

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

653-654

noviembre-diciembre 2004

DOSSIERS:

España reconoce la independencia americana

El portugués: lengua y literatura

Charles Tomlinson

Ezra Pound: entre el mito y la vida

Rose Ausländer

Poemas

José Anibal Campos

Manuel de Falla en La Habana

Centenario de Sainte-Beuve

Entrevistas con Juan Goytisolo y Denis Rafter

Cartas de Colombia y Alemania

La esquivada huella del futurismo en Argentina. Piero Illari

May Lorenzo Alcalá

Un tópico que siempre ha estado al margen de los estudios sobre el futurismo –posiblemente porque casi todos los especialistas son italianos¹– es el de la huella que dejó dicho movimiento en América Latina. Esta investigación de un personaje del movimiento casi desconocido, Piero Illari, emigrado a Buenos Aires en 1924, pretende ser una contribución para llenar ese vacío.

I

El primer *Manifiesto Futurista* se publicó en *La Nación*² de Buenos Aires antes que en Italia. Esta aseveración, que parece disparatada, es absolutamente verificable: la primera definición panfletaria de lo que convertiría en *su* movimiento³, fue escrita en francés por Filippo Tommaso Marinetti y reproducida en *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909; su traducción al castellano la hace Rubén Darío, que estaba en ese momento en la capital francesa, y la envía a Buenos Aires, al diario de que era corresponsal, donde se reproduce el lunes 5 de abril de ese mismo año, es decir un mes y medio después. En Italia se difundirá en la revista dirigida por Marinetti, *Poesia*, entre junio y julio –en un número múltiple, 3, 4, 5 y 6, año V correspondiente a

¹ En el catálogo de la famosa muestra *Futurismi e futuristi*, realizada en el Palazzo Grassi de Venecia, en 1986, los dos únicos países latinoamericanos que están representados son México y Argentina; éste sólo por Pettoruti quien, como se sabe, hizo obras con alguna vinculación con el movimiento por un corto período (1916-1919 aprox.)

Como una excepción a la falta de expertos latinoamericanos en futurismo puede mencionarse a la brasileña Annateresa Fabbri.

² Existe información, no confirmada hasta ahora, de que aún antes del 5 de abril de 1909, otra publicación de Buenos Aires lo habría reproducido. También una discusión, a mi parecer completamente estéril, respecto del valor de la traducción de Gómez de la Serna respecto de la de Darío.

³ El movimiento como tal, es preexistente, especialmente en pintura. Además, en 1904, el mallorquín Gabriel Alomar había dado una conferencia, en el Ateneo de Barcelona, titulada *El futurismo*, que publicaría en forma de libro el año siguiente.

abril, mayo, junio y julio de 1909– es decir, alrededor de tres meses después que en Buenos Aires.

Esta primicia periodística no será, sin embargo, augurio de fertilización rápida ni directa. Sólo a principios de la década del 20 se publican en el Río de la Plata algunos pequeños ensayos⁴ sobre el futurismo, de muy diferente nivel y calidad: destaca, por lo conciso y agudo, el de Alberto Candiotti: *Pettoruti, futurismo, cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo*⁵. Como dirá Pettoruti en sus memorias⁶, tal era el desconocimiento del movimiento, que la palabra *futurista*, por esos años y en el sur de América, se convirtió en sinónimo de loco y excéntrico.

Habrán, sí, artistas que serán futuristas circunstanciales, como el propio Pettoruti, quien hizo obras vinculadas a la corriente por dos o tres años; futuristas aparentes, como Oliverio Gironde, que confeccionó un manifiesto a medida, el de *Martín Fierro*, y una obra poética que se espanta de los avances tecnológicos –*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*–; o futuristas involuntarios, como Borges, que será citado por Marinetti como tal, en un artículo denominado *Le futurisme mondial*, en el número 9, del 11 de enero de 1923, de la revista *Le Futurisme. Revue Synthétique Illustrée*, Milán⁷.

La misteriosa inclusión de Borges, al que Marinetti conocería personalmente en 1926, posiblemente fue una consecuencia de que, en 1920, cuando el argentino escribía *los poemas rojos* y simpatizaba con la revolución bolchevique, había colaborado en la revista italiana *Poesia*, por entonces bajo la dirección de Mario Dessy, pero que había sido fundada y seguía bajo la tutoría de Marinetti. Ese pecado de juventud pudo haber sido suficiente porque, si en algo era riguroso el italiano, era en el registro de los nombres de colaboradores y conocidos.

Lo contrario sería suponer que Filippo Tommaso tenía la sutil capacidad para detectar la huella de su movimiento en medio de la espesura de las metáforas y los neologismos porque, lo que es cierto es que el futurismo había llegado al Río de la Plata disimulado en otras corrientes cuyas estéticas había ayudado a constituir, como el ultraísmo de Cansino Assens y el vibracionismo de Barradas.

⁴ También una revista, *Los raros*: una revista de orientación futurista, número único, 1920, dirigida por Bartolomé Galíndez.

⁵ Editorial *Intercontinental*. Berlín- Buenos Aires, 1923.

⁶ Pettoruti, Emilio, *El pintor frente al espejo*, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.

⁷ Reproducido en: Album Borges, Selección Jean Pierre Bernès, *La Pléiade*. Gallimard, 1999.

Pero, aunque los portadores humanos se sucedan y las informaciones lleguen, la semilla del futurismo ortodoxo continuará esterilizada. Candiotti anticipa dos de las razones de la falta de convocatoria del futurismo en América Latina. Dice que su actitud destructiva del pasado es propia de la decadencia europea –se refiere al período inmediatamente anterior y posterior a la primera guerra– y que el belicismo, aún antes de que se produzca la alianza expresa entre futurismo y fascismo –alrededor de 1923–, consecuencia de la continua afrenta que representa la ocupación del Trieste por el extranjero en los fundadores del movimiento, todos nativos del norte de Italia.

La tercera razón, que Candiotti no podía entrever debido a falta de perspectiva histórica, por la que en Argentina no habrá un movimiento futurista sino casos aislados de artistas futuristas⁸, es que la vanguardia rioplatense está relacionada sociológicamente con la clase alta o media alta, beneficiaria directa de la economía agrícola-ganadera exportadora. Los integrantes del grupo Florida son instruidos, educados y frecuentemente también ricos, por lo que miran los cambios que la introducción de la tecnología y la inmigración masiva van a generar con recelo y desconfianza –aunque se trate de una actitud inconsciente.

II

Filippo Tommaso Marinetti llega al Cono Sur –Buenos Aires, Córdoba, Montevideo– en junio de 1926, después de haber pasado los meses de abril y mayo en un convulsionando Brasil⁹; el futurismo ya está en decadencia en Europa. Bautizado en 1909, tiene una infancia feliz, pero el que se instaura como padre, después de haber afirmado en 1920 por medio de una *Proclama della Direzione del Movimento*, que había una separación entre el movimiento artístico y político futurista, en el 23, en el número 6 de la revista *Futurismo* de Milán, anuncia que *Mussolini é il capo della nuova Italia*.

En 1926, no sólo la fachada fascista del movimiento futurista preocupa a los vanguardistas argentinos, sino el convencimiento de que cualquier gesto desmesurado, cualquier exceso de celo en el tratamiento del visitante, el mínimo desliz de cordialidad, puede dejarlos com-

⁸ Ver: May Lorenzo Alcalá. Vanguardia argentina y modernismo brasileño: años 20. GAL. Buenos Aires. 1994.

⁹ Igual que (8).

prometidos políticamente con algo que no comparten, justamente ellos, que evitaban pulcramente mezclar el arte con la ideología, aun con aquéllas con las que simpatizaban¹⁰.

Por eso, cuando cordialmente agasajan a Marinetti con las comidas que eran de práctica en el grupo vanguardista porteño, especifican que se honra al movilizador de la nueva sensibilidad, al agente de un movimiento que resquebrajó los cimientos del academicismo, lo que no significa adherir a sus compromisos políticos ni a sus propuestas estéticas.

La muestra de homenaje al visitante en *Amigos del Arte* es, entonces, concordante con esa posición: los artistas que participan no son necesariamente futuristas sino vanguardistas en un sentido amplio: Norah Borges, Xul Solar y Emilio Pettoruti –quien ya había realizado, en 1924, una muestra en Buenos Aires completamente cubista–; también participan de ella Vautier y Prebisch, los arquitectos que pertenecen al *staff* permanente de *Martín Fierro* y Piero Illari, un italiano residente en Argentina y que es, en realidad, el único auténtico futurista entre los colaboradores que han publicado en la revista antes de la visita de Marinetti.

Piero Illari había nacido en Parma el 16 de junio de 1900, hijo de Pilade y de Zaira Franzoni. Fue maestro elemental, revolucionario hasta en los métodos de enseñanza y se repartió entre la militancia política y el arte. Primero socialista, después comunista, fue jovencísimo representante en el 21, –designado por la sección de Diolo, Parma, Busseto y Borgo San Donnino– al Congreso Nacional del Partido Socialista de Livorno. Constituye, junto a Umberto Filippini y otros, la federación comunista parmesana, de la que llega a ser secretario ese mismo año.

Fue corresponsal del *Ordine Nuovo* y fundó en Parma, en el 22, *L'Idea Comunista* – que duró pocos números por la hostilidad de los dirigentes del Partido Comunista de Italia. En julio, entrando en abierta contradicción con los órganos centrales, deja el partido. La razón de la fricción, que no está del todo clara, Paolo Briganti¹¹ la relaciona con un conflicto interno de Illari, al mismo tiempo futurista y comunista, después de que el futurismo fuera condenado, en cuanto incompatible con la ideología comunista.

¹⁰ *Martín Fierro dejó de salir, según la tradición, por la negativa de Evar Méndez a comprometer a la revista con la candidatura de Yrigoyen. Por su parte, el Grupo Boedo, asociado políticamente con la izquierda era, según Oliverio Girondo, reaccionario en arte (Informe de los Directores de Martín Fierro. SADE. Buenos Aires. 1949).*

¹¹ *Paolo Briganti, Poeti di Parma nel novecento, Battei, Parma, 2002.*

Como escritor colaboró, desde las postrimerías de 1921 al fin del año siguiente, con la *Difesa artistica*, de Renzo Pezzani. Después fundó y dirigió *Rovente* (31 de enero de 1923), como una página futurista dentro de la revista de su amigo Pezzani, y más tarde como periódico independiente (23 de marzo al 19 de mayo de 1923) que, a pesar de su corta vida, demostró una gran independencia de Marinetti, dando lugar a la otra voz, la del futurismo antifascista¹².

Estuvo vinculado al pintor Antonio Marasco –a quien cita en su primera incursión en *Martín Fierro*–, y su grupo futurista de Florencia, y también al anarco-futurista *La Spezia* cuyos integrantes eran militantes antifascistas y muy críticos de Marinetti. Pero sería a causa de la muerte de Pezzani que, terminada la segunda guerra y el dominio fascista en Italia, Illari tiene su –posiblemente único– contacto posterior a 1927 con la prensa de ese país: en marzo de 1952 envía una carta desde Buenos Aires, que se publica en la *Gazzetta di Parma* el día 31 de ese mes¹³. Ese homenaje da testimonio de la nostalgia de su tierra, a la que nunca volvería, y de los tiempos compartidos con su amigo, es decir la época del futurismo rampante y todavía liberado de ataduras fascistas.

Porque alrededor de 1924 muchos comunistas italianos, ante la evidencia del avance del fascismo, deciden buscar otros horizontes; entre ellos el joven Piero Illari que parte hacia Argentina, aunque aún no se haya develado si la causa de la huida fue efectivamente ideológica. Desde ese momento, la reconstrucción¹⁴ de su itinerario creativo se convierte en un verdadero rompecabezas, entre otras razones por su ambivalente vida familiar.

III

Según los registros migratorios, *Pierino* Illari, nacido en Parma en 1900, ingresó en territorio argentino el 19 de febrero de 1924, a bordo del buque *Principe di Udine*, siendo inscripto como *periodista*. El príncipe Umberto de Saboya inició su visita oficial al país el 6 de agosto de ese año, por lo que la leyenda familiar de que vino a cubrirla en calidad de profesional de la noticia pierde consistencia ya que, hasta para aquellos años, seis meses de antelación es demasiado tiempo.

¹² Hasta aquí, nuestra fuente fue el libro de la nota anterior.

¹³ Agradezco a Andrea Briganti haberme suministrado esta carta y las primeras pistas para la investigación de Illari en Argentina a través de su: «*Per la biografia di un futurista: Piero Illari*», Malacorda N° 101, Parma, marzo-agosto, 2002.

¹⁴ Realizada con la colaboración, en la investigación de campo, de Jorge Cordonet.

Permaneció en Argentina más de dos años, por lo menos hasta junio de 1926, pues aparece en todos los actos vinculados a la visita de su cofrade futurista, Filippo Tommaso Marinetti. No se sabe cuándo volvió a Italia exactamente, pero sí la fecha de su retorno definitivo al Río de la Plata: el 26 de noviembre de 1927, en que fue registrado como *jornalero*¹⁵. Estos datos permiten suponer que su primer viaje se debió a la conveniencia de «desaparecer por un tiempo», y el segundo al convencimiento de que era imperioso emigrar definitivamente, tanto como para nunca más volver a su país de nacimiento.

La existencia de un impedimento, o de un fantasma en el pasado italiano de Piero Illari que, a pesar de la nostalgia de la tierra natal ejemplificada en la nota para la *Gazzetta di Parma*, le hace rechazar la vuelta a Italia, queda cristalizada en dos ocasiones: a principios de la década del 50 hace viajar a la Argentina a sus padres ya ancianos y en los setenta, cuando recibe el *Premio Stampa Italia all' Estero* como reconocimiento a su labor periodística, que incluye el pasaje y gastos para ir a la península, los rechaza argumentando que ya no tiene parientes al otro lado del Atlántico.

Si bien no puede ser considerado un fundador de la revista *Martín Fierro*, sí fue uno de sus primeros colaboradores registrados como tales, en el número 12/13 de noviembre de 1924, donde no está Borges, por ejemplo. La primera aparición de Illari en la citada revista había sido en el número 7, del 25 de julio de 1924, presentado por Pedro Juan Vignale, quien dice:

«PIERO ILLARI. Llegó de ultramar para sentarse a la primera cena de Martín Fierro. Gastaba un monóculo insolente, como una inquieta pregunta sobre la interjección de la corbata».

«Nunca le preguntamos cómo supo de nosotros. Amamos el misterio, las cosas imprevistas y fatales, y cuando le vimos llegar así, sin pasaporte, ¡un aparecido!, nos abrimos de brazos como ante el retorno de un camarada muerto».

«Nos habló de muchas cosas, aunó su espíritu al nuestro en las antipatías y en las admiraciones y convino con nosotros en que todo estaba por hacer...Nos hicimos amigos – ya éramos amigos».

¹⁵ El sustantivo *jornalero* se usaba para los inmigrantes que venían a trabajar por el jornal, o paga diaria, es decir sin profesión ni puesto fijo. En este caso, puede tratarse de una confusión ya que en su ingreso de 1924 se consignó *giornalista/periodista*.

«Cuando salimos a la calle se emocionó ante el peso de todas las lindas mujeres: entonces, estrechamos aún más nuestra amistad. Después no nos volvimos a ver. No importa; bastaron unas pocas horas de charla para que este muchacho fuese uno de los nuestros.»

«Sabemos que trabaja, que es corresponsal de un importante diario milanés» –se refiere a *L'Ambrosiano*, dirigido por Umberto Notari, donde escribían Marinetti, Depero, etc. pero también otros vanguardistas no futuristas– «director de una revista de vanguardia, *Rovente*, y que desde hoy colabora en estas columnas. Sean para él todos los triunfos. P.J.V».

En la misma página se publica su artículo *Representación gráfica y cromatizada de los estados de ánimo*, con ejemplos gráficos pero sin color, que ya habían sido reproducidos en Italia, el 19 de marzo del año anterior, en su revista *Rovente*. El poeta se presenta a la vanguardia argentina con un ensayo y diseños gráficos –*pictografía conceptual*, la llama Salaris¹⁶–, del tipo de los experimentados contemporáneamente por otros futuristas, como Giuseppe Steiner y la propia Benedetta Marinetti. Si bien su poesía de la etapa italiana tenía una fuerte carga tipográfica y, en el número siguiente de *Martín Fierro* publicará un poema (8 y 9, de agosto/septiembre de 1924), es posible que su vocación, como la de Depero y Balla sobre la *reconstrucción futurista del universo* (manifiesto de 1915) lo estuvieran orientando hacia cuestiones más cotidianas, más utilitarias que la poesía.

Vignale lo describe como «elegante con un toque de esnobismo ubicado en el monóculo, buen mozo, misterioso y sobre todo, admirador de las mujeres argentinas que se le cruzan por la calle. Parte de su misterio es haber llegado sin recomendación y sin pasaporte». Este detalle, que puede ser una broma vanguardista, no habría ahorrado la mención al Príncipe heredero de Italia si él lo hubiese siquiera mencionado, porque los martinfierristas adoraban los títulos aunque fueran ficticios, como el del buen Vizconde de Lascano Tegui.

En el número 14/15 de *Martín Fierro*, de enero de 1925, bajo el letrero *Bibliografía*, se anuncia que «Nuestro amigo y colaborador Piero Illari ha editado recientemente un número argentino de su revista “Rovente futurista”, como homenaje de confraternidad. Contiene textos de

¹⁶ Salaris, Claudia. *Storia del Futurismo*. Editorial Riuniti. Roma. 1992.

Illari, Marinetti, Eduardo Pettoruti, Alfonsina Storni, Evar Méndez, Pedro Juan Vignale, Luciani, Bragaglia, Franco, Casavola, Cerati, Rognoni, Braga, Marasco, Jannelli, Castelli, Andreosi. Ilustraciones de Prebisch, Vautier, Balla y Marchi. Lujosa presentación, valentía crítica, humorismo, modernidad excepcional».

La redacción del párrafo induce a pensar que, cuando se publica el número 14/15, la revista *Rovente Futurista*, en su versión argentina, ya estaba en la calle. Sin embargo, como otras informaciones de *Martín Fierro* –anuncios de libros que nunca se publicaron o viajes que no se concretaron–, nos quedará la duda. Su eventual existencia, por su parte, es reforzada por la aparición en el *Archivo Marinetti* en la *Beinecke Library* de la Universidad de Yale de dos ¿objetos? que parecen ser: un volante de publicidad y las tapas de *Rovente Futurista*, versión argentina, sin sus páginas interiores.

Después de esa mención, en 1925, Illari reaparece en *Martín Fierro* en 1926, con motivo de la visita de Marinetti; el menú de la comida que se le ofrece a éste, reproducido en *Giornale d'Italia*¹⁷ del 17 de junio de 1926, es decir al día siguiente de la realización del homenaje, da la pauta de la cercanía de Illari al grupo de la revista: *Suprema de pescado alla Girondo//Filete de carne alla Méndez//Pollo a la Piantadina//Ensalada Volta // Gâteau Illari // Caffè alla Pettoruti*.

En el número 29/30 de principios de junio de 1926, había escrito una columna denominada *Marinetti: apóstol de energía* donde, después de describir la situación de somnolencia que vivía la poesía antes del futurismo que, según su diagnóstico «requería un asalto de fondo», dice: «Precisábase construir el nuevo superhombre mecánicamente. Y aquel superhombre dinámico nacido de los asaltantes y fantásticos ingenios futuristas se llamó *Mafarka*» – se refiere a la novela de Marinetti.

Pero, después de las obvias alabanzas dedicadas al visitante, Illari no olvida el pasado y registra su esperanza de que el futurismo vuelva a ser una estética para todas las ideologías, es decir no exclusiva del

¹⁷ El *Giornale d'Italia* fue uno de los diarios en italiano que, con más continuidad, se publicó en Argentina durante el siglo XX. Fue fundado en la década del 10, posiblemente en 1916, por Bruno Cittadini. Entre sus sucesivos directores estuvo Folco Testena, el diplomático-escritor que hizo aquella pintoresca traducción del poema *Martín Fierro*, de guitarra por bandolina, y que firmara bajo el pseudónimo de *Comunardo Braccialarghe*. Los últimos años, en que ya no salía diariamente sino con penosa intermitencia, estuvo bajo la responsabilidad de Edoardo Castella. A diferencia de *Risorgimento e Italia de Ultramar*, no fue declaradamente fascista durante el gobierno de Mussolini. Posiblemente por ello, a partir del final de la guerra, en que tantos ex colaboradores del Duce emigran a la Argentina, pierde entidad y páginas, hasta desaparecer a finales de los setenta.

fascismo, como era por esos años: «Y Marinetti fue y es el Apóstol de Energía (sic) que ha sabido animara todos los amigos y enemigos, nacionalistas y comunistas, favorables y hostiles, viejos y jóvenes.// En Italia y el mundo esto lo han sentido todos».

En el número 30/31, de principios de julio del mismo año, donde se registran las actividades realizadas con motivo de la visita de Marinetti, Illari firma un artículo titulado *Benedetta*, en homenaje a la mujer de Marinetti como artista plástica y escritora futurista. En la parte superior de la misma página se reproduce la foto de la comida ofrecida a los visitantes, la del menú con *gâteau Illari*; en ella nuestro personaje aparece en la zona central, de pie, justo detrás de Fillippo Tommaso.

Los actos realizados en homenaje a Marinetti incluyeron la exposición ya mencionada en *Amigos del Arte*, de la que participa Illari. Los testimonios denominan su aporte de manera distinta: el propio Marinetti¹⁸ los llama *cuscini*¹⁹; *Crítica* dice, «decoraciones» y otro medio califica a Illari de «decorador». *Giornale d'Italia* registra que son almohadones, con los siguientes nombres: Amistad; Sensación tropical; Paisaje de mujer; Cara y careta; Flor; Descargando; Retrato; Sombrero para baile; Limones; Canasta y Sensación plena (18 de junio, *La Giornata de Marinetti*).

La sola lectura de los registros periodísticos de la participación de Illari en la exposición de *Amigos del Arte*, puede confundir o llevar a interpretaciones equivocadas. Illari era amigo de Fortunato Depero, un futurista de su misma generación, es decir de la segunda gleba, el más exitoso de ese grupo generacional. No sólo porque vivió y trabajó en Nueva York por un largo período, sino porque amplió el ámbito de aplicación del futurismo a todas las disciplinas artísticas y para-artísticas. Hizo escenografías, vestuarios, publicidad, diseño gráfico y de moda, etc.

Este despliegue multidisciplinario quedó plasmado en la *Casa mágica futurista*, experiencia de Illari reprodujo en el número del 7/8 de *Rovente*, de mayo de 1923. Ella debía abarcar todos los elementos que son necesarios para la vida cotidiana, con diseño y mecanismos futuristas, incluyendo la utilización plástica de las telas, es decir usándolas para pintar²⁰. Trozos de tejidos, cosidos y articulados como pinceladas,

¹⁸ F.T. Marinetti. Taccuini. 1915/1921. Soc. Ed. Il Mulino. Roma. 1987. A pesar de su título, incluye como apéndice, las notas de Marinetti de su gira por América del Sur en 1926.

¹⁹ Cuscini: almohadones.

²⁰ Depero futurista. Libro editado con motivo de la muestra de igual nombre, curada por Gabriella Belli y realizada en The Wolfsonian Florida International University Miami Beach, Florida, del 11 de marzo al 26 de julio de 1999.

que conformaban una suerte de cuadro funcional, a ser utilizado como materia para múltiples objetos de la vida cotidiana. Por eso la expresión *cuscini*, o almohadones, utilizada por Marinetti en su diario de viaje, no debe ser considerada despectiva sino descriptiva de un tipo de producto artístico que los futuristas más jóvenes estaban experimentando.

Como se dijo, no hay certeza en cuanto a la fecha en que Illari volvió a Italia, pero puede haber sido contemporánea al final del viaje de Marinetti –hasta cabe que éste lo convenciera para intentar el retorno. Pero lo que está claro es que, a pesar del grado de afinidad que los martinfierristas demuestran tener con él, ya no aparece en la foto de «Inauguración de nuestro local», en el número 32 de agosto de 1926, ni en el número 34 de octubre del mismo año, en la comida ofrecida «al maestro Ansermet».

Algún testimonio induce a pensar que, a su vuelta en 1927, dio clases a hijos de italianos pudientes, actividad que parece haber alternado con la publicidad. Sin embargo, según una carta que envía a su amigo Fortunato Depero²¹, a poco de llegar ya ocupaba un cargo directivo en la empresa *El Herald*, una de las primeras, y ya histórica, agencias de publicidad del país. En ella le pide que le envíe diseños para publicidad de cigarrillos, aperitivos, vinos, bizcochos, chocolate, té, calmantes, muebles, fósforos, aceite, quesos, manteca, caramelos y restaurantes bailables. Esta referencia y la correspondencia posterior entre ambos, sugieren que algunos diseños gráficos reproducidos en diarios y revistas de la época serían de Depero.

Como puede verse, aún con la escasa información disponible respecto de sus actividades desde que llegó a la Argentina y hasta 1930, todo parece indicar que trató de establecerse en el ambiente cultural local como un futurista típico de la segunda generación a la que pertenecía generacionalmente, pero la poca receptividad del medio y su propio aislamiento respecto de la «cocina del movimiento» –tanto por razones geográficas como por las contradicciones ideológicas, posiblemente aún no resueltas del todo– terminaron vencándolo.

No puede aventurarse si la decepción fue la razón que lo llevó a refugiarse en Villa Mercedes, San Luis, donde se mudó al casarse con María Haydée L'Huillier en 1930, o si el hecho de ser obligado a fijar residencia en la provincia aumentó su aislamiento y dificultó sus posibili-

²¹ Carta de Illari a Depero de 1928. Repositorio: Archivo Depero. Rovereto. Italia.

dades de interactuar con otros intelectuales. Lo que sí está claro es que, a partir de ese año, sus actividades vanguardistas se van espaciando.

IV

Al instalarse en Villa Mercedes hace construir el mobiliario de su casa de Avenida Mitre 624, que compartirá con María Haydée, según los patrones futuristas. Ese hecho puede ser interpretado como una forma de resistencia a la chatura del medio donde la situación social y económica de la familia de su mujer lo obligará a vivir, pero también como una demostración más de su adhesión a los postulados del *Manifiesto de la Reconstrucción Futuristas del Universo* (1915), de Balla y Depero, que había encontrado su expresión más acabada en la *Casa Mágica Futurista* (1923) de este último.

En Villa Mercedes da clases de italiano en el Colegio Nacional local –hoy No. 2 «Juan E. Pedernera»– entre septiembre de 1931 y diciembre de 1949²², mientras la mujer llegaría a ser regente²³ de la sección primaria de la Escuela Normal local. También trabaja sucesivamente como promotor de dos compañías de seguros –*La Franco Argentina* y *Continental*– tarea que comparte con su amigo y cuñado Jorge Wargon. La relación con displicentes alumnos, a los que el italiano debería parecerles un idioma absolutamente inútil, y con usuarios potenciales de pólizas, no está a la altura de las pretensiones intelectuales que Piero había demostrado durante las dos décadas anteriores.

Tal vez en la búsqueda de un nuevo grupo de pertenencia, en esa ciudad comienza a vincularse con la colectividad e instituciones italianas: en 1935, por ejemplo, firma una carta pública con un conjunto de connacionales, defendiendo la denominación de la Plaza Cristóbal Colón (Cristoforo Colombo) de la ciudad puntana, que está a punto de ser modificado. También, según testimonio de un familiar cercano, hace vender las alhajas de su mujer cuyo precio dona a Italia para ayudar en la guerra de Abisinia.

En 1936 tendrá una suerte de escapada futurista, ya que va a acompañar a Filippo Tommaso Marinetti en su segundo viaje a la Argentina,

²² Información de archivo, suministrada por el Colegio No. 2 «Juan E. Pedernera» de Villa Mercedes, que es continuador del Colegio Nacional de Villa Mercedes, certificada por profesor Roldán, Director, y Eva de Gómez, Secretaria.

²³ Testimonio de Mario Federigi, actual Presidente de la Sociedad Italiana de Villa Mercedes, San Luis, y ex alumno de María Haydée.

con motivo del XIV Congreso de Pen Club Internacional, encuentro que iba a adquirir un alto voltaje, debido a las denuncias que haría Stephan Zweig respecto de las persecuciones a los judíos por parte de nazis y fascistas. Marinetti, obviamente, asumió la defensa del régimen de Mussolini. Illari no aparece en las actas por no ser socio de ningún PEN Club nacional, por lo que se desconoce su actitud al respecto²⁴, aunque se sabe que durante la segunda guerra tuvo serias diferencias políticas con su suegro, que era francés²⁵.

Con motivo de este viaje o como consecuencia de él²⁶ se publica *Mafarka*, la novela de Marinetti, en castellano con ediciones idénticas en México –Editorial El Quijote– y en Buenos Aires –Editorial Tor– ambas con prólogo de Piero Illari.

Paralelamente al proceso de desprendimiento de su compromiso vanguardista, Illari va aumentando su vinculación con su colectividad; esa relación se estrechará sin interrupción, incluyendo el período inmediatamente posterior a la guerra que se caracterizó por el ingreso de muchos ex fascistas al país. Todo lo dicho hace suponer que no sólo había abandonado cualquier relación con el Partido Comunista, sino que tenía simpatías por el movimiento de Mussolini.

Sin embargo quedan dudas razonables al respecto, debido al testimonio de su nieta: «Mi abuelo murió en 1977 y poco después aparecieron personas de dudosa procedencia, preguntando sobre actividades políticas de mi abuelo en el Partido Comunista mientras vivió en Argentina. Ahí se percató mi padre de la posible razón de la “escapada” de Piero de Italia, de lo que nunca quiso hablar, de por qué nunca relató nada sobre sus actividades en Italia antes de venir, y de por qué jamás quiso regresar allá. Con mucho miedo por nosotros, mi padre quemó todos los papeles que encontró que pudieran dar lugar a «malos entendidos» sobre nuestro comportamiento político (nunca mi padre ni nadie de mi familia tuvo militancia política de ninguna especie). Recuerde que estábamos en plena marcha de lo que dio en llamarse “Proceso de Reorganización Nacional” y que no hacía falta brindar demasiadas razones para convertirse en un desaparecido, bastaba algún

²⁴ XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs. 5-15 de septiembre de 1936. *Discursos y Debates*. Editado por el PEN Club de Buenos Aires. 1937.

²⁵ Los datos familiares provienen de su nieta, Renta Illari, o de sus sobrinas Ingrid Hamar de Pisauri y Cristina Wargon, a quienes agradezco su buena disposición para colaborar con la investigación.

²⁶ La edición no incluye la fecha, pero en el prólogo se hace referencia a 1929, lo que da certeza de su publicación posterior a ese año.

escrito sospechoso, o algún antecedente familiar dudoso. Por lo tanto, lo que pudo haber desapareció»²⁷.

Tal vez la verdad sobre la ideología de Piero esté en el resumen que hizo una de sus sobrinas: «Era un *bon vivant*, un *charmeur* encantador que seducía a niños y adultos, capaz de adoptar cualquier posición para agradar o para conseguir una posición social. Pero, especialmente, si había una mujer en el medio»²⁸.

Desde el inicio de la década del 50 y hasta después del fallecimiento de María Haydée (1970), Piero vivió casi permanentemente en Buenos Aires; todas las evidencias apuntan a una separación de hecho de la pareja y a que en los lugares donde habitaba ella, Villa Mercedes y después Córdoba, se mantenía la ficción del matrimonio detrás de la fachada de esporádicas visitas de Piero a su único hijo, Renato. Las prolongadas ausencias se explicaban por la actividad laboral del hombre que, según se dijo, se definía como agente de seguros. Una desaparición de más de un año, a principios de esa década se disimuló tras una misión de Piero en Venezuela, con el fin de abrir allí una oficina de su compañía; el viaje realmente existió.

Por entonces, su viejo amigo y presentador en *Martín Fierro*, Pedro Juan Vignale –que también había cambiado de rumbo ideológico haciéndose nacionalista y después peronista– era embajador en Venezuela, por lo que puede suponerse que con su apoyatura institucional o por su sugerencia, Illari y Wargon, asociados a ajedrecista Miguel Najdorf, aprovechan el *boom* petrolero para colocar seguros con pingües beneficios.

Con esa ganancia, Piero adquiere un departamento en la capital y vive muy holgadamente, de una manera muy diferente a lo que representaba su familia. Definido por personas que lo trataron por esa época como buen mozo y elegante²⁹, iba muy bien vestido y tenía una apariencia mucho más juvenil de lo que realmente era. Se exhibía en los ambientes frecuentados por la inmigración italiana con una estupenda mujer, a la que presentaba como esposa; según los mismos testimonios, formaban una *pareja de película*.

Al margen de su actividad como agente de seguros, Piero estuvo vinculado a varios medios de prensa que se editaban en Buenos Aires³⁰,

²⁷ Testimonio de Renata Illari, en email del 14 de abril de 2004.

²⁸ Testimonio de Cristina Wargon.

²⁹ Testimonio de G. Bonzi, ex Gerente de Relaciones Públicas y Prensa de Alitalia.

³⁰ Testimonio de Dante Rugica, antiguo Agregado de Prensa de la Embajada de Italia en Buenos Aires.

para abastecer las necesidades informativas de los nuevos inmigrantes en su idioma original – en el *Giornale d'Italia* escribió por lo menos desde 1950³¹, pero como era redactor, sus artículos no están firmados todavía.

Por supuesto, se sigue carteando con su amigo Depero³² quien concluida la guerra se siente acosado, como todos los artistas vinculados al fascismo, por lo que planea un escape. Dice estar considerando la Argentina y «propuestas» de trabajo hechas por Illari. Aunque el artista termina volviendo a los Estados Unidos, lugar donde ya había vivido en los veinte, esta correspondencia da la pauta de que Piero siguió teniendo influencia en el medio publicitario argentino.

También en el aspecto intelectual, como en el personal, Piero demuestra haber llevado una doble vida: la familia ignora casi completamente su pasado vanguardista, tanto el período italiano como el argentino; no conservó archivo ni biblioteca; sus sobrinas y nietos dicen que no hablaba de literatura o arte, aunque sí que durante las décadas del cincuenta y sesenta estuvo bastante vinculado al medio teatral, lo que sugiere un nuevo lazo con Vignale, que se había casado con la actriz Mimí Gambier.

Sólo después de la muerte de María Haydée, a quien cuida dedicadamente en un prolongado proceso de arteriosclerosis, levanta su departamento de Buenos Aires y se instala en Córdoba con la familia de su hijo, quien le ha dado dos nietos, Renata y Bernardo. Desde allí hace la corresponsalía para del *Giornale d'Italia*, que ya está en franca decadencia. En sus notas, algunas ahora visiblemente firmadas³³, se ocupa de las actividades de la colonia italiana en la provincia.

En 1974 se casa con María Emilia Lean, una señorita de edad madura, natural de Cosquín, ciudad a la que se muda. Con motivo de la enfermedad que lo llevaría a la muerte, cáncer de intestino, da su último testimonio del espíritu de la modernidad: hace terapia para enfermos terminales.

El diseño gráfico y publicitario argentino al que, no sólo la tipografía futurista derivada de *le parole in libertà* marinettianas sino la estética general vinculada a la velocidad y a la energía³⁴ permeó durante

³¹ Igual que nota anterior.

³² Carta de Illari a Depero de 1950. Repositorio: Archivo Depero. Rovereto. Italia.

³³ Aparece firmando en las ediciones del 29 de enero y 5 de febrero de 1975, por ejemplo.

³⁴ Giovanni Fanelli y Ezio Godoli. *Il futurismo e la grafica*. Ed. Comunità. Milano. 1988.

décadas, tienen una deuda no saldada con Piero Illari quien, desde las oficinas de *El Heraldo* y su contacto con Fortunato Depero, abrió el surco de la única huella real y consecuente que marcó el futurismo en el Río de la Plata, más allá de casos aislados, como los de los pintores Juan Bay y Juan Cruz Mateo³⁵.

N.B. El único ejemplar conocido de la edición argentina de la revista *Rovente*, dirigida por Illari, fue hallado por la autora en el Archivo Marinetti de la Beinecke Library de Libros Raros de la Universidad de Yale (Estados Unidos).

³⁵ *Ambos pintores que siguieron la estética futurista, pero que no tuvieron ninguna vinculación entre sí, por lo menos conocida.*