'inconfusible títol de *Le mépris de la femme* [El menyspreu per la dona]: «Our hatred, to be precise, for the tyranny of love, we summed up in the laconic expression “scorn for women”. We scorn women when conceived as the only ideal, the divine receptacle of love» (2006: 55).

Aquesta identificació entre l'amor i les dones és evidentment explicable en termes biogràfics, per ser Marinetti un home heterosexual que viu l'amor mitjançant la interacció amb les dones, o bé en termes culturals per la representació i educació de les dones en el seu temps. D'Annunzio, en particular, va ser acusat per Marinetti d'estetitzar l'experiència amorosa i d'idealitzar la feminitat. Quant a la condició psicològica i cultural real de les dones, n'hi ha prou de citar la mateixa Valentine de Saint-Point que, en el seu *Manifesto of the Futurist Woman* de 1912, descriu les dones com a «octopuses of the heart» abans d'exhortar-les a una masculinització de llur cor: «Instead of reducing man to the servitude of abominable sentimental needs, push your sons and your men to surpass themselves» (Bentivoglio i Zoccoli, 1997: 166)⁴. La identificació que Marinetti fa de l'amor i les dones és, doncs, poc sorprenent i no constitueix un punt de debat rellevant. Potser és menys òbvia, en canvi, la condemna de l'amor i de la seva persistència socio-cultural i estètica, tal com es reitera i s'amplia en textos posteriors.

Després del manifest de 1909, Marinetti fa més explícites les seves observacions. Al seu *A Futurist Speech of Marinetti to Venetians*, escrit

NOTES

4 | Tots els fragments dels manifestos de Valentine de Saint-Point estan extrets de Bentivoglio M. i Zoccoli F. (1997).

tan sols al cap d'un any, el rebuig de l'amor és ostensiblement més militant: «Let us liberate the world from the tyranny of sentimentalism. We've had more than enough of amorous adventures, of lechery, of sentimentalism and nostalgia» (2006: 166). La protesta de Marinetti contra Venècia inclou una queixa per l'ús excessiu dels temes amorosos en l'art sorgit de la ciutat de l'amor per excel·lència. El mateix any, al seu manifest per a futurs dramaturgs, el rebuig de l'amor es detalla com a una de les prioritats principals del nou teatre: «the leitmotifs of love and the adulterous triangle, having already been much overused, must be banished entirely from the theatre» (2006: 182). Valentine de Saint-Point mostra una visió similar al seu *Theatre of the Woman*, una conferència pronunciada l'any 1912. En lamentar la representació de les dones com a «joguines» i *femme-fatales* evocades gairebé exclusivament com a «objectes del desig», de Saint-Point reclama la fi del teatre monotemàtic obsessionat amb l'amor i l'adulteri. Les alternatives del teatre futur proposades per Marinetti i de Saint-Point són substancialment diferents. Mentre que de Saint-Point va desenvolupar més endavant en el teatre de la «métachorie», una dansa d'«essència cerebral» inspirada en les idees i no en els sentiments, Marinetti donava suport al teatre de varietats, precisament per, entre d'altres raons, la seva representació no sentimental que «systematically devalues idealized love and its romantic obsessions» (2006: 188). Tanmateix, compartien el mateix argument de canvi, basat en una necessitat d'alliberar el teatre de la «tirania de l'amor».

La batalla futurista contra l'amor era, doncs, un acte de purga artística, alineat amb el programa de re-despertament artístic del moviment. Un art revolucionari modern reclamava als escriptors que s'abstinguessin d'explotar un tema tan trillat, de la mateixa manera que demanava als pintors que deixessin de pintar nus «as nauseous and as tedious as adultery in literature», com Boccioni declarava a *Futurist Painting, Technical Manifesto* (Harrison i Wood, 2003: 152); i a la dansa que es resistís a la moda del tango, «the last manic yearnings of a sentimental, decadent, paralyzing Romanticism for the cardboard cut-out femme fatale» (Harrison i Wood, 2003: 132). D'acord amb el programa futurista de rejuveniment de l'art i la societat mitjançant un rebuig radical de les convencions heretades, calia obliterar la llarga tradició de novel·les, poemes, obres de teatre, danses i pintures sentimentals.

No seria prudent, però, considerar que aquesta era una batalla purament estètica. Res més allunyat de les intencions dels futuristes que un art preocupat exclusivament de qüestions estètiques. La croada contra l'amor era un atac a les pràctiques culturals i llurs implicacions morals tant com una crítica en termes artístics. Segons Marinetti i de Saint-Point, l'amor era un verí cultural que, en elevar, sostenir i perfeccionar els homes i les dones, els alienava de l'aventura

real. Mafarka, l'escandalós protagonista de la novel·la de Marinetti, només pot atènyer el seu destí heroic si s'allibera de l'amor envers les dones i dóna a llum al seu propi fill: «it is in this way that I have killed love, and in its place I have set the sublime will of heroism!» (2006: 39). L'amor es contraposa no només al regne de l'acció sinó també al dels sentits: «You must prepare yourself for, and cultivate every kind of danger, so as to experience the intense pleasure of thwarting them... This is the new Sensuality that will liberate the world from Love» (2006: 39). Tant Marinetti com de Saint-Point conceben l'amor com una força conservadora demolidora, antiheroica en el millor dels casos, esclavitzant en el pitjor, que habitua els homes i les dones a la obediència i a la inacció amb l'esquer de la tranquil·litat de la vida domèstica. Aquest punt s'expressa sense ambigüitats en alguns dels manifestos que van publicar per separat al llarg de la primera dècada del moviment. A *Against Sentimentalized Love And Parliamentarism*, Marinetti exposa:

We despise that horrible, heavy Love that impedes the march of men, preventing them from going beyond their own humanity, doubling themselves, overcoming themselves so as to become what we term extended man. We despise that horrible, heavy Love, that immense leash with which the sun keeps the valiant earth chained in its orbit, when certainly it would prefer to leap wherever chance took it, to take its chance with the stars (2006: 55).

Lluny de representar una perspectiva masculina, aquesta visió és compartida per de Saint-Point al seu *Manifesto of the Futurist Woman* escrit com a resposta al manifest fundacional del Futurisme: «In my *Poèmes de l'Orgueil* [Poemes de l'orgull], as in *La Soif et les Mirages* [La set i els miratges] I have repudiated sentimentalism as contemptible weakness, because it shackles our strength and immobilizes it» (Bentivoglio i Zoccoli, 1997: 165). A aquesta feblesa de Saint-Point, com Marinetti, hi contraposa una postura més heroica que, per a ella, tenia l'origen últim en la luxúria:

Lust is a force, because it destroys the weak and excites the strong to expend energy, and hence renews them [...]. The woman who keeps her man at her feet with her tears and her sentimentalism is inferior to the prostitute who spurs her man toward vainglory, to conserve with a revolver in his fist his arrogant domination over the underworld of the city. This woman at least cultivates an energy which can serve better causes (1997: 165).

Gens sorprenentment, aquestes opinions provinents d'una dona provocaren escàndol i indignació i, a la típica manera futurista, fins i tot enfrontaments físics. Segons alguns testimonis, la conferència organitzada a París per llegir el manifest es va veure interrompuda abans que de Saint-Point no pogués acabar, a causa de l'enrenou generat entre el públic (Warnod, 1912: 5). A la porta de fora hi penjava un cartell desafiant que marcava el to: «To the contemporary public

numb from femininity. Against submission, sentimentalism, feminism, a conception of the futurist woman by Mrs Valentine de Saint-Point» (Richard de la Fuente, 2003: 126).

Gens intimidada per la reacció del públic, de Saint-Point escrigué un altre manifest on qüestionava obertament l'ordre acceptat de les coses. El seu *Manifest futurista de la luxúria* capgira l'ordre moral basat en l'amor a favor d'una luxúria auto-reconeguda. Havent fet elogi de la luxúria com a força positiva de la naturalesa, que s'ha de secundar i no oposar-s'hi, condemna tota debilitat sentimental:

It is not lust that disunites, dissolves and annihilates. It is rather the mesmerizing complications of sentimentality, artificial jealousies, words that inebriate and deceive, the rhetoric of parting and eternal fidelities, literary nostalgia –all the histrionics of love (1997: 168).

Al contrari que la luxúria, el sentimentalisme és degradant perquè mena a una vida estàtica, parasitària, no heroica:

We must strip lust of all the sentimental veils that disfigure it. These veils were thrown over it out of mere cowardice, because smug sentimentality is so satisfying. Sentimentality is comfortable and therefore demeaning. [...] Lust is a force, finally, in that it never leads to the insipidity of the definite and the secure, doled out by soothing sentimentality (1997: 169).

La condemna del sentimentalisme per de Saint-Point troba un eco notable en el rebuig de l'amor de Marinetti. Altres documents suggereixen que de Saint-Point podria haver utilitzat tots dos termes de manera intercanviable. En una entrevista per a The New York Evening World titulada «Geometric dancer doesn't believe in love but interprets love poems in the square» deia: «I see two imaginary roles, one representing all of life which calls to me; the other, love which holds me, and I dance between these two poles» (Satin, 1990: 9). Leslie Satin explica que també digué a l'entrevistador que «she did not believe in love, nor in anything that caused a person 'to become a slave' [...] as one does when in love» (Satin, 1990: 2).

Igual que amb el seu manifest anterior, el Manifest futurista de la luxúria de Valentine de Saint-Point generà escàndol i indignació. Italo Tavolato, l'entrevistador de Lacerba i membre del Futurisme, va arribar a ser jutjat per defensar-lo a la seva «Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria» (Ballardin, 2007: 44). La controvèrsia no estava en absolut resolta i Marinetti emeté més condemnes de l'amor en diversos discursos i manifestos, des dels més literaris, com *Destruction of Syntax – Untrammled Imagination – Words-in-freedom*, on «a reduction in the value of love» es considera necessària per a la renovació de la sensibilitat humana en general (2006: 121), fins als més polítics, com *Futurist and the Great War*, on la guerra és vista també com a oportunitat d'eradicar la cultura de l'amor: «the Great War is devaluing love, ridding it of any sense of nobility

and reducing it to its natural proportions» (2006: 246). És aquesta esperança la que porta Marinetti a escriure possiblement el seu atac més frontal a l'amor sentimental al seu llibre *How to seduce women*, escrit durant la guerra. Un cop més, rere la retòrica misògina flagrant del títol hi ha una demolició racional de la noció cultural, moral i social de l'amor. En una mescla de detalls biogràfics i excavació crítica incisiva del pensament, Marinetti desemmascara alguns dels (no tan nobles) puntals de l'amor; des de gelosia, «necessitats» sexuals i vanitat, fins a la propietat i la domesticitat. En fer-ho, com observen Corra i Settimelli, «he succeeds in efficiently assaulting the idea of love by revealing its composition», particularment en aquells «sacred concepts of unicity, eternity and fidelity» (Corra i Settimelli, 2007: 17).

Al contrari que de Saint-Point, l'interès de la qual pels debats polítics fou sempre marginal a la seva activitat com a artista, Marinetti dugué el seu atac contra l'amor molt més enllà de la dimensió estètica i moral. Juntament amb els seus col·laboradors més estrets, escrigué passatges sencers que pretenen desbloquejar les construccions convencionalitzades de l'amor, d'una manera que en qüestionava les premisses ontològiques. No només la representació de l'amor o del seu valor moral, sinó també la idea mateixa de l'amor es qüestionava com «la cosa menys natural del món»: «love—romantic obsession and sensual pleasure—is nothing but the invention of poets, who made a present of it to mankind» (2006: 55).

Aquesta és probablement una de les provocacions més audaces que s'hagin fet mai des de l'avantguarda. Són paraules que capgiren segles de pensament occidental en què es concebia l'amor com una passió natural del cor humà. La visió de l'amor com a força conservadora estava, per exemple, en contrast clar amb la noció romàntica de l'amor apassionat com a força de la naturalesa capaç de sacsejar les convencions socials, en què es basen tantes novel·les del s. XIX. Però en negar l'existència de l'amor fora del món de la representació, Marinetti desafia una llarga tradició no només literària sinó també filosòfica que vincula l'amor amb la naturalesa i amb el significat mateix de la vida. Sens dubte tenia en el punt de mira principalment Schopenhauer, l'obra del qual havia llegit i criticat en diverses ocasions, especialment en relació amb la seva concepció de l'amor com a impuls natural. És una concepció desenvolupada a *El món com a voluntat i representació*, on Schopenhauer conceptualitza l'amor com a instint envers la «voluntat de viure», la manera natural de preservar la supervivència de l'espècie humana i la motivació més forta i activa, juntament amb l'amor a la vida. Recordant aquesta teoria Marinetti, al seu *Extended Man and the Kingdom of Machine*, descriu Schopenhauer com «that bitter philosopher who so often proffered the tantalizing revolver of philosophy to kill off, in ourselves, the deep-seated sickness of Love with a capital L» (2006: 88). I

procedeix a fer gala de la seva bel·ligerància: «and it is precisely with this revolver that we shall so gladly target the great Romantic Moonlight» (2006: 88).

Marinetti, doncs, negava categòricament una justificació biològica per a l'existència de l'amor. En la seva opinió, juntament amb la poesia i la filosofia, altres institucions creades per l'home, com ara la religió i l'economia, havien ajudat a donar forma a l'amor. D'una banda, el catolicisme havia creat el mite de l'eternitat que rau en els fonaments del mite de l'amor veritable (l'Amor amb A majúscula): «eternity of spiritual values, eternity of joy in an extraterrestrial heaven, and therefore the absurd of eternity of love on Earth» (2006: 321). El matrimoni és vist, en aquest respecte, com la institució necessària dedicada a preservar l'artifici: «priests have created the most absurd prison of all –indissoluble marriage. So, to make sure that the law of eternal love is not broken, priests have imprisoned the hearts and the sensibilities of women» (2006: 323). D'altra banda, es vincula un altre imperatiu romàntic crucial, la norma d'exclusivitat, amb el principi econòmic de la propietat privada: «We want to destroy not only the ownership of the land but also that of women» (2006: 310). Les lleis del comerç també semblen inserides a la institució de la família, «amb 'és la meva muller', 'el meu marit'», que «so far as the woman is concerned, is born out of a buying and selling of body and soul» (2006: 310). Sota aquesta perspectiva, les forces principals de la societat, particularment la religió i l'economia, aportaven les estructures mentals, així com les condicions socials i psicològiques, que fonamenten l'amor romàntic. La natura hi tenia un paper únicament en forma de l'acte sexual: «all that's natural and important is the coitus, whose goal is the futurism of the species» (2006: 55).

En conclusió, la destrucció futurista del mite de l'amor tal i com la desenvolupen els escrits de Marinetti i de Saint-Point sembla basada d'una banda en una refutació de la seva pròpia necessitat existencial i biològica a través del qüestionament del seu artifici, i de l'altra en una condemna de la pràctica cultural de l'amor com a força opressora i conservadora. Aquesta demolició formava part d'una revolució més àmplia del pensament contra totes les forces conservadores del passat que també havia de tenir implementacions polítiques pràctiques. L'abolició del matrimoni i la seva substitució per actes sexuals casuals («amore libero») al programa del Partit Futurista mostren fins a quin punt es considerava que l'esfera pública i la privada estaven entrelligades. Retrospectivament, es podria dir que va ser el primer intent de separar el debat sobre l'amor de les limitacions epistemològiques d'un discurs limitat estrictament a l'esfera privada, per tal de revelar les premisses socials i morals que el sostenen.

2. Conclusió: l'amor, el temps i la teoria de la mort

Segons la influent teoria de la mort de l'avantguarda, que ha estat dominant els darrers seixanta anys, dècades d'art transgressor ens han «immunitzat» de l'efecte escandalós que podien crear les primeres avantguardes. Els contraris a aquesta teoria mantenen que una nova avantguarda que qüestionari, com les seves predecessores, la nostra noció i percepció del món també es troba a la cultura contemporània. Ambdues posicions impliquen una contextualització històrica de les encarnacions antigues i noves de l'avantguarda, ancorada cadascuna en el seu context original, a la seva època. Però els textos analitzats aquí deixen un debat important sobre la possibilitat de «recontextualització» de l'avantguarda, és a dir, d'una lectura desplaçada, o «extemporània».

Hi ha prou evidències per suggerir que avui dia aquests escrits poden ser tan provocadors com quan van ser escrits. Les sobredosis romàntiques de pel·lícules, serials i novel·les es poden prendre com a indicació que les ideologies de l'amor sentimental continuen instal·lades sòlidament al seu lloc. La revolució sexual dels anys seixanta i setanta va ser precisament una revolució «sexual», és a dir, una rebel·lió contra els tabús sexuals i la censura de la informació sexual. Però el qüestionament sobre les premisses polítiques, socials i morals de l'amor sentimental senzillament no va existir. La sociòloga contemporània Jacqueline Sarnsby, autora d'un dels pocs estudis acadèmics sobre la qüestió, explica per què pot ser que siguem tan reticents a fer escrutini de l'amor:

The very idea that social forces, rather than one's uniquely personal needs and desires, might have shaped the form of one's love seems like an infringement of personal liberty, an intrusion into that mysterious, private world, the irrational splendour of one's finer feelings (Sarnsby, 1983: 1).

Es podria argumentar que l'amor és un aspecte de la nostra vida que ni la liberalització moral de la postguerra mundial ni el declivi de la influència cultural de la religió no han aconseguit modificar essencialment. Lluny d'haver quedat obliterat en el curs de la història, sembla que l'amor s'ha mantingut com una de les institucions inalterables de la nostra societat. «Who would dream of being against love?» (Kipnis, 2003: 3, 39), es pregunta la crítica contemporània Laura Kipnis en reflexionar sobre el que pensa que podria ser una de les creences menys qüestionades del nostre temps i potser la manera més eficaç de control social possible. Catherine Belsey argumenta que la societat contemporània depèn estructuralment de l'amor com a garant de la cohesió social:

More effectively even than Christianity in the nineteenth century, true love in the twentieth acts as the solvent of class struggle. Meanwhile family values, cemented by True Love, legitimize oppressive state policies and inadequate social expenditure (Belsey, 1994: 7).

Consegüentment, aquells que repudien l'amor veritable (el que els futuristes anomenaven «amor amb A majúscula») «are seen by the right as deviant and culpable, betraying society by rejecting the promise it holds out of nuclear cosiness for life» (Belsey, 1994: 7), El que mostren aquestes observacions és que la contingència dels escrits de Marinetti i de Saint-Point podria no haver variat considerablement respecte del discurs sobre l'amor. Com a resultat, el seu qüestionament de la percepció habitual de l'amor com a estat natural (i desitjable) no pot resultar sinó pertorbadora als lectors contemporanis. Sobre la base d'aquesta continuïtat cultural, es pot concebre una relació entre les antigues avantguardes i la societat contemporània que no sigui només «vertical» sinó, alhora, «horitzontal», malgrat la distància històrica que les separa. Els textos examinats aquí són perfectament «trasplantables» al nostre temps perquè, tal com ens recorda Derrida, «we have available contextual elements of great stability which [...] allow reading, transformation, transposition, etc.» (Attridge, 1992: 64). Aquesta connexió «extemporània» entre present i passat indica que l'anàlisi historicista podria no bastar per explorar els fenòmens literaris històrics en tota la seva complexitat. Els historiadors de la literatura Hutcheon i Valdes han proposat recentment nous models historiogràfics que tenen en compte que passat i present estan entrelaçats, i que qüestionen les perioditzacions convencionals (Hutcheon i Valdes, 1995). La proposta d'aquest article, amb l'exemple de l'atac futurista contra l'amor, és que fins i tot l'avantguarda es pot prestar a una lectura «deshistoritzada», de manera que es qüestiona la divisió dualista entre una avantguarda «morta» i una de «viva».

Bibliografia

- ATTRIDGE, D. (1992): *Jacques Derrida: Acts of Literature*, London: Routledge.
- BALLARDIN, B. (2007): *Valentine de Saint-Point*, Milano: Selene.
- BARTHES, R. (1981): *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil.
- BELSEY, C. (1994): *Desire: Love Stories in Western Culture*: Oxford, Blackwell.
- BENTIVOGLIO, M and ZOCCOLI, F. (1997): *Women Artists of Italian Futurism. Almost a lost history...*, New York: Midmarch Arts Press,
- BÜRGER, P. (1984): *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAGE, J. (1983): *X: writings '79-'82*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- CORRA, B. and SETTIMELLI, E. (2007), "Prefazione", in MARINETTI, F.T, *Come si seducono le donne*, Firenze: Vallecchi, 7-18.
- DERRIDA, J. (1994): *Spectres of Marx*, New York: Routledge.
- ENZENSBERGER, H. M (1966), "The Aporias of the Avant-garde", in Raw, P. (ed), *Modern Occasions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 72-101
- FINCH, C. (2009): "The Avant-garde", Artnet [15/04/2011], <<http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/avant-garde8-13-09.asp>>.
- HARRISON, C. and WOOD, P. (2003): *Art in Theory, 1900 - 2000: an Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell.
- HTCHEON, L. and VALDES, M. (1995-96): "Rethinking Literary History – Comparatively", *ACLA Bulletin*, 1-3, vol. XXV, 11-22.
- KIPNIS, Laura (2003): *Against Love: a Polemic*, New York: Pantheon Books.
- KRAMER, H. (1973): *The Age of the Avant-garde. An Art Chronicle of 1956-1972 by Hilton Kramer*, London: Secker & Warburg.
- LISTA, G. (2006) : "Les idées futuristes après la fin du futurisme", Sitec [29/03/2011], <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/L_f/LISTA_F/TXT_F/LESIDEES.htm>
- MARINETTI, F.T. (2006): *F.T. Marinetti. Critical Writings*, Berhaus, G. (ed.), New York: Farrar, Straus and Giroux.
- RICHARD DE LA FUENTE, V. (2003): *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions Des Albères.
- SARSBY, J. (1983): *Romantic Love and Society*, Harmondsworth: Penguin.
- SATIN, Leslie (1990) : "Valentine de Saint-Point", *Dance Research Journal*, 1, vol. XXII, 1-12.
- SELL, M. (2005) : *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- WARNOD, A. (1912) "Une soirée futuriste", *Comoedia*, 7 june

ABANGOARDIA DESHISTORIZATZEN: TOMMASO MARINETTIREN ETA VALENTINE DE SAINT- POINTEN IDAZKIETAKO MAITASUNAREN AURKAKO POLEMIKAREN “EZORDUKO” IRAKURKETA

Vera Castiglione

University of Bristol

V.Castiglione@bristol.ac.uk

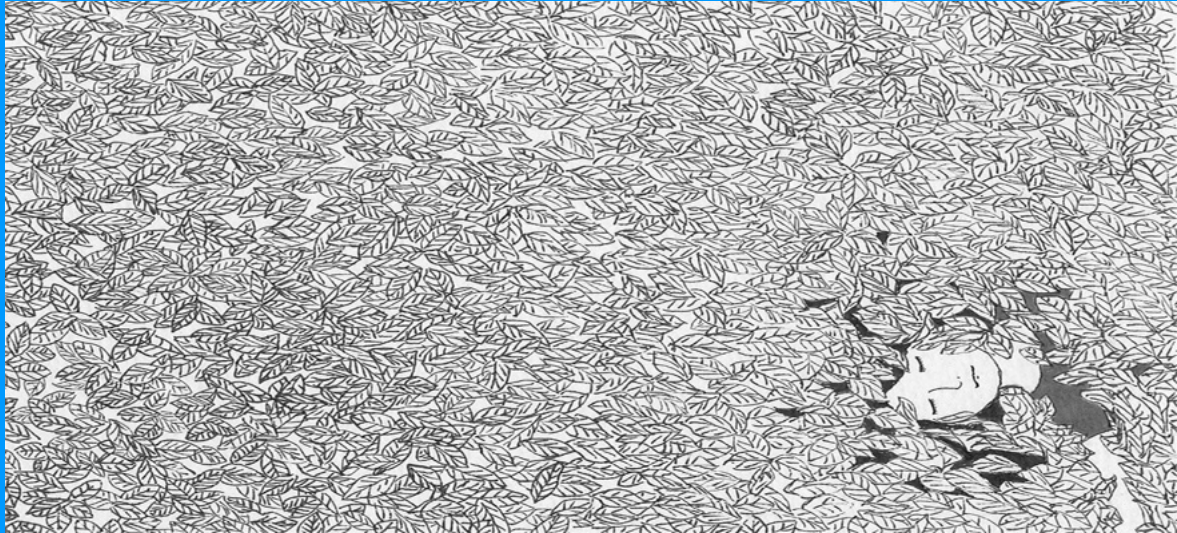
Aipatzeko gomendioa || CASTIGLIONE, Vera (2011): “Abangoardia deshistorizatzen: Tommaso Marinettiren eta Valentine de Saint-Pointen idazkietako maitasunaren aurkako polemikaren “ezorduko” irakurketa” [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 5, 99-114, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/vera-castiglione.html> >

Ilustrazioa || Patri López

Itzulpena || Nagore Pérez

Artikulu || Jasota | Argitaratuta: 07/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorri gabe



Laburpena || Artikulu honek Tommaso Marinettik eta Valentine de Saint-Pointek maitasunaren gaia nola lantzen duten aztertuko du, abangoardiaren heriotzaren eztabaidaren baitan. Bi autore futuristek maitasunaren aurka idatzitako testurik polemikoenak aztertu eta idazkionganako hurbilketa ez-historizista batentzako aukera proposatuko du arretaz. Batez ere, testu “transplantagarritasun”aren (transplantability) nozio derridearra erabiliz, artikuluak maitasunaren aurkako eztabaida futurista kultura garaikidean kokatu, eta atzoko abangoardiaren testuinguru kulturalaren eta gaur egungo egoeraren arteko “ezorduko” lotura proposatuko du. Lotura honen harira, artikuluak “heriotza” eta “bizitza”ren arteko erlazioaren ulermen sakonagoa argudiatuko du abangoardariaren ikasketetan.

Gako hitzak || Abangoardia | Futurismoa | Maitasuna | Abangoardiaren heriotza | Marinetti | De Saint-Point.

Abstract || The present paper discusses Tommaso Marinetti’s and Valentine de Saint-Point’s treatment of the theme of love in relation to the ongoing theoretical debate on the death of the avant-garde. It examines some of the most controversial texts against love written by the two futurist authors and explores the possibility of a non-historicist approach to these writings. In particular, using the Derridean notion of textual “transplantability”, the paper re-situates the futurist polemic against love in contemporary culture and suggests an “un-timely” connection between the cultural context of the old avant-garde and the present time. In the light of this connection, the paper argues for a broader understanding of the relationship between the “dead” and the “living” in avant-garde studies.

Keywords || Avant-garde | Futurism | Love | Death of the avant-garde | Marinetti | De Saint-Point.

0. Sarrera

Azken hirurogei urteetan gertatu den abangoardiari buruzko eztabaida heriotza teoriaren ingurukoa izan da eta, teoria horren arabera, abangoardia eta kultura garaikidea gero eta bateraezinagoak dira. Besteak beste, artea merkaturatzea, abangoardia estiloa instituzionalizatzea edota iraultza eta geroko testuinguru historikoa izan dira abangoardia zaharkitu duten edo, behintzat, erredundante bihurtu duten aldaketak.

Eragin handiena izan duten testuak aipatzearen, garrantzi handikoa da Barthesen *A l'avant-garde de quel théâtre?* saiakera, non abangoardiaren jatorri burgesa azpimarratzen baita –Barthesek abangoardia “a way of expressing bourgeois death” moduan definitzen du (Barthes, 1981: 81)– eta, halaber, Enzensbergeren *Aporias of the Avant-garde* idazlanak sakonago aztertzen du abangoardiak huts egiteko patuaren auzia. Enzensbergerren ustetan, abangoardiak etorkizunaren kontzientzia historikoa baldin badakar, orduan hark berezkoa du porrota, ezin duelako inork zehaztu zer den “avant”, hau da, “aurretik”, aurrean. Abangoardia berri baten aukerari dagokionez, Enzensbergerrentzako jabetze hutsa izango litzateke, eta, esparru ezezagun baterantz bideratu beharrean, atzeratze mugimendu baterantz bideratuko litzateke azkenean, abangoardiaren beraren xedea ezeztatuko luke eta haren anakronismoa aldarrikatuko luke (Enzensberger, 1966). Hilton Kramerrek, bere *The age of Avant-garde* liburuan, eztabaida arlo filosofikotik arlo historizistara aldatu zuen eta abangoardia hilda zegoela aldarrikatu zuen kultura testuingurua aldatzearen ondorioz. Kramerrek iraultza instituzionalizatuta dagoen garaitzat jotzen duen horretan, berrikuntza grina kulturaren ohiko egoera da eta, bertan, abangoardiak “no longer has any radical functions to perform” (Kramer, 1973: 18). Hala, abangoardia existitzeko baldintzak ez ditugu gaur egun aurkituko. Ideia diskurtsoaren saturazioa da edo, Eric Hobsbawnek pop-art margolaritzari lotuta ikusi zuen bezala, geldiune estetikoarena, badirudielako “there is nothing left for the avant-garde painting to do” (Hobsbawn, 1998:36). Bürgerren *The Theory of the Avant-garde* ezinbesteko obra da, beharbada, abangoardiak duen berezko huts egitearen inguruan dena biltzen duen teoria. Izan ere, Bürgerren aburuz, abangoardiak huts egiten du bizitzarekin berriro batzeagatik: “An art no longer distinct from the praxis of life but wholly absorbed in it will lose the capacity to criticize it, along with its distance” (Bürger, 1984: 50).

Iritzi horrek eragin handia izan du abangoardiari buruzko eztabaida gehienetan orain dela gutxi arte. Egun, Camilla Paglia, Charlie Finch eta Robert Hughes bezalako aztertzaile askok uste dute abangoardiaren garaia amaierara iritsi dela eta “the odds of [an artist]

discovering something new are nil” (Finch, 2009). Interpretazio horrek zenbait erreakzio sortu ditu, noski. Ez da harrigarria artistak beraiek herabe izatea heriotzaren teoria onartzera, eta abangoardiaren presentzia baieztatzen jarraitzen dute. John Cage abangoardia musikalaria txalokatuak biribilki baztertu zuen abangoardiaren heriotzaren aukera, horrek asmatze prozesua bera ezeztuko bailuke:

People ask what the *avant-garde* is and whether it's finished. It isn't. There will always be one. The *avant-garde* is flexibility of mind and it follows like day the night from not falling prey to government and education. Without *avant-garde* nothing would get invented (Cage, 1983: 68).

Baina adituen artean ere, eztabaia gori-gorian dago, gaiaren inguruko Avant-garde Now!? konferentziak frogatzen duen moduan.

Abangoardiaren heriotzaren teoriak abangoardiaren eta kultura garaikidearen arteko harremanaren inguruan hausnartzeko bidea eman duen arren, definitu eta, nolabait, mugatu egin du harreman hori. Abangoardia bizirik dagoela diotenentzat ere, hura eredu teorikoa da oraindik, ondarearena, berreskuratzearena, abangoardia berriaren eta zaharraren arteko loturena (politiko edo artistikoak²). Ez da kointzidentzia heriotzaren teoria sortu izana abangoardia mugimenduak Europan eta AEBetan hasi zirenean, esaterako, Art Informel Frantzia, Abstract Expressionism AEBetan edota Neoavanguardia Italian. Iruzingileek, susperraldi horri erantzunez, abangoardiaren hezuramitze berriaren aukera zalantzan jarri zuten, abangoardiaren beraren nozioaren benetako esanahi kontzeptuala eta linguistikoa galdekatuz. Enzensbergerrek bere ikerketa hasten du egoera garaikideari buruzko erreferentzia batekin: “to count himself a member of the avant-garde has for several lifetimes now been the privilege of everyone who covers empty surfaces with paint or sets down letters or notes on paper” (1962: 72). Ez zuten abangoardia mugimendu berriek konbentzitu –argi eta garbi aipatu zituen Tachism, Concrete Poetry, Art Informel mugimenduak eta “beat” belaunaldia ere– eta Enzensbergerrek terminoa berrerabiltzen ari zirela salatu zuen: “there is much evidence for this term’s having become nowadays a talisman which is to make its wearers proof of all objections and to intimidate perplexed viewers” (1962: 79). Era berean, Kramerrek jakinarazi zuen idazten zuela “at a time when avantgarde claims are enthusiastically embraced by virtually all the institutions ministering to middle-class taste” (1973:5) eta Bürgerren egungo egoeraren kontzientzia, berriz, bistakoa zen haren analisisan zehar. Artistak ez ziren konparaziotik libratu. Angelo Guglielmik, Gruppo '63 abangoardia taldeko kideak, ukatu egin zuen abangoardia terminoa eta “esperimentalismoa” nahiago zuen, mugimendu zaharraren eta berriaren arteko desberdintasunak azpimarratzeko. Azaleratzen den ideia da kultura garaikidean abangoardiak bakarrik funtziona dezakeela atzera begirako paradigma gisa, erreferentzia

OHARRAK

1 | Avant-Garde Now!? : Fourth Ghent Conference on Literary Theory, Ghent University, March 2005

2 | Ikus, adibidez: Sell (2005).

genealogiko gisa, konparazio parametro gisa.

Baina, zer gertatuko litzateke egun abangoardia ulertzeko beste moduren bat balego, zaharra eta berria dialektikatik at? Posible ote da abangoardia historikoaren “irakurketa garaikidea” egitea? XX. mendearen hasierako abangoardia gure testuinguruan “transplanta” daiteke? Derridak, Shakespeareren *Romeo and Juliet* (“Aphorisme Countertime”) obraren inguruko testuari buruz, eta historikoki eta kulturalki oso urrun dagoen testu bat irakurtzeko arazoei buruz galdetu ziotenean, erantzun zuen testuak historikoki baldintzaturik daudela eta testuinguruan berriro kokatu daitezkeela: “transplantable into a different context, they continue to have meaning and effectiveness” (Attridge, 1992: 64). Bat dator hori “contretemps” denboraren nozio derridearrarekin, hau da, denbora fenomeno ez-lineala da eta jarraitutasun ezera irekita dago, zeinean iraganak eta etorkizunak ez baitute bata bestea baztertzen: “before knowing whether one can differentiate between the spectre of the past and the spectre of the future, of the past present and the future present” (Derrida, 1994: 5), azaldu zuen *Spectres of Marx* lanean, “one must perhaps ask oneself whether the spectrality effect does not consist in undoing this opposition, or even this dialectic, between actual, effective presence and its other” (1994: 40). Testuinguru historikoen homogeneousitasuna bera aztertzen ari da, espektralitate efektuak iraganaren eta orainaldiaren arteko aurkakotasuna ahultzen duelako eta denbora ordena askoren eta aldi berekoen aukera zabaltzen duelako. “Time”, idatzi zuen Derridak Shakespeare aipatuz, “is out of joint”.

Abangoardiari dagokionez, ezinbestekoa da aitortzea bizi-heriotza (edo zaharra-berria) kontrakotasunean oinarritutako kontzeptualizazio dialektikoek edo garai kontserbadorea eta abangoardista kontrajartzeak gal zezakeela abangoardiaren eta kultura garaikidearen arteko harremanaren konplexutasuna, edo, are gehiago, edozein iraganaren eta denboraren beraren arteko harremanarena. Hortaz, artikulu honek abangoardia historikoaren irakurketa “aldi bereko”a (“*co-tempora*”) emango du, baina hura ez da historikotutako kontuen aurkako argudioa, ez eta eredu teoriko sakona ere. Xedea da lehen abangoardiako zenbait testu jatorrizko testuingurutik kanpo irakur daitezkeela erakustea eta egungo kulturaren testuinguruan berkokatu, jatorri historikoa gorabehera. Beharbada, eta beste fenomeno artistiko edo aldi batzuekin alderatuz gero, abangoardia eremu historizista baten barnean interpretatu da nagusiki. Ikuspuntu horren arabera, probokazio ekintza hori errepikaezina da, sortu zen baldintza historiko eta kulturei mamiki lotuta dagoelako. Ikuspegi hori zuzena da hein batean, baina ñabartu beharra dago. Derridak zioen moduan, “there is no history without iterability, and this iterability is also what lets the traces continue to function in the absence of the general context or some elements of the context” (Attridge, 1992: 64). Testu baten

eta bere testuinguruaren artean beti dago *jeu* [joko] neurri batean, eta horixe bera da “mugimendua” egotea ahalbidetzen duena, hots, transposizioa egotea ahalbidetzen duena historiaren alorrean. Bestalde, historia ez da beti norabide linealean gertatzen eta, ondorioz, zaharretik berrirako progresioak ez ditu testuinguru kultural homogeneoki “berriak”. Abangoardia modernistaren probokazio ekintza errepikagarria baldin bada egungo testuinguruetan, orduan posible litzateke gure egungo kultura ez izatea guztiz modernismo gerokoa. Idatzi futuristetatik hartutako zenbait testuren analisiak gaia argitzen lagunduko du.

1. Maitasunaren aurka: probokazio futurista

Abangoardiaren gure ulertze kritikoari dagokionez, futurismoaren eginkizuna funtsezkoa izan da. Apika, futurismoa ez zen lehenengo abangoardiaren mugimendu artistikoa izan –kubismoa sortu zen urte batzuk lehenago–, baina gaur egun abangoardia ulertzen den modua zehaztu zuen lehenengo abangoardia “eredua” izan zen. Besteak beste, ezaugarri futurista hauek moldatu zuten abangoardia XX. mendean: aparatu kultural eta politikoezko aurkako jarrera, *tabula rasa* esapidean laburbiltzen den iraganaren ukazioa, probokaziorako lotsagabeko gogoia, manifestuen erabilera estrategikoa, izari handian publizitatea egiteko soirées eta ekitaldiak, aitzindari izatearen aldarrikapen ausarta eta experimentalismo adoretsua arte esparru guztietan. Benvogliok eta Zoccolik laburbidu zuten bezala, “[Futurism] originated the very idea of avant-garde as radical revisitation of any kind of experience encompassing every conceivable aspect of human existence” (1997: 3).

Beste edozein abangoardia mugimenduk baino gehiago, futurismoak jatorrizko mugimendua ordezkatzeko du, “abangoardia arketipikoa”, Giovanni Listak definitu bezala (2006). Hala, abangoardia ikertzeko atzera begirako hurbilketa historikoa egituratu zuen oro har eta, beraz, abangoardiaren eta egungo kulturaren arteko harremana ere definitu zuen. Hurbilketa hori erabiliz, badirudi futurismoa dela abangoardien arteko urrunena guretzat, “transplantatzeko” zailena gure garaian, zaharkituena. Historia esparrua une batez ahazten badugu eta obra futuristen diskurtsoaren birformulazioa onartzen badugu, guztiz desberdina den ikuspegia aurkituko dugu, ordea.

Filippo Tommaso Marinetti idazle italiarrak futurismoa sortu zuen eta Valentine de Saint-Point poeta, eleberrigile, dantzari, antzerkigile eta margolari frantsesa mugimendura batu zen lehenengo emakumea izan zen. Biek ala biek maitasunaren kontzeptuari buruz idazten zuten modu probokatiboan eta horrek haserre eta eskandalu izugarriak eragin zituen. Futurismoaren ohiko izaera jarraituz, ideiak

modu ez-sistemikoan adierazten zituzten eta, horrexegatik, testu desberdinetan sartzen zituzten zatika. Hala eta guztiz ere, Marinetti eta de Saint-Pointen kasuan, zati horiek lotutako pentsamendu hari identifikagarrien sarea osatzen dute, horietako asko beste testu batzuei emandako erantzun esplizituak direlako, mugimenduan sustatzen zen eztabaidarako kulturari leial. Horren haritik, idazleen testuetan agertzen den testuartekotasunak ikasketa “cross-national” konparatzaile gehiago behar direla sinesten duten horien argudioa indartzen du, abangoardia bezalako fenomeno “cross-national”ei dagokienean bereziki. Frantzia ez da sarri futurismoarekin lotzen. Futuristekin lan egin zuen lehenengo emakumea, baina, frantsesa zen (eta Alphonse Lamartinen iloba) eta bi manifestu futurista garrantzitsu idatzi zituen, *Manifesto of the Futurist Woman and the Futurist Manifesto of Lust*, hain zuzen.

Marinettiren eta de Saint-Pointen maitasunari buruzko testuek “lotura gabeko” irakurketa esperientzia bat izatera eraman zituzten, testuen denborazkotasunetik haratagoko esperientzia. Derridaren hitzetan, “transplantagarriak” dira. Metodologiaren aldetik, hori liteke testu horietan eztabaidatzen den elementua, egun ere existitzen delako; adibidez, maitasuna, bi pertsona zehatzen arteko sentimen harreman gisa ulertuta. Gure kulturaren errotutako elementua denez, gerta liteke futuristen polemikaren probokazioaren eraginak egungo testuinguruan oihartzuna izatea, eta baita garaiko hartzaileengan sortzen zen shock-a gurearen antzekoa izatea. Polemikaren edukiaren analisiak eta denborazkotasunari buruzko gogoetak paralelismo hura azpimarratuko dute.

Maitasunari buruzko lehenengo pasarte polemikoa 1909ko sorrerako manifestuan aurki daiteke, “scorn for women” esapide ospetsuan bereziki. Marinettik zioenez, hura literaturan gehiegi erabilitako maitasun gaia eta maitasunarekin lotutako klixeak gaitzesteko modu bat zen; izan ere, klixe horien artean, emakumearen idealizazioa adibide ezin hobea zen. Manifestua argitaratu eta handik gutxira, kazetari frantses batek Marinetti elkarrizketatu zuen eta adierazpen hori argitzea eskatu zion:

I have perhaps been far too concise, and I'll try to clarify our ideas on this point, immediately. We wish to protest against the narrowness of inspiration to which imaginative literature is being increasingly subjected. With noble but all too rare exceptions, poems and novels actually seem no longer able to deal with anything other than women and love. It's an obsessive leitmotif, a depressive literary fixation (Marinetti, 2006: 20)³.

Hori irakurrita, litekeena da pentsatzea Marinetti hutsegitea konpontzen saiatzen ari zela, adierazpen misoginotzat hartu zena metafora bihurtuz. Arazoa zen hizkera metaforikoa berezkoa zuela Marinettik garaiko idazkietan, eta manifestu futuristen berezko ezaugarria izaten jarraitu zuen. Halaber, manifestuan bertan,

OHARRAK

3 | Marinettiren manifestu, biltzar, elkarrizketa eta idatzi kritikoetako pasarteak edizio ingelesetik hartu dira (Marinetti, 2006).

emakumeak eta maitasuna erlazionatzen zituen antzeko hizkera metaforikoa aurki daiteke:

And yet, we had no idealised Lover whose sublime being rose up into the skies; no cruel Queen to whom we might offer up our corpses, contorted like Byzantine rings! Nothing at all worth dying for, other than the desire to divest ourselves finally of the courage that weighed us down! (2006: 12).

Bestalde, aipatzekoa da emakumezkoen aurkako sentimenduak mugimenduaren historia bera kontrajarriko lukeela, emakumezko artistak gogoz hartu dituen mugimendua izan delako beti, duela gutxiko zenbait ikerketak frogatzen duten moduan, esaterako, Bentivoglio eta Zoccolirena (1997). Hainbat dokumentuk sostengatzen dute emakumeekiko mespretxua ez dela hitzez hitz hartu behar, eta bai sentimen maitasunaren ukazio gisa. Bigarren *Second Futurist Proclamation: idazkian Let's kill off the Moonlight* idazkian “Yes, our very sinews insist on war and scorn for women, for we fear their supplicating arms being wrapped around our legs, the morning of our setting forth!” (2006: 23); *Mafarka the Futurist*, obraren hitzaurrean Marinettik hau zioen: “When I told them, ‘Scorn for women!’ they all hurled their feeble abuse at me, like a pack of brothel keepers, infuriated by a police raid! But don’t think I’m casting doubt on the animal worth of women, but rather on the sentimental importance that is attributed to them” (2006: 32). Zalantza izpirik gabe, adierazpen esplizituena *Against Sentimentalised Love and Parliamentarism* obrakoa da, lehenbizi frantsesez plazaratu zena Le mépris de la femme izenburu adierazgarriean: “Our hatred, to be precise, for the tyranny of love, we summed up in the laconic expression ‘scorn for women’. We scorn women when conceived as the only ideal, the divine receptacle of love” (2006: 55).

Maitasunaren eta emakumeen arteko identifikazio hori izandako bizitza aztertzean uler daiteke, noski: Marinetti heterosexuala zen eta, hortaz, maitasuna esperimendatu zuen emakumeekin zuen interakzioaren bitartez, edo kultura alorraren ikuspegitik aztertuz gero, garai horretan emakumeen errepresentazioaren eta hezten zituzten moduaren bitartez. Bereziki, Marinettik leporatu zion D’Annunziori maitasunaren esperientzia estetiko egin zuela eta emetasuna idealizatu zuela. Emakumeen benetako egoera kultural eta psikologikoari dagokionez, nahikoa da Valentine de Saint-Pointen emakumeen deskribapenari erreparatzea 1912ko *Manifesto of the Futurist Woman*, describes women as (“octopuses of the heart”) beren bihotzak maskulinizatzea aholkatu baino lehen: “Instead of reducing man to the servitude of abominable sentimental needs, push your sons and your men to surpass themselves” (Bentivoglio and Zoccoli, 1997: 166)⁴. Ondorioz, Marinettiren maitasunaren eta emakumeen arteko identifikazioa ez da harrigarria eta ez da funtsezko

eztabaida. Maitasunaren eta bere nagusitasun sozial, estetiko eta kulturalaren gaitzespena, berriz, ez omen da begi bistakoa hein berean, ondorengo testuetan errepikatu eta garatu zen moduan.

1909ko manifestua eta gero, Marinettiren adierazpenak esplizituagoak bilakatu ziren. Bakarrik urtebete geroagoko *A Futurist Speech of Marinetti to the Venitians* idatzian, sentimen maitasunaren ukazioa ia-ia militantea da: “Let us liberate the world from the tyranny of sentimentalism. We’ve had more than enough of amorous adventures, of lechery, of sentimentalism and nostalgia” (2006: 166). Marinettiren Veneziaren aurkako protestan, artean maitasunari lotuta dauden gaien gehiegizko erabileraren gaitzespena atzeman daiteke. Horixe da maitasun hiri nagusiaren irudiak gogora ekartzen duena. Urte berean, antzerkigile futuristentzako haren manifestuan, maitasunaren gaitzespena antzerkigintza berriarentzako lehentasun nagusien artean kokatu zuen: “the leitmotifs of love and the adulterous triangle, having already been much overused, must be banished entirely from the theatre” (2006: 182). Valentine de Saint-Pointek antzeko ikuspuntuak adierazi zituen 1912ko *Theatre of the Woman* biltzarrean. De Saint-Pointek ez zuen gustuko emakumeak “jostailu” moduan irudikatzea, ezta emakume fatala aipatzea ere desiratzeko objektu moduan bakarrik; horregatik, maitasuna eta adulterioa obsesio dituen antzerkigintza gaibakarraren bukaeraren bila zebiltzan. Marinettik eta de Saint-Pointek etorkizunerako proposatu zituzten aukerak zeharo desberdinak ziren. De Saint-Pointek geroago “métachorie” antzerkigintza garatu zuen bitartean (“garun esentzia”ren dantza, ideiek inspiratua sentimenduek baino), Marinettik *Variety Theatrea* lagundu zuen, bere irudikapen ez-sentimentalarengatik, beste arrazoi batzuen artean. Irudikapen horrek “systematically devalues idealized love and its romantic obsessions” (2006:188). Hala eta guztiz ere, aldaketarako bien argudioa bat eta bera zen, antzerkia “maitasunaren tirania”z askatzeko beharrean oinarrituta zegoelako.

Beraz, maitasunaren kontrako gudu futurista garbiketa artistikoko ekintza zen, mugimenduaren berresnaldi artistikoko programaren ildo berekoa. Arte iraultzaile moderno batek exijitzen zuen idazleek gai topiko hori baztertzea, margolariei biluziak margotzen uzteko eskatu zien bezala, “as nauseous and as tedious as adultery in literature” margotzen zituztelakoan, Boccionik *Futurist Painting, Technical Manifesto* (Harrison and Wood, 2003: 152). Era berean, dantzarietangoaren modari aurre egitea eskatzen zien, tangoa “the last manic yearnings of a sentimental, decadent, paralyzing Romanticism for the cardboard cut-out femme fatale” (Harrison eta Wood, 2003:132) omen zelako. Oinordetutako konbentzioen ukazio erradikalaren bidez, programa futuristak artea eta gizartea gaztetu nahi zituen eta, programa horren arabera, aspaldiko sentimen eleberri, poema, antzerki, dantza eta margoak suntsitu behar zituzten.

OHARRAK

4 | De Saint-Pointen manifestutako pasarteak Bentivoglio M. eta Zoccoli F. ikertzaileen lanetik hartu dira. (1997).

Dena den, zentzugabea litzateke gudu hura estetikotzat bakarrik jotzea. Izan ere, bakarrik estetika kontuez arduratzen den artea da futuristen asmoetatik urrunen dagoena. Maitasunaren aurkako gurutzada kultur usadioen eta horren ondorioen aurkako eraso zen, arte mailako kritika baino. Marinetti eta de Saint-Pointen esanetan, maitasuna pozoiz kulturala zen, eta gizonak eta emakumeak goratu, sostengatu eta hobetu beharrean, benetako abenturatik urruntzen zituen. Mafarkak, Marinettiren eleberriko eskandaluzko protagonistak, bere patu heroikoa erdietsi dezake bakarrik emakumeen maitasuna baztertuz gero eta, beraz, bere semeaz erdituz gero: “it is in this way that I have killed love, and in its place I have set the sublime will of heroism!” (2006: 39). Ez zuten maitasuna ulertzen ekintzaren eremuaren kontrako kontzeptu gisa, baizik eta zentzumenen kontrako kontzeptu gisa: “You must prepare yourself for, and cultivate every kind of danger, so as to experience the intense pleasure of thwarting them... This is the new Sensuality that will liberate the world from Love” (2006: 39). Marinetti eta de Saint-Pointentzat, maitasuna, onenean, anti-heroikoa zen eta, txarrean, esklabo egiten zintuen zerbait zen. Horrez gain, horien aburuz, maitasunak gizonak eta emakumeak obedientziara eta ekintza ezera ohitzen zituen etxeko bizitzaren lasaitasunera erakarriz. Autu hura mugimenduaren lehenengo hamarkadan bereizirik argitaratu zituzten zenbait manifestutan adierazi zuten anbiguotasunik gabe. *Against Sentimentalized Love and Parliamentarism* obran, Marinettik hauxe zioen:

We despise that horrible, heavy Love that impedes the march of men, preventing them from going beyond their own humanity, doubling themselves, overcoming themselves so as to become what we term extended man. We despise that horrible, heavy Love, that immense leash with which the sun keeps the valiant earth chained in its orbit, when certainly it would prefer to leap wherever chance took it, to take its chance with the stars (2006: 55).

Gizonezkoen iritzia dirudien arren, de Saint-Pointek berak gauza bera zeritzon, hala adierazi zuen behintzat bere Manifesto of the Futurist Woman idatzian, Founding Futurist Manifestoaren erantzun gisa idatzi baitzuen: “In my *Poèmes de l’Orgueil* (Poems of Pride), as in *La Soif et les Mirages* (Thirst and Mirages), I have repudiated sentimentalism as contemptible weakness, because it shackles our strength and immobilizes it” (Bentivoglio and Zoccoli, 1997: 165). De Saint-Pointek, Marinettik egin zuen erara, ahultasun horri jarrera heroikoago bat kontrajartzen dio, azken baliabidetzat lizunkeria erabiltzen zuena:

Lust is a force, because it destroys the weak and excites the strong to expend energy, and hence renews them [...]. The woman who keeps her man at her feet with her tears and her sentimentalism is inferior to the prostitute who spurs her man toward vainglory, to conserve with a revolver in his fist his arrogant domination over the underworld of the city.

This woman at least cultivates an energy which can serve better causes (1997: 165).

Emakume batek horrelako ikuspuntuak izatea ez zuen jendeak gustuko, eta eskandalua eta haserrea eragiteaz gain, talka fisikoak ere eragin zituzten. Manifestua irakurtzeko biltzar bat antolatu zuten Parisen eta, zenbait lekukok ziotenez, de Saint-Pointek amaitu baino lehen, irakurketa eten behar izan zuten ikusleen artean sortu ziren iskanbilengatik (Warnod, 1912:5). Sartu baino lehen, poster desafiatsu bat zegoen atean, giroa berotu nahian: “To the contemporary public numb from femininity. Against submission, sentimentalism, feminism, a conception of the futurist woman by Mrs Valentine de Saint-Point” (Richard de la Fuente, 2003: 126).

Ikusleen erreakzioak, baina, ez zuen de Saint-Point beldurtu eta beste manifestu bat idatzi zuen, non ezarritako ordena zalantzan jartzen baitzuen nabarmenki. Haren *Futurist Manifesto of Lust* obrak maitasunean oinarritzen den ordena morala eraitsi nahi du, lizunkeria lotsati baten alde. Lizunkeria izadiaren indar positibotzat goraiatzat du eta hura bultzatu behar da, ez zaio kontra egin behar. Egileak ahultasuna gaitzesten du, ordea:

It is not lust that disunites, dissolves and annihilates. It is rather the mesmerizing complications of sentimentality, artificial jealousies, words that inebriate and deceive, the rhetoric of parting and eternal fidelities, literary nostalgia –all the histrionics of love (1997: 168).

Lizunkeriak ez bezala, sentimentaltasunak doilortzen du, bizitza estatikora, parasitariora eta ez-heroikora eramaten baitu:

We must strip lust of all the sentimental veils that disfigure it. These veils were thrown over it out of mere cowardice, because smug sentimentality is so satisfying. Sentimentality is comfortable and therefore demeaning. [...] Lust is a force, finally, in that it never leads to the insipidity of the definite and the secure, doled out by soothing sentimentality (1997: 169).

Marinettik adierazten duen maitasunaren ukazioaren oihartzuna atzeman daiteke De Saint-Pointen sentimentaltasunaren gaitzespenean. Beste dokumentu batzuek iradokitzen dute de Saint-Pointek bi terminoak bakarria balira bezala erabili zituela beharbada. De Saint-Pointek, *The New York Evening World* egunkariarentzako elkarrizketa batean, hauxe esan zuen: “I see two imaginary poles, one representing all of life which calls to me; the other, love which holds me, and I dance between these two poles” (Satin, 1990: 9). Leslie Satinek dioenez, honakoa esan zion elkarrizketaileari: “she did not believe in love, nor in anything that caused a person ‘to become a slave’ [...] as one does when in love” (Satin, 1990: 2). Egilearen aurreko manifestuarekin jazo bezala, *Futurist Manifesto of Lust* idazlanak ere eskandalua eta haserrea piztu zituen. Izan ere,

Lacerba aldizkariko Italo Tadolato kazetari eta kide futurista auzipetu zuten manifestu hura defendatzeagatik bere “Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria” lanean (Ballardin, 2007:44). Polemika ez zegoen kontrolpean eta Marinettik, gainera, maitasuna gaitzesten jarraitu zuen diskurtso eta manifestuetan, literarioak edo politikoak izan. Literarioen artean, *Destruction of Syntax- Untrammaleed Imagination – Words-in-freedom* lana zegoen eta bertan “a reduction in the value of love” ezinbestekotzat jotzen da giza sentiberatasuna berritzeko (2006:121). Politikoen artean *Futurist and the Great War* lanean adierazten da gerra bera maitasunaren kultura erauzteko aukera izan daitekeela: “the Great War is devaluing love, ridding it of any sense of nobility and reducing it to its natural proportions” (2006: 246). Seguruenik itxaropen horren eraginez, Marinettik sentimen maitasunaren aurkako erasorik aurrez aurrekoena idatzi zuen gerra bitartean: How to seduce women. Berriro ere, izenburua irakurriz gero emakumezkoen aurkako retorika dirudienaren atzean ezkuturik, maitasunaren nozio kultural, moral eta sozialaren suntsipen arrazionala eta argia dago. Datu biografikoak eta pentsamenduaren indusketa kritiko zehatza erabiliz, Marinettik maitasunaren zenbait funtsezko egitura emozional, sozial eta ez horren zintzoren benetako izaera ezagutarazi zituen; adibidez, jeloskortasuna, sexu “beharrak”, jabetza eta etxekotasuna. Corra eta Settimelliren ustetan, hori eginez “he succeeds in efficiently assaulting the idea of love by revealing its composition”, bereziki “in those sacred concepts of unicity, eternity and fidelity” (Corra and Settimelli, 2007: 17).

De Saint-Pointentzat, eztabaida politikoak gutxienekoa ziren eta lehentasuna jarduera artistikoa zuen. Hark ez bezala, Marinettik maitasunaren aurkako polemika dimentsio estetiko eta moraletik haratago hedatu zuen. Gertueneko kolaboratzaileekin batera, Marinettik pasarte oso batzuk idatzi zituen, maitasunaren eraikuntza ohikoak argitzeko asmoa zutenak, baldintza ontologikoak zalantzan jartzen zituen modu batean. Maitasunaren irudikapena edo haren balio moralaz gain, maitasunaren kontzeptu bera “least natural thing in the world” gisa eztabaidatzen zen: “love –romantic obsession and sensual pleasure– is nothing but the invention of poets, who made a present of it to mankind” (2006: 55).

Horixe da, beharbada, abangoardiak sekula egin zuen probokaziorik ausartenetakoa. Hitz horiek giza bihotzean maitasuna pasio naturaltzat zuen mendebaldeko pentsaera arbuaitzen ari ziren. Esate baterako, maitasuna, indar kontserbadore gisa, maitasun suharraren nozio erromantikoari kontrajarria dago; behintzat, maitasun suharra ohitura sozialak arriskuan jartzen dituen naturaren indartzat jotzen denean, eta XIX. mendeko eleberri asko horretan oinarritu ziren. Baina Marinettik, maitasunaren existentzia errepresentazio mundutik kanpo ukatzean, ez zuen literatur tradizio bat bakarrik desafiatzen, aspaldian ezarritako filosofia tradizio bat ere, maitasuna, natura eta

bizitzaren beraren esanahia lotzen zituena. Ezbairik gabe, haren helburu nagusia Schopenhauer zen, bere lana irakurri eta kritikatu zuelako behin baino gehiagotan, bereziki maitasunaren kontzeptuari lotuta, Schopenhauerrek naturaren oldarraldia zela uste baitzuen. Kontzeptu hura *The World as Will and Idea* lanean garatu zuen; bertan, Schopenhauerrek maitasuna “will-to-life” leloarekiko sen gisa kontzeptualizatu zuen, horixe baita naturaren modua giza espezieak bizirik iraun dezan eta baita arrazoien arteko gogorren eta aktiboena ere, bizitzaren beraren maitasunarekin batera. Teoria horren gogorarazle, Marinettik, *Extended Man and the Kingdom of Machine*, idatzian, Schopenhauer “that bitter philosopher who so often proffered the tantalizing revolver of philosophy to kill off, in ourselves, the deep-seated sickness of Love with a capital L.” gisa deskribatu zuen (2006:88). Gero, egileak gerla asmoak aurreratu zituen: “and it is precisely with this revolver that we shall so gladly target the great Romantic Moonlight” (2006: 88).

Hortaz, Marinettik maitasunaren existentzia biologia kontua zela tinko borrokatu zuen. Ikuspegi horren arabera, poesia eta filosofiarekin batera, gizakiek sorturiko beste erakunde batzuek (erlijioak eta ekonomiak, kasu) maitasuna moldatzen lagundu zuten. Batetik, katolizismoak betikotasunaren mitoa sortu zuen, eta hori izan zen benetako maitasunaren mitoaren oinarria (Maitasuna, M letra larriz): “eternity of spiritual values, eternity of joy in an extraterrestrial heaven, and therefore the absurd of eternity of love on Earth” (2006: 321). Zentzu horretan, ezkontza trikimailu hori gordetzeko beharrezko erakundea da: “priests have created the most absurd prison of all – indissoluble marriage. So, to make sure that the law of eternal love is not broken, priests have imprisoned the hearts and the sensibilities of women” (2006: 323). Bestetik, beste agindu erromantiko eta ezinbesteko bat (esklusibotasunaren araua) eta jabetza pribatua (ekonomiaren hastapenetako bat) lotu zituen: “We want to destroy not only the ownership of the land but also that of women” (2006: 310). Badirudi merkataritzaren legeak ere familiaren erakundearen barnean daudela, “with its ‘my wife’, ‘my husband’, which so far as the woman is concerned, is born out of a buying and selling of body and soul” (2006: 310). Ikuspuntu horren ildotik, gizartearen indar nagusiak, erlijioa eta ekonomia zehazki, maitasun erromantikoaren funtsezko egitura mentalak eta baldintza psikologiko eta sozialak ematen ari ziren. Naturak sexu harreman gisa bakarrik jokatzeko zuen bere rola: “all that’s natural and important in it is the coitus, whose goal is the futurism of the species” (2006: 55).

Hortaz, badirudi maitasunaren mitoaren suntsipen futurista, Marinetti eta de Saint-Pointen idatzietan garatzen zen eran, oinarrituta dagoela, batetik, behar existentzial eta biologikoaren ukazioan (trikimailua zalantzan jarriz) eta, bestetik, maitasunaren jarduera kulturalaren gaitzespenean, maitasuna indar zapaltzaile eta kontserbadoretzat

hartuta. Suntsipen hori iraganaren indar kontserbadore guztien kontrako pentsamenduaren iraultza zabalago baten barnean zegoen, eta politika arloan ere modu praktikoan abiarazi nahi zuten *Futurist Political Party* alderdiaren programan ezkontza ezeztatzea eta hura noizbehinkako harremanekin (“amore libero”) ordezkatzeko proposatzen zuten, eta horrek frogatzen du bizitzaren arlo pribatua eta publikoa erabat lotuta zeudela haientzat. Atzera begiratuta, esan liteke hura izan zela lehenengo saiakera maitasunaren eztabaida arlo pribatuari estu lotutako diskurtso baten muga epistemologikoetatik askatzeko, egoera hori eusten zuten baldintza sozial eta moralak ezagutarazteko nahian.

2. Konklusioa: maitasuna, denbora eta heriotzaren teoria

Aurreko hirurogei urteetan nagusitu zen abangoardiaren heriotzaren eragin handiko teoriaren arabera, arte urratzailea jaso dugun hainbat eta hainbat hamarkadak immunizatu gaituzte eta ez dugu atzeman lehenengo abangoardiak sor zezakeen eskandalua. Teoria horrekin ados ez daudenek diote kultura garaikidean ere aurkitu daitekeela mundua ulertzen dugun modua errotik desafiatzen duen abangoardia berria, aurretiko abangoardiak egiten zuen bezala. Jarrera biek abangoardiaren hezurmarnitze zahar eta berria testuinguru historikoan kokatzea dakarte eta, hala, bakoitza testuinguru originalera ainguratzen da, bakoitza bere garaira, alegia. Baina testuak aztertzerakoan, galdera garrantzitsu berriak sortu dira, abangoardia testuinguru berri batean kokatzearen aukerari lotuta, hots, beranduko edo “ezorduko” irakurketa.

Hain zuzen, existitzen diren frogak nahikoak dira pentsarazteko idatzi horiek sortu ziren garaian bezain probokatzailak direla gaur egun. Filmetan, telenobeletan eta eleberrietan oraindik ere dagoen gehiegizko dosi erromantikoak erakusten du sentimen maitasunaren ideologiek oraindik irmo jarraitzen dutela. Hirurogei eta hirurogeita hamarrekoko hamarkadetako sexu iraultza izan zen, hain juxtu, iraultza “sexuala”, hau da, sexu tabuen eta sexu informazioaren zentsuraren aurkako matxinada. Baina sentimen maitasunaren baldintza politiko, sozial eta moralak ez ziren zalantzan jarri, besterik gabe. Gai honi buruzko akademia ikerketa urrietako baten egileak, Jacqueline Sarnsby soziologo garaikideak, azaldu zuen zergatik garen herabe maitasuna aztertzekeo:

The very idea that social forces, rather than one's uniquely personal needs and desires, might have shaped the form of one's love seems like an infringement of personal liberty, an intrusion into that mysterious, private world, the irrational splendour of one's finer feelings (Sarnsby, 1983: 1).

Esan liteke gerra ondoko jarrerren askapenak eta erlijioaren eragin kulturalaren gainbeherak ez dutela, funtsean, maitasuna ulertzen dugun modua aldatu. Badirudi historiaren ibilbideak ez duela, inolaz ere, maitasuna baztertu eta gure gizartearen erakunderik sendoena izaten jarraitzen duela. Laura Kipnis kritiko garaikideak “Who would dream of being against love?” (Kipnis, 2003: 3, 39) galdetzen dio bere buruari; haren aburuz, gure garaiko sinesmenen artean, hori da gutxien jarri dena eztabaidan ziurrenik eta, beharbada, gizarte kontrolik eraginkorra da. Catherine Belseyk uste du egungo gizarte maitasunaren mende dagoela, kohesio soziala bermatzen duelako:

More effectively even than Christianity in the nineteenth century, true love in the twentieth acts as the solvent of class struggle. Meanwhile family values, cemented by True Love, legitimize oppressive state policies and inadequate social expenditure (Belsey, 1994: 7).

Hortaz, benetako maitasuna zapuzten dutenak (futuristek “love with a capital L” deitzen zutena) “are seen by the right as deviant and culpable, betraying society by rejecting the promise it holds out of nuclear cosiness for life” (Belsey, 1994: 7).

Oharpen horiek erakusten dute de Saint-Pointen eta Marinettiren idatzietako gertakizunak ez direla gehiegi aldatu maitasunari buruzko diskurtsoari dagokionez. Horren ondorioz, maitasuna egoera naturala (eta desiragarria) delako kontzeptua desafiatzea egungo irakurleentzat kezkarria izan daiteke soilik. Jarraitasun kulturala aintzat hartuta, baliteke abangoardia zaharraren eta kultura garaikidearen artean harreman bat aurreikustea eta, harreman hori, ez litzateke “bertikala” bakarrik, “horizontala” ere izan liteke aldi berean, bereizten dituen alde historikoa gorabehera. Azterturiko testuak lasai asko “transplanta” litezke gure garaian zeren, Derridak gogorarazten digun bezala, “we have available contextual elements of great stability which [...] allow reading, transformation, transposition, etc.” (Attridge, 1992: 64). Iraganaren eta orainaldiaren arteko “ezorduko” loturak azaltzen du analisi historizistak agian ez direla nahiko fenomeno historiko-literarioak sakonki aztertzeko. Hutcheon eta Valdes literatura historialariek orain dela gutxi eredu historiografiko berriak proposatu zituzten; horiek iraganaren eta orainaldiaren arteko harremana kontuan hartzen dute eta ohiko periodizazioei aurre egiten diete (Hutcheon and Valdes, 1995). Maitasunaren aurkako polemika futuristaren adibidea erabiliz, iradoki nahi izan da abangoardiaren irakurketa “deshistorizistatua” ere egin daitekeela eta, beraz, abangoardia “hilaren” eta “biziaren” bereizketa dualistari aurre egiten zaio.

Bibliografia

- ATTRIDGE, D. (1992): *Jacques Derrida: Acts of Literature*, London: Routledge.
- BALLARDIN, B. (2007): *Valentine de Saint-Point*, Milano: Selene.
- BARTHES, R. (1981): *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil.
- BELSEY, C. (1994): *Desire: Love Stories in Western Culture*: Oxford, Blackwell.
- BENTIVOGLIO, M and ZOCCOLI, F. (1997): *Women Artists of Italian Futurism. Almost a lost history...*, New York: Midmarch Arts Press,
- BÜRGER, P. (1984): *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAGE, J. (1983): *X: writings '79-'82*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- CORRA, B. and SETTIMELLI, E. (2007), "Prefazione", in MARINETTI, F.T, *Come si seducono le donne*, Firenze: Vallecchi, 7-18.
- DERRIDA, J. (1994): *Spectres of Marx*, New York: Routledge.
- ENZENSBERGER, H. M (1966), "The Aporias of the Avant-garde", in Raw, P. (ed), *Modern Occasions*, London, Weidenfeld and Nicolson, 72-101
- FINCH, C. (2009): "The Avant-garde", Artnet [15/04/2011], <<http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/avant-garde8-13-09.asp>>.
- HARRISON, C. and WOOD, P. (2003): *Art in Theory, 1900 - 2000: an Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell.
- HTCHEON, L. and VALDES, M. (1995-96): "Rethinking Literary History – Comparatively", *ACLA Bulletin*, 1-3, vol. XXV, 11-22.
- KIPNIS, Laura (2003): *Against Love: a Polemic*, New York: Pantheon Books.
- KRAMER, H. (1973): *The Age of the Avant-garde. An Art Chronicle of 1956-1972 by Hilton Kramer*, London: Secker & Warburg.
- LISTA, G. (2006) : "Les idées futuristes après la fin du futurisme", Sitec [29/03/2011], <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/L_f/LISTA_F/TXT_F/LESIDEES.htm>
- MARINETTI, F.T. (2006): *F.T. Marinetti. Critical Writings*, Berhaus, G. (ed.), New York: Farrar, Straus and Giroux.
- RICHARD DE LA FUENTE, V. (2003): *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions Des Albères.
- SARSBY, J. (1983): *Romantic Love and Society*, Harmondsworth: Penguin.
- SATIN, Leslie (1990) : "Valentine de Saint-Point", *Dance Research Journal*, 1, vol. XXII, 1-12.
- SELL, M. (2005) : *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- WARNOD, A. (1912) "Une soirée futuriste", *Comoedia*, 7 june