

Gastronomía y/o antropofagia: Prefuturismo

Ana MARTÍNEZ PEÑUELA

Departamento de Filología Italiana
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

A través del análisis de la tragedia satírica de Marinetti, *Re Baldoria*, una enorme metáfora gastronómica, podemos ver algunas de las características de su autor que se van a desarrollar unos años más tarde en el movimiento futurista. En esta obra se puede ver ya esa gran riqueza expresiva, el afán de provocación, el rechazo al pasado, que acompañarán a Marinetti a lo largo de toda su vida y que le convertirán en el padre de uno de los movimientos de vanguardia más importantes del siglo XX.

Palabras clave: Simbolismo, prefuturismo, tragedia, metáfora gastronómica, sátira política.

ABSTRACT

Through the analysis of one of Marinetti's tragedies, the drama Satiric *Re Baldoria*, an outstanding gastronomic metaphor, some of the author's characteristics that will develop in later years will be appreciated, during his futuristic period. This play already shows a rich expressive texture, together with an intention to provoke and the rejection of the past that will never abandon Marinetti and will turn him into one of the founders of a major avant-garde XXth century literary movement.

Key words: Symbolism, Tragedy, Futurism, Gastronomic metaphor, Political satire.

La influencia francesa del padre del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, va a repercutir de manera muy directa en los orígenes de su obra y en la creación de este movimiento de vanguardia.

Marinetti estudia en Alejandría (Egipto) en el colegio francés que regentan los jesuitas de donde es expulsado, entre otras cosas, por leer a Zola. De ahí va a París a terminar sus estudios y esta ciudad se va a convertir en permanente punto de referencia. En sus posteriores viajes por Italia ejerce de defensor y profeta de la poesía simbolista francesa llegando a declamar obras de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé de quien, además, traduce alguna de ellas.

Otro punto de referencia constante para Marinetti fue D'Annunzio, el mayor representante del decadentismo italiano, por el que sentirá siempre un sentimiento contradictorio de amor-odio, atracción-rechazo, imitación-diferenciación.

Este preámbulo justifica la aparición de la obra de la que vamos a tratar: *Le Roi Bombance*, una rabelaisiana parábola gastronómica, que se coloca en el simbolismo pero constituye un precedente importante del próximo vanguardismo marinettiano. Aparece ya desde el título una referencia al rey Ubu de Alfred Jarry¹ que, sin duda, Marinetti conocía bien y que pudo influir en la concepción del personaje, desde el punto de vista descriptivo, ya que ambos son muy semejantes en su redondez, como se puede ver en los dibujos que Gaudenzi hizo en 1929 de los personajes de la obra para la representación que tuvo lugar en el Teatro "2000".

Fue la primera obra de teatro de Marinetti representada y publicada. Se publicó por primera vez en París en 1905 y en Italia en 1910, con el título de *Re Baldoria*², que es la edición que vamos a seguir³.

A pesar de pertenecer esta obra a su juventud, en ella ya podemos ver reflejados los trazos psicológico-existenciales de la vida de Marinetti que Paglia (1991:32) resume así:

Vibrante disponibilidad para la lucha y para la guerra; nacionalismo exasperado, individualismo presuntuoso; orgullosa exaltación de las invenciones estéticas y vitales; gusto por lo teatral, lo retórico, lo barroco; complacido lirismo; mistificación erótica, expresada sobre todo como voluntad conquistadora; colorido exótico. A estas connotaciones se acompañan los motivos típicos de la poesía futurista individualizados genéticamente, *in fieri*, como la agresividad dinámica, cinematográfica aceleración de actos, de acciones, de empresas, y el ardor volcánico operativo, casi preludio de la simultaneidad de las imágenes futuristas.

Hay que tener en cuenta que el primer Manifiesto del movimiento futurista aparece en 1909, cuatro años después de la publicación de esta obra, y veremos cómo en ella se encuentra el germen de muchas de las líneas que van a caracterizar a esta vanguardia. Se trata, pues, de una obra prefuturista que, en cierto modo, revela el clima simbolista-decadente en el que nace.

Dice Raúl Angulo en *Ideología del simbolismo* (2003)⁴:

Los simbolistas, como podríamos esperar, consideran que la razón es causa de corrupción, y ella misma resulta corrupta, por acercarse demasiado al alumbramiento

¹ El propio A. Jarry alabó la obra tras la representación parisina de 1909.

² *Le Roi Bombance*, Mercure de France, 1905. *Re Baldoria*, Milán, Treves, 1910 (versión italiana dirigida por Decio Cinti y aprobada por Marinetti). La primera representación se llevó a cabo en París el 3 de abril de 1909, en el Théâtre de l'Oeuvre, bajo la dirección de A.F. Lugné-Poë; la primera representación italiana se realizó el 4 de abril de 1929 en Roma, en el Teatro "2000".

³ He seguido el texto italiano F.T. Marinetti, *Teatro*, Roma, Vito Bianco ed., 1960, vol. II, pp. 1-253. Todas las citas que aparecen en el texto están traducidas por mí y en nota se hace referencia al texto italiano.

⁴ En *El Catoblepas*, nº 11, enero 2003.

de la realidad. La verdad será todo menos claridad. La redención de los hombres no tendrá lugar “vía clarificación” sino “vía profundización”, y esta profundización implica andar entre oscuridades, sombras, secretos arcanos, jeroglíficos. Todo ello significa “símbolo” para ellos. La gente está perdida precisamente por esa visión “clara” de la realidad que es sinónimo de simpleza y superficialidad.

Y más adelante añade que la tarea de los simbolistas consistirá en

materializar el mundo del sueño, ya que el sueño es donde el inconsciente utiliza las figuras simbólicas como indicios de una realidad más allá de los sentidos.

Dentro de esta concepción simbolista podríamos encuadrar el argumento global de esta obra en la que el tema dominante es el hambre, considerada como principio y fin de toda realidad. Se trata de una tragedia satírica, una pantagruélica metáfora gastronómica de gran intensidad cromática, en la que está muy presente el mundo de los sueños, con un lenguaje eminentemente expresivo que se diluye en una insistente búsqueda de imágenes y de símbolos que, en este sentido, la enlazan con el movimiento francés. La vida es un mastodóntico proceso digestivo a través del cual hombres y cosas se destruyen y se recrean inagotablemente. El hambre físico devora las vísceras de pobres y ricos y el hambre metafísico se convierte en una energía esencial.

La obra empieza con el solemne funeral del fiel cocinero real que se ha suicidado porque un pescado, destinado a un banquete importante, ha llegado con retraso. Este cocinero ha dejado las arcas vacías y sin víveres ya que preparaba succulentos platos para los poderosos y distraía con engaños el hambre del pueblo. La plebe hambrienta, guiada por el fanático tribuno Hambrón, se reúne alrededor del castillo para asaltar las cocinas, anunciando que “la revolución intestinal hará inmortales a los libres estómagos de los Hambrientos”. Surgen tres Pinches plebeyos que consiguen del Rey, debilitado también por el hambre, las cocinas reales, es decir, el poder del gobierno, prometiendo un grandioso banquete que aplaque definitivamente el hambre atrasada y, de esta manera, conseguir la paz en el reino con la detención del tiempo y la inmortalidad de los estómagos libres. Pero, el banquete no llega porque los Pinches se encierran en las cocinas para hartarse sólo ellos.

La exasperación de la plebe crece cuando el Rey y sus ministros mueren de hambre. A partir de ahí, ya no hay diferencias sociales, todos son intestinos secos, estómagos abatidos que quieren alimentos. Los Pinches sirven por fin una comida empleando víveres de deshecho y proponen, para enriquecer las provisiones alimenticias del país, poner los cadáveres del Rey y sus vasallos entre esos víveres. El pueblo consigue su felicidad devorando el estofado de Rey, del que engullen hasta su espada, la Suculenta, y ante esto dice Anguila: “¡...a eso se llama aidez de poder...!”.

El tribuno Hambrón consigue que mueran también los tres Pinches traidores que van a ser devorados de la misma manera que el Rey.

El Castillo está rodeado de unas aguas pantanosas donde van a parar los cadáveres que se vuelven a reconstruir por la propia fuerza de la descomposición. Estos

pantanos están dominados por el fantasma de Santa Podredumbre que consigue restituir a la vida al Rey, a sus vasallos y a los tres Pinches que, sucios de sangre y corroídos por los jugos intestinales, emergen con gran esfuerzo de las barrigas de los devoradores.

Ricos y pobres son devoradores y devorados, pero la continua digestión que transforma sus cuerpos no cambia el destino de la vida que brota de esa interminable maceración.

El Rey vuelve al trono rodeado de sus ministros, y los tres Pinches son absueltos en un juicio, de manera que pueden volver a preparar succulentos platos. Pero Santa Podredumbre vuelve a resucitar a los hambrientos para que vuelvan a comer al Rey y a sus ministros, creando así un eterno proceso circular o, mejor dicho, en espiral que no aplaca el permanente deseo, dice: “¡Pronto os comeréis unos a otros!... ¡Luego cada uno de vosotros saboreará su propio cuerpo, deleitándoos con eso! ¡Esto no calmará vuestro apetito! ... Y no tendréis ni una onza de felicidad... La felicidad está más allá” (Marinetti 1960: 253). Sólo el hijo de Santa Podredumbre, el Vampiro Ptiokarum está cansado de la eterna situación y harto de comerse las vísceras de los cadáveres.

Para Marinetti la naturaleza no tiene más alas que nuestros sentidos y centra en la boca el valor de todos los sentidos porque, dice, es el único orificio en el hombre que está verdaderamente abierto. “En cuanto a sus orejas, a su espíritu y a su corazón”, dice Fray Tripa, “no son más que inmundos viales cerrados”, por eso, antes de empezar a contar una de sus historias exhorta al pueblo de esta manera: “¡Aguzad pues la boca, para escucharme! [...] ¡Abrid todos la boca, para oír bien!” (Marinetti 1960: 129).

Insiste en esta idea cuando dice el Vampiro: “el sabor de una pulpa está en la boca y no en la pulpa misma [...] Nuestros labios hambrientos han pimentado y salado todos los alimentos [...] Nuestro paladar y nuestra lengua codiciosa maduraban los granos, azucaraban las uvas y preparaban las vendimias futuras” (Marinetti 1960: 249).

Además, el pueblo hambriento al ver comer al Rey y a los suyos más que lamerse los labios, como los gatos, “se lamían las orejas porque el hambre alargaba desmesuradamente sus lenguas”.

El texto empieza con la descripción de los personajes para su presentación en escena y ya, desde ese momento, resalta la exasperación simbolista del lenguaje con la creación de redes analógicas y continuas metáforas que dan un ritmo acelerado y barroco dentro de ese mar de imágenes que anuncian las palabras en libertad del futurismo. En ese lenguaje colorista, vital, dinámico, se pone de manifiesto la riqueza expresiva que acompaña al valor referencial de las acotaciones, como en la descripción que hace, por ejemplo, de Santa Podredumbre: “un fantasma espiralico de bruma azulada, cuya cara chata enrojece de día, como un sol al ocaso, y reverdece por la noche, apareciendo tenue y reluciente como la cara de la luna reflejada en un estanque. Sus desmesurados brazos, flexibles, semejantes a bandas de humo, acarician los horizontes”. A Fray Tripa lo describen sus paisanos en el cortejo fúnebre como una panza mística y belicosa que camina como un tambor y escapa entre los brazos semejantes a jamones y que habla lo mismo que sus labios: “el

vientre y los labios de Fray Tripa barbotean plegarias con el murmullo bendito de una olla al fuego”; y los clérigos que le acompañan en este cortejo son “gordezuelos rellenos, succulentos de luz... Parecen variopintos huevos de Pascua...” con mayor o menor panza según el grado jerárquico.

Los Hambrientos son “intestinos inodoros”, “intestinos disecados” que se van comiendo las flores esparcidas a lo largo del cortejo fúnebre.

Ya en la obra podemos ver el afán de Marinetti por infringir las leyes del teatro tradicional, que más tarde el futurismo tratará de abolir y que aquí se manifiesta con la creación de escenarios fastuosos y de innumerables personajes a los que imprime una entonación coral con la intención de asombrar a los espectadores, porque Marinetti va a servirse desde un principio de este género para provocar, para hacer reaccionar al público en un afán de suscitar sorpresa y maravilla, tanto con la utilización de las formas expresivas como con la construcción de situaciones dramáticas o con la definición de personajes. Así, el Rey, protagonista del drama, es un símbolo alrededor del cual giran los grupos de los otros personajes que están casi todos subdivididos en pequeños grupos corales. La felicidad digestiva del reino depende únicamente de su augusta digestión. Los diálogos están sobrecargados de imágenes coloreadas e insistentes que ejercen un continuo poder centrífugo impidiendo al espectador representarse limpiamente la individualidad de cada personaje (Calendoli 1960). Como dice Francesco Flora (Flora 1921: 170) es “la formidable riqueza de imágenes de las cuales estallarán, como una batería tipográfica, las palabras en libertad”.

Los nombres de los personajes están en relación con el tema de la obra y convierte en nombres propios situaciones y elementos, así: el Rey se llamará Comilona; su capellán, Fray Tripa; los Pinches: Tarta, Soplón y Bechamel; los vasallos: Lenguado, Salmonete y Sardina; los consejeros: Masticahieles y Gachas; el tribuno Hambrón; el consejero de todas las personas de bien será Anguila, a quien describe “con la espalda curva por el hábito de inclinarse”; el poeta de corte se llamará Idiota, el único personaje que no necesita alimentarse. La calle principal será la Calle Intestinal, que desemboca en la Plaza Anal, etc...

La primera acotación llena de símiles sitúa la obra en el Castillo de la Abundancia del País de los Necios, en un decorado colmado de sensualidad: *apetitosas* arquitecturas, en una *sabrosa* tarde de mayo, color *miel*, toda *perfumada*. El Castillo “se parece exactamente a un colosal pastel centelleante, con las almenas de azúcar rosacea y con cuatro torrecillas verdes de troneras blancas de las que parece que rebosa nata montada. [...] Parecen, de lejos, columnatas de chocolate [...] balcones de turrón [...] barandillas adornadas de festones de frutas confitadas, que penden perpendicularmente de las nubes” (Marinetti 1960: 11). El sentido de la vista nos transporta al paladar.

Podemos decir que la sincronía espacial, característica de la visión paisajística (Del Prado 1993: 95), se hace diacronía en la lectura al poner en primer término el valor de los sentidos, como puertas que nos abren y nos empujan hacia emociones y sentimientos.

Marinetti con esta obra, en la que se integran armónicamente múltiples intereses, destruye todos los ideales del hombre, incluido el de la política, a la que con-

sidera un colosal *affaire* gastronómico, y acoge con gran escepticismo la ideología socialista que quiere denunciar en *Re Baldoria*⁵. La idea de la obra se le ocurrió mientras asistía a un mitin “in una vasta sala popolare tutta appestata di stupidità brutale e alcoolizzata dalla più rossa delle violenze, durante uno di quei duelli oratorii che Turati e Cabriola offrivano come spettacolo a tremila operai” (Vaccari 1959: 133).

Parte de la crítica ha visto en esta obra una sátira del socialismo reformista. Es el eterno retorno, una vuelta a la restauración del orden en un ciclo vital natural como única ley que gobierna el mundo, “... el hombre es o cuerpo o represión del cuerpo y el robot está ahí para revelar lo que el hombre civilizado esconde, un pasado que vuelve eternamente de muerte en muerte” (Angelini 1991: 29).

Dice Alkamah al Rey asomándose a la boca de Hambrón que lo tiene en su estómago: “¡Consuélate ya que mi aliento encendido y sofocante dará vida dentro de poco a toda una saga de reyes, viciosos y carnívoros como fuiste tú! ¡Ésta es la ley suprema!... ¡Deshacerse en una muerte ilusoria, para recomponerse y renacer idénticos!... Es la ley de la descomposición la que gobierna el mundo” (Marinetti 1960: 180) y, según Anguila, los seres vivos empiezan a pudrirse el mismo día de su nacimiento... “Las tonterías son exhalaciones de su progresiva descomposición”. El cerebro al estar lleno de fósforo es lo primero que se pudre (Marinetti 1960: 232-233).

En este drama no hay ni una palabra de esperanza, es una protesta contra todo valor de la vida. Marinetti lleva hasta el extremo ese gusto por la evocación macabro-fantástica, ese desconsolado pesimismo romántico, su ímpetu destructor unido a su acritud irónica y satírica. El hombre, dice Anguila, “es una alegre tragedia que no se representará nunca... y que se va ensayando incesantemente... en la penumbra de un teatro cerrado a la luz del día” (Marinetti 1960: 178); la humanidad “es un niño mal nacido, pegado a los pechos de la tierra, que desolla con sus pequeños dedos uñosos, ya contraídos por los espasmos de la agonía”. Y la historia “no es más que una larga serie de estos ensayos de la singular tragedia”, por eso el rechazo al pasado, el antipasatismo, que luego será la base del movimiento futurista junto a la idolatría de la máquina y la velocidad como proyección hacia un futuro que significa progreso. Dice Hambrón cuando en un principio se opone a que los Pinches salen los cadáveres del Rey y sus vasallos: “Nada queremos del fétido pasado... Nosotros esperamos todo del porvenir” (Marinetti 1960: 99), y el Vampiro sabio que acompaña siempre a Santa Podredumbre: “¡El devenir! ¡Esa es la única religión! ... Cuando añoráis alguna cosa tenéis ya en vosotros el germen de la muerte” (Marinetti 1960: 249).

Marinetti opone a la añoranza el deseo y empuja al hombre a desear apasionadamente la vida para salir de la podredumbre *pasatista*, del enquistamiento en esa espiral de descomposición, y por eso termina la obra con este consejo que se convierte en un grito de ánimo en la voz del Vampiro:

⁵ Marinetti tuvo ocasión de acercarse al socialismo en Milán, a través de Filippo Turati, Walter Mocchi y Arturo Cabriola y frecuentar el “salotto rosso” en el que se reunían con la exiliada rusa Anna Kulisciof.

“¡Deseo! ¡Deseo! ¡...Fervor sagrado del hambre eterna! ¡...Desear todas las carnes de la tierra, con afilados dientes! ¡...Encontrar el éxtasis por todas partes! ¡...En cada cosa!, ¡...y amarla perdidamente! ¡...Codiciar toda la naturaleza, abriendo los brazos... tendiendo los labios! ¡Abrazar en un amplio sueño de amor a los hombres y a las cosas... sin pararse en la posesión... Consumirse en la codicia desenfrenada de todas las apariencias succulentas y luminosas del mundo! ...¿Es bueno o malo, este deseo? ... ¿Qué importa? ... ¡Lo esencial es desear! [...] dado que toda sensación es una presencia, y el esplendor de las cosas no deriva más que de la codicia que se tiene de ellas” (Marinetti 1960: 249).

Como señala Calendoli, *Re Baldoria* constituye la más evidente premisa moral de la crisis que suscitará luego en su autor la concepción de una sociedad radicalmente nueva. Crisis que está determinada por el descubrimiento de la máquina entendida no como resultado de una invención humana, sino como elemento básico para el nacimiento de una realidad exenta de todo vínculo, con un pasado y con un presente que están condenados precisamente en esta obra (Calendoli 1969: XVII). Más tarde, en 1924, Marinetti explicará en una conferencia que dio en la Sorbona⁶:

Por máquina yo entiendo salir de todo lo que es languidez, claroscuro, fumoso, indeciso, impreciso, mal conseguido, desidia, triste, melancólico, para volver al orden, a la precisión, a la voluntad, a lo estrictamente necesario, a lo esencial, a la síntesis.

En esta enorme metáfora gastronómica el único progreso posible está en ir perfeccionando las mandíbulas en el arte de devorarse unos a otros con creciente agilidad (Marinetti 1960: 252), es el perfeccionamiento de la máquina para desarrollar una mayor velocidad, características éstas que van a ser esenciales en el futurismo. En 1907 dirá Marinetti: “L’ebbrezza della velocità è certamente un elemento nuovo, sebbene i legami con la tradizione simbolista rimangono rilevanti. [...] il dio della nuova era, la Velocità ataca la vecchia poesia simbolista, segnata e posseduta dalla morte”.

En esta obra están representadas las cuatro fuerzas que, según Marinetti, componen el universo: tierra, cielo, posible e imposible. El poder sobre la tierra, la dominación terrestre la tiene el Rey; el poder en el cielo, el Paraíso, le corresponde a la Iglesia representada por Fray Tripa; lo posible que ríe, la Ironía, en ese afán que tienen los futuristas de borrar la necesaria seriedad de la vida, está representado por el personaje de Anguila, para quien el Tiempo es una ilusión “no es más que un modo de cortar en muchas rebanadas ilusorias esa interminable morcilla que se llama Eternidad” (Marinetti 1960: 178); y la cuarta fuerza, lo imposible que llora, el Sueño, la poesía, representada por el Idiota, a quien Hambrón identifica con las mujeres “¿De qué nos sirve desembarazarnos de las mujeres si tenemos a nuestro lado a los poetas con sus gímateos?” (Marinetti 1960: 72).

⁶ F. T. Marinetti, “Il furuismo mondiale”, en *L’Impero*, 24 maggio 1924.

Además, en esta obra Marinetti pone de manifiesto su espíritu destructor, el mismo espíritu que le llevará a ensalzar la guerra, la fuerza y la violencia porque para crear hay que destruir. Dice Hambrón, en ese tono oratorio que tiene toda la obra, que la violencia es la fuente de todo derecho, “la violencia es una matrona de brazos ensangrentados que de unas entrañas moribundas saca fuera el porvenir, el niño resplandeciente” (Marinetti 1960: 110). Y, más adelante, al final de la obra, Santa Podredumbre se define a sí misma como la fuerza absoluta y única, “Soy la Diosa de la Fecundación y de la Destrucción”, dice, y añade: “...cuando aparezco, el ritmo de la vida se acelera frenéticamente y la Destrucción acelera sus rayos”. “Este tridente simboliza mi triple fuerza ¡Creación! ¡Destrucción! ¡Regeneración! Lo que vosotros llamáis “la muerte” no es más que uno de los innumerables cambios cuya sucesión constituye la Vida [...]. Yo soy una parte del cadáver eterno y viviente de la Naturaleza” (Marinetti 1960: 246).

El motivo mítico de la guerra, de la destrucción del hombre, está en relación con el movimiento típico de la sociedad capitalista que consiste en construir rápidamente para producir más⁷. El hombre no tiene ninguna importancia, la única realidad está constituida por el ritmo evolutivo, por la espiral de la historia que envuelve a individuos y estados en una cadena continua de acontecimientos, progreso, ruina.

Veremos cómo Marinetti, en el manifiesto de la fundación del futurismo unirá el tema del vitalismo bélico del hombre al del desprecio a la mujer, como los dos polos de una misma visión: “queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las buenas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer” (Marinetti 1990: 11), porque la mujer da estabilidad, es pacificadora, mediadora, es, en este sentido, todo lo contrario a la tecnología que ellos preconizan y divinizan y a la que se debe sacrificar la sustancia vital del hombre.

Por esto ya esta obra comienza con la emigración de todas las mujeres, incluida la Reina, del Reino de los Necios al Reino de los Torpes gracias a lo cual “el estómago social está a salvo”, y con la desaparición de las mujeres desaparece también la causa de las indigestiones de los hombres. Ya se puede resolver el gran problema intestinal del mundo que se ve entorpecido y despreciado por la sobriedad y la enorme lujuria características de la mujer. El estómago de los Necios, dice Anguila, “...es más profundo y voraz que el mar [...] ...más que la lujuria de la mujer ...más que todos los abismos insaciables de los que habla la Biblia” (Marinetti 1960: 34). El hombre tiene perfectamente asumida la idea de la mujer coqueta y de insaciable lujuria, y ostenta una cínica indiferencia ante la infidelidad de su mujer. Cuenta, por ejemplo, Alkamah cómo la Emperatriz había devastado durante mucho tiempo el Imperio con su fascinación y lujuria, mientras el Emperador decía riendo: “Es en el lecho imperial donde mis vasallos vienen a rendir homenaje” (Marinetti 1960: 156).

Las mujeres no saben apreciar “el aroma de los vinos” porque “no sienten más que el hedor de los cabrones”. “Su sexo es tan conservador y usurero que inte-

⁷ Sobre este tema véase L. Paglia, *Invito a la lectura di Marinetti*, cit., pp. 145-149.

rrumpen encantadas una buena comida para entregarse a los hombres”. “Cuando las mujeres nos abrazan, de noche, el negro pasado, lleno de irreparable, oprime nuestro epigastrio... Y la mujer que tenía yo, por ejemplo, pretendía monopolizar mi sexo, que es coleccionista, revolucionario y aventurero” (Marinetti 1960: 13), dice Soplón.

Al ser la mujer la que pone orden en la casa ya no hace falta orden ni dinero, porque desaparece la familia y el hombre se siente liberado.

En *Re Baldoria* el hambre desesperada representa una violenta energía primaria que se desarrolla y se manifiesta en diversos niveles de la existencia y que viene a ser una especie de libido de distintas formas, una enorme carga de supervivencia y de agresividad. No es sólo un hambre físico que se expresa como agresividad vital, como violencia sobre los hombres y las cosas en una especie de transposición de la guerra en el ámbito social, reflejada en la brillante expresividad necrófila, en la amplia gama de heridos, muertes y brutales violencias, sino también un hambre sexual como voluntad de posesión carnal. De esto hay varios ejemplos en la obra y vamos a señalar algunos: llega una carta de la Reina en la que cuenta al Rey lo bien que come en el exilio, cómo el cocinero mastica cuidadosamente los bocados más grandes para introducirlos en la boca con sus labios (como hacen los pájaros) y le anima al Rey a que deje todo y vaya, dice, “ad amarmi a tavola e a mangiarmi a letto”, y Anguila le anima a que se vaya porque el cocinero “podría comérsela... ¡Debe estar más apetitosa que nunca!...” (Marinetti 1960: 35).

Otro ejemplo de identificación alimento/sexo lo vemos cuando Tragón dice:

Los Pinches han olvidado lo más esencial... Deberían habernos servido mujeres jóvenes, calientes y succulentas de amor... mujeres de seno túrgido y humeante deseo.

FRAY TRIPA: A la mujer no es nada fácil tenerla en un plato.

ANGUILA: Todavía menos fácil es digerirla... Las mujeres llevan la revolución en el estómago y en el intestino... Habría que condimentarlas siempre con esas salsas amargas que inventaron los poetas.

FRAY TRIPA: Las probé alguna vez... Cuando era joven... Son bastante perniciosas... Salsa de amor... Salsa ideal... Oh, realmente muy excitante... Pero ¡qué desastre para las tripas! (Marinetti 1960: 160).

En este mismo sentido he elegido una de las muchas historias insertas en la globalidad del texto, “tan instructiva como maravillosa”, dice Fray Tripa, que es quien la cuenta, y que además nos puede servir de ejemplo para ver el estilo colorista, fluido y sensual con el que está escrita toda la obra. Dice así (Marinetti 1960: 131-136):

[...] Era esa una época de colosales indigestiones, ya legendarias, que estallaban, como huracanes de felicidad, especialmente en los ricos monasterios. Entre los más formidables glotonos que ilustraron esa santa edad, el abad Comilona, prior de los hermanos Tragones, se distinguió por una empresa que ha pasado a la historia... Os lo contaré... Sabed pues que el abad sentose a la mesa una noche de

Navidad y comió durante cuarenta días y cuarenta noches –durmiendo y rumiando con la nariz en el plato alguna hora sólo, y bebiendo como la joroba de un dromedario– hasta que llegó la fiesta de San Blas, cuyo santo –milagro inaudito– ¡le encontró seca la garganta!

Fue una indigestión prodigiosa, que todos los cronistas registraron entre los hechos más memorables de la humanidad.

[...] Tratad, amigos, de reconstruir con la imaginación la magnífica abadía de los hermanos Tragones, completamente blanca entre el verde y adormecida al sol como una gata de Angora, en un paisaje apacible de árboles en flor, a través de los cuales el cierzo se transformaba en un aliento templado y perfumado... E imaginad, también, el esplendor de las cocinas de aquel convento, sembradas de relucientes cacerolas y abastecidas de enormes ollas, dispuestas sobre los fogones en largas filas, de las que emanaban apetitosos vapores... Entre esos fogones, los hermanos-cocineros daban vueltas solemnemente, atizando las brasas, semejantes a papas guerreros en el momento de dar fuego a los cañones, sobre los humeantes muros de una ciudad asediada!...

[...] Día y noche, la Abadía roncaba ahíta, en una suave placidez bendecida por el Señor, difundiendo por todo el barrio el buen olor de las virtudes cristianas. De hecho, en las cocinas, las gordas perdices religiosamente rellenas de trufas, exhalaban continuamente su perfumada alma de las santas heridas de su martirio.

Pero, ¿qué podré deciros de la divina atmósfera estancada en el refectorio tranquilo, cuyas ventanas respiraban la delicada dicha de los huertos? Allí se había difundido un delicioso silencio, tejido por el dulce zumbido de las plegarias que murmuraban junto a las ollas que cocían a fuego lento en los fogones y los labios de los hermanos endulzados de santidad. Y en ese refectorio el santo prior Comilona, hundido en una gran butaca, puso en movimiento, al sonido de las campanas de Navidad, sus incansables carrillos. El gran peso de la enorme barriga y de una desidia invencible lo tenía inmóvil como una oca con las patas inmovilizadas...

Abades, padres y monjes se apresuraron entonces a crucificar a lo largo de las paredes las negras sotanas y las cogullas funestas para servir al gran prelado... Se dedicaron a correr todos por los largos pasillos, uno tras otro, descamisados y jadeantes ¡como si se tratara de un salvamento o de un incendio, llevando en alto, con gestos de malabaristas, grandes platos colmados de manjares!...

Comilona, con la panza al aire como un cerdo gordo color rosa, asomaba, a derecha y a izquierda, su hocico arrugado sostenido por los festones de una cuádruple papada, y los exquisitos manjares desaparecían como espejismos en los desiertos inmensos de su vientre... ¡No se había visto nunca, ni se podrá admirar jamás semejante glotonería!

Hermanos esmirriados, de hocico agudo aparecían y desaparecían entre los batientes de las puertas, apuntando las orejas como hacen los conejos. Se inclinaban para recoger las órdenes, y las hacían resonar por toda la Abadía, de la cantina a los graneros...

Diez días después, los hermanos-cocineros y todos los demás frailes, frailecillos y frailecitos estaban exhaustos de cansancio, ¡pero Comilona seguía comiendo!. Se decidió entonces ir a pedir refuerzos al convento de las hermanas Gordezuelas, que estaba bajo la sabia dirección de nuestro prior. Las graciosas monjitas de seno petulante y apetitoso acudieron trotando con sus pícaras caritas rosáceas bajo las candidas tocas. Cada una llevaba entre los brazos desnudos y bien torneados

dos grandes vasijas llenas de conservas benditas, de amorosas cremas y de eucarísticos bizcochitos... Los hermanos Tragones, cuya virilidad estaba toda en el estómago, habrían hecho encantados con ellas una única comida...

Cada noche Comilona dormía durante una hora, con la nariz en el plato y con la boca abierta, anquilosada por los calambres del cansancio. Pero luego, restablecido por ciertas enérgicas fricciones de los hermanos enfermeros, podía volver a poner en movimiento sus potentes músculos bucales y volver a la interminable comida... Entonces, en el silencio burbujeante de plegarias, sonoros flatos y borborigmos profundos crepitaban como arcabuzazos...

[...] ¡Por fin, a mitad de la noche 40, las campanillas del refectorio se pusieron a sonar de repente como locas!...

Hubo una gran alarma...

Comilona se contorsionaba en su butaca, sollozando e invocando ayuda... “¡Muerdo de frío! ¡Estoy a punto de entregar el alma a Dios!... ¡Oh, hermanos míos! ¡Llévame enseguida a la capilla, para que pueda rezar por mi salvación!” Los hermanos obedecieron jadeando... Fue una noche trágica... Después de muchos traqueteos entre los brazos de las hermanas y de los abades, Comilona fue por fin puesto al pie del altar mayor... Bajo las lámparas bivalvas, en las que el aceite y la luz iban menguando, el prior sollozaba: “¡Estoy a punto de restituir al Señor mi buena comida!... ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!” En corro alrededor de él, los curas panzudos mantenían los brazos en cruz, o se frotaban de vez en cuando las manos untadas de la miel de las letanías, o las escondían en la profundidad de las amplias mangas... De sus candidas bocas, salían preces y lamentos: “¡Gran Dios! ¡Salvad su estómago de semejante desastre!... ¡Conceded, gran Dios, que él conserve en sí las sabrosas perdices de muslos delicados y las gruesas ocas rellenas de trufas!”

Mientras tanto, lejanas ollas, olvidadas al fondo de las cocinas, barbotaban oleosos padrenuestros...

De repente, ¡otro grito de angustia!... El prior se sobresalta y después grita: “¡Oh, mis perdices!... Por qué queréis dejarme... ¡No! ¡No!... ¡Tranquilizaos, perdices rebeldes, y dormid en mi vientre!... ¡Ay!... ¡La catástrofe!...”

[...] Todos preveían una formidable inundación, dado que la barriga de Fray Comilona se había hecho monumental... Los padres y los monjes se alinearon en una larga cadena pasando de mano en mano enormes cubetas de cobre, que aparecieron preparadas rápidamente bajo el gruñido amenazante del prior... Pero entre tan ruidosa confusión, ninguno se percató de una graciosa monjita que, guiada por Dios Nuestro Señor, ¡vino a acurrucarse en las rodillas de Fray Comilona!... Esa querida pequeña se soltó la tosca túnica –proh pudor!– del cuello para abajo, con exquisita coquetería... y luego se dedicó a frotar lánguidamente la cima de la barriga gélida del prior, con sus pechitos ardientes de virgen sabia... Comilona se sobresaltó, se contorsionó... Se oyó un grito agudísimo, al que siguió un profundo silencio... ¿Qué había sucedido?... ¡La monjita yacía tendida, ensangrentado el pecho, sobre las rodillas de Comilona, que se había dormido!... Un diácono, entonces, subió rápidamente al púlpito y gritó: “Mis queridísimos Tragones... ¡Te Deum laudamus!... ¡El prior ha podido acallar su estómago, comiendo como fruta la rosácea fresa de un seno virginal!...”

[...] ¡La tradición de esos santos y solemnes atracones se ha perdido ya para siempre!... ¡Y hay incluso estómagos angostos y podridos, que pretenden tener los mismos derechos que los grandes y sonoros!... ¿Cómo se puede hablar de igualdad, entre los intestinos?...

[...] ¡Gloria sonora y succulenta plenitud a ti, San Comilona, intestino venerable, que valientemente quisiste, la víspera de tu muerte, que se colocaran las campanas de tu iglesia sobre los fogones de las cocinas, a modo de ollas, para ofrecer a tus fieles la lengua del Señor, ahumada y condimentada con una salsa de lágrimas funerarias!... ¡Gloria sonora a ti, Comilona, que salvaste tu estómago devorando un seno de mujer!

Aquí es evidente esa identificación mujer/sexo/alimento que lleva al hombre a conseguir su salvación. Marinetti no hace una descripción de los atributos de la dama sino que, directamente, le sirven de alimento salvador.

A estos tres elementos se une otro, el de la muerte, representada por el único personaje femenino de la obra, Santa Podredumbre, que se define a sí misma de este modo: “¡Soy la Muerte que abraza a la Vida! ¡Soy la Muerte en la Vida, acoplada!” (Marinetti 1960: 245), y todo lo que ella toca se descompone inmediatamente.

Pero hay otra descripción de la muerte, también como mujer, que es la que hace Mazzapicchio: “una corpulenta mujer de mal vivir maltesa, con una barriga enorme y floja... pechos caídos, arrugados y de color marrón... parecidos a grandes bolsas de tabaco, adornados, en el fondo, con medallas enmohecidas [...] sus nalgas llenas de protuberancias [...] labios hinchados y rojos como la vulva de una perra en celo. Brazos viscosos y metálicos, lengua rígida y fría. Su boca más profunda que una caverna con enormes dientes blancos y ralos como losas”.

Luchó contra ella tres días y tres noches y la venció de esta manera: “Me puse a morder ferozmente, con toda la fuerza de mis mandíbulas, en el sebo del pecho de la mujer, y con un esfuerzo sobrehumano la escupí a la cara cien veces, mil veces, innumerables veces!” (Marinetti 1960: 139). Tenemos aquí otra vez una imagen semejante a la anterior, aunque ya no se trata de un pecho virginal sino del pecho repugnante de la muerte.

Otra visión de la mujer es la del poeta, el Idiota, que sólo tuvo “hambre de lo Intangible” y propone ir a su país de los Sueños Azules donde la gente se alimenta de suaves músicas y palabras suaves... como Belleza, Esperanza, Ideal, Estrellas de Oro...” (Marinetti 1960: 69). Este personaje ofende con sus cantos todas “las leyes intestinales” del buen juicio, no necesita comer porque no tiene estómago y se recrea sólo con la vista. Dice, refiriéndose a las salsas: “mis ojos las saborean mejor de lo que las saborearían mis labios” (Marinetti 1960: 24), e identifica mujer/madre cuando en el segundo acto pide tres deseos al ver caer tres estrellas:

1.- “Deseo una mujer que sepa sonreír y llorar sin orgullo y sin muecas... con la vaporosa delicadeza de un paisaje primaveral... Una mujer cuyos cabellos vibren, a la caricia, como las cuerdas de una cítara”.

2.- “Deseo ver una vez más a mi pobre madre para arrodillarme y besar sus manos durante toda la eternidad”.

3.- “Quiero morir para volver a ver a mi madre [...] daría mi sangre, daría toda una eternidad feliz por una caricia de mi madre” (Marinetti 1960: 60).

Es la representación del sueño a través de la poesía, pero es también el reflejo de una sociedad italiana de una época basada en una fuerte identidad matriarcal, herencia de una estructura social campesina que contrasta con esa otra imagen de la mujer inteligente y con inquietudes, que propone ese naciente capitalismo industrial.

Como hemos podido ver en esta obra, la mujer de Marinetti da vida como madre, es lujuriosa, produce placer, es salvadora y vence siempre en la figura de la Muerte. Ya aquí podemos encontrar esa lucha permanente contra los fantasmas de la ideología romántica que Marinetti resume en los conceptos de Mujer Única, Amor Eterno y Fidelidad y que en la ideología futurista deberán ser radicalmente destruidos, proclamando el amor libre y la mujer dueña de su propio destino. Sin embargo, las continuas paradojas de la doctrina marinettiana reconocen el verdadero papel de la mujer en la sociedad para luego anularlo en su sumisión y en el retórico “desprecio a la mujer” que en ningún caso se puede considerar como real entre los grandes representantes del movimiento futurista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGELINI, F. (1991): *Teatro e spattacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza.
- ANGULO, R. (2003): “Ideología del simbolismo”, en *Catoblepas*, n.º 11, enero.
- CALENDOLI, G. (1960): *Teatro di F. T. Marinetti*, Roma, Vito Bianco ed.
- DEL PRADO, J. (1993): “El texto como dinámica sintagmática”, en *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.
- FLORA, F. (1921): *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza.
- MARINETTI, F. T. (1910): *Re Baldoria*, Milán, Treves.
- (1960): *Teatro: Roma*, Vito Bianco ed., vol. II, pp. 1-253.
- (1990): *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. Di Maria, Milano, 2.^a ed.
- PAGLIA (1991): *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia.
- VACCARI, W. (1959): *Vita e tumulto di Marinetti*, Milano.