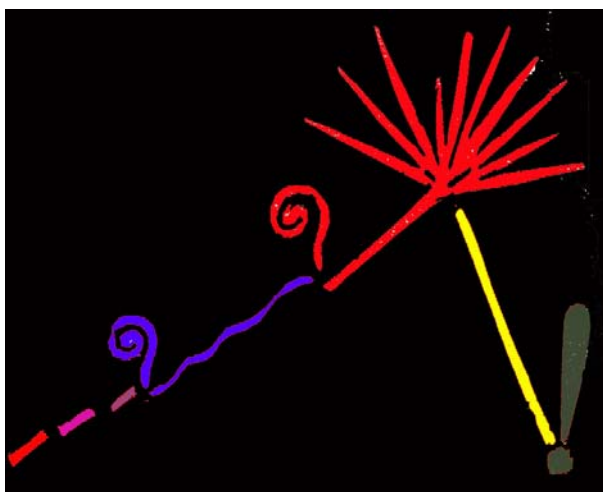


Diagrama sintético de un futurista de ambos mundos¹

Raúl Antelo²

Leer a Piero Illari es leer huellas. Tenuas, casi imperceptibles. Pero certeras. Alain Badiou define las huellas de un acontecimiento como el antiguo inexistente que, bajo efecto del sitio, adquirió valor máximo. Y sitio es un objeto al que le ocurre, en el ser, que le pertenece a sí mismo, y en el aparecer, que cae bajo su propia condición trascendental, algo de tal monta que él le atribuye a su ser un valor de existencia, o sea que un sitio testimonia una intrusión del ser como tal en el mismo aparecer. Así las cosas, diríamos que las primeras huellas de nuestra historia las recogemos en la *Gazetta di Parma* en noviembre de 1922. El quinto número de *Rovente* las recoge. Son los “Stati d’animo” de Piero Illari, diagramas extremadamente sintéticos que, según su autor, revelan el estado de ánimo de un instante determinado. Esos grafos son el presente, es decir, la ausencia.



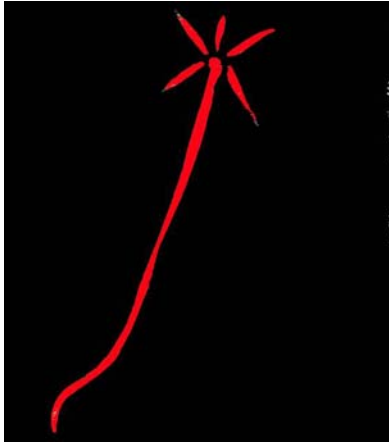
Mi futuro



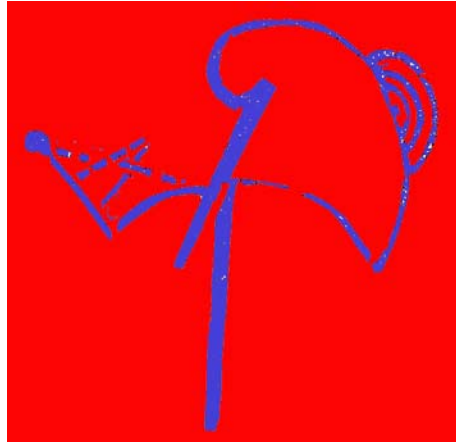
Las sorpresas en mi cabeza

¹ Texto leído el 17 de marzo de 2009, en el Auditorio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en la presentación de *La esquiwa huella del futurismo en el Rio de la Plata*, libro de May Lorenzo Alcalá (Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2009). El volumen incluye edición facsimilar del quinto número de la revista futurista *Rovente*, editada por Piero Illari, en Buenos Aires, en noviembre de 1924.

² Profesor titular de literatura brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil. Fue profesor visitante en universidades del Brasil y de otros países, entre ellas las universidades de Yale y Duke en los Estados Unidos y Leiden en Holanda. Es autor de *Algaravia. Discursos de Nação* (1998), *Transgressão & modernidade* (2001), *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006) y *Crítica acéfala* (2008), entre otros libros.



Marisa qué pasión



El trabajo mental

Martín Fierro los traduce, a mediados de 1923, con una presentación de Pedro Juan Vignale. Esa repetición, nada simple, testifica la intrusión del ser en el aparecer, a la que me refería antes. Pues bien, ¿cómo aparecen esas huellas? *Rovente* imprimía en azul y blanco. *Martín Fierro*, en blanco y negro.

MARTIN FIERRO

Representación gráfica y cromatizada de los estados de ánimo

PIERO ILLARI — En el número 2 "rovente" las tres primeras figuras son de color rojo. El fondo es de color blanco. En el número 3 "rovente" las tres primeras figuras son de color azul. El fondo es de color rojo. En el número 4 "rovente" las tres primeras figuras son de color blanco. El fondo es de color azul.

Entre las manifestaciones figurativas con los colores, en orden cronológico: las líneas de color rojo, las líneas de color azul, las líneas de color blanco. Entre las manifestaciones figurativas con los colores, en orden cronológico: las líneas de color rojo, las líneas de color azul, las líneas de color blanco.

Figura Nro. 1

Figura Nro. 2

Figura Nro. 3

Figura Nro. 4

En la primera "rovente" se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco.

En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo. En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo.

La cuarta plancha lleva como título "Marisa, qué pasión..." y como subtítulo "Marisa, qué pasión..."

En la primera "rovente" se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco.

En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo. En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo.

La cuarta plancha lleva como título "Marisa, qué pasión..." y como subtítulo "Marisa, qué pasión..."

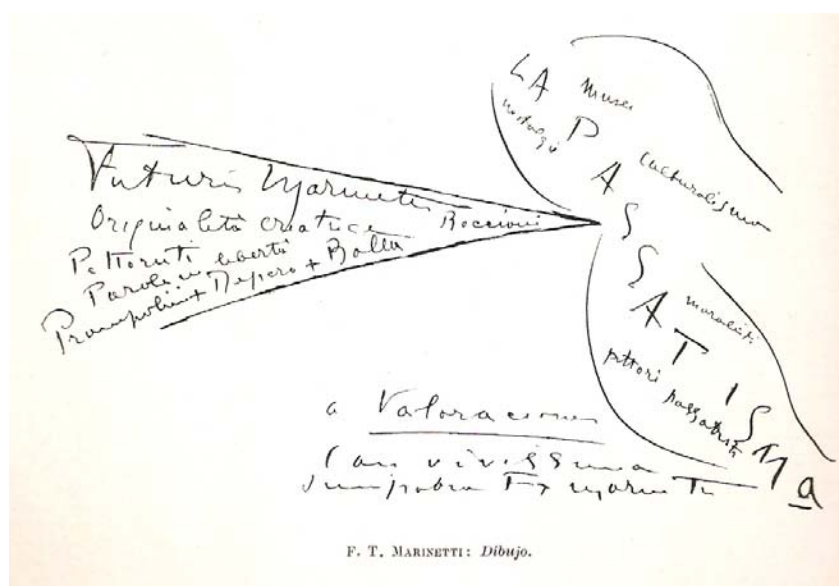
En la primera "rovente" se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco. Se ve un campo de energía que tiene de todo un poco.

En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo. En el tercer diagrama titulado "Marisa, qué pasión..." el fondo es de color rojo.

La cuarta plancha lleva como título "Marisa, qué pasión..." y como subtítulo "Marisa, qué pasión..."

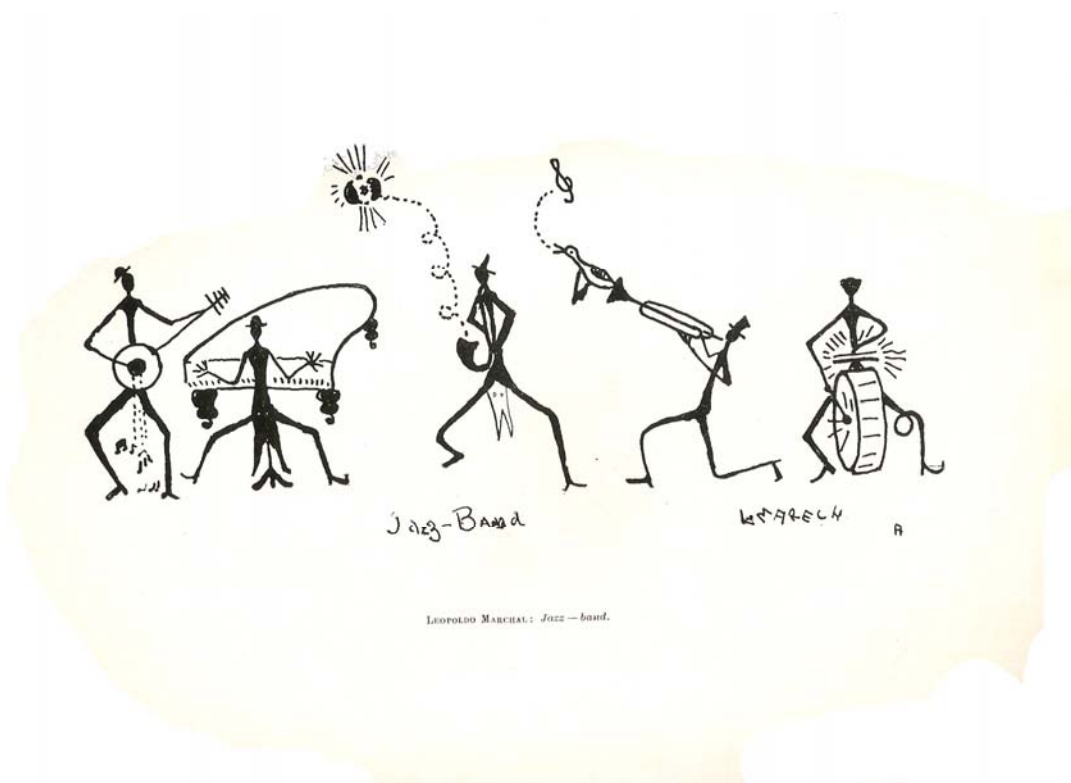
Martín Fierro

Sin embargo, Piero Illari los piensa a sus estados de ánimo coloreados, como las vocales de Rimbaud, y así se lo transmite a Antonio Marasco, el pintor futurista de Florencia, que los recorta en linoleum. Yo me he permitido seguir esas huellas e intervenir en esos grafismos con los recursos que la técnica, única higiene del mundo, hoy nos proyecta, hasta el abismo, de suerte que lo antes inexistente, el gesto de Illari-Marasco, bajo efecto del sitio, nuestra lectura, nuestra intrusión, adquiere hoy valor máximo de exposición. En el museo. A ellos pues apliqué los colores que Illari les atribuía, confirmando, quizás, la opinión de Duchamp, de que el futurismo es el impresionismo del mundo mecánico. Leo, por lo tanto, los estados de ánimo de Illari como presencia fantasmal de las vanguardias o como fórmula atemporal de representación de ciertas experiencias genéricas de la cultura, en nada asimilables a los arquetipos del inconsciente colectivo o esas salidas transhistóricas, tan a la manera de Marinetti. Leo en ellos un paradigma y, por lo tanto, un esquema vacío y hay allí una historia que soy obligado a retrasar de manera singular. Leo en “El gesto de Marinetti”, de Antonio Marasco, algo muy en sintonía con el esquema de Ricardo Güiraldes, tratando de plasmar las sensaciones, los estados de ánimo, precisamente, de la primera conferencia de Marinetti en Buenos Aires. Leo los estados de ánimo de Illari-Marasca y no puedo no leer grafismos congeniales a los de Leopoldo Marechal (1926), en el *Primer salón de escritores*, donde por cierto Marinetti ejecuta un diagrama sintético donde, codo a codo, están Petorutti y Depero.



Dibujo de F. T. Marinetti para *Valoraciones*

Y reencuentro el diagrama de Marechal tres años más tarde, como viñeta de un libro, *Jazz band* (1929), libro del fundador del Teatro de los Independientes, Anton Giulio Bragaglia, figura de alta presencia en *Rovente*. Y esto me lleva a pensar que la historia no son hechos materiales sino procesos simbólicos a los que reconocemos por las huellas que dejan, es decir, por sus ausencias.



Huellas son antenas. A veces las antenas no captan casi nada. Prampolini, por ejemplo, opinaba que Hitler estaba haciendo todo bien en materia de política, pero, en estética, se equivocaba de medio a medio. Otras antenas captan bien las señales. Al historiar la recepción del futurismo en el Plata³, May Lorenzo Alcalá señala correctamente la precedencia de Marcos Fingerit con *Antenas. 22 poemas contemporáneos* (1929). ¿Qué antenas son esas? Las de una transmisión no verbal, gestual y muchas veces inconsciente, como la esquematizada por Güiraldes.

¿Tiene esto alguna relación con Illari? Más de lo que parece. Habría que recordar que, amén de traducir al castellano, en 1946, un clásico como *Psicoanálisis del arte*, de un poeta del círculo esotérico ginebrino de *Le Carmel*, Charles Baudoin, él sí un junguiano, Fingerit fue también un sofisticado tipógrafo y editó varias revistas literarias, como *Unicornio* (1948) o *Delfín* (1944), “revista de poesía y metafísica” esta última, una

³ Cf. BRIGANTI, Andrea & LORENZO ALCALÁ, May – Piero Illari: un futurista tra due mondi. Parma, Uninova, 2008.

publicación donde, junto a Jules Supervielle o Macedonio Fernández, era posible leer a ese futurista medieval llamado Raimundo Lulio o a un poeta del mal decimonónico como William Blake. Fingerit fue también autor de *Vampiros. Una antología de maestros del género* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1966), donde se condensan los temas de la biopolítica del siglo XX –vida desnuda, enigma, pulsión– esos que sólo reconocemos por sus huellas. Fingerit, en suma, tenía antenas.

Por los años 30-40, Fingerit se cartea con escritores como Lezama Lima y Macedonio Fernández, que, recordemos, querían una psiquis sin cuerpo o bien dar cuerpo a una identidad cultural amorfa y fantasmática. Precisamente en una carta dirigida a Marcos Fingerit, Lezama Lima se confiesa:

Todavía, justo es declararlo, en América tan sólo en muy pequeños núcleos de selección y severidad... asoma lo americano que debemos perseguir a través de eternas categorías conceptuales, no por los caminos de anécdotas fragmentarias o de asuntos pintorescos. Toda esa gente de la peor esfera que nos dice: tenemos que darle a América su expresión auténtica y separada, y después se despachan con un realismo que tiene cien años de estar digerido en Europa....

Lezama pues comparte con Fingerit esa Teleología Insular que no es *saudade* de un soliloquio inoperante sino lanzamiento del yo en una diversidad transgresora. ¿No sería ese el *oceanesimo* que postula Andrea Briganti para explicarlo a Illari? Ni fuga, ni emigración, se aplicaría, pues, a la deriva de Piero Illari, lo que apunta Lezama:

Podemos ya afirmar que frente al caos europeo, aunque sean muchas las voces demoníacas que nos quieren obligar a la secuencia, América organiza su ideal de belleza, afina su poética y ofrece su cosmos apacible, casi eglógico, es decir, su momento de poetización, de mito lunar y subterráneo.

Más o menos eso era también lo que pensaba Macedonio Fernández, otro corresponsal de Fingerit. En carta que, por el contexto, podemos imaginar de 1942, cuando Fingerit edita y prefacia, en La Plata, *Muerte es Beldad*, una reunión de poemas de Macedonio, en esa ocasión, digo, el poeta metafísico le revela al tipógrafo Fingerit que ha

desarrollado una utópica teoría de la escritura como apropiación generalizada de diversos *estados de ánimo*, augurando que

Vendrá un día un tipógrafo inteligente (y de amarga estofa) que inventará el signo de la “cita universal folklórica”, el entre-comillas Mayor; y honesto y modesto tendrá que hacerse en adelante todo el Arte, las Sabidurías y las Místicas, todo el Autorismo Individual hasta ahora concesivo, condescendido.

En humorística, en ternuras, en sabidurías, en interpretaciones del Mundo, de la Vida, el Nacer, el Morir, la Posible Felicidad terrenal, es folklore el 90% de todo lo que se ha *firmado* hasta ahora: Horacio, Gracián o Manrique (éste linda con la insignificancia y es folklore pobre). (Escribo sobre mis rodillas pero pienso a siete gorras, por eso pienso bien pero escribo mal.) En este poema yo uso sin comillas el saber y sentir popular: del crecer infantil que alegra y duele a la madre que ha de coser nuevas ropas varias veces al año: (Y las alzadas vestes / Que madre midió en primavera / Y en estío ya son cortas...) ⁴

Macedonio defiende entonces una escritura “feminina”, como costura, que enmienda y remienda retazos de la antigua cultura, de manera siempre provisoria y transitoria: lo que se cose hoy, mañana ya queda chico. Al mejor estilo duchampiano, Macedonio *firma*, pero no escribe. Tal como Illari procede con Marasco. No es él, cree Macedonio, sino la cultura, la que *escribe* ese objeto que no demanda interpretación y que no pasa, además, de una estructura de distribución equitativa del goce. Macedonio cose: como el Calzaturificio Illari, zapateros de diseño. Cose para afuera. Cose para el futuro.

Si hay que coser es porque algo está roto. Algo se rasgó. Justamente las huellas nos persuaden del divorcio entre concepto y vivencia, el gran tema de Nietzsche. Una cosa es el *concepto* futurista y otro la *vivencia* futurista. Vilém Flusser (1920-1991), otro europeo aclimatado a los trópicos, cuya obra está en proceso de recuperación⁵, argumentaba que “os nossos conceitos (em grande parte herança do século passado) não

⁴ FERNANDEZ, Macedonio – *Epistolario*. Buenos Aires, Corregidor, 1976, p.42-3

⁵ Cf. FLUSSER, Vilem - *Hacia una filosofía de la fotografía*. Pref. Joan Costa. Trad. Eduardo Molina. México, Trillas, 1990; *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo, Duas cidades, 1983; *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona, Herder, 1994; *Writings*, ed. por Andreas Stroehl. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2002.

conseguem captar a nossa vivência, e nossa vivência (em grande parte sem paralelo na história) não consegue articular-se”⁶.

Aclaremos la idea. El divorcio entre pensamiento y vida abre dos horizontes igualmente perniciosos: el del antiintelectualismo inmediateista (la contracultura) y el del intelectualismo estéril (los formalismos ortodoxos). Pero aunque nuestro concepto más usual de tiempo no capte nuestra vivencia, es evidente que la perturba y la falsifica, de suerte que el concepto cristalizado siempre modela y frena la vivencia radical, camuflando el divorcio fundamental entre ambos. Nuestra cultura trata entonces de eliminar de los objetos las influencias imponderables, según un doble rasero: puede transformar una influencia imponderable en algo ponderable, por su análisis y descomposición en *influencias* ponderables, o, en su defecto, lo imponderable puede ser despreciado, al menos provisoriamente, por inoportuno o improcedente. Es lo que le ocurre al anacronismo en el estudio de la historia de la cultura. De allí que la cuestión del tiempo y, en particular, la del futuro, nos imponga una paradoja.

É a sensação de que a futuração (que é a previsão inteligente do futuro) aniquila o futuro, e que, na medida na qual ela progrida, deixamos de ter futuro neste segundo sentido do termo. De forma que esta sensação pode ser diagnosticada como o divórcio entre o nosso conceito e a nossa vivência do tempo; o intelectualismo como um agarrar-se à futuração, e o antiintelectualismo como uma recusa à futuração e busca de uma catástrofe imprevisível⁷.

Ese equilibrio inestable produce no pocos altibajos y desvíos. En abierta controversia con la férrea disyuntiva de Walter Benjamin, que aún pesa sobre el futurismo, la de optar entre estetizar la violencia, tal como el fascismo, o politizar el arte, como el marxismo, Flusser diagnosticaba en 1969 que

Do lado da futuração, o erro está na desexistencialização do conceito de tempo. E no fato de uma situação futurável ser isenta de valores. Do lado do neomirismo hippie, o erro está na consideração que não pode haver um lançamento contra o futuro, aonde não há previsão, pelo menos parcial, das

⁶ Cf. FLUSSER, Vilem – “Do futuro”. Suplemento Literário *O Estado de São Paulo*, 1 feb. 1969.

⁷ IDEM – *ibidem*.

potencialidades. Mas apontar o erro é muito mais fácil que saná-lo. Urge reformular o conceito de tempo, para torná-lo mais vivenciável, e evitar uma queda na barbárie anárquica do abandono da previsão inteligente⁸.

¿Cómo repensar el futurismo hoy? Creo que el anacronismo nos permite rescatar ciertas experiencias de la modernidad occidental y entenderlas como síntomas de una época caleidoscópica, con lo cual aquello que leemos ya no es la historia (lo que pasó) sino la historicidad, el umbral del presente. ¿No era ese el objetivo de los estados de ánimo de Illari? Componer diagramas extremadamente sintéticos que revelaran el estado de ánimo de un instante determinado, esquivo, fugaz. El poeta Pedro Juan Vignale, que había presentado a Illari a los lectores de *Martín Fierro*, lo dice casi veinte años después, con esas mismas palabras, al comentar un autor del 1500, nada menos que Giorgio Vasari. En arte, un valor no es el proceso del tiempo (un progreso) sino “un proceso en el instante que actúa”⁹.

Hans-Magnus Enzensberger lamentaba, de cierto modo, que el futurismo hubiese descubierto la obsolescencia, porque eso era también descubrir la efemeridad de los valores. Nuestra posición hoy es otra. Leer las huellas del futurismo en el Plata es montar piezas y exponer anacronías, porque toda lectura, para serlo, como nos decían Fingerit o Macedonio, procede, precisamente, por explosión de la cronología, por obsolescencia deliberada. Si algo queda claro de la lectura del libro de May Lorenzo Alcalá es que el futurismo en Parma no suena como en Buenos Aires. Uno, como traduce Vignale, produce *meraviglia*, palabra que nos remite a todo el debate barroco de la Italia del Seicientos; el otro, en cambio, discreta *admiración*. Uno sin el otro, sin embargo, y ambos por igual, fetichizan el presente. En ese sutil subibaja se equilibró Illari, un futurista de ambos mundos.

⁸ IDEM – *ibidem*.

⁹ Cf. VIGNALE, Pedro Juan – *Giotto*. Buenos Aires, Schapire, 1943, p.48.