

MAFARKA, ELPALADÍN DEL DESPRECIO

Filippo Tommaso Marinetti era desconocido hasta que en 1909 publica en las páginas de *Le Figaro El Manifiesto Futurista* que, con sus afirmaciones iconoclastas, se convierte en la punta de lanza de la vanguardia europea. El futurismo se presenta a sí mismo como un movimiento de ruptura con el pasado, más concretamente con la estética del siglo XIX. El hombre racional decimonónico cedía su lugar al hombre vital e irracional, pero sin renunciar a los adelantos científicos que aquél había creado. Del mismo modo, la destrucción de la cultura, no incluía poner en discusión muchos de los estereotipos femeninos, ni la supremacía del poeta, que asumía, al contrario, la estatura de un agitador revolucionario, el cariz de un superhéroe, la faz de un demonio fustigador de la moral, el halo de un guerrero mítico o el misticismo de un visionario.

Unos meses más tarde, en 1910, con el primer Manifiesto del futurismo todavía fresco de imprenta, que en España ya había traducido y publicado Ramón Gómez de la Serna en la Revista *Prometeo*, Marinetti escribe esta novela de ambientes líricos, épicos y exóticos, de cambios rápidos y ligeros, de movimiento sin cesar, de contradicciones y contrastes, de violencias y violaciones, de crueldades innecesarias y fragmentos líricos. Una novela de propaganda futurista en la que muchas situaciones y, más que opiniones, proclamas, se encuadran, responden y pretenden ser una demostración de los puntos que el Manifiesto Futurista pretendía para el arte.

La estrecha relación que ambos textos mantienen está presente en el prólogo que el mismo Marinetti escribe para Mafarka, y que

significativamente lleva por título “Grandes poetas incendiarios”, aunque luego no habla de ninguno de ellos, sino más bien, en tono exaltado y ecos propagandísticos, hace un recordatorio de algunas de las ideas polémicas de la estética futurista. El prólogo se convierten en caja de resonancia de dos de esas ideas que son las que, más que preocupar, obsesionan a Marinetti. La primera es la guerra, y en relación con ella, la soberbia y el orgullo como valores primordiales y absolutos, la justificación de la violencia, la “belleza” del heroísmo, la glorificación del dolor (mejor el ajeno que el propio). La segunda idea, es el desprecio por la mujer, unida al desprecio por el amor romántico.

Heroísmo y erotismo son los ejes primordiales en torno a los cuales giran todas las diferentes escenas que componen Mafarka, cuyo primer capítulo significativamente se titula “El estupro de las negras”, en el que guerra y violencia contra las mujeres que son su botín, se unen irremediabilmente. Mafarka anuncia, y se coloca de lleno en la línea del *Manifiesto Futurista de la Lujuria* (1913), escrito por Valentine de Saint-Point, amante de Marinetti, donde se lee que “el arte y la guerra son las grandes manifestaciones de la sensualidad: la lujuria es su flor (...) Es normal que los vencedores, seleccionados por la guerra, lleguen hasta el estupro en el país conquistado para recrear la vida”.

En consonancia con la interpretación futurista del estupro y de la guerra, las mujeres que aparecen en Mafarka no son víctimas, sino beneficiarias de la violencia de los hombres, con la que disfrutan hasta morir, como subraya la publicidad que del libro se hace en España: “Abre la lujuria su manto miserable ante los ojos ciegos de sol de mesnaderos y capitanes, y las vírgenes de África, en el deseo insaciado de su carnal desbordamiento, ofrécense a brutales y magnificas posesiones, aún a sabiendas de dejar su vida en la bárbara tragedia de la lasciva aventura”.

Paralelamente a la guerra, también la lujuria se reduce a un trabajo de limpieza en el que los héroes-estupradores se convierten en exterminadores concienzudos, creando un método y un programa para las violaciones en el que las negras son barcas y los marineros navegan en ellas hasta que se hunden. La muerte de las mujeres, como concepto, debía de sonar sugerente, y por eso quizás Papini la aprovecha para dar título a las columnas que publica en la revista *Lacerba* tituladas *La masacre de las mujeres* (1914).

La escena del estupro colectivo en la que “millares de marineros se agolpaban en aquel lugar, desmelenados, borrachos, desnudos el torso, cubierta de fango la cara y manchados los brazos de vino y de sangre”, parece trasladar el canto a la muchedumbre agitada de las grandes ciudades del Manifiesto al escenario erótico, macabro y caótico que allí se describe. Actividad y agresividad, guerra y muchedumbres, acumulo y desorden encuentran su pureza en ese cuadro, creado con lógica futurista. Cuando Mafarka irrumpe en ese círculo, casi dantesco, en el que los cuerpos se acumulan, su indignación no va encaminada a terminar con la brutalidad, sino a exaltarla. Mafarka acusa a los violadores de ser poco hombres, porque prefieren la lujuria a la guerra: “Sois dignos unos de otros, soldados y generales, porque de vuestro sexo habéis hecho vuestra espada preferida! ¡La única espada que sabéis manejar con arte! Manejadla pues, todavía para engendrar hijos de ramera, perros lamedores de vulva, como sois vosotros”.

La exaltación de la violencia, la barbarie y la guerra, “la única higiene del mundo”, como sostiene Marinetti en el Manifiesto futurista y como repite, muy significativamente en el prólogo de Mafarka, conectan ideológicamente el futurismo con la invasión italiana en Libia y su posterior intervención en la Primera Guerra Mundial, pero también con el fascismo italiano y español. El mismo Marinetti sostiene que el fascismo

tiene su origen en el futurismo, que fue uno de los primeros “que predicó a las multitudes italianas el patriotismo optimista orgulloso violento prepotente y guerrero” (*Futurismo y Fascismo*, 1924).

En las palabras de Mafarka se oye de fondo el mito clásico de exaltación del guerrero que es por sí solo una máquina de guerra, como lo es el protagonista de la novela: “tenía la desenvoltura y la robustez de un joven invencible atleta, armado para morder, para estrangular, para derribar”. Frigor de Esparta que exalta los valores bélicos por encima de todo: “Así he matado yo al amor, sustituyéndolo por la sublime voluptuosidad del heroísmo”.

Hay periodos en los que la ficción literaria y la realidad viajan en dos raíles separados, pero si a algo aspira la vanguardia en general, y el futurismo en particular, es precisamente a la con-fusión entre vida y arte, “a hacer de la vida una obra de arte”, como dice Sibilla Aleramo, o en palabras de D’Annunzio a tener “una vida inimitable”. Sin ir más lejos, el mismo Ramón Gómez de la Serna, desde las páginas de *Prometeo*, habla del futurismo como de un movimiento decisivo para modificar la vida del hombre, y toda la actividad política de Marinetti confirma que el futurismo aspiraba a mucho más que ser simplemente una estética.

Marinetti no sólo escribe sobre la guerra, sino que participa y hace propaganda de ella, invitando a los demás futuristas a dejar los instrumentos de la creación para empuñar las armas. Las referencias, más bien xenóbofas y de explotación colonial que aparecen en Mafarka (“mis negros amadísimos, mis futuros súbditos! Os siento ya en mi boca, os mastico con delicia, como a higos maduros”), van a encontrar continuación y eco ampliado en *La batalla de Trípoli*, que Marinetti escribe en 1911. Una colección de reportajes bélicos-poéticos, escritos desde el frente de batalla, en los que apoya abiertamente las atrocidades que las tropas

italianas cometen en África. Es decir, el salto de la ficción a la realidad o de la narración fantástica a la crónica periodística va a ser muy breve.

Marinetti corrige desde el prólogo de Mafarka la afirmación del “desprecio por la mujer” del Manifiesto futurista, que tanta polémica había levantado: “yo no discutía el valor animal de la mujer, sino la importancia sentimental que se le atribuye”. Pero en realidad, exaltando el “valor animal” de la mujer, no es que corrija mucho el tiro, porque la expresión no deja de jugar con un doble valor que, si por una parte revaloriza a la mujer como criatura instintiva, más cercana a la naturaleza que el hombre, que a su vez considera “delicioso” y atractivo en ella, como decía Ortega y Gasset, su poder irracional, por otra parte no deja de representarla como un ser animalizado dañino para el hombre (“Maldición, maldición! Lo mismo que las moscas y las mariposas, tenéis trompas para aspirar la fuerza y el perfume del macho”).

La operación que Marinetti desea hacer: separar la mujer de sus representaciones simbólicas resulta imposible (“quiero vencer la tiranía del amor, obsesión de la mujer única, el gran claro de luna romántico que baña la fachada del burdel”). El rechazo de la mujer ideal no nos conduce a la modernidad de algunas mujeres reales, que comparten con los vanguardistas el espacio de la creación, sino a esas imágenes de mujeres perversas que son el reverso de la mujer ideal y que también están acuñadas por la tradición. De hecho, Ramón Gómez de la Serna, a pesar de ser un entusiasta seguidor del futurismo, no comparte su misoginia por considerarla pasatista. Lo cierto es que Marinetti y otros artistas de vanguardia mantienen una actitud contradictoria con respecto a las mujeres reales de su tiempo y una actitud abiertamente misógina con respecto a las mujeres que son sus personajes. Tanto es así que en 1911 Marinetti publica *Contra el amor y el parlamentarismo*, en donde ve con buenos ojos la entrada de las mujeres en la política y respalda su derecho al voto, y en

1916 escribe *Cómo se seduce a las mujeres*, de las que dice que son “mejor parte de la humanidad”, aunque después precisa que su papel en los ejércitos del futuro será estar al cargo de las municiones, de las provisiones y del “placer carnal”.

Queda claro que entre la “mujer angelical” y la prostituta, los futuristas escogen la segunda, en la línea de la vieja ramera de Baudelaire en *Las flores del mal*, para convertirla en icono de la moral antiburguesa. Ahora bien, esa elección va a acentuar el carácter de objeto de la mujer en el arte de vanguardia, y en definitiva lleva a acuñar el estereotipo de la mujer fatal, de la mujer vampiro, que no son nada nuevo, sino sólo la una versión moderna de la clásica Eva o Lilih. El Manifiesto de la Mujer futurista (1912) de Valentine de Saint Point ahondaba en estos aspectos: exaltación del instinto y de la virilidad, desprecio por la normalidad, rechazando del modelo del ángel del hogar que queda sustituido por la violencia y la crueldad femenina. Es decir, el futurismo no revaloraba ningún aspecto de la feminidad y no ofrecía nada nuevo a las mujeres reales, lectoras o artistas, que se habían echo ilusiones de que los protagonistas masculinos de las vanguardias habrían compartido con ellas el espacio de la creación. Muchas de ellas experimentaron trágicamente en su vida y con sus obras lo equivocadas que estaban.

Los conflictos sociales que la modernidad crea a principios del siglo XX se encarnan en la metáfora de la mujer como peligro o amenaza, y las masas y su cultura popular suelen representarse como cuerpo de mujer, frente a la viril y culta élite masculina. Así que la elección de la prostituta y la lujuria no sólo responden a una actitud antirromántica como la de Marinetti, que prefiere el burdel al claro de luna, sino también a una percepción social que demoniza las reivindicaciones sociales y políticas del feminismo, y considera a las trabajadoras, a las artistas, y a toda mujer que se salga de su papel tradicional, unas desviadas y perversas.

No hay que olvidar que, el futurismo, como el resto de las vanguardias europeas, se desarrolla en la onda de las ideas filosóficas de Shopenhauer y Nietzsche, que concuerdan tanto en el desprecio de las mujeres, como de las masas populares, mientras exaltan la superioridad de una minoría selecta entre la que, naturalmente, se cuentan a sí mismos. En la cultura científica, filosófica y, como no, literaria, las mujeres ocupan el lugar de las razas inferiores y su inferioridad mental viene proclamada desde obras como la de Moebius.

Si consideramos las figuras femeninas, porque no llegan al rango de personajes, que aparecen en Mafarka, no las sentimos tan lejos de la ideas de Otto Weininger, que afirmaba que el hombre es el espíritu, mientras que la mujer es pura sexualidad, proyección del hombre. De hecho, las mujeres que aparecen en la novela nunca dialogan con Mafarka, sólo lo escuchan, son sus víctimas encantadas, son comparsas eróticas y son todas o sirvientas o botines de guerra, lo que nos hace pensar en que la idea de la inferioridad mental de la mujer no está ausente en la lógica de su construcción narrativa. Mafarka no tiene ninguna interlocutora de su rango social, ni de su nivel, y es comprensible en una novela que se presenta como un Androceo, y en la que todos los símbolos de virilidad adquieren valores míticos, dimensiones despropositadas y proliferan por todas partes. Incluso el paisaje está poblado de símbolos fálicos. La mirada masculina de Mafarka (o de Marinetti) encuentra sus reflejos en todas partes, hasta los minaretes “parecían gigantesco lirios azules, que intentasen rasgar el cielo con sus pistilos dorados, que exhalaban un ácido perfume de sudor voluptuoso y tórrida castidad”.

Las únicas figuras ante las que Mafarka demuestra sentimientos son su hermano y su hijo. Es sospechoso, diría Freud, que Magama representa, en contraste con su hermano, el elemento femenino de la pareja, pero ninguna sombra de homosexualidad, al contrario todo se desarrolla en ese

clima de sana camaradería masculina en donde si esa sombra existiera sería en la prestigiosa tradición de los hombres que, desde los héroes de Homero, se forjan a si mismos y forjan el destino de la humanidad sin mujeres y de espaldas a los valores que encarnan: “¡Oh ya se que eres valeroso! Pero me da horror esa tu ridícula sensibilidad femenina...hermano mío, ya se que no tienes mis músculos de catapulta para ahogar a un enemigo fingiendo abrazarle”.

Mafarka crea una estirpe de hombres que se genera a sí misma, sin necesidad del elemento femenino: “Y he inferido que es posible procrear sin el concurso y la nauseabunda complicidad de la matriz femenina, un gigante inmortal de alas infalibles”. El sueño de Narciso se realiza gracias al cruce genético de lo humano masculino con la eficacia industrial, que reproduce mejorando, corrigiendo, subsanando lo humano imperfecto, sustituyendo sus caducos elementos por otros imperecederos. Mafarka se rebela contra la naturaleza, anticipando de mucho el hombre probeta y el hombre inorgánico. En la estética futurista, el amor por las mujeres queda sustituido por el de la guerra y el de las máquinas. El nuevo objeto de deseo es el autómeta. De hecho, la descripción del beso que Mafarka da a su hijo para insuflarle la vida no deja de tener connotaciones eróticas: “¡Gazurmah! ¡Gazurmah!...¡He aquí mi alma! ¡Tiéndeme los labios y abre la boca a mi beso! Y saltó al cuello de su hijo y acercó la propia boca a la boca esculpida”.

No sorprende entonces que las mujeres en Mafarka no tengan ni esencia ni existencia, simplemente no son, son nada. Por eso, aparecen y desaparecen, sustituidas por otras que se les parecen, en consonancia con ideas como las de Ortega y Gasset, que consideraba a la mujer algo genérico sin existencia individual. Las dos odaliscas del último capítulo, Habibi y Luba, parecen una copia a pares de Libahbane y Babili del anterior, a las que Mafarka ordena encadenar y echar a los peces, en

realidad sin motivo aparente, o porque el beso en la oscuridad de una de ellas le produce “delicia y terror”. La sombra del harem, sin llegar a materializarse, está siempre presente en la novela, y el ambiente árabe facilita el triángulo con dos mujeres que, además, comparten el mismo amante de buena gana: “Soy tan feliz como tú, si Mafarka nos ama a las dos. No sufro cuando te acaricia”. Las odaliscas se hacen portavoces del futurismo que condena el amor normal con todos sus símbolos. Celos, pasiones, quedan atrás, o son sentimientos que se reservan para el verdadero amor que no puede tener por objeto una mujer, sino otro hombre, como en la más prestigiosa tradición de los compañeros de armas: “¡Me matas hijo mío! Me matas! ¡Muero de celos por ti”.

A pesar de las proclamas futuristas, en la novela de Mafarka no hay mujeres transgresivas, ni lascivas, sino mujeres sumisas, y las escenas eróticas revelan la desigualdad entre los participantes. Mafarka se recorta siempre con la altura y solemnidad de una estatua mussoliniana: “Surgió entonces Mafarka. Su estatura aparecía enorme, hasta las cornisas de las altísimas piastras”, mientras ellas son nombradas con diminutivos como “pequeñuelas”, “niñitas”. El sexo de Mafarka “es arrollador”, mientras que ellas tienen “vulvitas”.

La exaltación del erotismo, despojado de todo sentimiento, llega en la novela a sus aspectos más lascivos y obscenos y a sus consecuencias más masoquistas. Es precisamente este aspecto de sexualidad perversa lo que interesa a los lectores españoles de Mafarka cuando aparece en 1921, once años después de la edición francesa e italiana, pasado ya el conflicto mundial. No por nada la novela aparece en la colección Pompadour de la editorial Castilla, compartiendo cartel con obras de curiosa estirpe bibliográfica como “El demonio de la sexualidad” de Álvaro Retama, “Los andróginos” de Jane de la Vaudere, “Nuestra señora de la voluptuosidad” de Antonio G. De Linares o “La señorita de boca grande” de Oscar de

Onix. Es decir, pasada la efervescencia bélica, Mafarka va a dar con sus páginas en una colección de narraciones eróticas a la que llega precedida del escándalo de los dos juicios que la novela había sufrido por ultraje a la moral en Italia.

Como muchos otros personajes creados por la vanguardia y la decadencia, empezando por Baudelaire, el protagonista de Marinetti se aburre de todo, sufre de *ennui*, es decir, insatisfacción, pérdida de interés por las cosas o las personas que antes lo entusiasmaban. Sufre aburrimiento de la carne, y por eso se cansa de sus compañeras de juegos eróticos. Es un guerrero y caudillo sui generis, que no goza de su victoria y que deja el poder una vez conquistado. Mafarka se cansa de todo, personifica la intolerancia a la vida, su inconstancia, su dinamismo y su transformación, puesto que, en el fondo, el nacimiento de su hijo no deja de ser la metamorfosis de sí mismo. De hecho, Luigi Capuana, escritor italiano y defensor de la novela ante los tribunales que la acusaban de pornográfica, señala que Mafarka sigue una especie de recorrido purificador a lo largo de la novela, aunque esa “pureza” hay que entenderla en el contexto de una época que exalta los individuos puros y las razas puras. De hecho, el hijo de Mafarka es uno de sus primeros representantes: “Oh, la alegría de haberte creado así bello y puro de todos los defectos que provienen de la vulva maléfica y predisponen a la decrepitud y a la muerte! ¡Eres inmortal hijo mío...héroe sin sueño!”.

El autómatas hijo de Mafarka se convierte en su reflejo especular, visto y considerado que ha nacido, como algunos dioses griegos, por partenogénesis de sí mismo. Hay en la metáfora de su nacimiento dos cuentos de hadas fundidos, el de la bella durmiente, donde el príncipe devuelve a la vida con un beso, y el de Pinocho, en la que un hijo de madera acaba cobrando vida, aunque la referencia narrativa sólo puede ser

el monstruo de Frankenstein, es decir, el hombre creado por la mente de otro hombre. Un logro que el hombre alcanzará apareando su mente con los adelantos científicos y de la técnica, y que liberará al hombre futurista de la “esclavitud de la vulva”, es decir de su condición mortal, muy en consonancia con las ideas eróticas de Bataille, que sostiene que la mujer es la muerte. Mafarka es uno de esos hombres que, según lo que Marinetti anuncia en el prólogo de su novela, “parirá prodigiosamente, sólo con el esfuerzo de su voluntad exorbitante, gigantes de infalibles gestas”.

Mafarka habla casi por manifiestos, declaraciones de principios, Mafarka es una demostración de los ideales futuristas, su encarnación hecha personaje, por eso hay en la novela un exceso en el tono, en la acumulación de imágenes, metáforas, en una prosa de arte que se funde en la asociación de sensaciones. Como diría Barthes, hay en su prosa un cúmulo de música, o más bien una cierta cantidad de ruidos, muchos tipos de susurros, murmullos, todo tipo de sonidos que ponen de manifiesto la naturaleza no estática del mundo, su febril actividad y el sincesar de Mafarka, héroe inquieto contra la naturaleza estática de lo humano.

Mafarka es una novela esquizofrénica, y también en esto refleja su origen vanguardista, que alterna monólogos-discursos delirantes, frases lapidarias y provocadoras (“los hombres del campo pueden alimentarse de estiércol”), con fragmentos de poesía sublime (“Era una voz de mujer, que semejaba fluir de una herida mortal, como una fuente de sangre, desconsolada de ser ignota y sin esperanza). La belleza absoluta de la descripción de ciertos paisajes, especialmente atardeceres, contrasta violentamente con los gestos, las palabras agresivas y vehementes de Mafarka. Una novela que, como el teatro futurista, se propone llevar a lector a un lugar exótico para alejarlo de la monotonía de la vida cotidiana, y luego lo arrastra a un laberinto de sensaciones imprevisibles, que más que narración trenzan una concatenación de situaciones, que responden a esa

pasión por la intensidad del fragmento y trazan una serie de cuadros sintéticos y analógicos, muy en la línea de lo que se pretendía para el teatro futurista.

Mafarka es un petulante que dice barbaridades de forma bellísima. Representante del desacuerdo entre forma y fondo, entre el sonido de las palabras y sus significación que las vanguardias predicaban junto con el divorcio del significado y el significante, donde cada uno se va por su lado, en el convencimiento de que la belleza del arte verbal puede cubrir el horror de lo que se describe: “Un mugiente flujo y reflujo de espaldas, de cabezas ululantes que se estrellan contra las murallas graníticas buscando una salida por acá, por allá, con el trágico desorden de un incendio nocturno”.

Marfarka es un paladín del desprecio: desprecia todo y a todos, incluso su propia condición humana, por eso la muerte no le importa. “Se va a la muerte en busca de algo nuevo”, decía Baudelaire, Mafarka va en busca de un futuro en el que se imagina a si mismo trasmutado.

No es casualidad que los últimos capítulos de Mafarka se desarrollen en el mar, símbolo de fuga para las vanguardias, y que el hijo de Mafarka sea un pájaro, heredero de esos pájaros que él mismo lleva tatuados en los brazos. En Mallarmé era un cisne y en Baudelaire un albatros. La metáfora marinera de la huida se repite muchas veces a lo largo de la novela y hasta Mafarka tiene cuerpo de nave, su pecho es más “fuerte que un dique”. La fuga del propio cuerpo, o el cuerpo de carne que se convierte en objeto, está ya presente cuando Mafarka se hace pasar por mendigo que cuenta historias fantásticas a su enemigos, y se convierte en el protagonista de ellas dotándose a si mismo de un sexo interminable de once metros de largo que un marinero despistado confunde con una soga y ata a la tela de un trinquete: “fue arrastrado así y navegó sobre las olas del mar con su miembro rígido como un árbol vibrante”.

Marinetti alterna la crueldad con el lirismo en estas páginas y se muestra de alguna forma un visionario. Mafarka dice que es adivino en un momento de la novela cuando se presenta a Mulah, y en su hijo (“la gran esperanza del mundo”), parece encerrarse la metáfora del destino de Europa: un héroe alado que entre acordes de música (quizás de Wagner tan amado por futuristas y después nazistas), dirige desde las alturas un ejercito de aves rapaces.

Parecía el futuro nuevo entonces, por aquellos felices y despreocupados años veinte, luego se vería que sólo era la vuelta, antigua como el mundo, de la barbarie.

Mercedes Arriaga Flórez

Sevilla 2007