

# Sensibilidad y autoidentificación: del Futurismo al Manifiesto Post-Futurista

Daniel Robledo Girón\*

Resumen:

*El presente escrito tiene por objetivo analizar la producción discursiva de la vanguardia futurista para mostrar cómo, más que una propuesta artística, se planteó como un programa de renovación de la sensibilidad en la cultura italiana a finales del siglo xx, que estetizó la relación del cuerpo con las innovaciones tecnocientíficas y promovió la adopción de una nueva forma de autoidentificación. Como estrategias de abordaje ocupamos el enfoque de una genealogía estética que retomamos de Franco Berardi, y los conceptos del olvido y lo sublime de Frank Ankersmit. Asimismo, revisaremos los planteamientos del Manifiesto Post-Futurista.*

Palabras clave: estética, sensibilidad, futurismo, autoidentificación, olvido.

\* **Estudiante de la Maestría en Humanidades en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional Autónoma del Estado de Morelos.**

## Introducción

El pasado 20 de febrero se cumplió otro año de la publicación del *Manifiesto futurista* por Filippo Tommaso Marinetti. Hace poco más de un siglo, este movimiento promovió una nueva sensibilidad con base en la introducción de la máquina y la tecnología en el panorama cultural europeo de la modernidad tardía, exaltando una idolatría de la velocidad,

la potencia, el rechazo al pasado, y la figura femenina. Tras las primeras dos décadas siglo XXI, cabe preguntarse cómo la mitología generada sobre el futuro por este programa ha fracasado, lo cual condujo al filósofo italiano Franco Berardi,<sup>1</sup> en 2013 a redactar el *Manifiesto Post-Futurista*.

Nos proponemos revisar la producción discursiva del futurismo, no para analizar su forma de reaccionar contra los principios de creación artística de su contexto, sino para preguntarnos cómo impulsó la modificación de la sensibilidad estetizando la relación del ser humano con la máquina. Atenderemos sus afectaciones: en la percepción, el lenguaje, y la asimilación de una nueva forma de autoidentificación de la cultura italiana a principios del siglo XX. Para dicho propósito, el texto se dividirá en tres apartados. En el primero, se definirá el enfoque de abordaje, con base en la genealogía estética<sup>2</sup> propuesta por Berardi, y los conceptos del olvido y lo sublime del filósofo neerlandés Frank Ankersmit.<sup>3</sup> En el segundo, se revisará la propuesta de sensibilidad futurista y sus implicaciones en la configuración de una identidad nacional. Finalmente, en el tercero, se atenderá por qué para Berardi es necesario replantear el manifiesto.

## Elementos para una genealogía estética y experiencia histórica sublime

### Estética y sensibilidad

La tesis que ha sostenido Franco Berardi a lo largo de su producción se puede sintetizar de la siguiente manera. En la transición del siglo XX al XXI ha acontecido una metamorfosis del modo de producción industrial y la infoesfera<sup>4</sup> mecánica, hacia la era digital,<sup>5</sup> caracterizada por la globalización económica y la implementación de la tecnología en la vida cotidiana. En consecuencia, estamos perdiendo la sensibilidad en la medida que la comunicación pasa menos por la conjunción entre los cuerpos y más por la conexión entre las máquinas (*Fenomenología...* 11). Ante este panorama, Berardi plantea dos tareas para la filosofía de nuestro tiempo: cartografiar la mutación y forjar herramientas conceptuales para orientarnos en este cambio (17). Siguiendo esta línea, nos proponemos abordar el discurso futurista y sus respectivas configuraciones de la sensibilidad, no sin antes definir sus elementos.

<sup>1</sup> Graduado en Estética por la Universidad de Bolonia. Participó en el movimiento autonomista y el movimiento estudiantil del 68 en Italia. Actualmente es profesor de Historia social de los medios en la Academia de Bellas Artes de Brera, en Milán.

<sup>2</sup> Como lo perfila el propio autor, más que una metodología con pretensión de sistematicidad, se trata de una estrategia que permite cartografiar las mutaciones que han tenido lugar en la historia de la sensibilidad humana.

<sup>3</sup> Profesor de Historia intelectual y Teoría histórica en la Universidad de Groningen, en Países Bajos.

<sup>4</sup> Por este concepto, Berardi apunta que “es la esfera de signos intencionales que rodean al organismo sensible” (*Fenomenología...* 46).

<sup>5</sup> De acuerdo con Berardi, en la Modernidad el cuerpo era modelado y sujetado a la disciplina del capitalismo industrial, donde la máquina se concebía como una imposición externa al cuerpo; mientras que en la actualidad, con la inserción de dispositivos tecnológicos en la cognición, la máquina se internaliza en el propio cuerpo.

**La sensibilidad, dice, “puede ser vista como un dominio particular de lo que Foucault define como *episteme*” (44).**

Berardi distingue sensibilidad de sensibilidad. La primera refiere a los sentidos o capacidad perceptiva, mientras que a la segunda es “la facultad que hace posible la interpretación de los signos que no pueden definirse en términos verbales” (11). Así comprendida, permite captar estados emocionales del otro. De ahí que no se conciba en un rol pasivo sino como fuente de relaciones empáticas. Por estética no comprende la teoría sobre la belleza de la tradición filosófica occidental, sino “la interacción entre la emanación semiótica y la sensibilidad” (43). Ahora bien, la sensibilidad, dice, “puede ser vista como un dominio particular de lo que Foucault define como *episteme*” (44). Esto es así en tanto los discursos y representaciones son producciones intencionales de signos que condicionan lo sensible y lo sensitivo, pues sostiene: “a lo largo de la historia de la civilización humana, la percepción siempre ha sido modelada por regímenes artificiales de imágenes y por técnicas que producen y hacen circular representaciones de mundo” (47).

### Cartografía y fenomenología en rizoma

Entre las estrategias para una investigación genealógica estética, Berardi postula el trabajo cartográfico, que consiste en mapear pasajes de la historia cultural para mostrar cómo se modela la sensibilidad. También opta por un enfoque fenomenológico<sup>6</sup> y rizomático que le permite rastrear cómo aparecen las transformaciones de la sensibilidad y los sentidos; asimismo, comprender cómo el cuerpo, la percepción, la imaginación colectiva, las expectativas, los deseos, los gestos y la proxémica social son configurados por las transformaciones tecnomediáticas.

Cabe aclarar que una genealogía estética toma en consideración que las transiciones entre modelos de la sensibilidad no son homogéneos, sino que dependen de las condiciones singulares del contexto donde acontecen.<sup>7</sup> Asimismo, cuestiona el concepto de identidades, pues considera que no existen como tales, porque se trata de construcciones y no bloques homogéneos, por lo que prefiere emplear el término de psicoculturas: negociaciones entre diferencias que son constantemente remodeladas por flujos semióticos. Por lo anterior, una genealogía estética no debe aproximarse a los procesos de devenir otro en la historia cultural desde una mirada totalizante, sino tomar “objetos locales y particulares, como obras de arte, novelas,

<sup>6</sup> Berardi opta por el enfoque fenomenológico porque dice: “abandona el proyecto de identificación totalitaria entre pensamiento y mundo” (*Fenomenología...* 26).

<sup>7</sup> Por un lado, Berardi llama mutación diacrónica a “la transición que se extiende a lo largo de varias generaciones humanas y que transforma, en ese periodo de tiempo, los patrones cognitivos, los comportamientos sociales y las expectativas psicológicas”, por otra parte, una transformación de la sensibilidad en el eje espacial y sincrónico “se refiere a la coevolución de diferentes regímenes culturales de subjetivación en un mundo globalizado” (17-18).

películas o eventos que pueden ser considerados ejemplos de esta mutación” (*Fenomenología...* 127).

## El olvido y lo sublime

De Frank Ankersmit tomaremos sus conceptos de olvido y lo sublime para mostrar cómo la sensibilidad futurista y su apuesta por la adopción de una nueva autoidentificación en la psicocultura italiana dieron lugar a una experiencia violenta al renunciar a su identidad<sup>8</sup> anterior. Para el filósofo e historiador neerlandés, la actitud que se suele tomar respecto a la memoria colectiva “demanda a veces que se elimine una parte del pasado, a fin de separar una parte de nuestra memoria histórica de nuestro yo colectivo y de nuestra identidad histórica colectiva” (Ankersmit 337). No obstante, puede resultar paradójico porque implica tener en mente aquello que se debe olvidar. Al contemplar el olvido, pone en cuestionamiento la manera de proceder de los historiadores decimonónicos para quienes la identidad de una nación está anclada en su pasado, y para rastrearla lo hacen a partir de sus instituciones políticas y sociales, historizando por completo al ser humano sin tener en consideración una reflexión sobre aquello a lo que renunciamos para asimilarla. Respecto a su concepto de lo sublime, indica que es el equivalente filosófico a la noción de trauma en psicología.<sup>9</sup> En su libro *La experiencia histórica sublime*, propone una clasificación de cuatro formas del olvido: 1) de lo que carece de relevancia para nuestro actuar en la vida cotidiana, 2) lo que nos disponemos a olvidar porque no consideramos relevante o porque no nos damos cuenta de su importancia,<sup>10</sup> 3) de aquello para lo cual tenemos una buena razón para olvidarlo, como el caso de un recuerdo doloroso o amenazante, ya sea en el plano individual o colectivo, y 4) el dejar atrás una identidad anterior como condición *sine qua non* para adquirir una nueva identificación colectiva (Ankersmit 342-343). De acuerdo con su autor, las dos últimas comparten la experiencia de trauma, sin embargo se diferencian en que la tercera reprime el hecho desplazándolo al inconsciente, lo que permite posteriormente asimilarlo y deja intacta la identidad, mientras que en la cuarta no se logra reconciliar lo inconsciente con la consciencia, por lo que el trauma sigue manifestándose permanentemente y la identidad colectiva queda en entredicho (345).

<sup>8</sup> Hemos mencionado que Berardi no concibe el concepto de identidad sino psicocultura, pero aquí apuntamos este concepto en la postura de Ankersmit; consideramos factible hacer el puente entre ambos autores si contemplamos que ambos atienden un análisis de los procesos de devenir otro en la historia cultural y que no parten de categorías esencialistas.

<sup>9</sup> De su lectura de Burke, Ankersmit rescata la comprensión de lo sublime no como horror delicioso sino retraimiento frente a lo terrible; por trauma, concibe el resultado de una experiencia amenazante que no puede ser admitida en la consciencia porque rebasa la capacidad de otorgarle un significado. En ese sentido, hay una afinidad entre ambas nociones en cuanto experimentan un episodio de anestesia y disociación de la vivencia normal como protección del aparato cognoscitivo (354-355); no obstante, son asimétricas en tanto el trauma puede ser curado —desde una perspectiva psicoanalítica— si se logra establecer un vínculo asociativo con las partes aceptadas del pasado, mientras que la sublimidad niega la asociación narrativa (364).

<sup>10</sup> Para Ankersmit, ésta forma de olvido tiene su equivalente en la práctica de los historiadores: “«olvidan» a veces los aspectos más determinantes del pasado, no con el fin de distorsionar consciente o inconscientemente el pasado, sino porque simplemente no están familiarizados con el peso de determinadas categorías de factores causales” (Ankersmit 342).

## La sensibilidad futurista

### Contexto y renovación

Como lo planteamos al comienzo, consideramos la vanguardia futurista no solamente en tanto propuesta artística sino un modo de semiotización. Es decir, una producción intencional de signos y marcos interpretativos para asimilar la aceleración de la producción, la adaptación de la corporalidad con la maquinaria, la alteración del panorama urbano, así como una revolución en las formas de comunicación y de transporte. Antes de abordar su discurso, es importante comprender la “atmósfera de una época inaugural”.<sup>11</sup> En torno a 1909, año de la publicación del *Manifiesto futurista* en la revista *Le Figaro*, acontecen fenómenos que trastocaron la experiencia humana. Por un lado, están los avances tecnológicos: ese mismo año, Louis Blériot realizó el primer viaje sobre el Canal de la Mancha, en un monoplano que posteriormente, entre los años 1911-1912 sería usado en la Guerra ítalo-turca; por esa fecha, pero en Detroit, Ford comenzó la producción masiva de automóviles mediante la cadena de montaje. Antes, en 1906, el ingeniero eléctrico Lee De Forest patentó el dispositivo de amplificación de señales eléctricas que permitió la transmisión de radio; y el transatlántico británico Mauritania fue votado, superando al Lusitania, como el más grande del mundo. En el ámbito intelectual, por mencionar algunas, destacan las producciones filosóficas de *La evolución creadora* de Bergson y *El pragmatismo* de James; sin dejar de mencionar, en años previos, las publicaciones de *La interpretación de los sueños* de Freud y obras como *La genealogía de la moral* y *Así habló Zaratustra* de Nietzsche; en literatura, Wells publicó sus *Anticipaciones* en 1901; y en el ámbito científico, Einstein publicó la *Teoría de la relatividad especial* en 1905, revolucionando la comprensión de los conceptos de espacio y tiempo.

Posicionados en el panorama, podemos atender el propósito futurista. En lo subsecuente, se expondrán sus modos de estetización siguiendo cuatro ejes: 1) la idolatría de lo moderno, y los nuevos valores de la sensibilidad, 2) la percepción, 3) el lenguaje, y 4) la autoidentificación. Pero, en primera instancia, consideremos una cita de Marinetti; no

<sup>11</sup> En su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guillermo de Torre apunta: “El deslumbramiento de los futuristas ante el mundo moderno, ante una nueva era maquinística en que parecían multiplicarse los poderes del hombre, no dejaba de tener justificación. Además no eran ellos solos quienes lo experimentaban, aunque lo expresaban más ruidosamente” (99).



del primer *Manifiesto*, sino de un texto publicado después, en 1913, por resultar en efecto ilustrativa:

El futurismo se basa en la renovación completa de la sensibilidad humana que tuvo lugar como resultado de los grandes descubrimientos científicos. Quienes utilizan hoy el telégrafo, el teléfono y el gramófono, el tren, la bicicleta, la moto, el coche, el transatlántico, el dirigible, el avión, el cine, el gran periódico (síntesis de un día mundial) lo hacen [...]. Estas posibilidades son, en cambio, para el observador agudo como muchos modificadores de nuestra sensibilidad, ya que han creado los siguientes fenómenos significativos. (*La imaginación...*, Marinetti).

### Modernolatría<sup>12</sup> y nuevos valores estéticos

El *Manifiesto futurista* consta de once puntos. Establece nuevos valores estéticos en función de las revoluciones técnicas, mismas que condicionan a las masas trabajadoras y transforman irreversiblemente el panorama de las ciudades modernas. Entre sus líneas se puede leer el rechazo al pasado, la repugnancia por instituciones —museos, bibliotecas y academias— así como las figuras de arqueólogos, profesores y anticuarios; más aún, declara el desprecio por la mujer y lo femenino. Se antepone a ello, la pasión por lo nuevo, la potencia, la jovialidad, la aceleración; glorifica la guerra, el militarismo y el patriotismo. Comienza diciendo: “Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad” (Manifiesto del futurismo). Como el ideal de la nueva belleza se perfila a la velocidad. El automóvil constituye su símbolo por excelencia, porque sintetiza los elementos que impulsan la modernización: la producción masiva, el ruido, la aceleración, el individualismo de la economía industrial, la fusión del cuerpo con la maquinaria y la potencialización de la capacidad humana. Así, en el punto cinco dice: “Queremos elogiar al hombre que sostiene el volante, cuyo eje ideal atraviesa la Tierra, lanzado a la carrera, también, en el circuito de su órbita” (Manifiesto del futurismo). El siguiente año se publica el *Manifiesto de los pintores futuristas*. Exhorta a los jóvenes artistas a luchar contra el esnob del pasado, la tradición del buen gusto, la parafernalia de las exposiciones y los críticos. Se invita a

**Establece nuevos valores estéticos en función de las revoluciones técnicas, mismas que condicionan a las masas trabajadoras y transforman irreversiblemente el panorama de las ciudades modernas.**

<sup>12</sup> Guillermo de Torre usa este término cuando señala: “Marinetti fue un grandioso mitómano. Y su mito se llama modernolatría: es el mito de lo moderno. Lo moderno —precisemos— entendido no como realidad fehaciente, no como algo que está ahí al alcance de la mano, sino como irrealidad fabulosa” (91).

despreciar las formas de imitación para potenciar la originalidad y se les interpela a magnificar la vida transformada por la victoriosa ciencia.

## Percepción y lenguaje

La propuesta futurista no solamente se plateó el desplazamiento de los valores estéticos y la idolatría de nuevos objetos maquínicos, también la adaptación de los sentidos a sus ruidos, luminosidad y olores. La percepción del tiempo y del espacio fue alterada por la adopción de un ritmo de vida más vertiginoso —hasta entonces inédito— con la intensificación productiva y el acortamiento de las distancias por el uso de vehículos. El tiempo se introduce como una cuarta dimensión en la plástica futurista por medio de líneas que sugieren dinamismo.<sup>13</sup> En *La imaginación inalámbrica* se describe: “Un hombre corriente puede viajar en un día de tren, desde una pequeña ciudad muerta con plazas desiertas, donde el sol, el polvo y el viento se divierten en silencio, hasta una gran capital, llena de luces, gestos y gritos” (Marinetti s/p). Ahí mismo, se apela nuevamente a preferir la aceleración de la vida, la velocidad, el resumen, la síntesis, a sentir horror por lo viejo, multiplicar las ambiciones y deseos humanos; sentir pasión por lo empresarial y la sensibilidad financiera, así como despreciar el amor en cuanto forma de sentimentalismo.

Respecto al lenguaje, tanto en el texto previamente citado como en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* la intención es dar muerte al verso y liberar a las palabras de la sintaxis, para abrir paso a una secuencia ininterrumpida de imágenes de inspiración intuitiva: lo que se denominó imaginación inalámbrica. Entre sus postulados se hallan: usar los verbos en infinitivo para dar un sentido de continuidad; sustantivos al azar, abolir los adjetivos, adverbios, la puntuación y el uso de figuras retóricas. Introducir ruidos, pesos y olfato; se buscó representar el dinamismo de objetos.

<sup>13</sup> Sobre este aspecto, en el artículo “Futurismo: un siglo”, se detalla: “El futurismo predicó una auténtica veneración por aquello que sus adeptos llamaban de «dinamismo universal». Del hecho de que todas las cosas sensibles están en perpetuo movimiento y sujetas a transformaciones incesantes, los futuristas entendían que no tenía sentido buscar en ellas una forma fija; para ellos, el espacio se reducía a un receptáculo vacío en el cual la forma se prestaba al dinamismo universal” (57).

No se trata de traducir los dramas de la materia humanizada. Es la solidez de una placa de acero, lo que nos interesa en sí misma, es decir, la incomprendible e inhumana alianza de sus moléculas o sus electrones, que se oponen, por ejemplo, a la penetración de un obús. La calidez de un trozo de



hierro o madera es ahora más emocionante para nosotros que la sonrisa o las lágrimas de una mujer ("Manifiesto técnico...", Marinetti s/p).

También se persuade a emplear onomatopeyas y acentuar movimientos mediante signos matemáticos o musicales además de utilizar distintas tipografías y tintas para un mismo texto. Otro aspecto a destacar es la intención de eliminar el "yo" psicológico de la literatura, para reemplazarlo por la intuición de la materia. Con todo lo anterior, se puede apreciar como también la vanguardia futurista propuso la simplificación del lenguaje y la comunicación conforme al ritmo de vida acelerado y la mediación tecnológica; lo redujo al mero intercambio conectivo de signos sin un significado emocional, estableciendo una distancia entre la emanación semiótica y la sensibilidad.

### Autoidentificación

Como ya hemos referido, el futurismo se caracterizó no solamente por la introducción de nuevos valores estéticos y la construcción de un discurso que miraba positivamente el futuro e idolatraba el despliegue tecnológico. También contribuyó en la producción de un modo de subjetividad. Es necesario comprender la manera en que los individuos se percibían a sí mismos a comienzos del siglo xx, al menos en lo que respecta a Italia, cuna del movimiento futurista. En primera instancia está lo que Berardi apunta como una "violenta desfeminización impuesta por el futurismo italiano en la autopercepción psicopolítica del pueblo italiano durante la revolución fascista" (112). Para Berardi, ésta violencia es necesaria para impulsar la modernidad. Podemos encontrar en otro de sus textos, *Futurabilidad*, cómo describe el proceso de modernización con base en la competencia económica y la agresión militar. Ambas fuerzas exigen desprenderse del lado femenino de la cultura. No obstante, Berardi señala cómo la potencia masculina de la autopercepción colectiva en la modernidad tardía se configuró tal cual una prótesis a partir del empleo de la tecnología (84). En el segundo apartado de *La sublevación*,

"Lenguaje, economía y cuerpo", también dedica un par de páginas a la correlación fascismo, feminidad y futurismo:

Se puede apreciar como también la vanguardia futurista propuso la simplificación del lenguaje y la comunicación conforme al ritmo de vida acelerado y la mediación tecnológica.

Los futuristas italianos percibían la potencia masculina esencialmente como una cuestión de aceleración, y no debemos olvidar que la modernidad italiana se interesaba bastante en el problema de la masculinización de la percepción: del tiempo, de la política, del poder.

No podemos entender el fascismo italiano si no comenzamos desde la desfeminización de la autopercepción cultural. El fascismo italiano se basa en el desprecio a la mujer. El desdén hacia la mujer es uno de los puntos más importantes del “Manifiesto futurista”, y lo es también dentro de la fabricación del ridículo y miserable orgullo nacional de los italianos. (*La sublevación...*, 118).

Por otro lado, en franca relación con la preocupación italiana por la competencia industrial y militar, está la necesidad de afirmación nacionalista a la que respondió el futurismo. Por el año de la publicación del *Manifiesto*, no existía una identidad nacional, pues la unificación italiana era todavía reciente. En el texto *Futurismo: un siglo*, el contexto es detallado así:

Después de la caída de Roma, Italia pasó más de un milenio desmembrada en fragmentos que fueron disputados y conquistados por generales que van del bizantino Belisario al corso Napoleón, sin olvidar los condotieros de la Edad Media y del Renacimiento. Además, y en parte por las razones citadas, Italia no participó de la escalada industrial europea; todavía era un mundo feudal en el siglo XIX. Para el pueblo que habitaba un territorio que había sido el centro del mayor imperio de la antigüedad, la situación era humillante (Ganzarolli 60).

Lo anterior, conduce al autor a pensar dos cuestiones. La primera, que el pasado al cual constantemente rechazan los futuristas se trata en realidad del periodo de fragmentación de Italia. En segundo lugar, la ligación entre el fascismo y el futurismo como su estética oficial. Aquí recuperamos el planteamiento de Ankersmit, pues con lo antes expuesto se puede notar cómo la adopción de una nueva forma de identificación, impuesta por el contexto y promovida por el discurso y representaciones futuristas,

corresponde con la cuarta forma de olvido. La psicocultura italiana a principios del siglo xx tuvo que renunciar a sus anteriores valores estéticos y su autoidentificación, no por causa de un hecho traumático colectivo, sino por la necesidad de afirmación nacionalista para no rezagarse en la competencia militar, científica y económica, no sin implicar el ejercicio de una violencia psicológica y la disociación de su identidad con respecto al pasado.

Finalmente, para cerrar con el tema de la autoidentificación, está la noción de lo sobrehumano. Esta idea la podemos encontrar en un texto de la segunda fase del futurismo. Ganzarolli de Oliveira indica que la primera fase del movimiento culmina en 1916 con la dispersión del grupo —consecuencia de la Primera Guerra Mundial—, pero una vez concluido el conflicto bélico inicia una nueva faceta donde se incorporan otros adeptos; por lo demás, incluye la influencia de otras vanguardias como el postcubismo, el constructivismo y el surrealismo. Si la primera promueve la representación de ídolos mecánicos, la segunda fase es aún más radical. Se figura una idea del ser humano que ha sido rebasado por sus propias construcciones tecnológicas al grado de elevarlas a un nuevo sentido moral y espiritual. Encontramos claramente este desplazamiento en el “Arte Sacro Mecánico”, de 1926, publicado en *La Fiamma*, Turín.

La “religión de la velocidad” y la “sensualidad mecánica” indican claramente los factores espirituales, que, por encima de la simple forma estética, modifican fatalmente nuestros sentidos y nuestro pensamiento, es decir, afirmamos que la MÁQUINA cancela todo el viejo mundo espiritual y humano para empezar otro sobrehumano y mecánico, donde el HOMBRE pierde su superioridad individual al fundirse con el MEDIO AMBIENTE (Curtoni y Caligaris s/p).

Como es de notarse en el último pasaje, está presente el argumento de Berardi respecto a cómo lo tecnológico se convierte en una potencial prótesis, pues se despliega con independencia de lo humano, que se reduce a un mero autómatas atravesado por todas las extensiones maquínicas injertadas en el propio cuerpo.

## El Manifiesto Post-Futurista

### Transición tecnológica y disintonía

Dando un salto hacia el siglo XXI, la pregunta es qué ha cambiado desde la publicación del primer *Manifiesto*. La mitología de un futuro deseable y potente impulsado por el desarrollo tecnocientífico se percibe como tal, un mito. En palabras de Guillermo de Torre: “No es que aquella modernidad haya llegado a convertirse en algo anacrónico y superado; es que siempre fue ucrónica y latente” (Futurismo 92). Como lo anticipamos, desde la perspectiva de Berardi, lo que se atestigua es la transición de una era maquínica a una de la info-máquina. Nos interconectamos y comunicamos más por la mediación digital, pero las posibilidades de establecer relaciones empáticas decrecen. Para el autor de *Fenomenología del fin*, el texto de Marinetti y la masificación industrial inauguraron un siglo donde “la sociedad invirtió energía psíquica y cultural en la dimensión futura de la riqueza y el conocimiento en continua expansión” (Berardi 185). Mientras en la modernidad industrial la máquina se percibió como una entidad externa que aumentó la potencia corporal; en la era postindustrial la máquina se interconecta con el sistema nervioso de cada individuo. Lejos de que con la implementación tecnológica en la producción el ser humano pudiese emanciparse de la labor, ésta contrajo nuevas formas de explotación y subsunción.<sup>14</sup> Para superar la disintonía entre la emanación semiótica y la capacidad sensible en condiciones de hiperaceleración de la producción, donde la comunicación, como mero intercambio de signos, se intensifica, es necesario reactivar al organismo social, establecer nuevas formas de concatenación, solidaridad y creatividad. De ahí que la redacción de un nuevo manifiesto se perfila hacia la recuperación de la sensibilidad frente a la maquinación de lo humano.

### Amor, creación y autonomía

Publicado en febrero del 2017, el *Manifiesto Post-Futurista* consta también de once puntos como el texto de Marinetti. Si el futurista elogiaba el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad, Berardi postula en sus primeras líneas el amor como forma de creación. En contraposición con el coraje y la audacia, así como el rechazo de la retórica y el sentimentalismo en la literatura, para el Post-Futurista sus elementos esenciales son la ironía, ternura y la

<sup>14</sup> Con lo dicho, podría interpretarse que Berardi apunta hacia una crítica contra la tecnología, sin embargo, ese no es el caso. No pretende asumir una actitud tecnófoba, sino invita a generar un cambio de paradigma: pugnar por la autonomía de la ciencia y tecnología para escindirse de la constricción generada por la economía y relaciones de poder; ponerla al servicio de lo humano y no de la maximización de la ganancia.

rebelión. El anterior manifiesto exaltaba la agresión, la movilización de la energía hacia el lucro y la guerra; el nuevo hace lo propio con el éxtasis, el sueño, el placer de los sentidos y propone reemplazar a la velocidad, como el ideal de la belleza futurista, por el concepto de autonomía:

Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la autonomía. Cada uno a su propio ritmo; nadie debe ser obligado a marchar a un ritmo uniforme. Los coches han perdido su encanto de rareza, sobre todo porque ya no pueden realizar la tarea para la que fueron concebidos: la velocidad se ha ralentizado ("Manifiesto Post-Futurista", s/p).

El texto de Berardi se opone a la exclusión femenina. Destaca la poesía como intercambio de imaginaciones. Marinetti declaraba que ya no era necesario voltear hacia atrás en el tiempo, pues en su discurso, se vivía ya en lo absoluto, en el pináculo del despliegue tecnocientífico. A la inversa, Berardi afirma que nuestro deber es mirar hacia atrás para recordar aquello que el horror de la agresión militar y la ignorancia nacionalista son capaces de evocar.<sup>15</sup> El futurista glorificaba la guerra como "higiene del mundo" y el desprecio a la mujer; para el Post-Futurista estos discursos resultan ridículos. Con el décimo punto, Marinetti incitaba la destrucción de museos y a luchar contra el moralismo. Por su parte, Berardi plantea la exigencia de un arte con la fuerza para cambiar la vida. Finalmente, el autor que capitaneó la vanguardia futurista, decía dirigirse a las masas agitadas por el trabajo para asumir el placer por el tumulto. Aquí Berardi coincide. También dice cantar a las multitudes, pero no para su conformidad, sino con motivo de liberarse de la explotación, por medio de la unión solidaria, la invención tecnológica autónoma, y afirmando el presente sin caer en un mito del futuro.

## Conclusiones

Con el recorrido que hicimos del Manifiesto Futurista al Post-Futurista, desde la mirada de una genealogía estética, hemos demostrado por qué concebimos esta vanguardia artística como un programa de modelado de la sensibilidad. En efecto, conllevó a una nueva forma de autoidentificación de la psicocultura italiana. Con base en el aporte

<sup>15</sup> Este gesto de Berardi se puede interpretar como, en lugar de olvidar tanto el pasado y la experiencia traumática, es necesario asociarla e incorporarla en la identidad actual, para superarla y recomponer la sensibilidad perdida.

de Ankersmit sobre el olvido como condición necesaria para la configuración de otra forma de identidad, sostuvimos que la renuncia a la sensibilidad e identidad colectiva de la cultura italiana produjo una violencia psicológica y la experiencia traumática. El Manifiesto de Berardi propone la recuperación de la sensibilidad como facultad que hace posible captar estados emocionales, y puede comprenderse también como una manera de asociar el pasado de la autoidentificación italiana con el presente.

## Bibliografía

- Ankersmit, Frank. *La experiencia histórica sublime*. México: Universidad Iberoamericana, 2010. Web.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La sublevación*. México: Surplus, 2014. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Manifiesto Post-Futurista". 23 de febrero, 2017. Web.
- Boccioni, Umberto, et al. El manifiesto de los pintores futuristas. 11 de abril de 1910. Web.
- De Torre, Guillermo. "Futurismo". *De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia*. vol. I. Madrid: Guadarrama, 1971. pp. 83-179. Impreso.
- Fillia, Curtoni y Caligaris. *Arte Sacro Mecánico*. 2 de mayo, 1926. Web.
- Ganzarolli de Oliveira, Joao Vicente. "Futurismo: un siglo". *Enfoques xxix*, núm. 2, 2017. pp. 51-66. Web.
- Marinetti, Filippo Tomasso. "La imaginación inalámbrica". 11 de mayo, 1913. Web.
- \_\_\_\_\_. "Manifiesto del futurismo". 20 de febrero, 1909. Web.
- \_\_\_\_\_. "Manifiesto técnico de la literatura futurista". 11 de mayo, 1912. Web.