



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)

Autor:

Weber, José Ignacio

Tutor:

Mancuso, Hugo R.

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

MODELOS DE INTERACCIÓN DE LAS CULTURAS EN LAS
PUBLICACIONES ARTÍSTICO-CULTURALES ITALIANAS DE
BUENOS AIRES (1890-1910)

por JOSÉ IGNACIO WEBER

DNI: 31058926
e-mail: nachoweber@yahoo.com.ar
cel.: +54 911 - 66444754

Director y consejero: HUGO RAFAEL MANCUSO

Buenos Aires

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

2016

A mis abuelos inmigrantes

Resumen

Durante la década de 1890 proliferaron en Buenos Aires publicaciones realizadas por la colectividad italiana en las que la temática cultural y artística ocupó un lugar central. Esta publicística, comprendida como un mecanismo editorial que difunde tendencias ideológicas que operan sobre la población (Gramsci [1975]), se insertó en un contexto extremadamente dinamizado por la apertura cultural que produjo el programa inmigratorio decimonónico en la Argentina (*id est* cultura políglota o pluricultural). Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, la publicística italiana entre 1890 y 1910 puede leerse como un metatexto (instructivo) de la interacción entre la cultura migrante y la local. En ella se proyectaron y actualizaron los modelos de interacción cultural, convergente y divergente, en diálogo (responsivo) con la hegemonía y los condicionamientos o límites que ésta imponía –principalmente desde el gran plexo textual denominado «nacionalismo culturalista».

Se estudian, entre otras fuentes, el diario *La Patria degli Italiani*, las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Artística* y *La Revista Teatral*, y los volúmenes conmemorativos *Gli italiani nella Repubblica Argentina* e *Il lavoro degli italiani nella R. Argentina*. Considerados desde la teoría textual y la propuesta metodológica gramsciana, estos textos configuran un espacio cultural en estrecha relación con la dirigencia italiana en Buenos Aires y un posicionamiento ético-ideológico distinto de la publicística italiana anarquista y del nacionalismo culturalista argentino. En ellos se construye un ordenamiento diferenciado del pasado de la inmigración italiana, en especial en el espacio artístico, y un programa estético que la incluiría inexorablemente. De este modo, el modelo de «sí misma» (Lotman *et al.* 1973) que configura esta cultura es expansivo, universalista, con una fuerte idiosincrasia lingüística del italiano, en el que la ópera es el género central. A su vez, predomina en la crítica artística una lectura que privilegia los sentidos dominantes, *i.e.* realista (Rossi-Landi 1967).

Palabras clave: Semiótica de la cultura – Inmigración – Historia cultural

Abstract

During the 1890s, a significant number of Italian publications of cultural and artistic interest proliferated in Buenos Aires. This *publicistic*, understood as an editorial mechanism that diffuses ideological tendencies operating on society (Gramsci [1975]), was inserted in a widely dinamized cultural context produced the nineteenth-century immigration program in Argentina (*i.e.* polyglot culture or pluricultural). From the perspective of semiotics of culture, the Italian *publicistic* between 1890 and 1910 is as a (instructive) metatext of the interaction between migrant and local culture. In this instructional metatext appeared models of cultural interaction: convergent and divergent, that responded to the constraints or limits imposed by the hegemony in the textual plexus called “cultural nationalism”.

Among others, the studied sources are the journal *La Patria degli Italiani*, the magazines *El Mundo del Arte*, *La Revista Artística* and *La Revista Teatral*, and the commemorative books *Gli italiani nella Repubblica Argentina* and *Il lavoro degli italiani nella R. Argentina*. From the point of view of the textual theory and the gramscian methodology, these texts form a cultural space in close relationship with the Italian leadership in Buenos Aires and a different ethical and ideological position of Italian anarchism and Argentine cultural nationalism. They build a differentiated history of Italian immigration, especially in the artistic space, and an aesthetic program that inexorably include them. Thus, the model of “itself” (Lotman *et al.* 1973) that shapes this culture is expansive, universalistic, with a strong linguistic idiosyncrasy; a culture where the central artistic genre is Italian opera. In addition, in arts criticism predominates a comprehension that favors the dominant senses, *i.e.* realistic (Rossi-Landi 1967).

Key words: Semiotics of culture – Immigration – Cultural history

... *carità del natio loco*
mi strinse...
(Canto XIV)

La investigación tradicional representa a la cultura como un cierto espacio ordinario. El cuadro real es mucho más complejo y desordenado. La casualidad de destinos humanos aislados, la trama de eventos históricos de diferentes niveles pueblan el mundo de la cultura de disonancias imprevisibles. El cuadro armonioso que se delinea para el investigador de un solo género o de un solo sistema histórico cerrado es una ilusión. Es un modelo teórico cuya eventual realización constituye un término medio entre diferentes irrealizaciones pero que, en el caso más frecuente, no se realiza en absoluto. No encontramos nunca procesos históricos «puros» que representen la actuación de algún esquema de investigación trazado. Todavía más: este desorden e imprevisibilidad, «imprecisión de contornos» de la historia, que tanto amargan al historiador, representan el valor de la historia como tal. Justamente estas cualidades cuyas colman la historia de imprevisibilidad, de complejos de casualidad verosímiles, la colman de información. Justamente ellas transforman la ciencia histórica de reino del aburrimiento escolástico en mundo de la variedad artística.

(Lotman 1993(1999):183)

Conmovedor destino el de este idioma en sus mil años, y revelador del misterio de la Conquista. Porque si únicamente fuera cierto lo que cuenta la Leyenda Negra, los descendientes de las razas subyugadas deberían manifestar hoy su resentimiento. Y no. Dos de los más grandes poetas de nuestro tiempo, Rubén Darío y César Vallejo, con sangre india en sus venas, no sólo escribieron en la lengua de los conquistadores, sino que cantaron a España en poemas memorables. Ésta es la prueba, a través de los significados pero infalibles signos del lenguaje, de que la Conquista fue algo infinitamente más complejo que lo transmitido por aquella leyenda: fue un profundísimo fenómeno que después de medio milenio convirtió en una unidad espiritual a una veintena de naciones de diferentes razas. ¿Cuántos y cuáles imperios produjeron semejante prodigio?

(Ernesto Sábato, «Discurso de aceptación del premio Cervantes», 1984)

La Spagna impose la lingua, l'Inghilterra prestò il denaro, la Francia inoculò la cultura... l'Italia mandò le moltitudini, che crearono il denaro da restituire all'inglese, che modificarono la lingua lasciata dagli spagnoli, che allargarono la cultura infiltrata dai francesi.

(Zuccarini 1910:12)

ÍNDICE

PARTE I. INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Estructura argumental	2
CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA Y PROBLEMA	4
2.1. Inmigración	5
2.1.1. El programa inmigratorio	5
2.1.2. Nacionalismo e inmigración	9
2.1.3. Asimilación y pluralismo cultural	15
2.1.4. La inmigración italiana: liderazgo, asociacionismo y prensa	18
2.1.5. «Extranjeros residentes»: publicistas, intelectuales, mediadores	26
2.2. Revistas culturales	32
2.2.1. Estudios sobre revistas culturales	32
2.2.2. Estudios sobre revistas de interés musical/musicológico	39
2.3. Perspectiva teórico-metodológica	42
2.3.1. Semiótica como teoría unificada de lo social	42
2.3.2. Filosofía del lenguaje	44
2.3.3. Teoría del texto	51
2.3.4. Semiótica de la cultura	56
2.3.5. La interacción (textual-cultural)	62
CAPÍTULO 3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	64
3.1. Hipótesis básica	67
3.2. Hipótesis derivadas	68
CAPÍTULO 4. OBJETIVOS	69
4.1. Objetivo general	69
4.2. Objetivos específicos	69
PARTE II. CORPUS TEXTUAL	71
CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA	71
5.1. Descripción textual	71
5.2. Análisis textual	76
CAPÍTULO 6. LA PUBLICÍSTICA ITALIANA EN BUENOS AIRES (1854-1910)	77
6.1. La <i>stampa</i> italiana en Buenos Aires	78
6.2. Enfrentamientos ideológicos	82
6.3. La «explosión» de la publicística italiana en Buenos Aires	86
6.4. Las revistas artístico-culturales y el consenso (1890-1910)	90
CAPÍTULO 7. PRESENTACIÓN DEL CORPUS: PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARTÍSTICO-CULTURALES ITALIANAS DE BUENOS AIRES (1890-1910)	95
7.1. <i>La Patria degli Italiani</i>	96
7.1.1. El diario y la «colonia» italiana	103

7.1.2. Posicionamiento político-ideológico	109
7.1.3. Colaboradores, crítica, revistas ilustradas y volúmenes conmemorativos	115
7.2. <i>El Mundo del Arte</i>	120
7.2.1. Giacomo De Zerbi	123
7.2.2. El programa	130
7.2.3. Los colaboradores	131
7.2.4. Las efemérides	134
7.2.5. Los límites del «mundo del arte».....	137
7.2.6. Las imágenes y los artistas	141
7.2.7. La música y los músicos	152
7.2.8. Algunas consideraciones	161
7.3. <i>La Revista Teatral y La Revista Artística</i>	162
7.3.1. Vincenzo di Napoli-Vita.....	165
7.3.2. Los cambios y la aparición de <i>La Revista Artística</i>	172
7.3.3. Artes gráficas, fotografía y lectoras.....	174
7.3.4. Visitas italianas	177
7.3.5. La crítica y el teatro	179
7.3.6. Las artes plásticas y los artistas	186
7.3.7. La música y los músicos	197
7.3.8. Los números especiales	214
7.4. <i>Natura ed Arte</i>	230
7.4.1. Angelo De Gubernatis	233
7.4.2. Corresponsalías desde Argentina.....	238
7.4.3. Las colaboraciones de De Zerbi y di Napoli-Vita	247
7.5. <i>Gli Italiani nella Repubblica Argentina</i>	254
7.5.1. Las monografías de Capello y di Napoli-Vita	262
PARTE III. HALLAZGOS	268
CAPÍTULO 8. ANÁLISIS TEXTUAL	268
8.1. Las publicaciones periódicas como núcleos de artistas e intelectuales italianos	268
8.1.1. La <i>scapigliatura</i> porteña.....	274
8.2. Convergencias culturales	280
8.2.1. La música de concierto como encuentro cultural	285
8.2.2. Las traducciones	300
8.3. La <i>italianità</i>	302
8.3.1. Conflictos bélicos e <i>italianità</i>	304
8.3.2. «El amor a la tierra»	310
8.4. Divergencias culturales	312
8.4.1. El Ateneo y la Colmena Artística	315
8.4.2. La Associazione Artistica	320
8.5. Una formación italiana en la cultura porteña de fin de siglo	331
CAPÍTULO 9. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO ÉTICO-ESTÉTICO	335
9.1. Espacios de experiencia	335
9.1.1. Inmigración con historia	336
9.1.2. La historia de las artes italianas en Buenos Aires.....	346

9.1.3. Acentuaciones rossinianas: dos versiones de la historia de la música	357
.....	
9.2. Programas espirituales	366
9.2.1. La música de concierto	366
9.2.2. La ópera ítalo-argentina.....	373
9.3. Problemas a futuro	388
CAPÍTULO 10. HALLAZGOS.....	391
PARTE IV. CONCLUSIONES.....	405
CAPÍTULO 11. DISCUSIÓN	405
CAPÍTULO 12. APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS	407
CAPÍTULO 13. CONCLUSIONES.....	410
BIBLIOGRAFÍA TEXTUAL	412
1. Publicaciones periódicas	412
2. Volúmenes conmemorativos.....	420
3. Ensayo, crítica, narrativa y diarios de viaje	420
4. Diccionarios, enciclopedias, anuarios, censos, índices, guías	423
BIBLIOGRAFÍA METATEXTUAL.....	424
Referencias bibliográficas.....	424
1. Teoría; semiótica de la cultura.....	424
2. Historia general y argentina.....	427
3. Estudios sobre publicaciones periódicas	429
4. Historia del arte, de la música y el teatro.....	432
5. Diccionarios, enciclopedias, anuarios, catálogos	435
Bibliografía general de consulta.....	436
1. Metodología, teoría, estética y semiótica	436
2. Historia general y argentina.....	437
3. Historia del arte, de la música y del teatro.....	438
ANEXO	439
Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910).....	439

LISTA DE ILUSTRACIONES

II. 1. La prensa italiana en Buenos Aires (<i>Caras y Caretas</i> , II, 102, 20-IX-1900:21).....	78
II. 2. Artigue, «Il giornalismo italiano nella Repubblica Argentina» (Zuccarini 1910:413).....	80
II. 3. Publicidad de la Agencia La Patria Italiana (<i>El Mundo del Arte</i> , I, 3, 23-XI-1891:12).....	98
II. 4. Portada de <i>A Madonna!</i> , Gennaro D'Andrea y Rocco De Zerbi.....	126
II. 5. Carlo Morra, dibujo: Martín Malharro, grabado: Emilio Coll (<i>MDA</i> , IV, 99:6).....	129
II. 6. «Despedida al periodista señor Giacomo de Zerbi» (<i>Caras y Caretas</i> , III, 104, 29-IX-1900).....	129
II. 7. Detalle de colaboradores en la portada (<i>MDA</i> , II, 10).....	132
II. 8. Pío Bianchi: 25 de Mayo (<i>MDA</i> , II, 21/22).....	137
II. 9. A. Bianchi: 20 de Septiembre (<i>MDA</i> , IV, 98:3).....	137
II. 10. N. Orlandi: 12 de Octubre (<i>MDA</i> , II, 35:5).....	137
II. 11. Portada (<i>MDA</i> , II, 2).....	142
II. 12. Portada (<i>MDA</i> , II, 24).....	142
II. 13. Portada (<i>MDA</i> , III, 42).....	142
II. 14. Publicidad de Emilio Coll y cia. (<i>El Cascabel</i> , II, 53, I-1893:863).....	143
II. 15. Encabezado (<i>MDA</i> , II, 21:3).....	143
II. 16. Encabezado (<i>MDA</i> , III, 77/78:1).....	143
II. 17. Michele Mariacher como Parsifal (<i>MDA</i> , III, 56:5).....	144
II. 18. Luigi Forino (<i>MDA</i> , I, 2:5).....	144
II. 19. «I lettori del Mundo del Arte» (<i>MDA</i> , II, 6/7:7).....	144
II. 20. Martín Malharro, «Apuntes de Malharro. Al campo» (<i>MDA</i> , III, 77/78:13).....	146
II. 21. Joaquín Vaamonde, «El ensayo de coros» (<i>MDA</i> , IV, 98:5).....	146
II. 22. Ángel Della Valle, «El gaúcho» [<i>Juan Moreira</i>] (<i>MDA</i> , IV, 101:5).....	147
II. 23. Severo Rodríguez Etchart, «Estudio de desnudo» (<i>MDA</i> , V, 111:1).....	147
II. 24. J. Vaamonde, «Capricho», (<i>MDA</i> , IV, 89:7).....	148
II. 25. V. Nicolau Cotanda, «Esperando» (<i>MDA</i> , IV, 97:1).....	148
II. 26. J. Vaamonde, «Apuntes de Vaamonde» (<i>MDA</i> III, 77/78:15).....	149
II. 27. J. Vaamonde, «La vendedora de flores», (<i>MDA</i> , IV, 85:2).....	149
II. 28. J. Vaamonde, «La florista de París y la de Buenos Aires» (<i>El Cascabel</i> , I, 24, 1892:536-7).....	150
II. 29. Dr. Aristóbulo del Valle (<i>MDA</i> III, 65:1).....	151
II. 30. Dr. Aristóbulo del Valle (<i>El Cascabel</i> , II, 69, 27-IV-1893:241).....	151
II. 31. «Grande esecuzione della vera canzone di Piedigrotta. Cumme te voglio amà!» (<i>Don Chisciotte</i> , II, 30, 5-09-1887, Nápoles).....	166
II. 32. Programas del teatro Nuovo de Nápoles con obras de V. di Napoli-Vita.....	167
II. 33. V. di Napoli-Vita (<i>La Razón</i> , 1913).....	168
II. 34. Caricatura de la revista <i>I3</i>	168
II. 35. Tina di Lorenzo, L. Nepoti, A. Falconi, J. Paradosi, L. Carini y V. di Napoli-Vita (<i>La Revista Artística</i> , X, 11, 30-IX-1908).....	169
II. 36. Raúl Casariego, Otto M. Cione, Vicente Nicolau Roig, V. di Napoli-Vita y Félix A. de Zavalía (<i>La</i>	

<i>Revista Artística y Teatral</i> , X, 2, 10-II-1908).....	170
II. 37. <i>Il Masaniello</i> (II, 45, 5-XI-1899).....	171
II. 38. Portada <i>La Revista Teatral</i> , 15-IV-1906.....	174
II. 39. Portada <i>La Revista Artística y Teatral</i> , 15-I-1907.....	174
II. 40. Portada <i>La Revista Artística</i> , 15-V-1908.....	174
II. 41. Portada <i>Le Théâtre</i> , 300, VI-1911.....	175
II. 42. Portada interior <i>Le Théâtre</i> , 300, VI-1911.....	175
II. 43. Filippo Galante, Modelo de medalla conmemorativa de Enrico Ferri (<i>LRA</i> , X, 11, 30-IX-1908).....	177
II. 44. En casa de di Napoli-Vita (<i>LRA</i> , I, 14, 31-XII-1908:14).....	178
II. 45. Leon Haarscher, <i>A la lanterne!</i>	187
II. 46. Francesco Parisi, carátula del programa oficial del Teatro de la Ópera (<i>LRT</i> , IX, 1, 1-IV-1907).....	189
II. 47. Giuseppe Quaranta, <i>Costado del Río de la Plata</i> (<i>LRA</i> X, 7, 25-VI-1908).....	191
II. 48. Francesco Coviello, <i>En el campo</i> (<i>LRA</i> I, 14, 31-XII-1908).....	192
II. 49. Filippo Galante, <i>La barranca di San Isidro</i> (Zuccarini 1910:456).....	192
II. 50. Eduardo Schiaffino, <i>La poesía campestre</i> (<i>LRA</i> X, 4, 20-IV-1908).....	193
II. 51. Pío Collivadino, Escenografía para <i>Aurora</i> de Héctor Panizza (<i>LRA</i> X, 8-9-10, 30-VIII-1908).....	194
II. 52. Antonio Vaccari, <i>Ingenio Adela</i> (Tucumán) (Zuccarini 1910:471).....	197
II. 53. Portada <i>LRA</i> X, 8-9-10.....	220
II. 54. «La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina» (<i>LRA</i> , X, 8-9-10).....	222
II. 55. Portada <i>LRA</i> II, 10-11-12, 30-IX-1909.....	227
II. 56. Andrés A. Demarchi (<i>LRA</i> , II, 10-11-12, 30-IX-1909).....	228
II. 57. Portada <i>NeA</i> I.....	231
II. 58. Frescos de Parisi para la Catedral (Gip 1902c:199).....	242
II. 59. Autógrafo de Mitre (<i>NeA</i> , XV, 7, 1906:489).....	251
II. 60. Filippo Galante, <i>Retrato de Pietro Melani</i> (Zuccarini 1910:450).....	274
II. 61. Ettore Ximenes, caricatura de F. P. Parisi (Zuccarini 1930:77).....	280
II. 62. Anuncio de los conciertos de Galvani (<i>El Mosquito</i> , 30-IV-1892).....	289
II. 63. Portada de <i>Alba</i> (<i>Caras y Caretas</i> 1900).....	324
II. 64. Reunión en el local de la Associazione Artistica (<i>Caras y Caretas</i> 1900a).....	326
II. 65. Catafalco y tapices realizados para los funerales de Umberto I (<i>Caras y Caretas</i> 1900).....	327
II. 66. Giuseppe Forcignanò, «Tra la gloria dei secoli» (Zuccarini 1910:1).....	339
II. 67. Francesco Parisi, «L'azione italiana nella scoperta d'America» (Zuccarini 1910:15).....	349
II. 68. Nazareno Orlandi, Plafond del Teatro Grand Splendid (fragmento).....	356
II. 69. Nazareno Orlandi, Cúpula de la Iglesia de San Telmo (fragmento) (Zuccarini 1910:441).....	356
II. 70. Vidalita, canto del gaucho (Ambruzzi 1903a:270).....	380
II. 71. Motivo para improvisación (Ambruzzi 1903a:270).....	380
II. 72. Estilo (Ambruzzi 1903a:271).....	381
II. 73. «Musica di campo» (De Zerbi 1897b:854).....	382
II. 74. Fotografía y facsímil de saludo a Parisi de Mussolini (Zuccarini 1930:1).....	390

LISTA DE TABLAS Y GRÁFICOS

T. 1. Cantidad de publicaciones periódicas italianas en Buenos Aires (1854-1910).....	89
T. 2. Partituras de fragmentos de óperas publicadas en <i>MDA</i>	154
T. 3. Partituras de compositores italianos residentes en Argentina publicadas en <i>MDA</i>	159
T. 4. Partituras de compositores argentinos publicadas en <i>MDA</i>	160
T. 5. Partituras de fragmentos de óperas publicadas en <i>LRT</i> y <i>LRA</i> (1906-1908).....	208
T. 6. Partituras de música instrumental publicadas en <i>LRT</i> y <i>LRA</i> (1906-1908).....	213
T. 7. Partituras de música vocal publicadas en <i>LRT</i> y <i>LRA</i> (1906-1908).....	214
T. 8. Conciertos orquestales de Ercole Galvani.....	294
T. 9. Festival Wagner 1894	368
T. 10. Óperas consideradas argentinas de compositor, libretista y/o traductor italiano (1889-1920).....	375

PREFACIO

Esta investigación tuvo su origen en el estudio de una fuente, la revista *El Mundo del Arte* (1891-1895), en el marco del proyecto UBACyT (F-831; 2006-2009) «La música en la prensa periódica argentina» dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla.¹ A partir de entonces, y con el propósito de poner en diálogo aquella fuente, se fue armando un corpus cada vez más amplio en el que es posible encontrar huellas de una extendida e importante industria editorial ligada a la inmigración italiana. Aún más, considerando aquellas publicaciones de interés artístico y cultural aparecidas entre 1890 y 1910 en Buenos Aires, es posible diagramar redes personales que incluyen a editores, periodistas, artistas, mecenas e intelectuales.

Una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, dirigida por el Dr. Hugo Rafael Mancuso, permitió la continuación y ampliación de esta pesquisa. Gracias a esta guía fue posible adoptar una perspectiva teórica que con justicia habilita la enunciación de una serie de problemas en torno a ese corpus textual y el esbozo de un esquema narrativo que lo contenga. Por un lado, la propuesta de la semiótica de la cultura brinda un modelo dinámico para comprender las transformaciones culturales (ineludibles en el contexto inmigratorio trabajado) y la función de los textos en ellas. Por otro, la sociología de la cultura aporta una serie de conceptos para dar cuenta del posicionamiento de los sujetos en el espacio cultural y sus relaciones.

La elección del tema/problema se vincula en última instancia con uno de los problemas fundamentales de la cultura y la ciencia de Occidente, el problema del «otro». En este caso, el énfasis está puesto en la deconstrucción de la relación con el «otro» inmigrante, y se parte del supuesto metodológico, expresado por Lotman (1983), de que el «texto ajeno» se hace necesario para el desarrollo creador del «texto propio». Se entiende, entonces, a la interacción cultural como agente dinámico y transformador de una cultura por antonomasia.

¹ Luego en el proyecto Ubacyt (20020090200345; 2010-2012) «Nacionalismos y vanguardias musicales en argentina. Algunos estudios de historia socio-cultural sobre repertorios que circularon entre fines del XIX y la década de 1960»; y en el proyecto grupal «Por el patrimonio musical» becado por el Fondo Nacional de las Artes (2010-2011); ambos dirigidos por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

AGRADECIMIENTOS

Al Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos por contener esta investigación, en especial a Alicia Bernasconi por sus siempre útiles y precisas sugerencias.

A Silvina Mansilla por acompañar y alentar este trabajo.

A Alejandra Niño Amieva por su amadrinamiento, apoyo y consejo.

A Graciela Musri por sus orientaciones metodológicas.

A mis compañeros de equipos por discutir, leer y comentar en distintos momentos partes de esta investigación.

A Aníbal E. Cetrangolo por las conversaciones acerca de los artistas del período.

A Pantaleone Sergi por discutir aspectos en relación al periodismo italiano en Buenos Aires.

PARTE I. INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis fue realizada en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos con financiación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas a través del programa de becas internas de doctorado.

El tema/problema amplio de esta investigación es el de la relación o interacción de las culturas; se entiende que es no sólo uno de los problemas centrales de la conformación de la cultura argentina, sino una cuestión fundamental en el mundo moderno. En este sentido, es vital la comprensión de las modalidades que asumió y asume, bajo ciertas condiciones programáticas, el contacto cultural para hacer frente a las actuales transformaciones que ocurren a escala global.

Por su parte, en el caso argentino, esta tesis puede ser útil a quien busque comprender el impacto que un programa migratorio conlleva, sobre todo en aquellos efectos inesperados; y a quien esté interesado en plantear el contraste con procesos migratorios no programáticos. Asimismo, se pretende dar cuenta de la importancia del arte como arena en la que se disputan tanto los términos centrales de ese programa como el desarrollo de sus modalidades y como catalizador de dichos efectos.

Se espera también que los resultados de esta investigación puedan aplicarse al estudio de un corpus muy amplio de obras realizadas por artistas italianos en la Argentina, cuyo gran desarrollo queda sugerido en la exposición y que permanece en gran parte inopinado en la historiografía de las artes. Recientes investigaciones, sobre todo en el campo de la musicología, dan cuenta de un interés creciente en este tema (*v.gr.* Musri 2004; Sacchi de Ceriotto 2006; 2009; Cetrangolo 2015a).

Cabe señalar algo en apariencia trivial pero determinante: que el corpus está constituido por publicaciones periódicas y libros que, además del interés que generan como tales, se caracterizan por ser objetos de bellísima factura. Esto hace intuir al lector que se trata de contenidos muy caros a quienes los hicieron, en los que se destinó mucho

trabajo y recursos. El mismo aspecto exterior advierte, al lector atento, que se trata de una cuidada estrategia de interacción cultural. Al mismo tiempo, revela que la búsqueda del ideal de belleza, tantas veces aludido en el interior de estos textos, era una tarea cotidiana tanto para la producción artística como para su publicística.

El corpus seleccionado permite relacionar la producción artística con sus lecturas contemporáneas, la crítica periodística, el trabajo contribuye también a la historia de la crítica. Al mismo tiempo, permite considerar de modo amplio al espacio cultural-artístico, por ello en esta investigación hay un diálogo con la historia de las artes musicales, visuales y teatrales. Se intenta de ese modo, en la medida de las posibilidades, abordar particularidades del desarrollo de cada una en relación con la inmigración italiana y sus elementos comunes (siendo ésta una de las hipótesis más fuertes de trabajo pues se postula una posición de conjunto de los artistas de diversas expresiones y la crítica).

Por otro lado, los nombres propios que, como se verá, circularon permanentemente entre estos textos despiertan curiosidad. Se trata generalmente de nombres considerados secundarios en la literatura historiográfica. Las vigentes teorías de las ciencias sociales y humanas enseñan a buscar, en aquellos elementos considerados durante un tiempo como marginales en la cultura, los rastros de las luchas por la hegemonía en el pasado.

La pretensión última de este trabajo de investigación es poner a prueba la pertinencia de la perspectiva teórico-metodológica. A partir de la propuesta metateórica de Mancuso (2005a, 2010a) que vincula los desarrollos teóricos del primer y segundo programa semiótico, se traza uno de los tantos recorridos teórico-metodológico posibles a partir de la lectura y puesta en relación del dialogismo bachtiniano, la teoría de la praxis gramsciana y la teoría semiótica de la interacción cultural de la Escuela de Tartu.

1.1. Estructura argumental

Los antecedentes del tema-problema se dividen para su exposición en tres partes. En primer lugar (2.1), se exponen las principales hipótesis de lectura que la historiografía ha propuesto sobre la inmigración italiana y su interacción con la cultura local. Se pretende contrastar estos lineamientos con el corpus textual propuesto, en

especial las tesis –esquemas interpretativos– de asimilación y pluralismo cultural.

En segundo lugar (2.2), se recorre de modo sucinto la importante (y fuertemente vigente) tradición de estudios, desde diversas perspectivas teóricas, de publicaciones periódicas. Se da cuenta de los principales tópicos y problemas discutidos en estos estudios. Al mismo tiempo, se muestra que los textos abordados en esta investigación constituyen un corpus poco explorado, pero pertinente para indagar en el problema propuesto. El recorrido tiene la pretensión de poner en diálogo el presente trabajo con esta vasta tradición. Asimismo, se comentan algunas investigaciones del campo local que se consideran modélicas desde el punto de vista teórico-metodológico.

Por último (2.3), se plantea un breve repaso por los principales supuestos teóricos. Desde la perspectiva de una semiótica de la cultura, se presentan los postulados básicos de la teoría textual y algunas tesis acerca de la interacción cultural que sirven para hipotetizar sobre el problema.

La segunda parte de consiste en la presentación de la metodología y el corpus textual. La discusión metodológica parte de una propuesta gramsciana de descripción textual (5.1) y un análisis de aquellos textos en base a la identificación de núcleos de problemas históricos (5.2). En términos generales, se trata de una publicística compuesta principalmente por dos tipos de publicaciones (muy importantes para la inmigración italiana): revistas y volúmenes conmemorativos. Es un corpus complejo, integrado por diversos géneros discursivos. Se propone un recorrido por sus condiciones generales cotextuales y contextuales (6). Se describen luego cada una de las publicaciones, quiénes las hicieron y las instituciones con las cuales se relacionaron (7). Se espera que, complementariamente, quede descripta una red de relaciones entre personas e instituciones.

En la tercera parte se presentan los resultados del análisis textual, que ponen a prueba la productividad y pertinencia del esquema interpretativo propuesto en las hipótesis. En primer lugar (8.1), se explicita el rol fundamental que jugaron las publicaciones periódicas como núcleos de un grupo cultural rastreable en sus colaboraciones y afinidades estéticas. Luego (8.2) se hace hincapié, a través del repaso de sus indicios textuales, en las convergencias culturales de ese grupo con la cultura local, especialmente con la elite social y cultural porteña y sus estrategias de interacción. A continuación (8.3), se propone una lectura sobre la modelización de sí

misma que hace la cultura migrante –la *italianità*– y el programa cultural que supuso, a partir de los hipotextos activados durante los conflictos bélicos. Más adelante (8.4), se estudian las repercusiones (y construcciones) textuales de las tensiones del espacio artístico-cultural. En este punto se indaga sobre la aparición de la Associazione Artistica como respuesta a dichas contradicciones. Finalmente (8.5), se resume el recorrido en la propuesta de delimitación de una formación cultural italiana en Buenos Aires.

Entre los hallazgos se expone el análisis del diálogo con la modelización cultural, en construcción responsiva, del nacionalismo. Se hace especial foco en la distinción en la conformación de una memoria cultural (9.1) y en un programa orientado a futuro (9.2). Por último (9.3), se proponen algunos problemas para futuras investigaciones que surgen de la aplicación del esquema interpretativo delineado en la hipótesis.

En la cuarta y última parte se propone una discusión metateórica a la luz de los hallazgos (11) y la evaluación de la productividad de la perspectiva teórico-metodológica asumida (12).

CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES SOBRE EL TEMA Y PROBLEMA

La exposición de los antecedentes, como se dijo, se divide en tres puntos. En primer lugar, se presentan las principales discusiones historiográficas en torno al problema de la inmigración italiana en la Argentina, específicamente en Buenos Aires, en especial en lo que atañe a la interacción cultural. A su vez, el apartado se subdivide en cinco partes con el objetivo de identificar núcleos problemáticos que son retomados a la hora de contrastar las principales hipótesis historiográficas con el análisis del corpus textual. Es necesario destacar que en la última de las subdivisiones se discute acerca del problema de las «categorizaciones» y denominaciones de la inmigración, y sobre la autopercepción del grupo cultural abordado, para justificar la denominación por la que se opta en la tesis.

En segundo término se abordan los estudios y discusiones en torno a la historiografía de publicaciones periódicas producidas en la ciudad de Buenos Aires. Se pretende ubicar el presente trabajo en diálogo con esta productiva área temática, de mucha actualidad. Se da cuenta de los principales tópicos y problemas discutidos en

estos estudios. Al mismo tiempo, se muestra que el corpus abordado en esta investigación consiste en textos poco explorados, pero pertinentes para indagar en el problema propuesto. Este apartado también se divide en dos partes: la primera, aborda aquellas investigaciones y sus principales conjeturas sobre el tema de las revistas culturales (denominación amplia que incluye las revistas con temática artística y crítica); y la segunda, que señala los antecedentes de trabajos sobre revistas de interés musical, debido a que éste es un tema central del corpus de la tesis.

Por último, se explicita la perspectiva teórica y se discuten e historian los principales supuestos teóricos. El propósito de este apartado es ubicar la presente investigación en cierta tradición semiótica de estudios de la cultura.

2.1. Inmigración

Emigración y lucha de clases no sólo es una categoría explicativa satisfactoria sino, y sobre todo, un proyecto de investigación: el de la dialéctica entre las fuerzas endógenas y hegemónicas y la expulsión de los disidentes por una parte y de su conflictiva inserción por la otra.

(Mancuso 1999:15)

2.1.1. El programa inmigratorio

De forma esquemática, podría decirse que el proyecto de una Argentina moderna implicó desde momentos muy tempranos un programa inmigratorio. La generación del 37, más allá de las diferentes propuestas y valoraciones (como las de Alberdi y Sarmiento), consideró necesaria la inmigración de hombres libres para, una vez alcanzada la paz interna,² modernizar las relaciones de producción de la campaña. Tan es así que, a pesar de las discusiones, la inmigración fue considerada uno de los instrumentos fundamentales de transformación económico-social y no hubo proyectos sistemáticos alternativos (ni siquiera al interior de sus partidarios). Este consenso se caracterizó tanto por su amplitud como por, en palabras de Halperín Donghi, una «constante ambigüedad de métodos y objetivos» (1976[1987]:191).

² Dicha paz implicaba sólo el acuerdo entre criollos, lejos estaba de incluir a las poblaciones indígenas, hacia quienes el proyecto de una Argentina moderna propuso relaciones bélicas de exterminio y esclavitud; situación análoga a la invisibilización de la población y las culturas de los afrodescendientes. «Descendiente de gringo y su pecado, / por cementerio de tu alfarería, / a lo largo del río voy callado. // La culpa de tu muerte es culpa mía. / Indio, dime que soy tu perdonado / por el trigo inocente que nacía» (Pedroni 1956:179).

El programa (ambiguo y contradictorio), explícito en una serie de textos como el artículo 25 de la Constitución de 1853 o las leyes n° 346 de 1869 y n° 817 de 1876,³ llevó a un proceso de apertura que introdujo múltiples e imprevistas transformaciones en la vida social, económica y cultural del país. Si el consenso pro-inmigratorio se sustentaba sobre la creencia (narrativa de trascendentales consecuencias pragmáticas) de que el contacto y la interacción con civilizaciones más modernas impulsaría efectos benéficos, entonces podría decirse que algunas de esas expectativas fueron alcanzadas y otras tantas desencantadas (*Vide* Halperín 1976). Quizá sea este argumento de fondo una de las diferencias fundamentales entre las narrativas (Eco 1994) sobre la inmigración de los siglos XIX y principios del XX y las contemporáneas, más posmodernamente descreídas de relatos «progresistas» o «evolucionistas»; sin embargo, se vuelven a encontrar en uno de sus más importantes aspectos pragmáticos: la explotación de la mano de obra.

Las proporciones que alcanzó la inmigración en este proceso son comparables con las de pocos países receptores a nivel mundial (v. Mancuso 2010c). Entre estos, la región del Río de la Plata tuvo ciertas particularidades definidas, entre otras cosas, por el modo en que se integraron la multiplicidad de culturas inmigrantes. A pesar de esta integración cultural (que muchos entendieron desde tesis asimilacionistas, *vide infra* 2.1.3), sostiene Di Tella (1983) que la inmigración italiana en el Río de la Plata mantuvo la condición «extranjera» (a diferencia de la del inmigrante británico en Australia).⁴ Esta condición puede ser leída desde dos hipótesis aparentemente contradictorias pero realmente complementarias. La extranjería, por un lado, pareciera a simple vista redundar en la condición «doblemente explotada» del inmigrante:

El explotado es, de un modo u otro, alguien expulsado; y es en estos casos que equivale a emigrante. El inmigrante, es decir el emigrante expulso y ya arribado, continúa siendo en la mayoría de los casos un explotado; a veces más, porque a la explotación capitalista se agrega el desprecio por su extranjería y por su ambición de cambio subversivo (Mancuso 2007:27).

Al mismo tiempo, puede leerse la conservación de la extranjería como un

³ La enumeración tiene simplemente fines ilustrativos. Siendo la inmigración un hipersigno fundamental de la cultura (en) Argentina durante los siglos XIX y XX (y también lo que va de éste), la constelación textual que constituye lo que podría llamarse un programa inmigratorio y sus sucesivas actualizaciones (y ni qué hablar de sus valoraciones) superaría cualquier esfuerzo heurístico.

⁴ La noción de extranjería, que pone el acento en el ejercicio de la ciudadanía como centro de la participación política, fue fuertemente criticada por Sabato y Cibotti (1990) como se ve más adelante. Emilio Zuccarini tenía una visión de la cuestión de la ciudadanía, en cierto sentido sustentada en una concepción sarmientina, que se probó casi predictiva (1910:470; v.i. 9.1.1).

«secreto acto de resistencia» (Mancuso 2010c:40, Halperín 1976) a la discrecionalidad del ejercicio del poder por parte de las autoridades locales, bajo el amparo de un consulado y una nación. Se ve actuar este argumento claramente en las discusiones en la prensa italiana sobre la Ley de Residencia (*v.i.* 7.1.2).

El inmigrante en la Argentina se veía sometido, también, a las relaciones amplias que vinculaban sectores políticos y dirigenciales con sectores de clase. Este era un aspecto crítico en el proceso de modernización argentino. La tan mentada «política criolla», las dirigencias étnicas y las crecientes masas democráticas no encontraban conexión. Para Di Tella, «(...) entre determinado sector de clase y un movimiento político hay una potencial “circulación de elites”, un intercambio mutuo de experiencias, ideas y recursos, económicos y culturales». Esa circulación, «simbolizada en la concepción gramsciana por el vínculo entre la clase y los intelectuales orgánicos» (1983:9), estaba obstruida.⁵ Sucedió que «las principales fuerzas económicas, las clases sociales más características del país moderno» quedaban fuera de la política criolla (*cf.* Bertagna 2009:33). En definitiva lo que Di Tella ve es una desconexión política constante, partidariamente o al menos como sostén orgánico de los diferentes partidos (*cf.* Germani 1962:203-5):

(...) los grupos políticos nacionales, basados en terratenientes, militares, empleados públicos y sectores marginales, giraban entonces un poco en el vacío, sin adecuadas conexiones con los grupos económicos y sociales principales del país, gran parte de los cuales era extranjera (Di Tella 1983:9).

Tanto a nivel político como social, la particularidad de la situación argentina se podría resumir así: si, por un lado, una importante proporción de la población, que a su vez constituía una parte capital de la producción económica, no estaba integrada al sistema político (por lo demás un sistema inmaduro); por otro, socialmente, a partir de una ingeniería de control social (*v.gr.* la liturgia patriótica irracionalista de Ramos Mejía –Halperín Donghi 1976[1987]:227-8), se «asimilaría» de forma progresiva. Consecuentemente, Di Tella califica como de un «impacto mayor» (1983:3) la inmigración en el Río de la Plata.

El proceso abierto por la inmigración en el territorio argentino, de rumbos imprevistos pero decisivos, sería para la década de 1910 «irrevocable» (Halperín Donghi 1976[1987]:235). La reacción, sea nacionalista, tradicionalista, integrista,

⁵ Habría habido sí una «minicirculación» en los sectores alternativos, entre los anarquistas.

conservadora, espiritualista, modernista, social-cristiana, incluso científicista (Mancuso 2011:14), nunca articuló una alternativa sistemática a la ideología pro-inmigratoria (más allá del discurso xenófobo y de intentos por aplicar algunas restricciones, a veces inconstitucionales como la Ley de Residencia).

Cabe agregar a esa condición de irrevocable, la de ser un proceso histórico aún abierto, cuyas consecuencias pragmáticas están presentes en la vida cotidiana de la ciudad de Buenos Aires y la Argentina. Como dice Mancuso: «Su importancia es actual, en acto, no, como muchos pretenden —y no simplemente por ignorancia— como una etapa concluida, superada o simplemente *olvidada*» (2010c:7).

La contracara de todo este proceso fue el movimiento de personas conocido como la «segunda gran emigración europea», que iniciada a comienzos del siglo XIX, tuvo su apogeo en el período abarcado por esta investigación. Una forma de comprender este masivo éxodo de los europeos por el globo es considerarlo, como sostiene Mancuso (1999), un emergente de las luchas de clase y las presiones revolucionarias que vivió el siglo. Una contrastación de esto puede verse en la concepción de los movimientos migratorios que tuvo la publicística de emigración (*v.i.* 2.1.5), que se comprendieron como consustanciales, naturales (*i.e.* naturalizados) a la condición humana (*v.gr.* Godio 1893; *v.i.* 7.1.1). Un ejemplo claro se encuentra en el siguiente fragmento de De Gubernatis:

«(...) all'infuori e al di sotto di questi liberi signori dello spazio terrestre, di questa casta aristocratica di viaggiatori potenti (...) si muovono e si espandono sopra il nostro pianeta vere onde di popolo che migra inconscio, spinto dal bisogno, seguendo certe leggi naturali, certe correnti simpatiche, certe necessità fisiche e sociali, ed, obbedienti ad una specie di misteriosa chiamata della natura, ad una serie di affinità occulte, si spostano, si allontanano, dilagano, andano a creare, sotto altro cielo (...)» (1898:207).

Las causas económicas expulsivas se escondían tras «leyes naturales» y una «misteriosa llamada» que movilizarían al proletariado por el globo. Los sectores –expulsos– del proletariado campesino emigraron, atraídos en parte por una narrativa aventurera y una publicística que revivía el mito de «El Dorado»,⁶ hacia aquellos lugares del mundo que la nueva división internacional del trabajo signaba como economías agroexportadoras (Argentina) o en vías de desarrollo (Estados Unidos). De

⁶ Continuaba De Gubernatis: *«(...) nell'America latina esiste una regione vastissima per l'Italia veramente privilegiata (...). In questa regione, l'Italiano sano, robusto, laborioso, intelligente, è dapprima accolto quale ospite gradito, poi preferito e favorito (...), infine onorato come libero e forte cittadino. E questa Regione, questo Eldorado, questa Terra promessa, ch'è nella mente, nel cuore, e sulle labbra del maggior numero di emigranti italiani, è la Repubblica Argentina» (1898:210-1).*

este modo:

Los elementos disidentes de una sociedad fracturada se incorporan a una sociedad, implícita o larvadamente, hiper-fracturada (o en proceso de fractura) con lo cual las contradicciones sociales se tensan y la conflictividad adquiere puntos críticos, prácticamente irrevocables (Mancuso 1999:15).

Si bien, como se ve más adelante, los sujetos sobre los que trata esta investigación no pertenecen a las grandes masas proletarias, sino que se trata de intelectuales (más o menos reformistas) de orígenes burgueses y pequeñoburgueses, esta realidad no les era ajena, sino su inevitable condición de migrantes. Es más, recurrieron para hablar de su situación de incorporación en la nueva sociedad a palabras como «explotación», «esclavitud» y «proteccionismo» (v.i. 8.4). Dentro del gran problema de los factores que impulsan la emigración, Rosoli (1991) destaca que, a diferencia de los económicos, políticos y demográficos, los factores culturales no han sido suficientemente explorados; y ensaya una hipótesis para explicarlo:

En general, los elementos culturales del fenómeno migratorio han sido recuperados en la perspectiva de la integración a los países receptores. Sin embargo, raramente aquellos han sido considerados operantes en las fases precedentes, la partida y el arribo, como si aquel «antes», relacionado con el país de origen, sufriera una suerte de remoción automática, casi como algo no ya útil ni funcional en el nuevo contexto (1991:3).

Si bien el problema de la emigración y sus motivaciones no es abordado en la presente investigación, es importante tenerlo en cuenta como parte de una totalidad junto a la inmigración. Por ello, en la medida de lo posible, se ha intentado reconstruir algo de la actividad intelectual desarrollada en Italia por los sujetos tratados en este trabajo, entendiendo que un aspecto fundamental del rol cultural de los textos que produjeron fue el de mediadores culturales y traductores de los valores culturales originarios al nuevo medio y viceversa.

2.1.2. Nacionalismo e inmigración

Infatti la partenza di un emigrante per un lontano paese ha un po' della morte. Egli muore alla sua vita consueta. Muore per i suoi, muore per il suo paese, sparisce verso l'ignoto. (...) Questa morte è peggiore della vera, dell'ultima, in ciò: che qui vi è la desolazione di chi parte aggiunta alla desolazione di chi rimane. Questi due dolori di fronte, dalla riva alla nave, si nutrono l'uno dell'altro fino alla disperazione. Le anime legate d'affetto sono come specchi che si mandino le immagini: ciò che vi passa dentro si riflette centuplicato all'infinito.

(Luigi Barzini 1902:2-3)

(...) los ángeles neocriollos, propagandistas de la emigración e invisibles tentadores de hombres, que recorrían el mundo y arengaban a toda nación, para reclutar voluntarios y conducirlos a las cóncavas naves: dichos mensajeros avanzaban delante de los navíos: con un ala cubrían y amparaban la débil quilla, con la otra rechazaban los vientos y deshacían las nubes, a fin de que los reclutas llegaran sin dolor y se cumpliera el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre.

(Marechal 1948[2014]:33)

La apertura, efecto del programa inmigratorio decimonónico, y la conflictividad internacional, tanto en el continente americano como a nivel global producto del accionar colonialista de las naciones europeas y estadounidense, consolidaron la nacionalidad como un signo central de la cultura. La dirigencia argentina y su intelectualidad orgánica respondieron con una particular y espuria versión de la ideología nacionalista (v. Mancuso 2011). Terán (2008) calificó de «culturalista» el tipo de nacionalismo que germinó a fines del siglo XIX y se consolidó alrededor del Centenario, en contraposición con la vía «constitucionalista» que hubiese implicado el cierre de las fronteras legales y el aislamiento proteccionista de la economía (lo que se oponía insalvablemente con el programa de modernización).⁷ Esta intelectualidad tenía una «conciencia teórica plena» de la frontera cultural (Blengino 1987), y puso en funcionamiento un preciso mecanismo semiótico para asegurarse su control.

Llegado el Centenario, como fecha simbólica, habían logrado controlar las fronteras culturales.⁸ De modo esquemático podría resumirse el devenir de la ideología nacionalista del siguiente modo: a) el conjunto de ideas de un (primer) nacionalismo «culturalista» en el que primaba el componente clasista o elitista, cuya figura prototípica sería Miguel Cané (h); b) la evolución intelectual del nacionalismo hacia el siglo XX (fundamentalmente los Centenarios), sostenida principalmente en los textos de Lugones y Rojas, que llegaría a la modelización del «crisol de razas» (v.i. 2.1.3), al interés científicista por la recuperación, recopilación y recreación (folclórica) de un pasado (textual) previo a la inmigración masiva, y a una complejización mayor de los componentes de clase puestos en juego en la nacionalidad; y c) en este último sentido,

⁷ Sobre la particularidad de una configuración ideológica nacionalista en lo cultural, y liberal en lo político y económico, v. Devoto (2002).

⁸ Si bien, como se dijo, las fronteras exteriores nunca se cerraron para los «hombres de buena voluntad», lo que los intelectuales y artistas de las clases dominantes habían logrado era mantener su hegemonía cerrando las fronteras entre clases y, fundamentalmente, imponiendo las condiciones de integración de los recién llegados (cf. Mancuso 1989-90; 2006).

el devenir de la ideología nacionalista argentina se nutriría alrededor de la década de 1930 en adelante del populismo.

Entonces, a las reservas de viejo cuño, nostálgicas del pasado anterior a la inmigración masiva, esbozadas ya por integrantes de la generación del 80, se sumó alrededor del Centenario una mirada científicista que pretendía comprender las relaciones sociales de un modo moderno.⁹ La preocupación central fue el conflicto social en el escenario de la ciudad.¹⁰ Ya en la década de 1870 había aparecido el argumento del conflicto como algo implantado (que, según se leía en aquella época, no tendría lugar en una sociedad con igualdad de oportunidades como ésta). Veinte años después ese argumento sería ya sentido común (naturalizado y deshistorizado) y cada vez más se entenderían como exógenas las causas de la conflictividad creciente con los sectores trabajadores.

Las advertencias que otrora hiciera Sarmiento por temor al germen imperialista del nacionalismo italianizante (v. Devoto 2002; Germani 1962:203), formaban parte de un «asimilacionismo intransigente» que en palabras de Halperín Donghi, era «(...) la expresión más benévola de una creciente toma de distancia frente al fenómeno inmigratorio». Con el accionar del movimiento obrero en la década de 1890 se extremaron los argumentos:

De la vulnerabilidad a teorías exóticas a la general abyección moral, los rasgos negativos del extranjero se han generalizado y acentuado a lo largo de 30 años, y junto con la crítica moral bio-psicológica, basada por ejemplo en los discutibles descubrimientos de la criminología positivista, ofrece argumentos adicionales para una actitud de rechazo global y horrorizado al inmigrante. / Pero esos motivos xenófobos, tan libremente evocados para justificar la represión del movimiento obrero y la protesta social, no se traducen en ninguna modificación de la política inmigratoria (Halperín Donghi 1976[1987]:222).

Como se dijo, la nueva generación de escritores¹¹ y científicos sociales del Centenario ya había asumido como irrevocable la inmigración. Una nota espiritualista es, sin embargo, lo que Halperín Donghi señala en el sustrato de la crítica de estos exponentes: lo que se entiende como la principal amenaza es el «materialismo»

⁹ El campo científico se separaba cada vez más de la política, los intelectuales veían cada vez más críticamente la actividad política: «El sociologismo fue, así, un sustitutivo de la acción, algo así como una política crítica y ejercitada desde cierta distancia, pero cuya intención distaba mucho de proyectarse hacia la utopía y movía más bien los ánimos hacia una comprensión de las realidades profundas» (Romero 1965[1987]:60).

¹⁰ Germani (1962) advierte que la transformación económico-social impulsada por la inmigración tuvo su impacto fundamental en el contexto urbano.

¹¹ A partir de la generación del Centenario cobra cada vez más importancia el campo de las letras como espacio autónomo y el desarrollo de una ideología de artista (Altamirano y Sarlo 1980; Dalmaroni 2000).

dominante. La crítica antimaterialista se convirtió en un hipotexto que atraviesa gran parte de la literatura, ensayística y crítica (en el análisis se estudian algunos ejemplos, *v.i.* Parte II). Es un punto en común con el primer nacionalismo (central, por ejemplo, en los textos de Miguel Cané). *El diario de Manuel Quiroga* (1910) de Gálvez resume la oposición espiritualismo/materialismo para esta nueva generación. Según Mancuso lo que el personaje ambiciona es «(...) una sociedad no individualista, una sociedad unificada en torno a una identidad espiritual, este será el *mínimum* exigido para la integración de extranjeros: aceptar la identidad espiritual, *i.e.* en este contexto, religiosa» (2011: 36). El interés puesto en el éxito material individual imposibilitaría cualquier sacrificio por el bien común y el «sentimiento nacional».

Al mismo tiempo, la sensibilidad antimaterialista formaba parte también de las estructuras de sentimientos de sectores intelectuales extranjeros (Weber 2011). La radical diferencia es que, obviamente, éstos no situaban el materialismo en los sujetos inmigrantes, sino en un estado de cosas en América;¹² quizá la mirada utópica del continente, que había atraído a las generaciones posteriores a aquella que debió exiliarse (mazzinianos, *communards* –*v.* Bertagna 2009), se estaba trocando en una mirada desencantada.¹³ En este sentido, Rosoli afirma que existió un proceso de cambio de la imagen de América de «Tierra prometida» por la de «tierra amarga»:

En el imaginario colectivo de los emigrantes, América, como espacio ideal, del porvenir, de la libertad, sufre entre los siglos XIX y XX un progresivo debilitamiento: desde una imagen monolítica e integralmente positiva se pasa a otra rica en contradicciones y en ambigüedades, donde las sombras contrastan fuertemente con las luces (1991:5).

La concepción antimaterialista italiana (*v.i.* una caracterización en términos gramscianos 2.1.5) dialogaba con la de los intelectuales de tendencia nacionalista.¹⁴ Por

¹² Sensible a las diversas utilidades del signo del «antimaterialismo» en la cultura argentina (fundamentalmente la de la reacción nacionalista y la de los inmigrantes), Adán Buenosayres –personaje atravesado por las contradicciones de esta cultura– esboza su interpretación sobre el tema, invirtiendo la argumentación nacionalista en una tesis en espejo que se sustenta en la pérdida de las tradiciones originarias (versión en la que se sintetizan ambas tendencias): «¿Qué hizo nuestro país al ofrecerles [a los inmigrantes] el deslumbramiento de su riqueza? Los ha tentado. / (...) ¿qué sistema de orden les ofreció el país a cambio del que perdían? Un sistema basado en cierto materialismo alegre que se burlaba de sus costumbres y se reía de sus creencias» (Marechal 1948[2014]:135).

¹³ Un ejemplo de ese cambio de sensibilidad se encuentra en los textos de Félix Basterra (Mancuso 2011). También puede leerse, como se ve más adelante, en las impresiones de viaje de Cesare Pascarella [1961] (*v.i.* 8.4).

¹⁴ Es interesante notar que la tradición esteticista de los intelectuales argentinos puede remontarse hasta ciertos autores franceses (*cf.* Terán 2000; Weber 2012c), entonces se daría en el contexto porteño un diálogo entre las tradiciones francesa e italiana. Esto no habría pasado desapercibido para algunos publicistas italianos (*v.gr.* Zuccharini 1907[1930]; 1910; *v.i.* 8.4; 9.1).

su parte, en cuanto a la interacción con los sectores inmigrantes, el «nuevo nacionalismo» del Centenario, según Halperín Donghi,

(...) en la medida en que es algo más que una receta de control social, refleja un cambio radical en la imagen de la relación entre Argentina y el mundo: si abrirse a éste y a sus aportes había sido la solución preconizada desde 1837, en el clima de rivalidades interimperialistas ahora dominantes el irreductible elemento de hostilidad presente en toda relación entre países se destaca con evidencia nueva, y la necesidad de una cohesión nacional más sólida para afrontar un clima cada vez más marcado por esa hostilidad recíproca se torna igualmente evidente. / Pero precisamente por eso el nuevo nacionalismo no podría incluir componentes anti-inmigratorios capaces de retardar la asimilación de los extranjeros en la comunidad nacional (1976[1987]:227-8).¹⁵

Cabe aclarar que, si bien el nuevo nacionalismo no se presentó como una ideología anti-inmigratoria y, como señala Halperín Donghi, no se plantó contra su pasado sino que pretendió partir del mismo, tuvo muchas veces expresiones xenófobas y prácticas persecutorias, principalmente sobre aquel sector que sí había alcanzado una integración social sobre una base clasista y su expresión política: el anarquismo y el anarco sindicalismo.¹⁶

Nuevamente: no se presenta como ideología anti-inmigratoria, pero sí plantea un límite para la interacción cultural: la aceptación irrestricta de los valores de la sociedad receptora (fundamentalmente espirituales pues los materiales pertenecían a la clase dominante); «(...) no se aceptó (...) la posibilidad de un pluralismo cultural activo y explícito» (Mancuso 1999:24); dice Halperín Donghi, primaba un «asimilacionismo intransigente». Los sistemas sígnicos, especialmente los sistemas modelizantes secundarios, cumplieron un rol fundamental en la formación de las condiciones de posibilidad de la interacción cultural. La obra de Rojas y la de Lugones son ejemplos claros de ese esfuerzo hegemónico integrista, excluyente, castizo, oligárquico y con un fuerte tono pedagógico, de reproducción social en la cultura argentina. Sin embargo, y sobre este punto busca echar luz esta investigación, se produjeron programas

¹⁵ La praxis a la que condujo esta ideología es la liturgia patriótica (con componentes irracionalistas) propugnada por Ramos Mejía (1913). En este contexto, aparece como un fenómeno de interés el nombre de los artistas extranjeros que contribuyeron con su producción a esa liturgia, como Giovanni Serpentine con sus cantos escolares, himnos y marchas o Enea Verardini Prendiparte con sus marchas.

¹⁶ Respecto del diálogo entre los discursos nacionalista y anarquista, Mancuso señala: «La estrategia discursiva de los nacionalistas no se limitará (...) a esta crítica negativa, sino que recurrirá a un procedimiento mucho más complejo y sutil: *retomará los tópicos anarquistas pero serán resemantizados en los textos nacionalistas: i.e. las reivindicaciones obreras serán por tanto aceptadas pero profundamente modificadas por la versión neocriollista de la historia nacional, por el cotexto religioso y por la pretensión de superación de la conflictividad permanente. / La conclusión de este proceso (...), tuvo como consecuencia que hacia mediados del siglo XX, se conformara un nuevo sentido común que resulta claramente espurio, un curioso y original híbrido entre definiciones y ambiciones sarmientinas con reivindicaciones anarco-socialistas y sindicalistas y en clave y ética nacionalista» (2011: 56).*

alternativos –aunque el paso del tiempo no los colocara en un lugar central. La respuesta de Nicolás Coronado a Lugones es contundente, y muestra que no sólo eran las ideologías libertarias o socialistas las que generaban tensión:

¡Ah, señor don Leopoldo Lugones! ¿Qué sería de nuestra patria si no hubieran venido a ella los extranjeros? (...) Me responderá Ud. que no ha aludido para nada a los extrajeros que labran la tierra, que edifican ciudades, que construyen ferrocarriles, sino a cuantos aprovechan de la hospitalidad argentina para difundir entre nosotros ideas disolventes (...) ¿No advierte Ud. que labrar la tierra, edificar ciudades, construir ferrocarriles, es prepararle el paso a la cultura europea?¹⁷ (...) ¿Cree Ud. que el bolchevismo invasor puede «prender» entre los salvajes, en pleno desierto, allí donde no se haya labrado la tierra, levantado ciudades y construido ferrocarriles? Y si de lo material y lo exterior pasamos a lo intelectual, ¿no le parece a Ud. que todo escritor extranjero, todo maestro, todo autor de obras literarias, todo sabio, todo naturalista, es también, aunque no se lo proponga, un elemento perturbador y disolvente? (...) Son ellos los que producen la «revolución en los espíritus».¹⁸ Al infundirnos una cultura que no poseíamos, nos infunden un sentido más alto de la verdad y de la justicia, nos obligan a mirar hacia el porvenir, a confiar en el advenimiento de los días mejores. (...) [Lugones, Rojas y Carlés] Quisieran colocarse en una alta torre, erigida en la rada de Buenos Aires (...) y (...) anunciar (...): –Señores Capitanes: (...) llévense las ideas, pues aquí el pueblo soberano no quiere más ideas que las del señor Carlés, las del señor Rojas y las del señor Lugones! (...) [Yo] aprovecharía para anunciar con mi bocina a los capitanes de ultramar: –Señores capitanes: (...) ¡Qué pasen las ideas! ¡Y caiga el que caiga! (1923[1924]:31-4).

En este breve artículo Coronado se refiere particularmente a la obra de Paul Groussac, pero como manifestación de generaciones de intelectuales que se radicaron en la Argentina y que con su obra tensaron las contradicciones de la cultura local.

Por otro lado, no hay que dejar de mencionar, además del límite impuesto por la cultura receptora, otra dimensión –trágica– del migrante (desarraigado por motivos políticos o económicos –que en última instancia son los mismos): su inevitable desacople cultural, *i.e.* la pérdida o debilitamiento de la referencia en su cultura original,¹⁹ si logra integrarse en la receptora; o la cerrazón en un nacionalismo que lo condena al ostracismo autoimpuesto en su nuevo medio. Como sea, al migrante le queda el «simulacro» como gesto de supervivencia; una identidad partida (*cf.* Said 2001; Mancuso 2014).²⁰

¹⁷ Llamativamente Coronado adjudica el conflicto social a una condición traída de Europa, pero el gesto se diferencia radicalmente del de los nacionalistas ya que Coronado parece comprender a la lucha de clase como el motor mismo del éxodo, al punto tal que la cultura europea no puede entenderse sin ese conflicto.

¹⁸ Precisamente era el elemento «espiritual» aquello sobre lo que los nacionalistas fundaban la integración, pero en la asimilación de un «espiritualismo» dado al inmigrante, no uno revolucionario.

¹⁹ Sobre este punto se discuten más adelante (*v.i.* 2.1.4) algunas conclusiones a las que arriba Grazia Dore.

²⁰ A propósito hay interesantes ejemplos textuales en las obras teatrales *13* e *Io parto!*, que se comentan más adelante (*v.i.* 8.3.1).

2.1.3. Asimilación y pluralismo cultural

En los países de inmigración la interacción cultural constituye un tópico fundamental. La asimilación cultural fue una de las vías o teorías que se constituyó hegemónica en países como Estados Unidos y Argentina, y luego en otros que se valieron del léxico, los conceptos y las prácticas llevadas a cabo en estos (Mancuso 2010c). En los Estados Unidos, el siglo XIX vio el paso desde la teoría de la *anglo-conformity*, según la cual el modelo inglés se impondría a los recién llegados, hacia el modelo de la fusión en un *melting-pot* cultural a inicios del XX, en la que se engendraría una nueva identidad producto de la mezcla:

(...) *America is God's Crucible, the great Melting-Pot where all the races of Europe are melting and re-forming! Here you stand, good folk, think I, when I see them at Ellis Island, here you stand in your fifty groups, with your fifty languages and histories, and your fifty blood hatreds and rivalries. But you won't be long like that, brothers, for these are the fires of God you've come to –these are the fires of God. A fig for your feuds and vendettas! Germans and Frenchmen, Irishmen and Englishmen, Jews and Russians– into the Crucible with you all! God is making the American* (Zangwill 1908[1920]:33).

Sin embargo, en este modelo, el acento en la contribución plural al desarrollo de una cultura iría progresivamente corriéndose hacia el aspecto unitario y homogéneo del producto del «crisol». Esta versión del asimilacionismo, de gran impacto en la historiografía americana de la década de 1910, se tradujo en Argentina como «crisol de razas» y tuvo difusores como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Scalabrini Ortiz.²¹

Más adelante, los fenómenos dejados de lado por el asimilacionismo se hicieron cada vez más visibles, sobre todo en Estados Unidos a partir del período del *New Deal* y en la Argentina a mediados del siglo XX. Comenzó a tomar forma entonces la teoría del pluralismo cultural, según la cual las identidades étnicas jugaban un rol importante en la sociedad receptora y era posible mantener relaciones de lealtad con las instituciones del país de inmigración. Esta teoría, que permanecería siendo alternativa frente a la hegemonía del *melting-pot*, encontró un renovado interés con el movimiento de la *new ethnicity* de los años setenta inspirada en las reivindicaciones civiles de las minorías (Mancuso 2010c). Si bien esta vía de pensar las sociedades multiétnicas no cuajó en políticas públicas en Estados Unidos ni Argentina, sí tuvo desarrollos a nivel intelectual, académico y como sustento de reclamos sectoriales.

En cuanto a la historiografía local, podría decirse que dos tesis la transitan: una

²¹ No trascendieron en el ámbito local metáforas como *salad bowl* surgida en la historiografía canadiense (Devoto 2003[2009]:320).

sostiene el sincretismo de componentes nativos y extranjeros en diversos niveles de la vida en sociedad, especialmente el cultural; la otra enfatiza la coexistencia y pervivencia de elementos distintivos en la interacción cultural, es decir, el pluralismo. Ambas surgieron en fuerte conexión con sus momentos históricos. Alrededor del Centenario el sincretismo se constituyó en programa de integración socio-cultural: la Argentina del «crisol de razas». El modelo propuesto sirvió para dar cuenta de diversas manifestaciones de la vida política, cultural y estética a lo largo del siglo XX (con lógicas actualizaciones). A partir de la década de 1960²² y más fuertemente en la de 1980²³ esta tesis fue desafiada y se visibilizaron procesos ligados a la identidad y solidaridad étnica (asociacionismo, prensa periódica, institutos de instrucción, etc.).

Ambas tesis se encuentran en los trabajos de Gino Germani.²⁴ El sociólogo entendía que no era posible que los inmigrantes fueran absorbidos en el cuerpo social nativo (al estilo de la fe *anglo-conformity*), sino que emergería del encuentro una sociedad nueva, síntesis de las extranjeras y nativa. La síntesis, sin embargo, no habría sido un proceso sin conflictos. Un problema, entre otros, de la asimilación se manifestó en el plano de lo político, donde las reticencias de la elite no facilitaron la inserción de los inmigrantes y la extensión efectiva de sus derechos políticos (Germani 1962). En este plano entró en juego la extendida afirmación (que Sabato y Cibotti se ocupan en desmentir) de que la no nacionalización de los extranjeros implicaba su no participación política; si bien esta lectura está en Germani, el sociólogo se encargó de moderarla, pues la ciudadanía formal no sería garantía de participación e integración.²⁵ Ahora bien, al mismo tiempo ocurrió una integración de origen clasista de sectores populares que crearon sus vías de acción política (dentro del anarquismo y el anarcosindicalismo).

En definitiva, si bien el sociólogo se preguntaba por la «asimilación de inmigrantes»,²⁶ esa idea le resultaba insuficiente. Pareciera acudir al término más por un

²² Principalmente en los trabajos de Grazia Dore.

²³ En los estudios de Fernando Devoto (1985; 2006), Samuel Baily (1982), Diego Armus (1985), Hugo Mancuso (2010), Lilia Ana Bertoni (2001) y otros.

²⁴ Aunque Devoto sostiene que la interpretación germaniana tendía hacia la comprensión de la sociedad argentina como acrisolada (más que «asimilada», «fusionada»); algo, según él, comprensible en el contexto de la Argentina de la década de 1960. Germani reservaba la explicación pluralista sobre todo para el aspecto cultural, un proceso que hasta la Primera Guerra Mundial no fue conflictivo (Devoto 2003 [2009]: 321-2).

²⁵ Una lectura en esta tónica se encuentra en el referido trabajo de Di Tella.

²⁶ Germani propuso para analizar el grado de «asimilación o síntesis» alcanzado por los inmigrantes un esquema tomado de Shmuel Noah Eisenstadt que tiene en cuenta: la adaptación personal, la participación en las distintas estructuras de la sociedad de inmigración, el grado de acumulación y el grado de

uso ampliado o por herencia, que por convencimiento, ya que entendía que el proceso excedió las posibilidades de una asimilación en sentido estricto (a la manera de la *anglo-conformity*). Recurrió entonces a los términos complementarios de «asimilación» como «aculturación», «integración», «fusión» y «síntesis». Germani interpretaba el resultado del proceso de «asimilación» como el de un particular proceso de etnogénesis (cf. Mancuso 2010c) en que hubo una «integración» e influencia mutua de características de la sociedad receptora y la migrante. En sus palabras:

(...) el resultado de la inmigración masiva no fue la *absorción* de una masa extranjera que llegó a *asimilarse*, es decir, a parecerse e identificarse con la población nativa. Aunque en todo proceso de este tipo hay una doble influencia, de manera que la estructura del país de inmigración y su «carácter nacional» (usando este término con todas las precauciones del caso), quedan afectados por los llegados desde afuera, a la vez que éstos adquieren las modalidades del país y se integran en su estructura, en la Argentina este proceso implicó la *virtual desaparición* (en las regiones y centros de inmigración) del tipo social nativo preexistente, y la contemporánea destrucción de parte de la estructura social que le correspondía. En su lugar emergió un nuevo tipo, todavía no definido, según algunos, y una nueva estructura (Germani 1962:200).

Introdujo entonces una vía pluralista de lectura. Inspirado en la mirada del esperancino Gastón Gori de la vida en las colonias agrícolas, donde el pluralismo pudo haber sido más extremo, decía:

En las ciudades no se daba el aislamiento y la segregación que predominaba en las colonias rurales, aunque, por supuesto, se registraba en Buenos Aires, cierta concentración ecológica por nacionalidades, concentración que aún subsiste en algunos casos. Con todo, el problema de la asimilación se presentó en condiciones parecidas. El término «colonia» se extendió a los miembros de cada grupo nacional residente en los centros urbanos, y también se generalizó a los miembros de una nacionalidad en todo el país. Tendían a construir unidades separadas por la lealtad común hacia la nación de origen, y fundándose sobre una estructura organizativa muy desarrollada: prensa, asociaciones voluntarias, acción de los gobiernos de los respectivos países de emigración y de sus representantes locales. / Las asociaciones voluntarias llegaron a agrupar una cantidad muy elevada de los inmigrantes (...) Sobre todo poseían hospitales y escuelas, y a menudo contaban con el apoyo material y moral de los gobiernos extranjeros correspondientes. Estos servicios al comienzo suplían a los que el país no se hallaba en condiciones de proporcionar, pero, más tarde, especialmente al impulsarse la organización educacional, no parecía que tuvieran otra función que la de mantener las tradiciones y el idioma de origen de los grupos nacionales de inmigrantes (*Ibid.*:202-3).

De esta forma, Germani llamó la atención sobre el fenómeno de las asociaciones de ayuda mutua. A través de ellas se dio la conservación de las identidades étnicas y las solidaridades nacionales, poniendo desde el principio una barrera a la asimilación. Lo que él llamó «estructura pluralista» es lo que fue considerado por muchos como un peligro para la sociedad nacional. A partir de esta perspectiva se

identificación (1962:206 y ss.).

visibilizaron, en el caso de la inmigración italiana, lo temas de la «colonia» y del fomento de la «italianidad», cuestiones que se discuten más adelante. A pesar de ello, los aspectos plurales de la interrelación cultural, para Germani, quedan de alguna forma subsumidos al proceso de integración: «(...) estas estructuras plurales pudieron tener la función (...) de intermediarios entre los grupos inmigrantes y la sociedad nacional. En este sentido favorecieron sin duda su integración a la vida del país (...)» (1962:208).

Algunos estudios de musicología histórica comprenden en el mismo sentido las interacciones culturales ocurridas a partir de la inserción de músicos inmigrantes en el país. Por su parte, Musri (2004) estudia la incidencia de la familia italiana Colecchia en el medio musical sanjuanino entre 1880 y 1910. El contacto cultural habría actuado en tres direcciones (no excluyentes y de conflictiva relación): la preservación y transmisión de sus tradiciones de origen; la innovación y consecuente expansión del nuevo campo de inserción; y, también, la relación plural con otros grupos ya sea en tensión o adaptación. Análogo planteo se encuentra en los estudios de Sacchi (2006; 2009) para los casos del español Mariano Cortijo Vidal y familia, y de la obra salesiana en Mendoza, respectivamente.

En resumen, ambas tesis, asimilación y pluralismo, dan cuenta de parcialidades del fenómeno inmigratorio. Mediando el aparato crítico teórico revelan tensiones y contradicciones tanto del momento histórico en que se produjeron, como de las perspectivas de las aproximaciones científicas y estéticas a la interacción de culturas. Como se adelantó, se pretende actualizar estas dos tesis para comprender la modelización de la interacción cultural propuesta en el corpus textual de la investigación. Entonces, es necesario tener en cuenta dos aspectos: por un lado, que la modelización no es privativa de ningún sector, sino que todos aquellos con capacidad enunciativa construyeron modelos; y por otro, la coexistencia conflictiva de estos modelos, muchas veces al interior mismo de un mismo texto.

2.1.4. *La inmigración italiana: liderazgo, asociacionismo y prensa*

Unità, grandezza e splendore della patria italiana; concordia, unione, amore, prosperità e incremento morale e materiale degl'Italiani al Plata; essere utili al commercio ed educare il popolo; gratitudine, però non servile, al paese che ci alberga.
(G. Milelli, programa de *L'Italia*, 1865; cit. in Parisi 1906:214)

La emigración italiana allende el océano fue un fenómeno de proporciones sobresalientes, doce millones de personas procedentes de toda Italia a lo largo de más de cien años (1875-1985; principalmente entre 1880 y 1925) arribaron a América y Australia (Mancuso 2010c; Baily 2000). En Argentina, la inmigración italiana fue una porción representativa de la inmigración general, ya que constituyó en un momento más de la mitad de la población inmigrante. Al mismo tiempo, tuvo características particulares y diferenciadoras por su organización interna y su relación con las demás culturas en este territorio; y se distinguió a su vez de las realidades vividas por los italianos en otros países receptores.

Una de las características salientes es la formación de su dirigencia. Fue Grazia Dore quien estudió en detalle «(...) la consolidación de un sector ideológicamente mazziniano que habría procurado concitar la adhesión de la masa de inmigrantes, organizando asociaciones, publicando periódicos, y asumiendo la representación de la italianidad cuando aún no existía un estado italiano unificado» (Sabato y Cibotti 1990:15). Como decía el programa de la primera publicación en suelo argentino del importante pionero de la publicística italiana en América Gian Battista Cuneo: «*Crediamo l'Indipendenza e l'Unità i primi e più urgente bisogni del nostro paese*» (*L'Italiano* 1854, cit. in Parisi 1906:214). Interesa resumir aquí algunas de las formas a través de las cuales se constituyó, organizó y expresó un sector de la inmigración italiana que reclamó para sí la representación y el liderazgo de la comunidad migrante. Como sostienen Sabato y Cibotti:

La heterogeneidad social entre los italianos de Buenos Aires hace difícil considerar a éstos como sector (...) resulta por lo menos forzado incluirlos a todos en la amplia e imprecisa categoría de italianos. Sin embargo, desde temprano se fue constituyendo una colectividad italiana en Buenos Aires, que –aunque de límites cambiantes y difusos– se identificaba como tal y aspiraba a reunir y representar a los italianos residentes y a los que año a año iban llegando a la ciudad. Este proceso estuvo indisolublemente ligado al de la conformación de una elite política italiana en Buenos Aires (1990:20).

La elite italiana en el Río de la Plata fue un sector ideológicamente ligado al republicanismo mazziniano organizado alrededor de asociaciones (fenómeno ya advertido por Germani) que buscó asumir la representación de la colectividad. Estas organizaciones, principalmente asociaciones de ayuda mutua como *Unione e Benevolenza*, incluso precedieron al gran movimiento migratorio, sirviendo como instituciones de acogida. Baily (1982) señala su importancia en el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires. Nota que aquellas instituciones caracterizadas

como abiertas, representativas y ligadas entre sí, fortalecieron el desarrollo de tal comunidad, a diferencia de las que eran restrictivas y aisladas. De este modo, las primeras actuaron como «barreras más fuertes a la absorción cultural de los inmigrantes» en un «patrón de interacción cultural pluralista» (1982:486).

Al mismo tiempo, las asociaciones unificaban en «la masa societaria» un gran número de diferencias, tales como procedencia regional, social, cultural y daban a la elite el liderazgo sobre ese grupo. Sin embargo, no hay que perder de vista que el mutualismo no representaba a la totalidad de la inmigración italiana, por el contrario, muchos sujetos quedaron fuera de su influencia y representatividad (Sabato y Cibotti 1990). Es decir, que hablar de las instituciones étnicas no es lo mismo que hablar de la inmigración italiana. Aun así, Devoto estima que, de un modo u otro, se vincularon en diversos tipos de instituciones (mutuales, sociales, recreativas, conmemorativas) aproximadamente la mitad de los inmigrantes. Además, en algún momento de su experiencia inmigratoria los italianos muy probablemente hayan acudido a su comunidad e instituciones, para remitir remesas, socializar, intercambiar, etc. (Devoto 2006[2008]:165 y ss).

La fuerza de la comunidad italiana en Buenos Aires para Baily provenía, entonces, de los vínculos establecidos entre las sociedades entre sí y con el resto de la comunidad, *i.e.* los lazos institucionales y personales de los líderes de las asociaciones, que involucraban a la prensa, bancos, el Hospital Italiano, la Cámara Italiana de Comercio, estudios de abogados, etc. Asimismo, para Devoto, en ningún país en el mundo las instituciones étnicas italianas tuvieron la fortaleza que alcanzaron en Argentina, por número de socios, capital, volumen de negocios, tirada de periódicos e importancia de sus colaboradores (*Ibíd.*:167).

Las instituciones de base amplia y popular conformarían la tónica predominante del mutualismo italiano y, sobre todo, albergarían a gran parte de quienes reclamaban para sí el liderazgo de la comunidad; aunque éstas no constituirían la totalidad de las asociaciones. Para Germani, en el nivel promedio primaban los niveles sociales superiores, manteniéndose cierta «(...) segregación y una escala de posiciones interna a cada grupo» (1962:208-9). En Buenos Aires, *Unione e Benevolenza* y el *Circolo Italiano* constituyeron ejemplos por antonomasia de uno y otro tipo. De

cualquier modo, no eran instituciones que compitieran entre sí;²⁷ los socios muchas veces pertenecían a ambas. Los círculos sociales eran espacios de pertenencia más reducidos. Tenían una cuota social y un costo de ingreso generalmente algo más elevado que las sociedades de ayuda mutua. Funcionaron como sustitutos de tertulias y salones, con un espíritu más público. Los asociados participaban en eventos mensuales como conciertos, cenas y bailes, además de tener ese lugar común de encuentro donde conversar y negociar (Devoto 2006[2008]:195 y ss). En este sentido, el *Circolo Italiano*, por ejemplo, recibía socios de otras nacionalidades –siempre y cuando no superaran un tercio del total– y otorgaba membresías a los ocupantes de los principales cargos políticos por el tiempo que duraran en ellos, propiciando el intercambio entre las elites.

Es importante destacar que la elite local reconocería a la dirigencia, esa «elite de base mutua» (Baily 1982) surgida de estas instituciones, como interlocutores representativos,²⁸ junto al otro gran interlocutor que sería el anarquismo y el anarcosindicalismo que albergaba a muchos inmigrantes italianos (aunque no necesariamente los representara en su condición de italianos –no obstante sí pudo haber existido cierto reconocimiento en un origen europeo común–, en un tenor más internacionalista).²⁹ Los vínculos entre las elites étnica y local fueron de diversa índole. Se acercaron por negocios, *lobby*, casamiento, etc., pero esas relaciones fueron muy sensibles a las coyunturas nacionales e internacionales (Sabato y Cibotti 1990:23). Los italianos habrían mantenido una prudente distancia frente a las vicisitudes políticas locales buscando conservar la amplitud de la base social que caracterizaba a sus asociaciones. A lo largo de la historia de las sociedades italianas sí se registran, en cambio, fuertes vínculos político-ideológicos con la península, al igual que una fuerte heterodoxia, lo que motivó múltiples escisiones; pero respecto de la cuestión local el mutualismo intentó mostrarse como «apolítico». Como señalan Sabato y Cibotti, la prensa, sea o no órgano de alguna sociedad, permitió «discriminar lo político de lo mutua». ³⁰ Los

²⁷ Al menos no lo hacían permanentemente, sin embargo, las asociaciones canalizaron gran parte de la conflictividad interna de la colectividad, del mismo modo en que lo hizo la prensa (v. Bernasconi 2006; v.i. 6.2).

²⁸ Ese liderazgo convivió (y compitió en algún momento) con el Consulado; cuando el mutualismo tuvo un signo fuertemente mazziniano y republicano la relación con el consulado monárquico era tensa, más adelante, cuando la ideología de los inmigrantes se fuera moderando hacia un «conformismo monárquico» (Dore 1985), sería más cordial.

²⁹ A esta importante participación sindical y militante, Di Tella la comprende como un fenómeno de «audiencia cautiva» (1983:6).

³⁰ Sobre este punto Bertagna destaca que «*i gionali si erano evoluti verso una maggiore autonomia: se*

periódicos mediaron las actividades de las asociaciones, dándoles publicidad y canalizando los debates políticos hacia otro espacio, permitiendo que se mantenga cierta cohesión entre los socios y entre la dirigencia. Tan es así que, para Cibotti, lo que posibilitó que la elite tenga una identidad y una auto-representación fue el fenómeno de la prensa étnica.³¹ Si bien, se tiene que señalar una confusión que aparece entre lo que escribían los publicistas y la realidad, lo que llamaban «una colonia» y los sujetos inmigrantes:

(...) la «colonia» era la fuerza moral, intelectual y económica de una inmigración disciplinada a través de la vida asociativa. / Esta versión narrativa tiene el registro de las crónicas de época. Sin embargo, su prosa no es testimonial ni descriptiva, sino conceptual y lógica ya que postula una enorme reducción. Los inmigrantes, apenas esbozados, se subsumen en la inmigración, no hay sujetos plurales y heterogéneos con un destino abierto... sino un único sujeto, homogéneo y singular: «la colonia» que no es más que el reflejo de una elite que se estima hegemónica y única y que además se percibe por oposición a la sociedad en la que se ha generado (Cibotti 2009:48).³²

Del mismo modo que las asociaciones, para distintos autores, la prensa en italiano cumplía el

(...) *ruolo insostituibile di collegamento con la madrepatria e con il paese di emigrazione di cui interpretano la realtà, sono il collante della comunità, partecipi della sua vita e dei suoi problemi, voceros delle rivendicazioni, valorizzatori e divulgatori dell'italianità, promotori della cultura e dell'economia comunitaria, traghettatori tra due società e due culture per favorire un processo di integrazione che non sia traumatico, erogatori di assistenza materiale. In alcuni momenti essi operarono in sostituzione o in supporto dei patronati italiani che, maggiormente nel primo secolo di emigrazione, non erano presenti e attivi come lo sono oggi* (Sergi 2012:17).³³

fino agli anni sessanta non erano stati molto più che portavoce dei principali esponenti politici, (...) nel decennio successivo si erano avviati verso l'indipendenza, anche economica, dai partiti e dal governo» (2009:28).

³¹ Habría que agregar a la prensa una publicística más amplia, como se propone aquí, que incluya textos como los de G. Parisi (2007), Zuccarini (1910), Martignetti (AÑO), Napoli-Vita (1898, 1906, 1911), etc.

³² Dentro de esta concepción de la «colonia» como construcción de «arriba hacia abajo», existió el interés por el fomento de la «italianidad», que basaba el orgullo nacionalista en una imagen también homogeneizante de Italia. Sobre las concepciones de «colonia» v.i. 7.1.1; 7.4.2; 7.4.3; 8.3. La tensión abierta por las diversas concepciones de «colonia» generaba desconfianzas en la cultura local; v.gr. «El distinguido economista italiano Gerónimo Boccardo publicó un artículo en el *Giornale degli Economisti* llamando la atención del gabinete italiano sobre la necesidad de proteger y aún intervenir en la República Argentina, donde residían unos 500.000 italianos, casi en su mayor parte jornaleros que no salían de esa condición; y donde la anarquía no ofrecía suficientes garantías. Lamas refuta estos dos hechos y demuestra la imposibilidad aun material de realizar tal idea, y lo errado y poco ilustrado que sobre estos países se encuentra el Senador Boccardo» (*Anuario bibliográfico* 1888:399-400). Este asunto también se encuentra referido en Bertagna 2009:31 y Bertoni 2001:31.

³³ Baravalle lo expresó del siguiente modo: «Para los directores y propietarios de estos periódicos la construcción de la nacionalidad argentina era un tema que no les era ajeno. Consideraban que las uniones o asociaciones de beneficencia eran insuficientes para insertarse en la vida política, cultural y social del país y que el periódico era la herramienta más efectiva de integración de todos los inmigrantes a su nueva patria» (2010:s/p).

La prensa, a partir de la década de 1870, se constituyó en una vía privilegiada de interacción entre los italianos y la vida política local (*Ibíd.*:24).³⁴ Hacia fines de la década de 1880, reapareció la polémica por las escuelas italianas³⁵ y se sumaron otras. Pero la dirigencia italiana fue adoptando una política de prudencia. Si bien, cuando la crisis de 1890, los periódicos de la colectividad arremetieron contra el gobierno nacional de Juárez Celman, en el momento en que surgió el levantamiento revolucionario del Parque, las publicaciones *L'Operaio* y *Roma* se alinearon con las filas cívicas, mientras que *La Patria Italiana*, representante de los sectores dirigentes y del poder económico de la colectividad, se mantuvo neutral. Así fue que los dos primeros fueron clausurados durante el conflicto y este último no (*cf.* Sergi 2012:74). Una burguesía industrial italiana crecía a lo largo del ochenta y el noventa (*cf.* *Ibíd.*:57) e intentaría mantener buenas relaciones con la clase dirigente argentina.³⁶ Según Halperín Donghi (1985) habría una decadencia progresiva en la relación entre las elites a medida que los terratenientes fueron ascendiendo desde mediados del siglo XIX y consolidando su hegemonía. La orientación conservadora que la elite política argentina tomó en la década de 1890 iría desgastando la relación con la dirigencia italiana. Ya en el siglo XX, la declaración del 12 de octubre como Día de la Raza y no como Día de Colón ejemplifica la tendencia a resaltar las raíces hispánicas de la nacionalidad argentina y su catolicismo. Asimismo, la elite italiana nacional-liberal perdía vigor frente a las ideologías de izquierda de las nuevas oleadas.

Sin embargo, tanto el sostenido crecimiento en su número como la obtención

³⁴ De modo diverso, Bertagna (y otros) señala que: «*Il giornale (L'italiano, el primero en lengua italiana del que se tenga noticia, que inaugura la publicística estudiada aquí) si dichiarava invece apolitico rispetto alle vicende locali, inaugurando una prassi che sarebbe rimasta caratteristica dell'élite mazziniana al Plata anche dopo l'inizio dell'immigrazione di massa dall'Italia, e che lasciava colpevolmente in mano all'elemento nativo il compito di amministrare il paese*» (2009:21).

³⁵ Un caso de interés respecto de este punto podría ser el estudio del presidente del Consejo Nacional de Educación, José María Ramos Mejía, que en su panorama del estado de la educación primaria en 1909-1910 destacaba entre los problemas que: «La mayoría de los libros de texto usados en las Escuelas eran extranjeros, ofreciendo los inconvenientes que es de suponer. Uno de los más difundidos era *Cuore* de D'Amicis (...) destinada a ensalzar las glorias de Italia, a contribuir a su unidad y a despertar el amor al Rey. / (...) Existían además numerosos maestros extranjeros. / (...) La música, ese factor tan importante para la educación del sentimiento, estaba también descuidada, dentro de la enseñanza primaria. En unas escuelas se cantaban trozos de óperas, en otras canciones extranjeras, generalmente mal traducidas, y en las demás, canciones sin valor alguno (...)» (Ramos Mejía 1913:9-10). Paradójicamente, a diario se canta en las escuelas la canción a la bandera, un aria de una ópera italiana de tema nacional argentino, compuesta por un hijo de inmigrante y uno de los más importantes libretistas italianos de la época, mal traducida al español.

³⁶ El progreso de los italianos en este rubro se evidencia en «*L'Industria Argentina e gli Italiani*» de Giacomo Grippa y otras monografías de *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1898).

de posiciones más acomodadas entre las clases medias y cierta burguesía cimentaron la importancia de la colectividad durante la década de 1890 hasta la Primera Guerra Mundial (que cambiaría la situación de la inmigración). Devoto describe esta importancia del siguiente modo:

Los peninsulares contaban (...) con una estructura de instituciones muy ramificada y aparentemente consolidada que reunía centenares de asociaciones, clubes, círculos, bancos que se definían como comunitarios. Existían también ahora empresarios y managers italianos de relieve, líderes políticos y profesionales, científicos e intelectuales en gran cantidad y en algunos casos de gran prestigio. Asimismo, el grupo dirigente comunitario tenía vinculaciones fluidas con los grupos dirigentes argentinos. Una figura emblemática de esa dirigencia, Basilio Cittadini [v.i. 7.1], entraba y salía de la Casa de Gobierno y tenía sólidos y confidentes vínculos con algunos notables (...) (2006:303-4).

Cierta burguesía italiana prosperó en ese contexto. Sin embargo, algunos entienden que, una vez alcanzadas esas posiciones de privilegio, quedó trunca cierta potencial influencia política y cultural. Sostiene Devoto que

(...) ciertamente una política más ambiciosa de la dirigencia peninsular hubiera podido obtener mejores resultados (a la manera de los que estaba consiguiendo la dirigencia de la comunidad española por entonces) y lograr mayores reconocimientos al enorme aporte italiano a la construcción de la Argentina. Sin embargo, esa dirigencia peninsular se encontraba en una posición demasiado confortable y a la defensiva. Bastaba con que los intereses de los italianos no fueran afectados y que hubiera un modo de hacer *lobby* sobre las autoridades argentinas para conseguir objetivos puntuales y nada más. Hostiles a la participación en la política argentina partir de que eran enemigos acérrimos de la adquisición de la ciudadanía (...) tampoco se orientaban a cambiar sus vías de influencia indirecta por otras más directas a través de parlamentarios (*Ibid*:312).

Los distintos diarios y órganos de prensa de la colectividad, dadas esas condiciones, fueron los espacios de discusión política (v.i. 6). Complejizaron sus posturas, situándose de forma diferente frente a los problemas locales y la vida partidaria. Los periodistas entonces cumplieron una importantísima función en la defensa de los intereses amplios de la comunidad italiana. Sin embargo, Cibotti lee de una forma particular la expansión de la ideología del «crisol» en la publicística.³⁷ Para ella, la idea de crisol de razas en el cambio de siglo estaba instalada también en el discurso de periodistas italianos:

Hacia 1890, la imagen de la fusión racial, noción violenta pues supone la aniquilación de las identidades culturales de origen, estaba instalada en el discurso público y formaba parte, sobre todo, de la prédica de algunos periodistas italianos que la proyectaban con insistencia en sus órganos de prensa. Para ellos, la Argentina moderna, a la que definían como «una nación joven

³⁷ Este punto es sumamente interesante pues ese acercamiento a la asimilación no se habría dado sin reticencias al interior de la colectividad. Frente a la interacción cultural asimilacionista algunos sectores respondieron por ejemplo con la creación de una sociedad «Lega Patriótica», fundada en 1890 y que «*ha per iscopo opporsi alla naturalizzazione degli stranieri*» (Scalabrini 1894:466).

de formación aluvional», tenía una misión, «devenir un crisol de razas que forjará un tipo humano único y más perfecto: el hombre del futuro» (2009:49).

Se pregunta la autora ¿cómo no pensar que la «colonia» mentada por los publicistas después de 1900 es una expresión de resistencia frente a la asimilación? Esta pregunta es una forma de entender que la publicística italiana responde al nacionalismo (a la restauración nacionalista). En esta línea se indaga la publicística de interés cultural y artístico (las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral de Buenos Aires*, *La Revista Artística*) encabezada por editores y críticos de arte, teatrales y musicales, de origen italiano.

Por otro lado, Grazia Dore destacó el proceso de evolución ideológico de los intelectuales italianos migrados (de importante inserción en la prensa) que «(...) antes republicanos en su casi totalidad, luego habían ido poco a poco replegándose en un frío (...) conformismo monárquico» (1985:128). El cambio de siglo³⁸ encontró a los inmigrantes italianos atravesados por esa tensión entre republicanos y monárquicos, pero a su vez, los halló cada vez más desorientados en la traducción de la experiencia política de la península a la realidad local; se perdía aquella referencia. Dore comentó esta cuestión en la conclusión de su artículo:

(...) es necesario subrayar, cómo, sintiéndose, justamente, colonia, la colectividad italiana viese cualquier posible actividad política exclusivamente en relación a la Península, respecto de la cual no sólo (...) se disputaba acerca de la superioridad de la forma republicana sobre la monárquica o viceversa, sino también cualquier actitud que se tuviese que asumir con respecto a los problemas de la sociedad platense (...) / El punto de encuentro se lo había artificiosamente hallado desde ambas partes, en la ficción de una monarquía laica abierta con ánimo sincero a cualquier experiencia democrática (...) Es también verdad que tanto «socialista» como «republicano» eran para ellos (...) palabras vernáculas, absolutamente intraducibles, sin ninguna concreta equivalencia con las aun idénticas expresiones en otras lenguas. Es éste para nosotros el signo más evidente del fracaso de la colonización italiana en el Plata, cuando por colonización se entienda no sólo la población de un territorio, sino también la posibilidad de traducir en un nuevo lenguaje la cultura propia (1985:139-40).

Esta lectura de Dore presenta un desafío interesante ya que el objeto de estudio aquí es justamente la producción textual de un grupo de intelectuales que tuvo un rol de mediación, de traducción (Weber 2011). Se describen más adelante (v.i. 8) cómo se posicionaba este grupo de intelectuales inmigrados que actuó en el espacio cultural artístico en relación con la dirigencia de la colectividad y con el resto de la sociedad en Buenos Aires.

³⁸ Probablemente marcado por el regicidio de Umberto I en manos del anarquista Gaetano Bresci.

2.1.5. «Extranjeros residentes»: publicistas, intelectuales, mediadores

Y de pronto aquel extraño viaje marítimo: un tirón brutal que los arrancaba de la tierra y los había dejado a todos con las raíces al viento. (¡Santa *Madonna!* ¿Por qué y para qué?)

(Marechal 1948[2014]:89)

¿Por qué habré venido hasta aquí?

Si no puedo más de soledad

Ya no puedo más de soledad.

(L. A. Spinetta)

El término publicística en esta investigación continúa el sentido que adquiere en Mancuso (1999; 2007; 2014), que tiene, a su vez, inspiración gramsciana. Refiere a un conjunto textual o, en sentido lato, una actividad editorial que contribuye a imponer o reproducir cierto contenido ideológico (Gramsci [1975]) o narrativa (Eco1994), a caballo entre lo comercial –masivo– (publicitario) y lo político (propagandístico). Particularmente potente resultó la publicística de la emigración italiana a América que supuso parte de las condiciones de posibilidad para el masivo éxodo europeo (cf. Rosoli 1991). Como sostiene Mancuso, la emigración italiana tenía una

(...) indisoluble relación con el metatexto literario de entonces, que implicaba una decidida publicística, implícita en obras de escritores tales como Edmondo De Amicis y otros autores de memorias de viajes, de relatos proletarios o pequeños burgueses y de dramas populares (ya analizados por Gramsci en sus críticas torinesas), obras todas de corte quasi realista, quasi social y de uso programático escolar (1999:7; cf. Blengino 1987).³⁹

De alguna manera, la propuesta del presente trabajo queda contenida en el programa de investigación delineado por Gramsci sobre la actividad periodística en los *Quaderni del Carcere* ([1975], cuyo planteo general puede leerse en el cuaderno 24 (XXVII); v.i. 5). En las fuentes, los términos *publicística* y, especialmente, *publicistas* (en referencia a los profesionales) son frecuentemente utilizados, al igual que en la literatura en italiano de la época en general. Si bien aparecen como sinónimos de

³⁹ Blengino describe ampliamente una literatura producto del fenómeno emigratorio y acuerda con Gramsci que no hubo una «gran novela» o una «literatura artística» que lo acompañe. Sí «(...) existe el interés literario por el tema, aun cuando subordinado a un corte de neta impronta positivista. Junto a las hipótesis, a las previsiones, a los anatemas y a los panegíricos sobre la emigración y sobre el país anfitrión, abundan las informaciones de carácter sociológico, político, económico, y se instruye al lector sobre la naturaleza, las costumbres, el idioma de los países visitados» (1987(1990):71; v.i. 7.4). Por su parte, Mancuso (2014) se refiere consistentemente a un plexo textual (que trasciende la literatura italiana, pero que la contiene) en el que se manifiesta de modo permanente la relación intrínseca entre «emigrante», «exiliado» y «aventurero»; es una literatura, una narrativa, del infortunio que acompaña toda la historia de la literatura (no sólo la escrita), pero que tiene indisoluble vinculación con la segunda gran emigración europea.

giornalismo y *giornalisti* respectivamente, no son completamente iguales.⁴⁰ Un ejemplo textual interesante, que busca definir el rol del publicista italiano inmigrante, aparece en el volumen conmemorativo *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (v.i. 7.5):

Fra le professioni liberali va annoverata ormai anche quella dei pubblicisti, ai quali, se non è necessario una laurea od un diploma, fanno bisogno cognizioni speciali e capacità che nessun diploma può dare. / È naturale che in un paese abitato da un numero ognor crescente d'Italiani e retto da liberalissime leggi, siasi fatto sentire presto il bisogno d'un giornale italiano, e che più tardi, coll'aumentare della immigrazione, quel bisogno crescesse (Franzoni 1898:9).⁴¹

A esta cita, continúa un listado –incompleto– de publicistas y publicaciones, muchos de ellos sujetos de la presente investigación; entre ellos Cittadini, Blosi, Rigoni-Stern, Valentini, De Zerbi, Vangione, los hermanos Martignetti, Ceppi, Ottolenghi, Paroletti, Belcredi, Mosca y di Napoli-Vita.⁴² Estos publicistas eran intelectuales que cumplían funciones de mediadores culturales. Más allá de que algunos han sido creadores, fundamentalmente su actividad implicó, como se dijo antes, la difusión y reproducción de ciertas tendencias ideológicas.

Dentro de esta publicística italiana en Buenos Aires, el arte ocupó un lugar muy importante, sea en las extensas columnas críticas de los diarios, en revistas dedicadas íntegramente a esta temática, o en ensayos que la tratan especialmente. Se comprende por ende en esta investigación que lo estético era un espacio de disputa determinante para las tendencias ideológicas. Para caracterizarla, podría hacerse uso de la modelización del intelectual burgués italiano (pre-*Risorgimentale*) que propone Gramsci:

Le concezioni del mondo, dello Stato, della vita contro cui deve combattere lo spirito borghese in Italia non sono simili a quelle che esistevano in Francia. / [Ugo] Foscolo [1778-1827] e [Alessandro] Manzoni [1785-1873] in un certo senso possono dare i tipi italiani. Il Foscolo è

⁴⁰ Es interesante notar que la definición de «*pubblicista*» del diccionario de Treccani lo distingue de «*giornalista*» en tanto su colaboración en periódicos es menos sistemática y usualmente acompañada de otra actividad intelectual. Los sentidos que se desprenden de las fuentes son *quasi* sinónimos, pero el primero se reserva a aquellos con probada trayectoria.

⁴¹ No menos ilustrativa resulta la misiva en la que Ferdinando Maria Perrone solicitaba la condecoración en grado de Gran Oficial a Basilio Cittadini: «*La Eccellenza Vostra ha indubbiamente cognizione piena dell'utilità pubblica dei servigi che ha reso e rende il Cavalier Basilio Cittadini, senza calcolare la continua corrente di simpatia che mantiene tra l'Italia e la Repubblica Argentina, (...) per cui oso confidare che troverà benevola accoglienza la preghiera di accordare al valente e patriottico publicista il grado onorifico di Ufficiale della Corona d'Italia, certo che tale atto tornerà ben gradito a tutta la Colonia nostra dell'Argentina*» (cit. in Sergi 2012:131-2).

⁴² Enumeración análoga destaca Giuseppe Parisi (1906:215): «*Il Ceppi, il Valentini, il Paroletti, l'Aste, il Belcredi, il De Zerbi, il Pisani, il Manni, il Vangioni, il Mosca, il Martignetti, il Di Napoli-Vita, il Pacchierotti, l'Alizeri, il Cettuzzi, il Filippini, lo Zuccarini, il Monacelli, il Gaia, il Bianchi, il Parisi, ecc.*». Sobre ellos versa esta investigación.

l'esaltatore delle glorie letterarie e artistiche del passato (...), la sua concezione è essenzialmente «retorica» (sebbene occorra osservare che nel tempo suo questa retorica avesse un'efficienza pratica attuale e quindi fosse «realistica»). / Nel Manzoni troviamo spunti nuovi, più strettamente borghesi (tecnicamente borghesi). Il Manzoni esalta il commercio e deprime la poesia (la retorica). (...) Manzoni biasima l'unilateralità dei poeti che disprezzano la «sete dell'oro» dei commercianti, disconoscono l'audacia dei navigatori mentre parlano di sé come di esseri sovrumani ([1975]II:937-8 Q8(XXVIII)§3 (2012):51-2).

Los intelectuales burgueses italianos pos-*Risorgimentali* en el Plata responden a una continuación del primer modelo, que podría denominarse «esteticista» o «retórico» –en sentido viquiano como observa Sorrentino (1927(1946):329 y ss). Comprendían que en lo estético se dirimía toda una concepción de la realidad. Aún más, veían en la cultura y el arte italianos las fuerzas más preponderantes que tenía la península en su expansión global. A su vez eran orgánicos y actuaron cerca de la burguesía industrial y profesional italiana en Buenos Aires, sin comprometerse en posiciones «mercantilistas». Como se dijo antes, esta cultura estética o estetizante de la intelectualidad italiana en el Plata dialogó con la tendencia nacionalista de los intelectuales argentinos.⁴³

Ahora bien, confrontados estos sujetos a lo que más arriba se llamó «programa inmigratorio» surge una interesante tensión. Un signo fundamental que condensó gran parte del problema de la interacción cultural es el nombre que se dio a los emigrados según su clase. Una fuente de época que rescata Blengino (1987) realiza una delimitación de quienes partían del puerto de Génova:

(...) se califica de *emigrante* al que se traslada a América con el pasaje de tercera clase, solo o con familia, para allá ejercer la profesión u oficio por un tiempo indeterminado. *Pasajero*, en cambio, es aquel que está munido de pasaje de primera o de segunda clase o, viajando solo, también de tercera clase, que se dirige a América por deporte o para concluir un negocio determinado y también para ejercer allá la profesión o el oficio, pero por un breve tiempo preestablecido (Natale Malnate, *Gli italiani in America*, Génova: Giannetti, 1898, p. 6-7; *cit. in* Blengino 1987(1990):70).

En otras palabras, un sujeto que partía de su tierra natal a la vista de los que quedaban se convertía en *emigrante* o en *viajero*. En el viaje (precisamente *En el océano* como el texto de de Amicis), según su pasaje era calificado de diferentes maneras: «pasajero» (de primera o segunda, eventualmente tercera) –burgués o pequeño burgués– o «emigrante» (de tercera) –trabajador–. Una vez desembarcado, si pertenecía a esta última categoría era considerado «inmigrante», *i.e.* mano de obra. Era el sujeto

⁴³ Es dable pensar que el «esteticismo» de estos intelectuales haya servido de alguna forma como «contrapeso» al carácter marcadamente positivista de la literatura de viaje y de emigración (Blengino 1987).

previsto en los textos del programa inmigratorio, que venía a engrosar la clase proletaria.⁴⁴ Sin embargo, si pertenecía al primer grupo, más allá de cuánto tiempo planeaba permanecer, entraba en cierta anonimidad. No era «esperado» en el programa, sino que aparece, como diría Franzoni en la fuente citada anteriormente, como un sujeto que responde a una «necesidad» *–bisogno–* por las proporciones que alcanzó la inmigración italiana en el territorio argentino.

Los sujetos considerados en esta investigación –publicistas, intelectuales, mediadores culturales– pertenecían a este último grupo. Es una interesante y significativa paradoja, pues no considerados entre la mano de obra inmigrante, estos emigrados (muchos de por vida) trabajaron activamente en la conformación de una identidad italiana en el Plata y por una alternativa a los términos impuestos por la hegemonía local a su inserción. De esta forma, su actividad fue indispensable en la creación de la identidad del inmigrante italiano en Argentina, a pesar de no haber entrado necesariamente en los números de las estadísticas de migración.

Una de las características principales de la identidad que este grupo cultural abonó era la fuerte idiosincrasia lingüística del italiano como lengua nacional. Este elemento sería, no casualmente sino responsivamente, la contracara de uno de los modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (*cf.* Mancuso 1989-90:72; 1999:23). Aún algo más, si se considera un cuadro amplio de la inmigración italiana en la Argentina, incluyendo no sólo la ciudad de Buenos Aires (aunque también) sino además sus diferentes inserciones en el espacio rural (sobre todo en las colonias) se ilumina un aspecto que destaca Blengino:

(...) el emigrante italiano –en los grandes éxodos migratorios– proviene de un país que hace poco ha logrado su unidad nacional. Si los italianos que llegan a América poseen profundas raíces regionales sin embargo carecen de una conciencia nacional, y cuando la tienen, en su gran mayoría están desprovistos del principal instrumento que la puede expresar: la lengua. Se comunican entre sí en un castellano deformado por las diversas procedencias dialectales. (...) es esta, en mi opinión, una de las causas que han contribuido a que el rol cultural de la inmigración italiana en Argentina fuese muy inferior a su capacidad productiva, a la creatividad de su trabajo (1987(1990):13).

Justamente, la batalla que libró el grupo en cuestión estaba dada en ese campo cultural que señala Blengino. Muchos de sus actores, de marcada procedencia regional,⁴⁵ utilizaron en aquella batalla el italiano, podría decirse, casi invariablemente.

⁴⁴ Podría tratarse de un emigrante «espontáneo», «favorecido» o «enrolado» (Blengino 1987(1990):70).

⁴⁵ Así lo demuestran indicios como títulos de sus revistas *Masaniello*, o la pertenencia a compañías

Dice Blengino, «la lengua constituye el talón de Aquiles de nuestra emigración» (*Ibid.*:106), y llega a una conclusión de tono gramsciano a partir del estudio de la literatura de viaje de la intelectualidad burguesa italiana: «(...) intentan remover, exorcizar un fenómeno mucho más grave: la constatación de que a nivel popular, el país está aún desunido» (*Ibid.*:106); ya que la elite italiana y sus intelectuales «descubrieron» la condición de las clases populares italianas cuando los vieron como emigrantes. Según este autor, los dialectos, el regionalismo, atomizaban la presencia y la eficacia cultural italiana. Justamente, si bien no aparece explicitado como problema (hasta donde se vio), el uso consistente de la lengua italiana por los intelectuales que son tratados aquí, puede leerse como parte importante de su programa cultural.

La contrapartida del corpus que se aborda en esta investigación es la producción textual desde la península itálica de libros de viaje, con sus consabidos apartados de índole comercial, geográfico, etnográfico, etc. Blengino, se hace eco de una agudísima observación gramsciana:

In Italia è sempre esistita una notevole massa di pubblicazioni sull'emigrazione, come fenomeno economico-sociale. Non corrisponde una letteratura artistica: ma ogni emigrante racchiude in sé un dramma, già prima di partire dall'Italia. Che i letterati non si occupino dell'emigrato all'estero dovrebbe far meno meraviglia del fatto che non si occupano di lui prima che emigri, delle condizioni che lo costringono a emigrare ecc.; che non si occupino cioè delle lacrime e del sangue che in Italia, prima che all'estero, ha voluto dire l'emigrazione in massa. D'altronde occorre dire che se è scarsa (e per lo più retorica) la letteratura sugli italiani all'estero, è scarsa anche la letteratura sui paesi stranieri. Perché fosse possibile, come scrive l'Ojetti, rappresentare il contrasto tra italiani immigranti e le popolazioni dei paesi d'immigrazione, occorrerebbe conoscere e questi paesi e... gli italiani ([1975]III:2254 Q23(VI)§58 (2009):127-8).

Entonces identificó en la literatura de viaje algo notable: saliendo de Italia, los intelectuales burgueses tomaron contacto con una realidad no vista e indecible para aquellos que no viajaron (fundamentalmente a América), *i.e.* que el programa del Resurgimiento seguía incompleto y que existía un enorme diferendo entre las clases sociales (siendo la lengua el elemento más saliente de aquella distancia). Esto prueba que, desde la perspectiva burguesa-liberal de la intelectualidad italiana, era necesario actuar sobre el gran campo popular con una textualidad que permita instalar los valores posresurgimentales; de allí que la estrategia haya implicado textos de tono fuertemente

dramáticas dialectales; tanto De Zerbi, como di Napoli-Vita trascendieron por la creación de obras dialectales, el primero supuesto autor de «La siciliana» y el segundo de muchas piezas en napolitano (*v.i.* 7.2.1; 7.3.1). También lo prueban los números conmemorativos de efemérides italianas como el XX Settembre (*v.i.* 7.2.4).

pedagógico y realista (v.i. 7.4).

Hay aún un aspecto más, esbozado aquí como hipótesis y más adelante contrastado con indicadores textuales (v.i. 8.4): el nombre con el que se autodenominaron los sujetos que produjeron el corpus que aquí se discute es el de «extranjeros residentes» («italianos residentes», «artistas residentes», o simplemente «residentes») (cf. Blengino 1987(1990):101-5), que se sustenta sobre una diferencia entre inmigración y extranjería basada fundamentalmente en una condición de clase. Sobre esta diferencia actuaba un límite dinámico, más permeable que el que se estableció con el proletariado inmigrante.⁴⁶

En otras palabras, en aquel tiempo tenía efecto una narrativa, que Gramsci esboza como hipótesis acerca de los intelectuales italianos en el extranjero, que sostiene que «*Gli intellettuali di un paese influenzano la cultura di un altro paese e la dirigono, ecc.*» ([1975]I:385-6 Q3(XX)§118 (2012):66-7).⁴⁷ Para el caso de la Argentina, esto era válido dentro de ciertos límites –precisamente los límites impuestos por el nacionalismo (vide supra 2.1.2). Sin embargo, justamente como entendía Franzoni, los intelectuales cumplían una función «necesaria» dentro de la creciente colectividad inmigrante. Ahora bien, Gramsci complejizó esa situación:

Una classe di un paese può servire in un altro paese, mantenendo i suoi legami nazionali e statali originari, cioè come espressione dell'influenza politica del paese d'origine. (...) Un'emigrazione di lavoratori colonizza un paese sotto la direzione diretta o indiretta della sua propria classe dirigente economica e politica (Ibid.).

La sola posibilidad de que ocurra esto preocupó y ocupó a los sectores dirigentes argentinos y sus intelectuales. Más allá del grado de efectividad que pueda haber tenido el liderazgo de la elite italiana sobre la emigración de sus connacionales en términos de una «colonización»,⁴⁸ lo que se puede afirmar es que esa elite como tal tuvo acceso al diálogo con la dirigencia local, permeando los límites que ésta imponía. Se trata de un problema que la culturología (traduciendo el mismo problema que describe Gramsci en las citas anteriores) resume diciendo que en la interacción cultural hay un

⁴⁶ Un caso paradigmático es el de Carlos Pellegrini, inmigrante de segunda generación, que tuvo una exitosa inserción en los círculos sociales más altos. Sin embargo, un modelo más cercano a esta investigación fue Basilio Cittadini (v.s. 2.1.4; v.i. 7.1).

⁴⁷ Lotman (1983a) en su propuesta de una teoría de la interacción de las culturas formula una advertencia interesante sobre este punto. Muchos autores (Tylor, Marx, Veselovski, Zhirmunski) señalan un sentido progresivo, acelerador de la influencia extranjera o ajena; sin embargo, y aunque esto sea verificable en una gran cantidad de casos, existen otros posibles sentidos que resulten de dicha interacción (v.i. 2.3.5).

⁴⁸ Sobre la «emigración de capitales» v. Godio 1893:122-7.

choque de estructuras complejas (en relación de «complementariedad contradictoria» como señala Merrell (1994)), con sus centros y sus márgenes y las dinámicas que les son propias. En otros términos, la permeabilidad de las fronteras argentinas – garantizada, facilitada y programada en una serie de textos centrales– no deja pasar sólo elementos aislados de las culturas ajenas (controlada, limitada) sino que es penetrada por la cultura ajena con su estructura jerárquica, *i.e.* con sus centros y sus márgenes.

A pesar de estos problemas terminológicos, en esta investigación se opta por hablar de inmigrantes de modo indistinto pues el énfasis se pretende poner en la procedencia de una cultura ajena.

2.2. Revistas culturales

Es posible reconocer antecedentes del tema/problema aquí propuesto, y de otros problemas que parten de corpus similares, en los estudios acerca de las publicaciones de interés cultural: principalmente revistas culturales, literarias y de crítica. Para ello se divide la exposición en dos. Por un lado, un breve panorama de aquellos trabajos que abordaron, con interés heurístico y hermenéutico, publicaciones periódicas de interés artístico del período en cuestión. Por otro, trabajos que revisitaron publicaciones de interés musical, ya que la música constituye uno de los tópicos centrales que trata la bibliografía textual que se indaga aquí.⁴⁹

2.2.1. Estudios sobre revistas culturales

Desde hace mucho tiempo es reconocida la importancia y los roles que desempeñan dentro de la cultura las publicaciones periódicas en general y las revistas culturales en particular. No es propósito aquí trazar un recorrido exhaustivo, sino dar cuenta de una larga tradición de estudios de revistas en la Argentina.⁵⁰ Ya en el siglo XIX, no sólo con interés bibliófilo y coleccionista, sino con una mirada interesada desde las ciencias sociales, se abordaron las revistas como objetos de estudio. Ernesto

⁴⁹ Además, este campo de estudios es muy reciente en la musicología local, por lo que reseñar los estudios realizados es un aporte interesante.

⁵⁰ Análoga tendencia se desarrolla en la península itálica con la prensa italiana en el extranjero como objeto (v. Bertagna 2009; Sergi 2012, 2013, 2014).

Quesada (1882)⁵¹ listó largamente y con erudición las publicaciones nacionales, y reflexionó (con la mirada de quien se ocupa en la tarea periodística) sobre su estado actual e importancia estratégica para el desarrollo de la cultura local. Asimismo, como exponente de su generación, entendió que el quehacer periodístico constituía un medio de subsistencia fundamental para los «hombres de letras», por ende, la promoción de las revistas redundaría en la consolidación de la escritura como medio de vida y el consecuente afianzamiento de una *intelligentsia*.

Las «revistas» son obras colectivas en que pueden colaborar todos, cuyo mérito pertenece a muchos, y que podrían procurar incalculables beneficios si tuvieran la circulación que debieran. Sea quien fuere el que dirija una «revista», su personalidad no hace al caso, desde que el acceso a sus páginas sea fácil a cualquier escritor, con prescindencia del grupo literario o político al que está afiliado. En el estado actual de cosas, una «revista» no sólo no es una empresa de lucro, sino que frecuentemente acarrea pérdidas, hasta que es preciso hacerla cesar: lo más a que se aspira es a que la suscripción cubra los gastos. Proteger empresas de esa naturaleza es obra de patriotismo, pues redundan en beneficio común y en honra de las letras nacionales. Preciso es convencerse que si los precios usuales para la suscripción de semejantes publicaciones son en la América latina más elevados que los que se conocen en Europa, la culpa la tiene el reducido número de abonados: si este aumentara, no sólo disminuiría el precio y mejoraría la publicación, sino que permitiría hacer lo que las «revistas» europeas: pagar debidamente los artículos que se publiquen. De esa manera se habría llegado a crear la deseada profesión de «hombres de letras», hasta hoy desconocida entre nosotros (E. Quesada 1882[1893]:126-7).

Lo mismo había detectado Angelo Scalabrini cuando decía: «*Il gionalismo nell'Argentina non è solo l'anima della vita politica, ma è anche il centro del movimento intellettuale*» (1894:177).

Anteriormente, Antonio Zinny (1868; 1869) y Vicente Quesada habían confeccionado índices y opinaron sobre la función de las revistas (con acento en su distinción del diarismo)⁵² en la configuración de una cultura moderna –i.e. progresiva autonomización de diferentes esferas de la vida social, en especial de un campo intelectual.⁵³ Se destaca el hecho de que tanto Zinny como los Quesada pensaron en las revistas como espacios de intercambio y conexión de la intelectualidad, tanto al interior del país (los índices de Zinny son un ejemplo claro), como a nivel latinoamericano.

⁵¹ El artículo citado retoma lo estudiado por Ernesto Quesada y Nicolás Massa en trabajos anteriores.

⁵² Al respecto Ernesto Quesada diferenciaba los diarios de las revistas del siguiente modo: «Un eminente profesor ha dicho que estudiar un libro, es cuestión larga y con frecuencia difícil; juzgarlo, es cosa complicada y en extremo delicada (...) Es evidente que la prensa diaria no puede imponerse esa tarea, pues ni el diario ni el público apurado que lo lee, tienen paciencia suficiente para apadrinar una elucubración seria. De ahí que esa sea la misión de la prensa periódica, de las “revistas”, sean semanales, quincenales, mensuales, etc. Lograr que el público se aficiona a este género de lectura, es hacer penetrar la crítica, establecer el estímulo, fomentar los buenos escritores, corregir los malos, encaminar, en una palabra, el gusto literario» (1882[1893]:125-6).

⁵³ Para un panorama sobre los estudios llevados a cabo por Zinny y Vicente Quesada v. Artundo (2010).

Algunas de las lecturas que se proponen sobre el corpus textual de esta investigación, sobre todo en lo que respecta a las publicaciones *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*, están en sintonía con estas consideraciones. Ahora bien, es posible hipotetizar que por cierto interés nacionalista/americanista, los Quesada –sobre todo Ernesto por la fecha de sus textos– no hicieron hincapié en la capacidad de las revistas de crear lazos y lealtades entre las comunidades inmigrantes, tanto en su interior como para con sus países de origen y otras colectividades.⁵⁴

Entre las fuentes más valiosas para obtener información acerca de publicaciones periódicas se encuentran los *Anuarios bibliográficos* (1879-1887). Asimismo, el *Anuario de la prensa argentina* de Navarro Viola (1896), que supuso un esfuerzo heurístico muy importante. Además, reunió un grupo destacado de personalidades para escribir acerca del periodismo argentino: Eleodoro Lobos, Roberto J. Payró, Carlos Correa Luna y Eduardo A. Holmberg. Así, su trabajo, más allá del extenso elenco de títulos de publicaciones periódicas, contiene varias monografías al respecto. Quizá el elemento saliente de esta primera parte de la obra es el reconocimiento de la importancia de hacer una historia del periodismo nacional. Así había sido advertido también por otro estudioso de la prensa local, Orzali, quien reflexionaba:

De cierto tiempo a esta parte, los publicistas extranjeros se ocupan a menudo de la República Argentina para constatar, casi siempre, la gran deuda externa que pesa sobre nosotros y muy raras veces para reconocer el grado de progreso intelectual que hemos alcanzado. (...) Una nación como la nuestra tiene derecho a que los extranjeros, no fijen la mirada solamente en los kilómetros de rieles que cruzan su territorio: sino también en el visible progreso de su cultura intelectual, demostrada en este caso por su periodismo, del cual, sin temor a ser desmentido, puedo afirmar que (...) figura a la par del de las naciones más cultas y civilizadas del mundo (1893:5).⁵⁵

En el cambio de siglo continuaría el interés, si bien observa Artundo (2010) que las publicaciones periódicas comenzaron a ser abordadas desde una perspectiva novedosa (gracias a la acción de la Junta de Historia y Numismática Americana): la

⁵⁴ Tampoco sobre el fenómeno creciente de la prensa obrera. Sobre los lazos establecidos intra y extra colectividades en los casos de estudio aquí v.i. 7.2.6; 8.1; 8.4.1.

⁵⁵ Llamativamente el estudio de Orzali, que tenía el objetivo de prestar «un servicio al país» demostrando «una de las facetas más interesantes de su progreso» y darlo a conocer «especialmente en el extranjero» (1893:5), apareció en edición trilingüe: español, francés e inglés, salteándose el italiano (por lo demás, lengua de origen de la familia del autor). Si los datos no están errados, Orzali era hijo de toscanos y nació en la Argentina y era hermano de José, que llegó a ser Obispo. Rubén Darío hablaba de Ignacio como compañero de la redacción de *La Nación* y destacaba su compromiso católico. En su índice de publicaciones se advierte cierta tendencia a destacar revistas de interés religioso.

historiografía. Es más, la autora ensaya la hipótesis de que esta aproximación cobró impulso en el interés por construir una historia de la literatura argentina. El estudio de las revistas culturales y literarias se ubicó entonces en la base de las historias de la literatura a lo largo de todo el siglo XX.

Con marcado afán heurístico, aparecieron diferentes panoramas de revistas, con recortes por áreas temáticas. Lafleur, Provenzano y Alonso (1962) recorrieron las revistas literarias desde 1893 hasta la década de 1960; Pereyra (1993-2008) abordó en cuatro tomos la prensa literaria desde 1890 hasta 1974; el trabajo de Eujanian (1999) comprende revistas culturales de entre 1900 y 1950, por nombrar solo algunos que abarcan el período de esta investigación.⁵⁶

Desde la década de 1980, en el ámbito de los estudios literario, se extendió mucho la investigación de las revistas. Autores como Jitrik (*et al.* 1993) y Sarlo (1992), no casualmente interesados tanto en la práctica científica como la editorial –fueron colaboradores, entre muchas otras, de las revistas *Contorno* y *Punto de vista* respectivamente–, complejizaron la metodología del estudio de revistas sobre todo desde las perspectivas de la historia intelectual y la sociología de la cultura.⁵⁷ El mismo impulso cobró, tiempo después (teniendo en cuenta los avances metodológicos hechos en las letras), el interés desde la historia del arte por las publicaciones ilustradas y de temática artística.⁵⁸ Hacia la década de 2000, por ejemplo, los equipos de Malosetti Costa y Gené (2007; 2009) se abocaron al estudio de la conformación de una cultura visual en Buenos Aires desde el siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, en la que las revistas ilustradas tuvieron un rol principal.⁵⁹ Este tipo de publicaciones, se demuestra en estos trabajos, sirvieron a la profesionalización de artistas plásticos,

⁵⁶ Para una descripción de los tomos y la importancia de estos panoramas en el desarrollo de estudios particulares v. Artundo (2010) y Grillo (1999).

⁵⁷ Sarlo (1985) nutre su propuesta teórica con algunas preguntas provenientes de la semiótica, como la conformación de un lector modelo (de hecho *El superhombre de masas* de Umberto Eco aparece como una investigación modélica para el libro de Sarlo –en lo que hace a su pregunta principal por la estética de la literatura de las revistas de novelas populares y su hipótesis principal que la entiende como «textos de la felicidad», *i.e.* consolatorios; el origen común gramsciano del cuestionamiento por la literatura popular es otra punto de contacto). Sin embargo, esta perspectiva aparece subsumida a una sociología de la literatura.

⁵⁸ Los estudios sobre cine no son ajenos a este creciente interés, v. Kriger (2003).

⁵⁹ Szir (2009) estudia en profundidad el giro que supusieron las nuevas tecnologías de imprenta a lo largo del siglo XIX, que pusieron definitivamente a la imagen en diálogo con la palabra escrita de manera masiva. Este estudio describe los antecedentes de *Caras y Caretas* (culminación del aludido giro) y, si bien no trabaja sobre ninguna revista de las aquí analizadas, sí lo hace sobre algunas muy estrechamente relacionadas, por ejemplo *El Cascabel* (v.i. 7.2.6).

análogamente a lo que ocurría con los escritores. Fueron, además, arena de discusión de los temas fundamentales del arte. Se verá que estas dos cuestiones ocupan un espacio determinante en el corpus de estudio de esta investigación. No pueden concebirse estos textos sin la imagen, componente fundamental de la cultura masiva (Rocchi 1998) en la que se insertan. Además, la preocupación gremial de artistas plásticos italianos por su inserción en el mercado (v.i. 8.4).

Asimismo, bajo la dirección de Artundo (2008) se indagaron los discursos visuales de publicaciones culturales de la primera mitad del siglo XX. La perspectiva teórica de estas investigaciones supone algunos lineamientos de la sociología de la cultura y de la historia intelectual, cuestionándose acerca de los grupos culturales que se nuclearon en las revistas y su posición en el campo, y acerca de los sujetos sociales a quienes interpelaban. Al mismo tiempo, se proponen generar una reflexión acerca de la revista como «objeto», preguntándose por su «materialidad y visualidad», la «plasticidad que le es inherente».

Por otro lado, Niño Amieva (2007) introduce una perspectiva novedosa en el mapa local de los estudios sobre revistas culturales y artísticas, la semiótica. De modo original vincula los aspectos visuales y de conformación semiótica de la imagen con la historia cultural. Esta propuesta se instituye, metodológicamente, en modélica para la presente investigación. El problema de su trabajo son «(...) los modos de configuración, diseño y legitimación de un modelo de cultura, política e identidad» (2007:183) desde el Estado en los primeros años del peronismo.⁶⁰ Entre sus hipótesis se encuentra una interpretación sobre la hegemonía que se puede considerar como productiva aquí. La autora postula que la cultura, como era modelizada por el Estado en el período, era concebida

(...) como espacio de encuentro no conflictivo pensado desde la noción de *concordia*, i.e. lugar de conformidad y unión; apartándose de la concepción, vigente en décadas anteriores, del *otro* [el movimiento obrero organizado] como peligro a conjurar atento su supuesto poder de destrucción, éste sería ahora comprendido como otro a *encontrar* en un proyecto común (Ibíd.:183).

⁶⁰ Desde la misma propuesta teórico-metodológica semiótica ha abordado Niño Amieva el programa estético de la revista *Presencia*. Esta publicación de un grupo católico retoma algunos elementos del «modelo oficialista» de cultura de la *Guía Quincenal* analizado en el artículo referido, sin embargo, como sostiene la autora «(...) *actuó moderadamente* tal concepción de convivencia/concordia, i.e. como unión de lo desemejante sin anular las diferencias resignando notablemente (en comparación con las publicaciones con las que se reconoció en una misma tradición) las referencias al catolicismo o al hispanismo, en pos de una convivencia política (...)» (2014:66).

Entonces, «la tendencia a la elisión del conflicto –aspecto inherente a todo encuentro significativo– habría derivado en una enunciación monológica y clausurante» (*Ibíd.*:184). Análogamente, aquí se propone que el modelo de interacción cultural basado en la búsqueda de lo común, redundaba en un posicionamiento de tendencia monológica (precisamente sobre los elementos comunes de las culturas), por lo tanto, es cerrado; contrariamente, el modelo que hace hincapié en el conflicto, pone de relieve la polifonía del encuentro cultural y supone un modelo cultural insalvablemente abierto.

Por otro lado, en lo que atañe a la colectividad italiana, podría decirse que las publicaciones periódicas constituyeron un pilar fundamental de su identificación como tal y de su inserción cultural (v.s. 2.1.4). Este hecho no pasó desapercibido para los propios inmigrantes, pues las fuentes de la época estudian de modo extenso el fenómeno de las publicaciones italianas. Diversos textos (artículos, capítulos, monografías) reflexionan sobre la historia del periodismo italiano en Argentina, dentro de la cual la «publicística cultural» es considerada en forma especial. Entre éstos se encuentran Scardin (1899), Franzoni (1898), Parisi (1906), Zucarini (1910), Vangione (1916) y Cittadini (1921). En estas fuentes se reflexionaba en tiempo pasado y presente sobre el rol de las publicaciones en la colectividad. Se historiaba desde las publicaciones pioneras de Pedro De Angelis,⁶¹ pasando por las grandes polémicas de fines de la década de 1880, el auge de los grandes diarios y sus crisis (Pascarella [1961]), hasta la proyección hacia un futuro que incluiría siempre publicaciones en italiano como estrategia ineludible para la conformación de la colectividad y la confrontación.

Ese último aspecto, el de la confrontación, fue una característica notable de la publicística italiana. El periodista italiano Virgilio Vangione, redactor de *L'Operaio Italiano* y colaborador en diversos periódicos argentinos, decía: «(...) durante el período volcánico [entre fines de la década 1870 y mediados de 1880] de la prensa italiana, sus diarios reflejaron y exteriorizaron las pasiones, a veces de grupo o meramente

⁶¹ Figura fundamental de la historia del periodismo en Argentina. Su condición de extranjero durante el rosismo no dejó de generar algunas suspicacias, valga como ejemplo y para destacarlo una divertida mención que hiciera de él Groussac en el drama *La divisa punzó* (1922): «Coronel González: –(...) Lo mismo que ese otro gacetero bachicha de Ángelis. ¿Pa qué lo necesita el Restaurador, teniendo a Marino? ¿No dicen que fue lacayo del rey de Nápoles? / Crespo: –No hombre, ayo; ayo de los hijos de Maurat... / Mansilla (*con sorna*): –Es que González confunde al rey de Nápoles con el Restaurador. / González: –Ayo, lacayo, lo mismo suena. (*A Crespo*) Y dígame, compañero, ¿criollo de dónde es ese Murate? ¿Ala cuenta será también bachicha? / Crespo: –No, francés; y hace años que murió, pasado por las armas... / González: –¿Pasado por las armas?... ¿Qué también allá?... (*Hace el gesto de la degollina, pasándose la mono de filo por la garganta...*)» (1922[2003]:68-9). En el acto IV de dicha obra el personaje de De Angelis tiene una importante participación.

personales, que entonces dividían una parte de la colectividad» (1916:340). Ese fue un período particularmente virulento de las discusiones, que ocasionaron batidas a duelos entre los polemistas (v. Sergi 2012:55-6). Sin embargo, agregaba:

(...) poco a poco los que guiaban los primeros [los periódicos, en contraposición a los pasquines] se dieron cuenta de haber equivocado el camino. La discusión se hizo más calma, más ordenada, la lucha se emprendió con otros elementos, con iniciativas más tranquilas de dirección y de información. Los intereses generales tratados con templanza y buen criterio prevalecieron, y la misión del periódico descartó las veleidades y rencores del periodista. Desde hace años, el periodismo italiano entre nosotros se colocó a la altura del periodismo italiano de la península y alterna en el concierto de nuestra prensa mediante órganos cultos y técnicamente buenos, con visible satisfacción de todo el mundo (Vangione 1916:340).

Tal vez, Vangione se ocupaba en quitar de ese panorama, realizado para el número especial de *La Nación* en conmemoración al Centenario, a la prensa anarquista y demás publicaciones de izquierda, como elementos no avenidos a la concordia descrita.

Desde el punto de vista de la historiografía producida desde Italia, Bertagna (2009) señala que las historias generales del periodismo italiano obviaron la prensa en el extranjero; un fenómeno de vastísimas proporciones, relevante cualitativa y cuantitativamente. En la década de 1960, con el renacer de los estudios migratorios («renacer», ya que el volumen de publicaciones dedicadas al tema entre fines del siglo XIX y principio del siglo XX fue enorme; cf. Blengino 1987), comienza a llenarse aquella laguna. Si bien, entonces, la lupa estaba puesta sobre el estudio de la emigración en relación con el movimiento obrero y el antifascismo. Consecuentemente abocados al estudio de títulos puntuales, estos trabajos consideraron a los periódicos como fuentes de información y contrastación para investigar a las comunidades italianas en el extranjero y no como objetos de estudio en sí mismos. Durante la década del ochenta hubo un nuevo desarrollo sobre el tema, según Bertagna favorecido por el cierre de la etapa emigratoria de la península. Se ha avanzado mucho en el conocimiento de las publicaciones de un país o de una ciudad a lo largo de extensos períodos temporales. Raro es en estos estudios encontrar alguno orientado a cuestiones artístico-estéticas en el marco de aquella prensa.

Bertagna distingue entre las publicaciones pre-resurgimentales y aquellas que siguieron a la unificación y que coinciden con la gran emigración, preocupadas crecientemente en la inserción en los nuevos contextos regionales. Los tres títulos de publicaciones periódicas italianas fuera de la península más importantes para este

segundo período fueron publicados en las tres ciudades que albergaron los mayores contingentes de migrantes: New York, San Pablo y Buenos Aires; *Il Progresso Italo-Americano* (1880), *Il Fanfulla* (1893) y *La Patria degli Italiani* (1876), respectivamente. Estos tres diarios alcanzaron altísimas tiradas (al menos hasta la década de 1920) y «(...) *contribuirono a dar forma e coesione a comunità italiane che si pensavano e venivano riconosciute come tali dalle società ospiti, alimentando il sentimento di identità nazionale di emigranti che spesso ne erano privi al momento dell'espatrio*» (2009:9).⁶² Tan importante resulta la prensa (y otros medios de comunicación) en construir identidad que es una estrategia fundamental de inserción y mantención de lazos aún hoy, como afirma Smolensky (2013:593-7).

Se pretendió, en este breve repaso, dar cuenta de una larga tradición de estudios (ya sea de historia social, cultural, política, del arte, del periodismo, etc.) que se cuestionan acerca de las publicaciones periódicas, o bien, simplemente como fuente, o centralmente como objeto de estudio. Asimismo, se ha visto que muchas de los problemas e hipótesis de lectura se tornan productivas en el contexto de esta investigación.

2.2.2. Estudios sobre revistas de interés musical/musicológico

Uno de los antecedentes más antiguos desde la historia de la música son los capítulos dedicados a revistas y críticos musicales en el panorama de Gesualdo (1961). Este trabajo presentó el esfuerzo heurístico más exhaustivo en la materia hasta la aparición de las investigaciones de Donozo (2001; 2009). La musicología histórica vive un proceso análogo al de los estudios literarios y de la historia del arte. Desde la década de 2000 es creciente el interés en las publicaciones periódicas.⁶³ Prueba de ello son los dos proyectos UBACyT «Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y el 30: arte y anarquismo» y «La música en la prensa periódica

⁶² Desde ya que existieron publicaciones en lengua italiana que lejos de propugnar una identidad nacional buscaron fortalecer la solidaridad de clase, fundamentalmente la prensa anarquista.

⁶³ Una lista pormenorizada de los antecedentes puede leerse en la introducción de Donozo (2009); valga destacar Gesualdo (1961); Suárez Urtubey (1970), Arizaga (1971); Donozo (2001); el estudio preliminar de Melanie Plesch y las notas de Marta Penhos a la edición facsimilar del *Boletín Musical de 1837* (2006); entre otros aportes fragmentarios o de casos.

argentina». ⁶⁴ Este último dio como resultado un libro compilado por Mansilla (2012), que estudia diferentes publicaciones periódicas entre 1848 y 1943, desde diversas perspectivas teóricas pero con la historia social y cultural como denominador común. Se destacan dos cuestiones de este trabajo de interés para el recorte de esta investigación. Por un lado, se evidencia la distancia entre la crítica amateur u ocasional que se describe en el trabajo de Wolkowicz (2012a) y la que se ejercía en las publicaciones periódicas que aquí se trabajan (Weber 2012a); durante las décadas de 1880 y 1890 se profesionalizó la tarea. Por otro lado, la descripción de la crítica italiana de la revista *Disonancias* (1927-1932) muestra un panorama contextual diferente al de fines del siglo XIX, un nuevo diálogo estético. Podría conjeturarse que las tensiones que Bühler (2012) estudia tienen su origen, su prótesis, en el período aquí abordado.

Sobre la crítica musical, las aproximaciones fueron o bien fragmentarias o generales. ⁶⁵ El punto que refiere a la Argentina de la voz «crítica musical» del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Goyena y Manso 2000) repasa brevemente las publicaciones periódicas más relevantes y algunos pocos nombres asociados a la crítica musical en sus páginas. Mayor cantidad de información brinda Gesualdo (1961), sin embargo, permanece en una perspectiva que sólo destaca los datos fácticos y no se propone una aproximación hermenéutica.

Quizá el trabajo más sistemático pertenezca a la tesis de Pola Suárez Urtubey (1972). Esta investigadora ha señalado que en la musicografía posterior a 1852 hubo

⁶⁴ Respectivamente: equipos UBACyT F-615, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (programación científica 2003-2006), dirigido por el Dr. Omar Corrado; y UBACyT F-831 (programación científica 2006-2009), Departamento de Artes, FFyL-UBA, dirigido por la Dra. Silvana Luz Mansilla. Este último produjo una base de datos que indexó diferentes publicaciones de los siglos XIX y XX, y una serie de estudios acerca de éstas compilados en un libro (Mansilla 2012).

⁶⁵ Maus (2001) distingue entre un sentido estricto del término crítica y un sentido amplio. El primero respondería al uso común, o más expandido, que refiere al género de escritura profesional encontrado principalmente en publicaciones periódicas. Pero destaca también otro alcance, que define como un tipo de pensamiento que evalúa la música y formula, en función de ello, descripciones relevantes. De este modo, la crítica periodística podría ser vista como una forma más o menos explícita de este pensamiento en continuidad con diferentes actividades de evaluación musical. Esta ampliación del alcance del término pone en conjunción los juicios críticos y cierta intersubjetividad dada en el contexto de una cultura musical determinada. Surgiría, entonces, una aparente paradoja entre esta intersubjetividad y la individualidad del juicio crítico de los críticos profesionales, que sostienen su actividad sobre el presupuesto de la autoridad. Sin embargo, Maus argumenta que a pesar de que el pensamiento crítico necesita no ser individualista, como sí sugieren la teoría iluminista y la crítica profesional, los tipos más individualizados de crítica son ideológicamente congruentes con otros componentes de la cultura (musical). En palabras de Williams, «lo que está en cuestión es (...) la asociación (...) básica entre crítica y juicio ‘autorizado’ como procesos aparentemente generales y naturales», cuando la respuesta –o recepción– «no es un “juicio” abstracto sino una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y contexto totales» (1976(2008):87).

tres concepciones estéticas en pugna –aunque los críticos no eran necesariamente conscientes de la pertenencia a una u otra tendencia, dado que su estado no era puro, sino que podían y solían convivir. La primera corriente, caracterizada por ser una pervivencia tardía del hedonismo de la Ilustración; la segunda, relacionada con la estética romántica; y por último, la estética ligada al positivismo y las ideas del formalismo de Eduard Hanslick.

Aportes de alcance más particular son los de Musri (2001), que analiza desde una perspectiva semiótica el estilo de crítica ficcional sarmientino, y Vázquez (2007), donde se aborda el problema de la vida musical rosarina como práctica social a través del análisis de los textos periodísticos de dos diarios. Las representaciones sociales del primer Teatro Colón en *La Gaceta Musical* y otros géneros discursivos de la literatura y de la imagen fueron analizadas por Albino (2008). Similar tarea realiza Pasolini (1999) respecto de las identidades construidas alrededor de la ópera y el circo. Por su parte, Juárez (2010) analiza las intervenciones de Juan Carlos Paz en el *Suplemento Semanal* del diario anarquista *La Protesta*, señalando relaciones entre política y vanguardia artística.

Por otro lado, Mansilla (2008) abordó la recepción del nacionalismo musical argentino por el músico y crítico Julián Aguirre a partir del análisis de la columna a su cargo en la publicación *El Hogar*. Desde una perspectiva con énfasis en la historia socio-cultural, pone en relación esa instancia receptiva con la implementación de ciertas políticas culturales que favorecieron la preeminencia del repertorio nacionalista. Este fenómeno encuentra, paralelamente al sostén teórico del nacionalismo musical desde la crítica en los diarios de gran tirada (Gastón Talamón en *La Prensa* y Ernesto de la Guardia en *La Nación*), a compositores argentinos ejerciendo una auto-convalidación estética en su función de críticos, como Alberto Williams en la revista *La Quena*, Carlos López Buchardo desde la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Elsa Calcagno en *La Mujer* (Lobato 2010) y el propio Julián Aguirre.

Finalmente, se destaca el estudio de Corrado (2010) sobre la modernidad y la música en Buenos Aires entre 1920 y 1940, que pone en relación la producción musical y los discursos (en revistas culturales, especializadas, prensa general, ensayos literarios y documentación de variada índole) en relatos que develan las tensiones y contradicciones de los espacios artístico e intelectual.

Como puede observarse en este brevísimo panorama, los estudios sobre la crítica y las revistas musicales abordan una gran diversidad de problemas: representaciones, construcción del canon, recepción, historia, nacionalismo, vanguardia y estética. Las publicaciones que integran el corpus textual de esta investigación no fueron sistemáticamente abordadas por la bibliografía, sólo, en algunos casos, brevemente descritas (Gesualdo 1961; Malosetti y Gené 2009; Donozo 2009).⁶⁶ Este sucinto recorrido refuerza una de las conclusiones que discute Donozo: «la historia de las revistas de música de la Argentina es todavía un proyecto pendiente» (2012:14).

2.3. Perspectiva teórico-metodológica

La perspectiva propuesta sigue los lineamientos del conjunto de tesis, concebidas y contrastadas colectivamente, que conforman el corpus de pensamiento de la semiótica de la cultura.⁶⁷ A continuación se exponen algunos supuestos epistemológicos y metodológicos de esta perspectiva, principalmente su comprensión del lenguaje, el texto y la organización de la cultura. De este modo, se pretende llegar a la enunciación del problema teórico central de esta investigación: la interacción cultural.

2.3.1. *Semiótica como teoría unificada de lo social*

Estudiando al hombre, en todas partes buscamos y encontramos signos y tratamos de comprender su significado.
(Bachtin 1959-61(2008):302)

Esta perspectiva se enmarca dentro de una semiótica general entendida como ciencia unificada de lo social. El giro semiótico abrió la posibilidad de investigar y comprender la diversidad de la producción humana en su conjunto e interrelaciones, para responder al cuestionamiento liminal de su *reproducción social* (Rossi-Landi 1978(1980):70 y ss.) –sea en la semiosis (Peirce), sentido común (Gramsci), habla común (Rossi-Landi) o semiósfera (Lotman). La semiótica contemporánea es heredera del cuestionamiento ético, filosófico y epistemológico al positivismo decimonónico

⁶⁶ Antecedentes pueden encontrarse en Weber (2011; 2012a; 2013).

⁶⁷ Dentro de una Semiótica General como ciencia unificada de lo social (Mancuso 2007; Rossi-Landi y Mancuso 1985), en los lineamientos de lo que Mancuso llama «primer y segundo programa semiótico» (1995; 2005; 2010).

realizado en el programa intelectual de lo que Mancuso (2005; 2010a) llama «primer programa semiótico» (1860-1940). Aquel programa, interrumpido por la irrupción y ascenso de las ideologías autoritarias del siglo XX, desde diferentes tradiciones buscó desarticular, desalienar y redefinir el núcleo teórico moderno: el sujeto entendido como «*cogito* autónomo y autotélico». Aquellos primeros cuestionamientos se hicieron de modo disperso, con poca o nula comunicación, desde espacios marginales de la academia, el exilio e incluso la prisión y, como intuía Rossi-Landi, la dominación autoritaria tuvo éxito en la prevención de su encuentro fructífero y discusión.

Aquel primer programa semiótico se inició en la obra de Charles Sanders Peirce en Estados Unidos y continuó en el continente europeo en la de tres autores: Bachtin, Gramsci y Wittgenstein.⁶⁸ Lo que permite pensar en estas disímiles, complejas, incompletas y muchas veces por largo tiempo inéditas propuestas teóricas como un gran programa intelectual a pesar de su heterogeneidad, como demuestra *in extenso* Mancuso, es «(...) la elaboración de una teoría crítica del sujeto, de la sociedad y de los límites del (auto) conocimiento» (2010a:16). En otras palabras lo que hay en común, además de su *excentricidad* (respecto de las teorías hegemónicas y los espacios de poder, no en cuanto a los modos de vida generalmente austeros e intransigentes de sus autores), es una perspectiva crítica y una concepción autorreferencial del lenguaje, del texto y, en última instancia, del conocimiento.⁶⁹

Luego de la Segunda Guerra Mundial esta perspectiva encontró sus continuadores (no en un contexto pacífico sino en el marco del nuevo conflicto bipolar), en lo que Mancuso llama el «segundo programa semiótico». Con nuevas dificultades pero renovado ímpetu y desde distintas perspectivas, autores como Rossi-Landi, Prieto, Eco (en la tradición italiana), Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú (en la tradición ruso-soviética),⁷⁰ Derrida, Culler, etc. dieron forma a teorías (semióticas) estructuralistas,

⁶⁸ Wittgenstein tuvo acceso al pensamiento gramsciano a través de Piero Sraffa en Cambridge, contrariamente, los intercambios entre los demás eran muy dificultosos si no imposibles. No se puede descartar que Gramsci haya conocido a Bachtin en sus viajes a Moscú, sin embargo, no hay citas directas a su trabajo (Mancuso 2005:22).

⁶⁹ Williams, entre muchos otros autores, destaca la importancia de la obra de Giambattista Vico en la expansión de la conciencia sobre el conocimiento mismo: «(...) al insistir que podemos comprender la sociedad en tanto que la creamos, y ciertamente la comprendemos no de un modo abstracto sino en el mismo proceso de su producción [*i.e.* reproducción social], y siendo la actividad del lenguaje central en este proceso, Vico abrió una dimensión completamente nueva» (1977(2009):36). Aún más, esa comprensión (científica) es modélica, es decir, que en el proceso mismo de su estudio (científico) la cultura es influida y modelada por ese conocimiento (v. Mancuso 1999[2008]:85-7).

⁷⁰ El contacto entre las tradiciones italiana y soviética quizá sea de los más fluidos, comenzando por el

posestructuralistas, deconstructivas, de la recepción y de la apertura. En resumidas cuentas, lo que el «programa semiótico» alcanza es «(...) la construcción de una teoría “fuerte” (...) de lo social, entendido como mecanismo de relaciones sígnico-comunicativas y por ello éticas» (Mancuso 1995[2006]:s/p).

El marco teórico-metodológico de esta investigación sigue esta tradición semiótica y la potente lectura epistemológica que de ella hace Mancuso (2005; 2010a). Específicamente, se parte de la obra de Bachtin, Gramsci, Lotman, Rossi-Landi y Eco para definir tanto los supuestos como los conceptos teórico-metodológicos sobre los que se sustenta el presente trabajo. Entre ellos, la autorreferencialidad del lenguaje y los sistemas semióticos, el diálogo, la alienación lingüística, el texto, la automodelización (instructivo semiótico) del texto y la cultura, y la autoorganización de la cultura.

2.3.2. *Filosofía del lenguaje*

Una definición de lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo.

(Williams 1977(2009):32)

Es necesario en una investigación social, máxime si pretende estudiar fenómenos de índole sígnico, simbólico, ideológico..., partir de una cierta limitación de lo que se comprende por «lenguaje», que es en última instancia una definición de las posibilidades cognoscitivas mismas y por ende gnoseológicas. En otras palabras, toda concepción del lenguaje es una teoría del conocimiento. Para ello, se propone un breve recorrido histórico y una discusión a partir del hito que representan las redefiniciones de la teoría marxista respecto del lenguaje. Se trata de reelaboraciones teóricas ocurridas desde comienzos del siglo XX que se sustentan sobre dos pilares comunes: una crítica a los resabios positivistas de la teoría marxiana, y la reevaluación del centro mismo de la teoría, la reproducción social producto de las relaciones entre «estructura y superestructura» (*i.e.* hegemonía Gramsci [1975], «ideología» Rossi-Landi 1978).

Sin traicionar lo propuesto en el párrafo anterior, empezar por la concepción del lenguaje de Vico es seguir en parte la propuesta marxiana misma. La revolucionaria concepción viquiana –que Sorrentino (1927) llamó «concepción estética del lenguaje»–

primer congreso italo-soviético de semiótica realizado en Moscú en 1986 (Mancuso 2008).

⁷¹ se podría definir como social, no contractualista, constitutiva e histórica. La siguiente advertencia que hiciera Vico: «(...) hasta ahora los filósofos (...) no contemplaron la parte que era más propia de los hombres, cuya naturaleza tiene esta propiedad principal: la de ser sociables» (1725[1744]§2(1995):46) implica una desviación del prejuicio individualista cartesiano y con ello un corrimiento del prejuicio contractualista. Para Rossi-Landi, «el prejuicio contractual, llamado a explicar el funcionamiento del lenguaje, reposa a su vez sobre un prejuicio individualista de tipo idealista o espiritualista, de acuerdo con el cual los individuos habrían sido formados antes de su convivencia social» (1967a(1970):22).

Al mismo tiempo, Vico entendía al lenguaje como constitutivo y exclusivo de lo humano. Algunas corrientes interpretaron esta «primacía» como «primordialidad» por ello advirtió Williams (1977(2009):44) acerca de esta confusión de lo constitutivo del lenguaje para el hombre con su primordialidad (como en la fórmula evangélica «*In principio erat Verbum*»). En cambio, la concepción viquiana supone una totalidad indisoluble entre el desarrollo del lenguaje y el hombre. Esta noción viquiana resuena en la definición del trabajo lingüístico hecha por Rossi-Landi:

(...) si no queremos admitir que algo *humano* existe para el hombre sin intervención del hombre mismo [lectura viquiana], debemos atenernos al principio de que toda riqueza o valor, entendidos como sea, es el resultado de un trabajo que el hombre ha cumplido y puede volver a cumplir [esta noción de trabajo se diferencia de la de «actividad», misma distinción hace Williams]. (...) La categoría más general de estos productos es el hombre mismo, resultado histórico de su propio trabajo. / De la comprobación de que las palabras y los mensajes no existen en forma natural, porque son producidos por los hombres se llega inmediatamente a la conclusión de que también ellos son productos del trabajo (Rossi-Landi 1965(1970):12).

Esto es lo que se entiende aquí como concepción constitutiva-histórica.⁷² Al mismo tiempo, el lenguaje y sus productos guardan una memoria, pero la historia que conservan para Vico no es progresiva sino recursiva y, no sin un dejo de cinismo, originariamente asimétrica: «(...) la providencia divina ordenó las cosas humanas con

⁷¹ La lectura de Sorrentino (1927) estaba influenciada por la interpretación croceana a la que agregó un fuerte espiritualismo.

⁷² Por ello, Vico insistió en lo que llamó la «naturaleza poética de los primeros hombres» (1725[1774]§34(1995):66), y definió a su Ciencia Nueva como: «(...) una filosofía de la autoridad. Pues, en virtud de otros principios de mitología aquí descubiertos, que siguen a los otros principios de la poesía aquí descubiertos, se demuestra que las fábulas han sido verdaderas y fundadas historias de las costumbres de las antiquísimas gentes (...). De esta poesía fueron autores los primeros pueblos, que resulta que han sido todos poetas teólogos, los cuales, sin duda alguna, con las fábulas de los dioses nos narran que fundaron las naciones gentiles» (*Ibid.*:49). Desde este punto de vista, la poesía (el mito) es historia y los poetas historiadores, responsables de la memoria: «Vico hizo de la dimensión estética la experiencia originaria en el hombre, creadora, pero no solo del arte, sino también del orden cognoscitivo, práctico, social» (de la Villa 1995:28; cf. Lotman y Mints 1981).

este orden eterno: que, en las repúblicas, quienes usan la mente, manden, y los que usan el cuerpo, obedezcan» (1725[1774]§18(1995):56). Adelantando algo que se trata luego, es posible a partir de Vico señalar una cuestión en la que el lenguaje cumple un rol fundamental: el consenso.⁷³ Este consenso o sentido común es el «(...) verdadero transmisor de las conquistas del hombre a su colectividad a través de la historia» (de la Villa 1995:19). Aquí se impone una referencia a la heredera definición gramsciana, que según Mancuso es

(...) bastante análogo al concepto de semiosis de Peirce: algo así como la suma de pensamientos, creencias acumuladas en una determinada cultura a lo largo de su historia, pero organizadas desde el punto de vista de la hegemonía; en otros términos, actúa como la suma de los enunciados observacionales de la hegemonía. Si bien en la concepción de semiosis peirceana, también existe la jerarquía de ideas más o menos probables, más o menos consensuadas, Gramsci enfatiza más aún la idea de organización jerárquica. Es decir, en el sentido común están todas las ideas pero lo distintivo es la organización discursiva y solidaria que tienen esas creencias con el núcleo de la hegemonía (2010a:193).

De lo que se desprende hasta aquí, la concepción viquiana del lenguaje se encuentra tanto en la teoría marxiana como en el sustrato de su renovación.⁷⁴ Una clave (si no el punto central) del cambio de la filosofía del lenguaje de la teoría marxista es la consideración del lenguaje como una actividad social material, la creación sígnica entendida como un medio de producción (*cf.* Williams 1977(2009):56).⁷⁵ Por esto la discusión estética se ubicó en el centro mismo de dicha problematización y renovación teórica (y práctica).

Según Lukács, entrada la década de 1930 él logró desentrañar, en contra de «la vulgata sociológica de otras escuelas durante el período stalinista, (...) la estética verdadera de Marx» (1962(2010):14). Su propuesta estética supone una determinada concepción del conocimiento, cuyo fundamento se ubica en «(...) el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, esto es, de su existencia independiente de la

⁷³ Por ejemplo cuando establece que la jurisprudencia de la equidad natural: «(...) es también, y quizá aun más, connatural a las monarquías, en las que los monarcas han acostumbrado a sus súbditos a ocuparse de sus utilidades privadas, habiéndose reservado ellos el cuidado de todas las cosas públicas, y todas las naciones desean que todos estén sometidos e igualados entre sí con las leyes, para que todos estén igualmente interesados en el Estado» (1725[1774](1995):69).

⁷⁴ Esto podría ser válido también para las críticas al positivismo y el progresismo de la filosofía de la historia marxiana.

⁷⁵ Esta afirmación ataca el núcleo mismo de la concepción de Stalin del lenguaje que decía que: «(...) entre la lengua y los instrumentos de producción hay una diferencia esencial. Esa diferencia consiste en que los instrumentos de producción producen bienes materiales, mientras que la lengua no produce nada o sólo “produce” palabras. Más exactamente dicho: si poseen instrumentos de producción, los hombres pueden producir bienes materiales, pero, si carecen de ellos, no pueden producir bienes materiales aunque dispongan de una lengua» (1950(1953):68). Esta argumentación es la que ataca la concepción rossilandiana del lenguaje como trabajo y como mercado.

conciencia humana» (Lukács 1934(1966):11). La teoría del reflejo –reflejo de lo objetivo en el pensamiento– aparece entonces como el marco necesario para generar, ya sea desde el conocimiento científico o de la creación artística, una praxis que, a partir de la conciencia, sea capaz de transformar la realidad.⁷⁶ A su vez, lo que determina la validez (el criterio de verdad) de la teoría es precisamente su capacidad de ser llevada a la práctica transformadora (v. Quesada 1981:90). La estética marxista, para Lukács, pondría pues «(...) de manifiesto la objetividad de la forma como elemento del proceso de la creación artística (...) como verdad independiente de la conciencia del artista» (1934(1966):38).⁷⁷ Y luego proponía que: «Cuando tengamos una teoría marxista del género, podremos ver que todo género tiene sus leyes objetivas determinadas de plasmación, que ningún artista, so pena de la destrucción de su obra, puede pasar por alto» (*Ibid.*:38-39). Ésta es la respuesta que da Lukács al mismo problema que Bachtin formuló en su concepción de los géneros discursivos. La formulación bachtiniana –del mismo modo que la de la semiótica contemporánea– es compatible en parte con esta afirmación, fundamentalmente la comprensión del género como una modelización metatextual que estructura el texto e instruye acerca de su lectura; sin embargo, ciertos supuestos fundamentales alejan las propuestas teóricas.

La más radical diferencia entre la propuesta de renovación de la teoría marxista lukacsiana y el «primer programa semiótico» es precisamente la concepción del lenguaje, particularmente la relación entre lenguaje y extra-lenguaje («realidad»)⁷⁸ Éste era, según el círculo de Bachtin, uno de los temas pendientes de la teoría marxiana y marxista. Esto significa que la fundamental relación entre la realidad objetiva y el lenguaje que la designa permanecía inopinada o mecánicamente tratada; sin profundizar

⁷⁶ Lukács entiende al arte como un modo de conocimiento, de acceso a la realidad, para su comprensión y transformación. Como tal, no se opone a la ciencia (como en la teoría romántica del arte, donde se presenta como irracionalidad), sino que complementa el conocimiento y expande sus posibilidades vivenciales. Uno de los puntos de la crítica adorniana es justamente esta pretendida identidad entre ciencia y arte: «Lukács degrada la unidad dialéctica de arte y ciencia hasta convertirla en poca identidad, como si las obras de arte, en virtud de la perspectiva, anticiparan lo que luego ha de ser tema de las ciencias sociales» (Adorno (2002):35).

⁷⁷ Esta afirmación de Lukács justifica su valoración de Dostoievski: «(...) En la lucha entre la ideología del autor y la dialéctica interna de sus figuras una vez creadas, triunfa muy a menudo el subjetivismo de aquél y destruye lo que él mismo ha proyectado de muy grande» (1934(1966):40). Radicalmente diferente es la lectura de Bachtin.

⁷⁸ Se plantea como hipótesis de lectura que es posible establecer el diálogo (responden a preguntas – textos anteriores– similares) entre la reformulación lukacsiana de las concepciones culturales del marxismo y el círculo de Bachtin; los aportes de Rossi-Landi aparecerían como una «tercera voz». El hipotexto en común más claro es la ortodoxia soviética, a la que ambas responden de modo crítico (y también, por motivos políticos y de supervivencia, críptico).

en ella no era posible establecer «los verdaderos cimientos de una teoría marxista de las ideologías». Para ello, Bachtin y Voloshinov consideraron a todo producto ideológico (que forma parte del mundo físico) como un signo, *i.e.* que «representa, figura o simboliza algo fuera de él (...) refleja y refracta otra realidad» (Voloshinov/Bachtin 1929(1976):19).⁷⁹ Hasta aquí no se distancia mucho de la propuesta que haría Lukács un poco más tarde, incluso en lo que tiene que ver con los efectos (potencialmente transformadores o no):

Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad (...) Tanto el signo mismo como todos sus efectos (todas esas acciones, reacciones y nuevos signos que produce en el medio social circundante) ocurren en la experiencia exterior (*Ibid.*:21).

El problema es abordado desde esta perspectiva en términos de comunicación, *i.e.* diálogo. Consecuentemente, no es sólo el signo (la palabra o el texto artístico) la instancia más importante sino su relación de comunicación, *i.e.* recepción.⁸⁰ La concepción del signo se complejiza –peirceanamente– en lo que respecta a su comprensión; la comprensión se entiende como respuesta de un signo con signos, *i.e.* semiosis: «Tanto el idealismo como el psicologismo pasan igualmente por alto el hecho de que la comprensión solo puede producirse en un material semiótico (...), que el signo se dirige al signo» (*Ibid.*:21-2). Entonces, aquella «otra realidad» que se refracta en el signo no es del «mundo físico, objetivo» sino otro signo.

De este modo, también se supera el «individualismo» de la conciencia, ya que son los signos (fundamentalmente sociales e interactivos) los que determinan la conciencia, que se define como tal «(...) solo cuando se ha llenado de contenido ideológico (semiótico), y por lo tanto, solo en el proceso de interacción social» (*Ibid.*:22). Desde Vico hasta Bachtin, el sujeto cogitante cartesiano queda minado.

⁷⁹ El texto *El marxismo y la filosofía del lenguaje* presenta un caso filológico interesante en cuanto a la cuestión autoral. Aquí se sigue la hipótesis de lectura de Mancuso que propone que «Este libro es producto del diálogo entre Bachtin y Voloshinov. De alguna manera, Voloshinov representa al marxismo crítico y Bachtin, al materialismo histórico heterodoxo. Es decir, hay una cierta tensión entre ambos autores modelos: alguien que está mucho más cercano a la visión del marxismo pero críticamente, con otro autor modelo que quiere dar un paso más allá y alejarse del marxismo oficial aunque sea crítico» (2005:144). Análogamente, entre los autores aquí tratados se puede distinguir entre quienes están interesados en renovar la teoría marxista como tal: Williams, Rossi-Landi; y aquellos que, por distintos motivos, no: Gramsci, Eco.

⁸⁰ Específicamente en relación con la obra de arte, otro desarrollo teórico, que deriva entre Italia e Inglaterra (Croce, Collingwood, Eco), llega a análogas conclusiones. Collingwood señala que «habrá algo más que una mera comunicación de artista a público, habrá una colaboración entre el público y el artista» (1936(1960):290); esta teoría de la obra de arte, junto a otros desarrollos, como el peirciano y el bachtiniano, se encuentran en la base de la teoría de la cooperación textual de Eco (1979).

Rossi-Landi expresaría más tarde esta idea de determinación de la conciencia sígnico-lingüística en el concepto de «alienación lingüística»,⁸¹ que supone que al hablante:

(...) se le pide e impone erogar su fuerza de trabajo lingüístico y se le enseñan obligatoriamente las modalidades de la erogación (...) Como repetidor de modelos obligatorios o supra-personales (...) se halla en situación de no saber qué hace cuando habla, de no saber por qué habla como habla, y de pertenecer a procesos de producción lingüística que lo condicionan desde el principio, que lo obligan a ver el mundo de una manera determinada y que le dificultan el trabajo original o simplemente distinto (Rossi-Landi 1968(1970):54-5).⁸²

Por su parte Williams describió este fenómeno como la capacidad que tiene el lenguaje de ser «(...) parte de una conciencia verbalmente constituida que permite a los individuos el uso de signos por propia iniciativa, tanto en actos de comunicación social, como en prácticas que, no siendo manifiestamente sociales, pueden ser interpretadas como personales o privadas» (1977(2009):59). En términos gramscianos, el sentido común ordenado en la hegemonía determina (nunca absolutamente) la conducta sobre la base de su aceptación y el consenso (no necesariamente consciente).

Según esta semiótica la comunicación, la interacción semiótica de una sociedad, es ideológica y en ella se ubica el signo artístico (ideológico por antonomasia). La teoría del reflejo artístico de una realidad objetiva exterior no puede responder al problema así planteado. Esto se debería a la naturaleza misma del signo (artístico) que no puede «reflejar» sino «refractar». Verdadera tensión entre ausencia y presencia, el signo es más que lo que muestra; en él los diversos intereses sociales se relacionan conflictivamente:

La clase no coincide con la comunidad de signos, es decir, con la comunidad, constituida por la totalidad de usuarios del mismo conjunto de signos para la comunicación ideológica. Varias clases diferentes usan la misma lengua. Como resultado, en cada signo ideológico se intersectan acentos con distinta orientación.⁸³ El signo se convierte en la arena de la lucha de

⁸¹ Bachtin se refiere a esto como «ventriloquia»; el concepto podría considerarse análogo, pero en la metáfora bachtiniana no aparece la terminología marcadamente marxista que utiliza Rossi-Landi.

⁸² La crítica de Williams a Voloshinov es que continuaba pensando en términos de «sistemas de signos», una formulación de la lingüística saussureana, a pesar de todas las salvedades hechas. Y agrega: «El propio “signo” –(...) el elemento formal– debe ser reevaluado con el propósito de enfatizar su variabilidad y sus elementos internamente activos que indican no sólo una estructura interna sino una dinámica interna. Del mismo modo, el “sistema” debe ser reconsiderado a fin de acentuar más el proceso social que la “sociabilidad” fija: una reevaluación que fue hecha en parte por Jakobson y Tinianov (1928) (...)» (1977(2009):61). Williams en aquel entonces no conocía aún el trabajo de Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú, ocupada precisamente en la complejización de la sistémica, aquello que justamente él reclamaba. En parte, y más allá de Rossi-Landi a quien leyó y le pareció entonces un «avance», por eso se interesó Williams en la lingüística chomskyana como reflexión teórica que reabre muchas dimensiones del problema del lenguaje. Sin embargo, por el desarrollo de su propuesta teórica, podría pensarse que tanto la semiótica italiana (Rossi-Landi, Eco) como la eslava (Escuela de Tartu-Moscú) habrían sido desarrollos más atrayentes para Williams.

⁸³ Esta idea de «acentuaciones» responde en parte a un instalado debate de la lingüística soviética que va

clases (Voloshinov/Bachtin 1929(1976):36).

Consecuentemente, la ideología dominante tiende a la uniacentralidad, al uso reaccionario del signo ideológico. Dicen Voloshinov y Bachtin que «La memoria histórica de la humanidad está repleta de signos ideológicos muertos incapaces de ser arena de confrontación de acentos sociales vivientes» (*Ibid.*:47). Es tarea del filólogo y el historiador (la ciencia social) devolver a la vida algo de la multiacentalidad. A su vez, el signo artístico, la obra de arte, tiene la capacidad de «refractar» el haz de acentos del signo, descomponerlo en un espectro, explicitar que el signo es más que lo que muestra (v. Mancuso 2005:84 y ss.). Esta perspectiva propone, contra la filología ortodoxa que dividía entre significados correctos/incorrectos, apropiados/inapropiados, la «multiacentalidad» del signo. Al mismo tiempo, esta concepción va contra las teorías filológico-literarias que buscan lecturas «objetivas» o «correctas» (*cf.* Williams 1977(2009):58).

Se trata, en resumen, de una concepción dialógica –interactiva– del lenguaje, según la cual toda manifestación lingüística supone una interrelación, *i.e.* una réplica (como repetición y como oposición). La dimensión dialógica es, en última instancia, donde la cultura dirime su asimetría. La noción bachtiniana de diálogo se diferencia de la dialéctica hegeliano-marxista pues no supone una «(...) conclusión monológica, aunque dialéctica, sino (...) acontecimiento de la interacción de voces» (1959-61(2008):191). Es decir que en el diálogo se manifiesta la tensión y la asimetría, pero no tiene una previsión lógica, direccionalidad teleológica, ni *a priori* (v. Mancuso 2005:35 y ss.).

Este sistema, esta semiosis en la que se da el diálogo bachtiniano, tiene un desarrollo absolutamente irregular en el cual pueden marcarse líneas de fuerza, tradiciones varias, una memoria textual pero no está dirigida hacia un fin determinado o irreversible. Y está plagada de elementos heterogéneos, coexistentes, copresentes con elementos homogéneos (*Ibid.*:36).⁸⁴

Los lineamientos de esta filosofía del lenguaje –que representó siempre un posicionamiento crítico más o menos críptico a la ortodoxia soviética y al stalinismo– son retomados y revisados desde la década del sesenta por la escuela de Tartu. Interesa

desde Marr hasta el propio Stalin (1950).

⁸⁴ Como señala el Grupo Sigma, «(...) sólo desde la producción signica marginal (proyecto hegemónico alternativo) se desnudan los mecanismos de producción de sentido de la consciencia adecuada como expresión de la ideología dominante desnaturalizada (consciencia posible) capaz de construir una nueva ética –cultura– que mediante la disminución de la asimetría centro-periferia, sea capaz de establecer un principio de dialogicidad menos alienado» (Mancuso y Grupo Sigma 1991(2005):s/p).

destacar ahora, la consideración del lenguaje, no como un fenómeno aislado sino incluido en un todo o sistema más amplio –cultura– en el que se incluye como elemento jerárquico y estructurante (Lotman y Uspenski 1971). En otros términos el lenguaje se constituye en un sistema modelizante –primario.⁸⁵ Desde esta perspectiva, la referencialidad se muda de la «realidad extralingüística o extratextual» a los modelos, o la modelización que suponen sus distintas manifestaciones –secundarias.⁸⁶ Por lo tanto, un texto no se comprende a través de su contrastación con la realidad extratextual cosificada (hegemonía naturalizada y deshistorizada), sino a través de su contrastación con otros textos. Entonces, cada lenguaje –actualizado en cada texto–⁸⁷ representa una automodelización, es reflexivo y ordenador de su propia lectura, *i.e.* contiene las instrucciones para su lectura (Mancuso 2005). Ahora bien, esta definición necesita ahondar en qué se entiende por texto.

2.3.3. Teoría del texto

(...) el análisis semiótico de un documento siempre debe preceder al análisis histórico.

(Lotman y Uspenski 1971(2000):175)

Esta investigación constituye y aborda su corpus en tanto «textos». A partir del «giro textual» de la semiótica –lo que Bachtin llamó «textología» o «teoría del texto»– el punto de partida de esta ciencia «sólo puede ser el texto».⁸⁸ El giro supone poner en centro del problema semiótico no ya al signo sino al texto, que no es otra cosa que el signo entendido en sentido amplio, o peirceano.⁸⁹ Potencialmente todo producto o acto

⁸⁵ Sebeok (1991) propone sistemas aun más liminales de modelización anteriores al lenguaje, una modelización no-verbal o extra-verbal primaria en sentido filo y ontogenético. Para una crítica a los modelos de comunicación más extendidos v. Lotman (1992(1999):15 y ss).

⁸⁶ Sobre este verbo vale aquí la nota de traducción de Desiderio Navarro, quien afirma que «El verbo transitivo ruso *modelirovat*, ampliamente empleado en la matemática, la cibernética, la informática y otras ciencias, significa “construir un modelo (o esquema conceptual) de (algo)” –por ejemplo, de un lenguaje, del átomo–; de ahí que el verbo español “modelar”, empleado a veces para traducirlo, no sirva a ese fin. El neologismo español “modelizar”, acuñado para satisfacer la misma necesidad terminológica científica, no resulta una solución del todo satisfactoria, pues, creado con el sufijo –iz– (–izar), normalmente debería significar “convertir (algo) en modelo”. No obstante, a falta de una mejor solución, por ahora lo emplearemos convencionalmente» (Lotman 1983a(1996):65). Para una precisión del concepto de modelo v. Sebeok 1991.

⁸⁷ Sobre las complejas relaciones entre las nociones de lenguaje y texto v. Lotman 1981b.

⁸⁸ El giro opera efectivamente a partir de las décadas del sesenta y setenta en las tradiciones de la semiótica italiana y rusa y la deconstrucción norteamericana.

⁸⁹ Eco resume del siguiente modo la concepción peirciana de signo: «“un signo es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más” (Peirce 1904, CP 8.332) (...) es instrucción para la interpretación,

humano puede ser considerado como texto en tanto se relacione con otro y cobre sentido en esa responsividad, *i.e.* en el contexto dialógico. Bachtin, en un artículo de su producción tardía, propuso los lineamientos metodológicos y epistemológicos para un amplio campo de las ciencias humanas, lo que aquí se llama una ciencia unificada de lo social, cuyo «(...) objeto real es el hombre social (...). No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos sígnicos creados o por crear» (1959-61(2008):302). Allí sostuvo que el texto es el «dato primario» de todo el pensamiento humanístico y filológico en general; de toda investigación semiótica se diría hoy.

El texto es la única realidad inmediata (realidad del pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento. Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento (...) Las finalidades de la investigación pueden ser muy variadas, pero su punto de partida sólo puede ser el texto (*Ibíd.*:291-2).

La afirmación de la pertenencia del texto a la «realidad del pensamiento y de la vivencia», aparentemente obvia, tiene importantes consecuencias epistemológicas. Supone un posicionamiento frente a la «agonística paradigmática» (Merrell 1994), no precisamente por pararse en alguno de los polos sino por la opción complementaria de un punto de partida que implica una manifestación empírica, particular (signos de «segunda», «inducción», signos-sucesos), esto es, la materialidad del texto; y a la vez, signos-pensamiento (signos de «primera», «abducción», ficciones, mundos semióticos).

Por su parte, la vida del texto se realiza en el encuentro, en la interrelación de dos conciencias, dos sujetos, *i.e.* en la lectura.⁹⁰ Sin embargo, la relación de lectura no es binaria,⁹¹ sino que el autor siempre presupone una instancia de comprensión superior, la de un tercero lejano en tiempo y espacio. En el caso particular de la investigación científica (es decir, en el caso de un texto acerca de textos), se da una relación entre dos autores, lo que supone que quien comprende entra en el diálogo; el investigador se

mecanismo que lleva un estímulo inicial a sus más remotas consecuencias ilativas. Se parte de un signo para recorrer toda la semiosis (...). Para Peirce (...) el signo es una proposición en germen» (1984(1995):39-40). Para una precisión acerca de la relación entre signo y texto *v.* Mancuso 2014:24-5. Más allá de la aproximación temprana de Bachtin (1959-61), es posible ver una propuesta más acabada y sistemática en Lotman ((1996); (1998); (2000)).

⁹⁰ La perspectiva propuesta no define al texto del mismo modo que la lingüística textual, que hace hincapié en el carácter unitario del texto (Maingueneau 1996). Para un resumen de las tradiciones que consideran al texto ya como realización de un sistema previo (el lenguaje), ya como su destrucción, *v.* Lotman 1981b(1996):91-3).

⁹¹ En rigor, la relación efectiva se da entre el lector y el texto, el autor se reconstruye en la lectura a partir de los indicios textuales.

vuelve «tercero» del diálogo (v.s. 2.3.2) –asume el lugar de lector modelo de segundo grado (Eco 1979).

Bachtin reflexionó y problematizó permanentemente la relación entre el «sujeto textológico» (el investigador) y el texto, ubicando la investigación en la «cadena textual». Diría Bachtin que el texto, objeto de la investigación, «contiene» (las condiciones de posibilidad de) la investigación (aunque no es previsible *a priori* –esa es una diferencia entre la dialéctica y el diálogo): «(...) el que comprende forma parte del enunciado comprendido, del texto (o, más bien, de los enunciados, de su diálogo como un participante nuevo)» (1959-61(2008):311). La comprensión, a diferencia de la explicación que es monológica, es dialógica y como tal implica un posicionamiento ético de la lectura.⁹² En términos lotmanianos la «compresión» tiene las características de una instancia de comunicación en la que se traslada información valiosa. El modelo de la comunicación diseñado por esta tradición se basa en una paradoja: la comunicación se torna más efectiva en sacrificio de la información, contrariamente la información nueva –valiosa– se genera en la incomunicabilidad (Lotman 1992a; Mancuso 2005:42-3). Este modelo también se encuentra en la base de la tradición semiótica italiana, por ejemplo en la definición de realismo rossilandiano. La lectura realista supone la decodificación de los sentidos hegemónicos en el texto, su «acentuación monológica», por lo tanto se trataría de una información mínima; en el punto opuesto se encuentra el momento histórico cuando la vanguardia representa una novedad (Rossi-Landi 1967b).

Se dijo que el texto forma parte de una «cadena textual», de un diálogo que incluye textos del pasado y también futuros (incluso muy distantes, en «contextos lejanos»). Pues, «(...) el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico» (Lotman 1992b(1996):90). Ahora bien, también es posible considerarlo como «una mónada que refleja en sí todos los textos posibles de una esfera determinada de sentido» (1959-61(2008):292-3). Es decir, que el texto «contiene» los textos

⁹² Sobre la diferencia epistemológica entre «comprender» y «explicar» Bachtin sostiene: «El ver y el comprender al autor de una obra literaria [artística] significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de una explicación actúa una sola conciencia y un solo sujeto; dentro de una comprensión [Eco dirá interpretación] actúan dos conciencias y dos sujetos. (...) La comprensión siempre es dialógica, en cierta medida» (1959-61(2008):299).

anteriores (hipotextos), a los que responde, y los que le responderán (hipertextos), o los que lo interpretarán desde una «tercera voz» (metatextos). Como se comenta más adelante, de su posicionamiento respecto a la totalidad, al pasado (hipotextos) y al presente (cotextos), se desprende su responsabilidad; *i.e.* su obligación de responder, es decir, su ética.

Planteado de otro modo, se puede decir que al interior del texto hay dos polos. Por un lado, el polo de lo común: un sistema de signos comprensible para todos, *i.e.* la lengua o el lenguaje natural. Si detrás de un texto no hay una lengua, no es un texto sino un fenómeno natural. Luego Lotman (1981a) complejizó esta definición sosteniendo que un texto tiene que estar codificado al menos dos veces (modelizado en distintos sistemas –primario/s y secundario/s–). Asimismo, se puede decir que el polo de lo común para Bachtin incluye, además de la lengua, también a los géneros discursivos. Entonces, si el polo de la lengua tiene que ver con aquello que llamó «ventriloquía», lo que la lengua nos hace decir y de lo que no somos conscientes, lo que decimos y no nos pertenece; entonces, se propone que también incluye al «género discursivo» como esquema y estética del pensamiento del que no se puede salir (por esto, «lengua» y «género» serían dos de los códigos a los que se refiere Lotman).

Por otro lado, el texto tiene un polo de lo individual, único e irrepetible, en el que se encuentra el problema autoral (como una instancia textual, como una serie de estrategias puestas en juego en el texto, sin confundirlo con el autor empírico). Aquí yace lo que en un escrito temprano Bachtin llamó «acto ético», la dimensión ética presente en toda enunciación, fundamentalmente en la enunciación estética. El texto de Bachtin «Hacia una filosofía del acto ético» (*ca.*1924) habría tenido un antecedente, según Mancuso, que circuló marginalmente y que luego el autor hizo desaparecer, titulado «Aquellos que no murieron». Allí habría planteado la idea de que quienes sobrevivieron la muerte de Lenin, entre ellos el propio Bachtin, tuvieron que sacrificar su integridad intelectual a cambio de sus vidas. Esta lectura le sugiere a Bachtin la posibilidad de una ética del engaño, de la mentira: la disociación entre la palabra y la acción.⁹³ Mancuso llama a esto una «gnoseología no realista», ya que desde una epistemología realista la mentira se define como lo que no ocurre en la realidad, entonces, de lo que se trata aquí es de una gnoseología que no tiene referencia en una

⁹³ Por esto no es extraño que Eco defina, de un modo divertido pero no por ello menos serio, a la semiótica como «la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir» (1976(1991):22).

realidad extratextual. Es decir, que lo que importa es el acto *-i.e.* el texto entendido en sentido amplio, contingente e irrepitable— o la actuación *-i.e.* enunciación— que es

«(...) un compromiso del individuo con la totalidad del campo cultural (...) no puede entenderse que la valoración gnoseológica y eventualmente ética de un acto afecte sólo a un campo, un área o a una perspectiva de la cultura (...) la valoración tendrá que ser realizada apelando a la totalidad de la realidad cultural, no sólo a una perspectiva» (Mancuso 2005:222).

En otras palabras, la dimensión ética sólo aparece, se manifiesta, en su situación dentro del diálogo. Para la valoración del acto (ético) es necesario considerar que es autorreferencial (o sea, que no se mide en referencia a una realidad extratextual) y que dialoga con la totalidad de la cultura en la que se inserta. Por lo tanto, no puede, según esta perspectiva, preverse su posición ética, no hay ningún *a priori* universal al que referirlo, pero sí puede comprenderse su posición cotextual (esta es tarea para una «tercera voz», como se pretende hacer aquí).

A la vez es necesario tener en cuenta que, si para Bachtin, toda lengua como sistema de signos puede ser traducida, pues habría una lógica que es común a todo sistema de signos, a la que se pueden reducir todas las lenguas (por supuesto, no se trata de una lengua concreta), una única y potencial lengua; con el texto no sucede lo mismo, no hay un texto de todos los textos al que pueda traducirse cualquier texto sin que quede un resto, *i.e.* el texto es único e irrepitable. Por ende, la investigación científica no puede abordar un texto sin dejar un resto, es imposible agotar los sentidos en el análisis.

(...) Al ser producto de inferencias, la recepción implica elegir qué se considerará importante y qué se dejará de lado, *i.e.* involucra algún tipo de valoración (...) del texto recepcionado. El texto es, en este sentido, *inagotable* pero porque el proceso receptivo lo es. Es decir, la mediación textual entre autor y lector no es definitiva, es modificable según las condiciones de producción pero también según las condiciones de recepción (Mancuso 2014:26).

Ahora bien, además de ser un nexo entre los actores textuales, el texto porta lo que la semiótica contemporánea llama «instrucciones metatextuales», *i.e.* lleva las instrucciones para su propia lectura. Es decir, que la estructura misma del texto modela (modeliza) su decodificación, dentro de ciertos límites (más o menos explícitos). Las instrucciones metatextuales, en definitiva, de lo que tratan es de qué es considerado texto y qué no lo es, es decir, qué es texto y qué es «real» o no-textual.⁹⁴ Las instrucciones son las reglas semióticas o reglas de «textualización». Ciertos textos (por

⁹⁴ Puede considerarse que fuera de los límites del texto está su contexto, un amplio conjunto integrado por otros textos (hipotextos, cotextos; textos ajenos) y por aquello que el texto considera como no-texto o no-textual (que es aquello de lo que el texto no puede o simplemente no quiere hablar).

no decir que todos los textos en cierta medida lo hacen), anclados en pautas y prácticas de lectura –hegemónicas–, muchas veces «esconden» las instrucciones, de modo de orientar la lectura a su decodificación como «reales» o «verdaderos». Esto es básicamente lo que Rossi-Landi (1967b) entiende como decodificación realista, aquella que lee y acepta los sentidos dominantes en un texto. Por supuesto, el texto es un mecanismo (por más que no sea un recipiente pasivo de sentidos, sino un mecanismo generador de sentidos) y como tal no puede forzar a la recepción a mantenerse en sus límites (*i.e.* «los límites de la interpretación»). De ahí que surja la posibilidad de la deconstrucción de sus instrucciones, plausible de ser sobreinterpretado, interpretado de modo aberrante, leído de modos inesperados (*missreading*), más aún en «contextos lejanos» (*cf.* Mancuso 2014).

En cuanto a su lugar en la cultura, para Lotman, el texto puede cumplir diferentes funciones socio-comunicativas. Una comunicativa, ubicada en su superficie. Otra creadora, es decir, generadora de sentidos nuevos, pues no es considerado como un pasivo recipiente de sentidos; como tal ocupa el espacio vacío que queda «(...) entre la conciencia individual (...) y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva» (1992b(1996):86). Para ello el texto debe interactuar a su vez con otros textos y con el medio semiótico. Finalmente, posee una función de memoria cultural, a partir de la cual el historiador puede recuperar «capas enteras de cultura» (*Ibid*:89). Puede verse en esta concepción el lugar de privilegio que tiene la producción textual en la reproducción social y la instauración y supervivencia de la hegemonía. Como tal, el corpus textual de esta investigación es leído como espacio de conflicto en el que se juega mucho más que la comunicación (en sentido lato): se recorta el pasado (espacios de experiencia, memoria, olvido y selección), se crea y dirime un verosímil y se proyecta un horizonte de expectativa (programa estético).

2.3.4. *Semiótica de la cultura*

La noción «cultura» está presente en una parte importante del pensamiento moderno.⁹⁵ La semiótica contemporánea, interesada en ese desarrollo histórico, buscó dar con ciertas constantes –auxiliada por la teoría general de los sistemas, la biología,

⁹⁵ No es intención aquí reseñar la historia de las nociones de cultura, se toman sin embargo como referencias Elías (1939) y Williams (1977).

etc. En un artículo fundacional Lotman y Uspenski proponen, no sin cierta recursividad conceptual, la tesis de que «(...) cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella» (1971(2000):168).⁹⁶ De esta manera se pone el acento en la modelización, a partir de la cual una cultura se distingue de otra y produce sentidos.

Algo importante a destacar es que en el pensamiento de la Escuela de Tartu se desarrolló la idea de cierto isomorfismo de los conceptos en los niveles superiores, ya que el grueso de la atención está puesto en la interrelación y dinámica de los mismos.⁹⁷ En otras palabras, tanto el texto como la cultura son entendidos como sistemas que se autoincluyen y tienen definiciones simétricas. Por ejemplo, si para Lotman «el texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes» (1981b(1996):97); pues, la cultura podría definirse como un «espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente» los textos. Del mismo modo, adelantando algo que se trata luego (v.i. 2.3.5), el problema del contacto cultural puede (y debe) ser trasladado al texto, entendido «(...) como un programa condensado de la cultura en su totalidad» (Lotman *et al.* 1973(2006):75). Incluso la cuestión de los límites y el tipo de relaciones que se modelizan con lo que está por fuera de ellos es un problema que se replica.⁹⁸

Se señalan, entonces, algunas de las tesis extraídas de las constantes de lo que es considerado cultura. En primer lugar, «(...) la cultura nunca es un conjunto universal, sino solamente un subconjunto organizado de determinada manera» (Lotman y Uspenski 1971(2000):169). Se delimita de alguna forma del «fondo de la no-cultura». Los distintos modelos que crean de sí las culturas determinan los tipos de relaciones que

⁹⁶ Mancuso siguiendo a Prieto afirma: «(...) reconocer que todo conocimiento, aún el que se pretende “materialista” [objetivo] (...) no deja de ser “pertinente” “(...) e la *pertinenza di una conoscenza non dipende dall’oggetto, bensì dalla pratica che lo fa intervenire*” y obviamente (...) “una *conoscenza pertinente in una società può non esserlo in un’altra*” (...). / Quizás sea esta la mejor síntesis de lo que entendemos por una teoría semiótica de la cultura, es decir (...) una ciencia histórico materialista de lo social como una *ciencia de la pertinencia*» (1995[2006]:s/p; v. Mancuso 1999). Por este motivo lo que se pretende aquí no es una historia fáctica sino estudiar las modelizaciones.

⁹⁷ «(...) toda clase de dispositivo intelectual debe tener una estructura bi o multipolar y (...) las funciones de esas subestructuras en los diversos niveles –desde el texto aislado y la conciencia individual hasta formaciones como las culturas nacionales y la cultura global de la humanidad– son análogas (...) La correlación entre estas subestructuras y su integración se realiza en forma de diálogo dramático de transacciones y de tensión mutua» (Lotman 1983b(1996):54).

⁹⁸ Por esta forma de plantear el problema semiótico, es decir, por la preocupación lotmaniana sobre el dinamismo, la pragmática, el poliglotismo, la explosión, la casualidad, etc., Navarro (1996) considera que Lotman evoluciona hacia un pensamiento «posneoestructuralismo» o, simplemente, «posmoderno».

entablan con lo que está por fuera de sus límites. En segundo lugar, frente a la no-cultura, «(...) la cultura se presenta como *sistema sígnico*». Lo que implica, y esta es una tesis fundamental para esta investigación, que «(...) el relevo de culturas (...) se acompaña habitualmente de un brusco aumento de la semioticidad (...)» (*Ibid.*).⁹⁹

Entonces lo que se dijo antes de las instrucciones metatextuales que estructuran un texto (v.s. 2.3.3) es válido también para la modelización de sí misma que haga una cultura, a partir de la cual determina qué considera cultural, en oposición a otras culturas y la no-cultura. «El “trabajo” de la cultura (...) consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre» (Lotman y Uspenski 1971(2000):171). En este sentido es que entienden a la cultura como una biósfera semiótica, o semiósfera. Tal sistema complejo, necesita estructurarse alrededor de un «dispositivo estandarizante» –sistema modelizante primario–, el lenguaje natural. En el centro de dicha «esfera» se ubican las estructuras más consecuentes y, hacia los márgenes, aquellas más inestables y contradictorias. De esa relación surge la dinámica que caracteriza a este esquema. Por ende, cobra relevancia fundamental la relación de la cultura con el lenguaje natural. Ahora bien, este sucinto esquema se complejiza al constatar que las culturas históricamente dadas, no tienen un lenguaje en su centro sino que son políglotas, *i.e.* coexisten en su interior distintos sistemas sígnicos (Lotman 1992b). Al igual que el texto está codificado en al menos dos códigos, la cultura se estructura en diversos lenguajes –sistemas modelizantes.

Aún más, y este punto se acerca al problema de esta investigación, el

⁹⁹ Valga un breve ejemplo que condensa brillantemente la complejidad que puede alcanzar un signo, de la que no quedan excluidos los ribetes trágicos; Paul Groussac en su drama *La divisa punzó* (1922) escribió el siguiente diálogo, ocurrido en medio de una conjura para derrocar a Rosas en 1839: «–Jacinto Peña: (...) Y a propósito de diplomacia (*enseñando con una sonrisa la cinta roja de Thompson*) sin que esto importe la más leve intención de crítica, veo que no ha tardado usted en adaptarse a nuestros hábitos... / –Jaime Thompson: ¿Mi cinta punzó? Diplomacia pura, en efecto. Lo que usted y muchos otros toman por una divisa federal, muy parecida a la que sin duda guarda en el bolsillo, es sencillamente la insignia de la orden belga de Leopoldo, otorgada a este pichón de diplomático argentino por la hazaña, verdaderamente diplomática, de haber asistido a la conclusión de un tratado comercial» (1922[2003]:35). No menos divertida y ejemplar es esta otra escena de la misma obra: «General Corvalán [Edecán de Rosas]: –Pero, ¿qué veo... o no veo? ¡Presentarse así, todo afeitado! ¿Estás loco? / Coronel Crespo (*golpeándose la frente*): –¡Qué cabeza la mía! Sabrás que no pudiendo usar bigote natural porque me salen unos fogajes en las ternillas de la nariz, me he resuelto llevarlo postizo. Aquí lo tengo en el bolsillo, pues se me caía al venir al galope (...) Un millón de gracias. Ustedes me salvan de una catástrofe. Ahora puedo presentarme decentemente ante Su Excelencia. / Corvalán (*a media voz*): –Que usa la cara afeitada para diferenciarse de sus súbditos!» (Groussac 1922[2003]:64-5). El bigote se había hecho en el ámbito militar un distintivo de uso obligatorio; era un signo que precisamente modelizaba al otro como una anti-cultura, o cultura en espejo; es decir, que si la costumbre unitaria era llevar barba en «u», sin bigote, pues los rostros federales llevarían bigote y mentones rasurados.

poliglotismo implica también la interrelación al interior de una cultura de textos provenientes de distintas culturas: «(...) en la existencia real de la cultura, los textos transmitidos por la tradición cultural dada o introducidos desde fuera, siempre funcionan junto a los textos nuevos. Esto da a cada estado sincrónico de la cultura los rasgos de poliglotismo cultural» (Lotman *et al.* 1973(2006):69). Al respecto de esto, estos autores sostienen que: «La asimilación de textos de otra cultura produce el fenómeno de la *pluriculturalidad*, la posibilidad, mientras se mantiene dentro de una cultura, de elegir un comportamiento convencional en el estilo de la otra» (*Ibíd.*:75). El caso de la ópera italiana, que cumplía una función central en la cultura porteña, es un ejemplo claro.¹⁰⁰ El problema de esta investigación aparece precisamente en que dicho contacto, o choque, se produce también en términos de totalidades, *i.e.* interaccionan centros y márgenes de las culturas, sobre esto se insiste más adelante (*v.i.* 2.3.5).

La permeabilidad de la frontera cultural es otro de los problemas fundamentales que aborda la semiótica (*cf.* Lotman 1992a). Como se dijo, la cultura argentina del periodo abarcado en esta investigación era muy permeable al ingreso de textos ajenos que dialogaban tanto con elementos marginales de ésta como con su núcleo. El corpus que se aborda aquí cumple funciones de un mecanismo de frontera, formando parte a la vez del *dentro* y del *fuera* de la cultura. Hay una constante traducción, no solo lingüística, sino en un sentido más amplio, entre diversos sistemas de significación y valoración. Esto se evidencia en las decisiones de escribir ora en italiano, ora en castellano, que muestran a estos publicistas y críticos trazar el límite y transgredirlo según cómo se posicionen o cómo modelicen esa interacción (*v.i.* 7).

Por otro lado, la cultura es también memoria del colectivo. Por esto para la Escuela de Tartu es tan importante el olvido, visto como síntoma y como mecanismo. La memoria, entendida como organización de la experiencia histórica –*i.e.* un sistema de reglas semióticas para transformar la experiencia en cultura (lo no-textual en texto) y la selección y ordenamiento de textos–, necesita del olvido; un cierto grado de olvido,

¹⁰⁰ Para continuar con los ejemplos del texto de Groussac, en la siguiente escena se ve la tensión de la citada presencia de textos ajenos: «María Josefa [cuñada de Rosas] (... a Mercedes Rosas): –Dejate de óperas y novelas europeas, literata. A mí, como buena federal, nada de extranjis me acomoda, ya se trate de modas o de teatro» (Groussac 1922[2003]:73). Nótese que aquellos signos a través de los cuales Groussac describe o representa la cultura rosista se caracterizan por su «doble sentido»: la palabra «extranjis», que refiere despectivamente a lo extranjero, a la vez que a aquello que se realiza de modo oculto; también la cinta de Thompson, que no es divisa federal pero lo parece; o el bigote de Crespo, que es postizo.

para obtener una memoria estable ordenadora de lo pretérito. Sin embargo, el olvido es también destrucción de la memoria (¿el olvido como programa?); aunque, como la hegemonía nunca es absoluta, textos y códigos de alguna forma sobre viven (*v. gr.* el diario de Ana Frank; *Fahrenheit 451*). Ahora bien, esta dinámica del olvido, fundamentalmente cuando no se puede obliterar del todo una cultura (algo queda –*v. gr.* la Atlántida platónica), los restos (textos sin contexto, de límites difusos, ruinosos) se relacionan como textos ajenos con otras culturas produciendo, a veces, resultados que Lotman (1992a) no duda en llamar «casuales», imprevisibles (como «meteoros singulares» que «colisionan») pero de ineludible realidad (efectividad).

Asimismo, la memoria se torna un elemento fundamental de todo programa de conducta proyectado a futuro.¹⁰¹ Por ello, la siguiente advertencia metodológica es importante para el abordaje de los textos propuestos en esta investigación:

(...) el programa (de conducta) interviene como un sistema orientado: el programa está orientado al futuro –desde el punto de vista del autor del programa–; la cultura está vuelta hacia el pasado –desde el punto de vista de la realización de la conducta (del programa). De esto se sigue que la diferencia entre un programa de conducta y una cultura es funcional: un mismo texto puede ser uno u otra, diferenciándose según la función en el sistema general de la vida histórica de una colectividad dada (Lotman y Uspenski 1971(2000):172).

Aquí se entiende, a su vez, que la «tercera voz», el investigador puede interpretar un mismo texto buscando deconstruir el modo en que traduce la experiencia histórica en cultura (*i.e.* sus instrucciones metatextuales), la selección y ordenamiento de su pasado textual, y su programa más o menos implícito (*v.i.* 9.1 y 9.2) –más allá de su efectividad, es decir, diferenciando entre lo que Bachtin llama «proyecto» y «realización» de un texto (1959-61(2008):292-3).

Otro rasgo que tipifica una cultura es su relación con el signo y la signicidad, *i.e.* cómo produce significado. Si el signo es considerado la única relación posible (cerrada) entre expresión y contenido; o si por el contrario es entendida como arbitraria (abierta). Lo mismo ocurre con la tendencia en la modelización a destacar la propia cultura como un conjunto de textos (correctos), o un conjunto de reglas.¹⁰² O, incluso, por la valoración del ritual. Sin embargo, Lotman y Uspenski advierten que si bien la

¹⁰¹ Quizá el fracaso de las vanguardias, al menos como lo entiende Hobsbawm en *A la zaga*, se deba en parte a la hipérbole del olvido que propugnaron.

¹⁰² En rigor las reglas son necesarias en toda cultura para la creación, lo que difiere es la autovaloración de las mismas; es decir, si considera la creación textual como el ajuste a determinadas reglas, o sea la preexistencia (aunque no sea necesariamente así) de estas últimas, o la primacía del texto. Del igual modo, un mismo elemento de la cultura puede ser visto como texto o como regla dependiendo de la función que cumpla.

cultura se presenta como un conjunto (ordenado de determinada manera) de textos, el investigador debe entenderla «(...) como un mecanismo que crea un conjunto de textos, y (...) los textos como (...) la realización de una cultura» (*Ibíd.*:178). Ahora bien, ninguna cultura está unívocamente constituida ni completamente construida, lo que garantiza su dinamismo, puesto que ninguna hegemonía es absoluta y siempre habrá una palabra ajena que señale su asimetría.

En resumen, la cultura es comprendida como «una jerarquía de sistemas semióticos particulares, como la suma de los textos y el conjunto de funciones correlacionadas con ellos, o como un cierto mecanismo que genera estos textos» (Lotman *et al.* 1973(2006):74). A partir de esto es posible establecer tipologías culturales. En el caso de esta investigación la caracterización de la(s) cultura(s) se establece a partir de la modelización que realice(n) sobre el contacto, la relación, con otra cultura; *i.e.* el problema de investigación aparece en la interacción textual. El corpus propuesto resulta interesante para abordar ese diálogo, puesto que como textos críticos (o de crítica) son eminentemente (como todos, pero de forma particularmente explícita) textos en relación con otros. El lugar que ocupa en esa relación textual lo define como metatextual, *i.e.* un texto sobre textos. El nivel metatextual es importante

(...) puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto (...)) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. (...) Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella (Lotman 1983a(1996):75-76).

Las críticas y la publicística abordada aquí son vistas como descripciones, o mejor, autodescripciones, y como tales son metatextos. Como explica la cita, estas descripciones representan un polo en el dinamismo de una cultura. Los polos tienden al estatismo de los elementos de un sistema semiótico («tienden» porque ontológicamente sería imposible concebir una cultura estática). Entonces, en «la pluma de los críticos» y «legisladores del gusto» la cultura se presenta y describe como un sistema organizado en el que se simplifica su estado sincrónico y diacrónico. Ahora bien, el desafío para el investigador está en describir un modelo en extremo complejo y cambiante, por ello queda siempre un punto ciego epistemológico, pues la descripción reduce, concluye, detiene, aunque sea transitoriamente, un objeto que es dinámico.

Finalmente, es útil destacar que esta semiótica de la cultura no sólo es

compatible con la teoría cultural de Raymond Williams, su sociología de la cultura de raíz gramsciana, sino que esta última prevé la contrastación con métodos semióticos:

Los métodos específicos de análisis podrán variar en las diferentes áreas de la actividad cultural. Sin embargo está surgiendo un nuevo método que puede ser considerado original en ciertos campos, ya que si hemos aprendido a observar la relación de cualquier trabajo cultural con lo que hemos aprendido a denominar un «sistema de signos» (y ésta ha sido la importante contribución de la semiótica cultural), también podemos llegar a observar que un sistema de signos es en sí mismo una estructura específica de relaciones sociales: «internamente», por el hecho de que los signos dependían de –y eran formados en– las relaciones; «externamente», por el hecho de que el sistema depende de –y está formado en– las instituciones que lo activan (y que por lo tanto son a la vez instituciones culturales, sociales y económicas); integralmente, por el hecho de que un «sistema de signos», apropiadamente comprendido, es a la vez una tecnología cultural específica y una forma específica de conciencia práctica: (...) es una «sociología» y a la vez una «estética» (1977(2009):191-2).

A partir de estas consideraciones se abordan el grupo cultural, las instituciones en las que participaban, las publicaciones que funcionaron como núcleo de su actividad pública y su organicidad de clase (Williams 1980).

2.3.5. *La interacción (textual-cultural)*

Aquí, interesan estas relaciones históricas en términos de lo que la semiótica de la cultura llama «interacción», *i.e.* el choque de sistemas semióticos de estructura diversa que garantiza la heterogeneidad del espacio semiótico; poliglotismo cultural y semiótico *conditio sine qua non* para la creación (*cf.* Lotman 1981a). Por esto Lotman propone la formulación de una teoría de la interacción de las culturas. La motivación de tal interacción, y por consiguiente la definición de sus rasgos específicos, resultan, no del parecido o el acercamiento, sino de la diferencia. Dos tendencias aparecen como esquemas de tal motivación, una hacia lo conocido, que se define como la «búsqueda de lo propio», y otra hacia lo no conocido, la «búsqueda de lo ajeno». Como sostiene:

Hasta ahora en el centro de la atención de los investigadores se ha hallado la cuestión de las condiciones en presencia de las cuales se hace posible la influencia de un texto en un texto. A nosotros nos interesará otra cosa: (...) cuándo y en qué condiciones un texto «ajeno» es necesario para el desarrollo creador del «propio» o (lo que es lo mismo) el contacto con otro «yo» constituye una condición necesaria del desarrollo creador de «mi» conciencia (1983a:64).

Entendido de este modo (es decir, dentro de esta teoría), la cultura se construye en la responsividad; *i.e.* en el diálogo. La relación con el «otro» es una condición de la creación. Por lo tanto, comprender los textos centrales de una cultura es imposible si se deja de lado su carácter responsivo –*i.e.* a qué textos responden–, y su responsabilidad –

i.e. cómo valoran aquellos textos ajenos. Una de las tesis más interesantes que sostiene Lotman al respecto de la interacción cultural, o la interacción de textos de culturas diferentes, que retoma de Đurišin, es que, en última instancia, la dinámica de las relaciones con textos de otras culturas no es diferente de la que existe entre los textos al interior de una cultura (1983a(1996):63).

El mecanismo de contacto, de interacción (puede ser entre textos, personas, o culturas porque es isomórfico), es fundamental en lo que Lotman llama «pensamiento creador»,¹⁰³ que involucra desde la conciencia individual a relaciones textuales a nivel global (*Ibid.*:64). Para el esquema de la comunicación propuesto por esta perspectiva teórica, modelo paradójico (como se explicó antes, *v.s.* 2.3.3), la diferencia entre textos y códigos en interacción produce insalvablemente durante la traducción importantes desvíos y justamente en ese resto intraducible, incomunicable, es donde aparecen mensajes nuevos –*i.e.* información valiosa. En este sentido es que se entiende la «creación» de lo propio como producto del contacto. En otras palabras, lo propio aparece en el carácter responsivo del diálogo. Frente a un texto ajeno, una cultura debe responder (es su responsabilidad, está obligada), sea en la búsqueda de lo propio o de lo ajeno, buscando «estructuralizar» al otro.¹⁰⁴ Entonces el otro es necesario; es el *partenaire* del acto creativo de intercambio. Sin embargo, el intercambio puede establecerse sobre un énfasis en aquellos elementos comunes a las culturas en contacto; por ejemplo, los de clase, que juegan un rol importante en la interacción entre el grupo inmigrante estudiado y la dirigencia local (*v.s.* 2.1.5). Este tipo de énfasis tiende a minimizar las cualidades más estimulantes del contacto con el texto ajeno.¹⁰⁵

La *comunicación (choque de culturas)* con el otro, al aumentar la entropía, produce el entrecruzamiento de conciencias (reales, posibles, adecuadas y falsas) de los distintos universos culturales: es decir ocurren alianzas o producciones de sentido inesperadas, insólitas, inopinadas, entre los distintos sectores en pugna (Mancuso y Grupo Sigma 1991[2005]:s/p).

Por su parte, el problema de esta investigación aparece, como se dijo antes, en que dicho contacto, o choque, se produce también en términos de totalidades culturales; es decir, «(...) se da un fenómeno muy curioso, tal la colisión no sólo entre hegemonías

¹⁰³ La conciencia creadora es lo que en otras partes del desarrollo de esta perspectiva teórica se refirió como lector activo.

¹⁰⁴ Si el texto permite, a partir de su deconstrucción, comprender las reglas semióticas según las cuales la experiencia se transforma en texto (*v.s.* 2.3.4). La cultura (tratada como sistema de reglas) hace lo propio con lo que está fuera de sus fronteras o penetra en ellas, lo estructura.

¹⁰⁵ Esto puede tener ribetes trágicos, como ha sucedido en la historia de la interacción del anarquismo en la Argentina, que buscó ser neutralizado y cooptados algunos de sus elementos (*cf.* Mancuso 2011).

sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204; Gramsci de alguna forma lo advertía ([1975]Q3(XX)§118)). Por ello, el contacto aumenta la indefinición interna del sistema, o sea que el texto ajeno tiene la capacidad (neutralizable hasta cierto punto) de poner a la cultura frente a un cuestionamiento extremo (en parte, esto es lo que se ve actuar en la narrativa del conflicto social –revelado por el anarquismo– como algo extraño, importado en la Argentina de fin de siglo, *v.s.* 2.1.2). Entonces, pone a la cultura frente a una situación crítica, con un consecuente aumento de la semioticidad (*v.s.* 2.3.4) –ya que como se dijo está obligada a responder. Por eso, la cultura queda frente a la situación descrita en la siguiente tesis:

En cualquier sistema cultural –sónico– tarde o temprano, según Lotman, se presenta un problema verdaderamente irresoluble. Mientras tanto, se ficcionaliza. / Entonces, la ficción no nos permite el conocimiento de la «realidad» –como pensaba el marxismo ortodoxo u otras corrientes críticas [*v.s.* 2.3.2]–, sino que permite el conocimiento de lo que el colectivo considera que es necesario elidir u ocultar (Mancuso 2005:117).

La ficción –por extensión el arte– es entendida no como reflejo, sino como refracción. Se puede esbozar la hipótesis de que en el período aquí estudiado, entre fines del siglo XIX y principios del XX, los textos ajenos –la inmigración– pusieron frente a un cuestionamiento final a la hegemonía cultural argentina que ficcionalizó el problema, en una narrativa sobre el inmigrante que va desde el naturalismo de Cambaceres hasta el espiritualismo de Gálvez, para no «sucumbir».

Como se explicita a continuación (*v.i.* 3), el problema de la investigación es la pregunta acerca de la modelización de la interacción cultural que se plantea en la publicística italiana en Buenos Aires del período que va desde 1890 a 1910.¹⁰⁶ Con esto lo que se pretende es indagar en el proceso de construcción de una orientación dominante en el sentido común de la cultura argentina (nacionalista, tradicionalista, integrista), especialmente en el espacio de las artes, surgido en parte como respuesta al cuestionamiento hecho en esa publicística.

CAPÍTULO 3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La publicística llevada a cabo por inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910, el tema de esta investigación, se inserta en un contexto extremadamente

¹⁰⁶ En términos simples, la cultura italiana emigrada buscó dar cuenta de su propia inserción en un nuevo contexto espacio-cultural.

dinamizado por la apertura cultural que produjo el programa inmigratorio decimonónico en la Argentina. La inmigración masiva llegada de Europa, impulsada fundamentalmente por la lucha de clases (Mancuso 1999), introdujo, especialmente en el último cuarto de siglo, cambios explosivos (Lotman 1992a) de gran aceleración y, sobre todo, imprevisibilidad.¹⁰⁷ Esta crisis cultural originó, como advierten Lotman y Uspenski (1971), un aumento de la semioticidad (*e.g.* la «hipérbole» del signo de la nacionalidad). El espacio artístico no fue ajeno a esta dinamización y condensó las tensiones abiertas por el proceso, poniéndolas en evidencia y tematizándolas en los textos.

En este proceso histórico, la ciudad de Buenos Aires a fines de siglo XIX aparecía como el escenario de una cultura políglota que tenía en su interior coexistiendo (dialogando de manera tensa) diversas lenguas naturales. Esto se evidencia en publicaciones bilingües –que ocupan este trabajo–, los cambios en la lengua, etc. Por ello se podría decir, en términos generales, que en estas condiciones históricas la publicística –sostenida en la prensa periódica, revistas culturales, publicaciones conmemorativas y diccionarios biográficos– constituye un espacio cultural y artístico privilegiado para el estudio de la interacción de las culturas.¹⁰⁸ El diario *La Patria degli*

¹⁰⁷ Puede ser interesante y productivo confrontar la noción lotmaniana de explosión y la gramsciana. Dice Gramsci: «(...) *i mutamenti nei modi di pensare, nelle credenze, nelle opinioni, non avvengono per "esplosioni" rapide, simultanee e generalizzate, avvengono invece quasi sempre per "combinazioni successive", secondo "formule" disparatissime e incontrollabili "d'autorità". L'illusione "esplosiva" nasce da assenza di spirito critico. (...) Nella sfera della cultura, anzi, le "esplosioni" sono ancora meno frequenti e meno intense che nella sfera della tecnica, in cui una innovazione si difonde, almeno nel piano più elevato, con relativa rapidità e simultaneità. Si confonde l'"esplosione" di passioni politiche accumulate in un periodo di trasformazioni tecniche, alle quali non corrispondono forme nuove di una adeguata organizzazione giuridica, ma immediatamente un certo grado di coercizione dirette e indirette, con le trasformazioni culturali, che sono lente e gradual, perché se la passione è impulsiva, la cultura è prodotto di una elaborazione complessa*» ([1975]III:2269 Q24(XXVII)§3 (2012):161). El contraste planteado surge del lugar en el cual se pone el acento en la dinámica entre gradualismo y explosión. Interesa aquí la imprevisibilidad en la dirección del cambio que se produce “explosivamente”. Adelantando una conjetura, podría plantearse que el grupo cultural que lleva a cabo la publicística analizada produjo cambios imprevistos en la cultura; imprevistos en tanto no estaban necesariamente contemplados en el programa inmigratorio delineado por la Generación del ochenta (*v.s.* 2.1.1; 2.1.5), y que aceleraron, a su vez, contradicciones latentes.

¹⁰⁸ La importancia de la publicística en el caso de la inmigración italiana en Argentina ha sido ya ampliamente señalada (*cf.* Blengino 1987, Rosoli 1991, Mancuso 1999, Bertagna 2009), aunque con mayor hincapié en la emigración. Del mismo modo se señaló el rol fundamental de la prensa y el periodismo italiano en Buenos Aires. Fueron destacadas figuras fundamentales como Pedro de Angelis, Gian Battista Cuneo, Antonio Gigli, Basilio Cittadini, Gustavo Paroletti, Attilio Valentini, Giuseppe Ceppi; ya desde las fuentes primarias mismas. Se pretende en este trabajo hacer un aporte en el estudio de esos procesos a partir de la comprensión de una producción textual orientada al tratamiento de cuestiones estéticas y del, como se titulaba una de las principales publicaciones, «mundo del arte». Se agrega la dimensión del diálogo ético-estético al fenómeno. Fue trabajado también, por Blengino (1987) un tipo de

italiani, las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1896), *La Revista Teatral* (1898-1909), *La Revista Artística* (1908-1909) y los volúmenes conmemorativos *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906, 1911), *Il lavoro degli italiani nella R. Argentina* (Zuccarini 1910), entre otros,¹⁰⁹ son objetos de estudio antonomásticos, si se tiene en cuenta que estos textos pueden presentarse «(...) como un programa condensado de la cultura en su totalidad» (Lotman *et al.* 1973(2006):75). El recorte de la investigación está delimitado por la existencia y duración de estos textos.

Los mencionados textos tienen, a su vez, una gran complejidad. Contienen, por un lado, una variedad de géneros: crónica, crítica, ensayo, monografía, etc.; además de una multiplicidad de lenguajes: verbal, icónico, musical, etc. Pueden, también, considerarse como de autoría colectiva –con las tensiones que esto supone. Al mismo tiempo, en un nivel más amplio, son textos en los que operan los mecanismos propios de la frontera cultural (Lotman 1983a), es decir, que cumplen funciones de mediación y traducción. En otras palabras, efectúan una función metatextual, operan como «modelo de organización de la cultura como tal» (Lotman *et al.* 1973(2006):84).

Se dijo que en el espacio de la ciudad de Buenos Aires convivían (y conviven) diversas culturas en arreglo a –o estructuradas en– diversos lenguajes naturales; *i.e.* es un espacio pluricultural. Las relaciones entre ellas se modelizaron de diferentes formas. Es decir que coexistieron (conflictivamente) modelos distintos de interacción cultural presentes en los textos como memorias (orientadas al pasado) y como programas de conducta (orientados a futuro). Estos modelos respondían a la dinámica (sincrónica y diacrónica) propia del momento histórico.

En este punto es posible enunciar el problema: ¿Qué modelos de interacción cultural se construían en esta publicística de los inmigrantes italianos especializada en artes en Buenos Aires entre 1890 y 1910? Se entiende que esta pregunta es fundamental pues la interacción con las culturas y textos «ajenos» es determinante en la creación (creatividad) de la «propia» debido al carácter responsivo de esa interacción –los

literatura que comparte algunos problemas con la que se propone abordar aquí: la literatura de viaje (de intelectuales italianos –burgueses): *De Amicis*, *De Gubernatis*, *Godio*, etc. Entre esos problemas comunes se encuentran: la constatación para los intelectuales de que el mundo de las clases populares no había seguido el proceso de unificación como ellos pretendían, el problema de la lengua, la tensión entre viajeros y residentes, la dirección de una emigración constituida por sectores pobres, etc (cf. *Ibid.*:104).

¹⁰⁹ El corpus se completa con la revista *Natura ed Arte* (Roma-Milán, 1898-1911); los volúmenes conmemorativos *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1900* (a cura di Luigi Bacci, 1910), *La Repubblica Argentina. Arte, industria y commercio* (1906), *La primavera della patria* (Pasquale de Luca, 1911); y los diccionarios biográficos de Laquaniti (1912) y Barozzi y Baldissini (1898).

tópicos fundamentales se establecen, como respuestas, en ese diálogo. De este modo, el problema planteado resulta sensible en el estudio de la cultura argentina para la comprensión del devenir hegemónico del nacionalismo. Al mismo tiempo, en el estudio de la cultura italiana, dicho problema representa la manifestación de un límite en su expansión y su concepción colonialista (Annino 1976; Dore 1985; Bertagna 2007).¹¹⁰

3.1. Hipótesis básica

Atento a lo expuesto, la tesis a sostener es que la publicística italiana en la Argentina de temática artístico-cultural, entre 1890 y 1910, puede ser leída como un metatexto (instructivo) de la interacción entre la cultura migrante y la local. En ella se proyectan y actualizan los modelos de interacción cultural, convergente y divergente, en diálogo (responsivo) con la hegemonía y los condicionamientos o límites que ésta imponía –principalmente desde el gran plexo textual denominado «nacionalismo culturalista».¹¹¹

Se configuran dos modelos de interacción cultural en tensión: uno con énfasis en «lo común» con la cultura local, o convergente; y otro de interacción diferencial, o divergente.¹¹² El modelo con énfasis en lo común –basado en la «búsqueda de lo propio en el texto ajeno» (cf. Lotman 1983a(1996):63)– determina un modelo cerrado de cultura que tiende a la uniformidad haciendo hincapié en lo traducible. A medida que se

¹¹⁰ Potencialmente, estudiar la publicística puede contribuir a responder a la pregunta de ¿por qué no prosperaron los proyectos de colonización de los que habla Annino (1976)? O ¿por qué eran inviables como parece sostener Dore (1985)? En otras palabras, las formas de interacción entre la cultura italiana y la americana/argentina propuestas en los textos habrían abierto una vía cultural de inserción en detrimento de posibilidades de colonialismo (político-militar) como se implementó en África. Es un problema muy amplio, que excede los objetivos pero al que podría contribuirse.

¹¹¹ Aquí se sigue la siguiente premisa del Grupo Sigma: «El aumento de la consciencia posible permite el mayor reconocimiento de existencia del *otro* (extranjero, marginado, diferente) historizando aún más y profundizando la crisis del *sentido común unitario* (nacionalismo, tradición, integrismo, populismo). El ir hacia el otro refuta la naturalidad de la ideología dominante: la niega, altera el flujo de información ya establecido (consuetudinario) aumenta la entropía del código, potencia las contradicciones, las debilita, razón por la que la ideología dominante necesita controlar ese flujo informativo que genera todo encuentro con el otro, mimetizándose para despotenciar las fisuras generadas en el código dominante por ese encuentro, llegando incluso a la clausura (xenofobia, censura) permitiendo emitir tan sólo lo que posibilite sanar la fractura, impidiendo nuevas *metatextualidades*» (Mancuso y Grupo Sigma 1991[2005]:s/p).

¹¹² En esta metáfora se propone que, al igual que una serie matemática, la interacción textual puede verse como una conjunción de textos (elementos) que puede tender al infinito. Dicha conjunción es convergente cuando se da dentro de un límite, si no lo tiene, es divergente. En términos culturales, la interacción es de una determinada naturaleza cuando se da dentro de ciertos límites. Puestos en tensión, en el contexto de una situación histórica cambiante, fuertemente dinámica, hay una divergencia.

acerca al límite de lo traducible, a la intraducibilidad (*v.gr.* en la disputa entre los artistas por el mercado), ese modelo entra en conflicto, no resulta viable. El modelo diferencial, divergente –basado en la «búsqueda de lo ajeno»–, por su parte, supone una apertura irreductible, tiende a la diversidad. La tensión entre ambas modelizaciones estaría presente en cada uno de los textos.

En otras palabras, la propuesta de este estudio es reinterpretar como tendencias o polos que se dan al interior mismo de los textos, la tensión entre las tesis asimilacionistas y pluralistas (*v.s.* 2.1.3) con las cuales fue leída por la historiografía la vida italiana en la Argentina.

Si este esquema narrativo resulta productivo se contrastaría positivamente la tesis de que en la cultura

(...) están funcionando dos mecanismos mutuamente opuestos: a) la tendencia hacia la diversidad, hacia un incremento del número de lenguajes semióticos organizados de manera diferente, el «poliglotismo» de la cultura; b) la tendencia hacia la uniformidad, el intento de interpretarse a sí misma o a otras culturas como lenguas uniformes, rígidamente organizadas (Lotman *et al.* 1973(2006):84).

3.2. Hipótesis derivadas

De esta hipótesis se derivan las siguientes:

a) El grupo o formación cultural a cargo de esta publicística, integrado por críticos, editores, artistas, mecenas y personalidades destacadas, en su mayoría inmigrantes de primera generación, mantuvo estrechas relaciones con la dirigencia italiana de Buenos Aires y sus principales instituciones. En el contexto de esta formación los críticos asumieron una función fundamental como mediadores y traductores entre la cultura local y la península itálica.

b) El posicionamiento ético-ideológico de esta publicística italiana se distingue, por un lado, de la publicística italiana anarquista y anarco-sindicalista (Mancuso y Minguzzi 1999) y, por otro, del nacionalismo culturalista. En este sentido, los textos configuran un ordenamiento diferenciado del pasado de la inmigración italiana en Buenos Aires, en especial en el espacio artístico, y un programa estético que los incluye inexorablemente en su calidad de representantes de la civilización y cultura italianas.¹¹³

¹¹³ Un indicador para este punto, además de la cuestión sobre las contribuciones artísticas italianas a la cultura argentina, son los muchos textos (artículos, capítulos, monografías) que reflexionan sobre la

c) De este modo, el modelo de «sí misma» que configura esta cultura es expansivo, universalista, con una fuerte idiosincrasia lingüística del italiano,¹¹⁴ en el que la ópera es el género central. A su vez, predomina en la crítica una lectura que privilegia los sentidos dominantes, *i.e.* realista (Rossi-Landi 1967).

CAPÍTULO 4. OBJETIVOS

4.1. Objetivo general

A partir de los postulados de la semiótica de la cultura, en el marco de una semiótica general como teoría unificada de lo social en tanto praxis sígnica (Mancuso 2005; 2010a; Rossi-Landi y Mancuso 1985), se propone comprender la modelización de la interacción cultural conformada en una publicística de temática artístico-cultural – constituida fundamentalmente por periódicos, revistas culturales, diccionarios biográficos y publicaciones conmemorativas– producida por inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910 y el posicionamiento estético de la crítica artística sostenida en ella.

4.2. Objetivos específicos

a) Reconstruir las características, funciones y posicionamiento del grupo o formación cultural que produjo los textos en cuestión (Gramsci [1975], Williams 1977, 1980).

b) Dar cuenta del ordenamiento del pasado y el programa orientado hacia el futuro (Lotman y Uspenski 1971; Koselleck 1979) que construyen estos textos en sus relaciones responsivas con otros posicionamientos ético-ideológicos, en especial con el nacionalismo.

c) Definir el modelo de cultura «de sí misma» (Lotman *et al.* 1973) al que dan

historia del periodismo italiano en argentina, dentro del cual la «publicística cultural» es considerada en forma especial (v.g. Scardin 1899).

¹¹⁴ Este elemento sería, no casualmente sino responsivamente, la contracara de uno de los modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (*cf.* Mancuso 1989-90:72; 1999:23).

forma estos textos y la crítica que predomina en ellos.

d) Contrastar la productividad de la propuesta teórico-metodológica en fuentes escasamente exploradas.

e) Discutir lo hallado en d) con las principales tesis y lecturas hipotéticas de la bibliografía acerca de la inmigración italiana en Buenos Aires y su producción textual.

f) Poner en diálogo y actualizar los conocimientos parciales sobre la inmigración italiana y su producción textual en Buenos Aires de las historias del arte, del teatro y de la música.

g) Contrastar la modelización de la interacción cultural propuesta en esta publicística, leída como metatexto, con actualizaciones –puestas en acto/texto del/los modelo/s– en textos artísticos de inmigrantes italianos.

PARTE II. CORPUS TEXTUAL

CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA

... ¿Qué dirán los futuros historiadores argentinos cuando estudien nuestra época y sepan cuan poderosa y multiplicada era nuestra prensa, pero no encuentren Archivo ni Biblioteca donde poder consultarla?

(E. Quesada 1883a:101)

Desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, se entiende al «texto» como el punto de partida gnoseológico. A su vez, en tanto dispositivo de memoria, a partir del texto es posible la reconstrucción de «capas de cultura» (Lotman 1992b(1996):86). Así es comprendida la producción textual que pertenece a lo que en esta investigación se da en llamar «publicística italiana en Buenos Aires» entre 1890 y 1910. En el contacto cultural, la publicística es la estrategia de los intelectuales de una cultura ajena (en este caso la inmigración italiana) para dinamizar (*i.e.* aflorar las contradicciones de) la cultura receptora (*cf.* Gramsci [1975]I:385-6 Q3(XX)§118 (2012):66-7).

5.1. Descripción textual

El trabajo con los textos se divide en dos momentos: la descripción y el análisis textual. El primero, sigue una serie de lineamientos (se trata de puntos ineludibles para la investigación socio-semiótica de un texto) tomados de la propuesta de Gramsci. Muchas investigaciones utilizan segmentaciones similares, parten de preguntas análogas, sin adscribirlas como gramscianas; se entiende aquí que la explicitación del programa de investigación gramsciano para las publicaciones periódicas es muy pertinente en el marco de una perspectiva semiótica de la cultura. Ahora bien, es necesario reconstruir los puntos metodológicos de ese programa y adaptarlos a los textos tratados en esta investigación. Esos puntos fueron reunidos como notas sobre periodismo en la compilación *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; provienen fundamentalmente del cuaderno 24 de la edición de Gerratana ([1975]III:2259-75 (XXVII) (2012):149-183) pero tienen ramificaciones a lo largo de

toda la obra de los *Quaderni del carcere*, como es usual (especialmente en el cuaderno 14 que es donde comenzó a esbozarlo). Gramsci se refiere allí a lo que llama «periodismo integral», es decir:

(...) quello che non solo intende soddisfare tutti i bisogni (di una certa categoria) del suo pubblico, ma intende di creare e sviluppare questi bisogni e quindi di suscitare, in un certo senso, il suo pubblico e di estenderne progressivamente l'area. Se si esaminano tutte le forme di giornalismo e di attività pubblicistica-editoriale in genere esistenti, si vede che ognuna di esse presuppone altre forze da integrare o alle quali coordinarsi «meccanicamente» ([1975]III:2259 Q24(XXVII)§1 (2012):149).

Se acerca esta definición a lo que en esta investigación se llama publicística.¹¹⁵

Estas notas poseen la característica conjunción entre teoría y praxis gramsciana (o sea, ente un proyecto de investigación y una normativa para la práctica editorial –que se evidencia en el uso de «*dovere*» o «*bisogna*»). Se pretende aquí, por supuesto, hacer hincapié en lo teórico, intentando reconstruir una metodología. Entonces, la descripción de las publicaciones que constituyen el corpus de esta tesis se hace siguiendo los siguientes criterios (no necesariamente así ordenados) con el objetivo final de reconstruir/comprender su programa de acción:

a. *El grupo cultural*. Por razones metodológicas, Gramsci propone partir de la presuposición de «*(...) che esista, como punto di partenza, un aggruppamento culturale (in senso lato) piú o meno omogeneo, di un certo tipo, di un certo livello e specialmente con un certo orientamento generale e che su tale aggruppamento si voglia far leva per costruire un edificio culturale completo, autarchico, cominciando addirittura dalla... lingua (...)*» (*Ibíd.*). Es necesario señalar entonces las características sociológicas, institucionales, etc. del grupo (v.s. 2.1.4). Luego se podrá dinamizar su comprensión en el reajuste de sus fines y premisas y las transformaciones que ocurran por la realización (o no) de los mismos.

Como sostuvo Ernesto Quesada, haciéndose eco de los términos de «un publicista europeo»:

Sucede rara vez que se vislumbre una solución política financiera de cierta importancia, sin que inmediatamente surja un órgano nuevo, destinado a hacerla conocer, a alabarla, a dirigirla, a defenderla de tal modo que para hacer la cuenta exacta de los principales acontecimientos de un año y seguir las facetas diversas por las que han pasado las fortunas o las opiniones, bastará con frecuencia hacer pura y simplemente el inventario de los diarios que han aparecido ese año y recorrer los que ya existían (*cit. in* Quesada 1883a:98).

¹¹⁵ Otra definición podría ser: «*(...) il giornalismo è stato considerato, nelle note ad esso dedicate, come esposizione di un grupo che vuole, attraverso diverse attività pubblicistiche, diffondere una concezione integrale del mondo (...)*» (Gramsci [1975]III:1718-9 Q14(I)§60 (2012):182-3).

La pregunta que se abre a partir de esta consideración es precisamente qué problema enfrentó el grupo que, desde inicios de la década de 1890, buscó hacer conocer, dirigir, defender y «solucionar» a través de una sostenida publicística (v.i. 6).

b. *Los lectores*. Gramsci propone considerarlos desde dos puntos de vista: *i.* como «elementos ideológicos», es decir, «transformables», «maleables» filosóficamente ([1975]III:1721 Q14(I)§62 (2012):150); *i.e.*, en el contexto de esta investigación, los lectores como destinatarios del discurso pedagógico que caracterizó a esta publicística (entendiendo que toda relación pedagógica es una relación hegemónica; *cf.* Mancuso 2010a:202-3). *ii.* Los lectores como «elementos económicos» que asimilan las publicaciones y pueden hacerlas asimilar a los demás, o sea, adquirirlas y difundirlas. Sin embargo, son dos elementos estrechamente ligados por «*l'indirizzo ideologico della "merce" venduta*», «el carácter ideológico de la “mercancía” vendida» (Gramsci (2012):151). Aún más, estas dos caras de la misma moneda con las que Gramsci busca dar cuenta de la instancia receptiva (profundamente activa, como deja claro), podría decirse que prefiguran una concepción posmoderna. No se trata sólo de una «difusión» en términos de un «boca en boca», implica más bien la aceptación de sus elementos «filosóficos», o sea su ideología, y su reproducción (*i.e.* la acción según el programa de conducta propuesto en el texto). De esta manera el texto se entiende como un instructivo que orienta y organiza su propia lectura, *i.e.* que construye su lector modelo (*cf.* Mancuso 2010a:207-8).¹¹⁶ En el sentido del fin último pedagógico, las publicaciones periódicas (y los libros conmemorativos que se repartían entre sus suscriptores) eran tipos de textos ideales para (géneros propios de) una cultura que masificaba sus lectores.

c. El aspecto exterior. Se entiende que el «aspecto exterior» es inseparable del contenido ideológico e intelectual de una publicación. Esta dimensión material del texto tiene

Grande importanza (...) sia commercialmente, sia «ideologicamente» per assicurare la fedeltà e l'affezione (...) Fattori: pagina, composta dai margini, dagli intercolonna, dall'ampiezza delle colonne (lunghezza della linea), dalla compattezza della colonna, cioè dal numero delle lettere per linea e dall'occhio di ogni lettera, dalla carta e dall'inchiostro (bellezza dei titoli, nitidezza del carattere dovuta al maggiore o minore logorio delle matrici o delle lettere a mano, ecc.) ([1975]III:1741 Q14(I)§73 (2012):164).

Estrechamente ligado al punto anterior (b.), en éste juega además un factor

¹¹⁶ Este aspecto constituye uno de los puntos centrales de la teoría del signo que Mancuso (2010a) reconstruye a partir de los términos gramscianos.

esencial: la técnica. El recorte temporal de esta investigación implica un momento de actualización permanente de los aspectos técnicos de la industria gráfica en Buenos Aires, en la que los inmigrantes jugaron un rol fundamental, ya sea como empresarios, ilustradores, grabadores, fotógrafos, operarios, etc.¹¹⁷

d. *Colaboraciones extranjeras*. Se busca comprender la colaboración extranjera, como dice Gramsci, no esporádica ni casual sino orgánica, es decir, de intelectuales que partiendo de su situación cultural originaria sepan interpretar y sobre todo traducir la cultura ajena. Este punto es importante para comprender esas interpretaciones de los intelectuales de la realidad cultural ajena (fundamentalmente la argentina). En una interesante fuente, Guglielmo Godio, quien sería libretista de una ópera de Arturo Berutti, se preguntaba:

L'emigrazione è un fenomeno bifronte: tanto è vero, che vien designato in due maniere: è detta immigrazione in America, è detta emigrazione in Europa. / (...) quanti sono gli scrittori, i quali per aver lungo tempo risieduto e vissuto nei paesi donde l'emigrazione parte, e lungo tempo risieduto e vissuto nei paesi dove l'immigrazione arriva, hanno competenza di trattare la questione con elementi d'osservazione diretta e con dati esatti? (Godio 1893:101; cit. in Blengino 1987(1990):102; cf. Gramsci (2009):128).

Se consideran no sólo las colaboraciones en publicaciones periódicas, sino también los diarios de viaje de intelectuales italianos (v.g. Pascarella [1961], De Gubernatis 1898). Se trata, en definitiva, de la función de *intermediación cultural* que cumplen estos publicistas (Gramsci [1975]II:913-4 Q7(VII)§81 (2012):166-7). Y, en sentido más amplio, tiene relación con el rol que cumplen los intelectuales en el contacto con culturas ajenas y su desarrollo histórico (cf. [1975]I:385-6 Q3(XX)§118 (2012):66-7; v.s. 2.1.4 y 2.1.5). Como señala Sergi:

*La scelta dell'emigrazione italiana –inizialmente colta, fatta di esiliati politici, carbonari, mazziniani e massoni, reduci sconfitti delle lotte del 1848– di partecipare indirettamente al processo di radicale mutamento dell'Argentina, permeandola con idee riformiste e liberali, segna già, così, il primo giornalismo di emigrazione dell'Ottocento (2012:18).*¹¹⁸

Un editorial del periódico *La Razón* en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo destacaba que

Nuestro país está en plena inmigración de mentalidad europea. El de conocer a la Argentina es un deseo que aguijonea a los hombres más ilustres del viejo continente que llegan a nuestro

¹¹⁷ Una contrastación positiva de ese momento crítico pueden ser las grandes huelgas de los trabajadores del sector.

¹¹⁸ Además, el periodismo era un eje fundamental de la estrategia mazziniana de creación de consenso: «(...) Mazzini (...) affidava agli intellettuali una missione educativa, quella di istruire le classi lavoratrici proprio attraverso i giornali» (Sergi 2012:21).

país en una profusión tan representativa como ecléctica: estadistas, poetas, sabios, pintores, músicos, en una palabra, todo lo que marca en el extranjero las más altas gradaciones en materia de especulación de las ciencias y de las artes (*La Razón*, 23-IX-1910:1; *cit. in* Cetrangolo 2015a:43).

e. *Tipificación*. Para este punto es necesario pensar en ciertos rasgos generales que definen a las publicaciones que forman parte del corpus (v.i. 6).¹¹⁹ Esto brinda un sustrato común a las descripciones a la vez que permite señalar las desviaciones de ese modelo. En una primera distinción Gramsci separa las publicaciones de opinión y de información. Las primeras son órganos de partidos y las otras no. Como se vio (v.s. 2.1.4), la creación y afianzamiento de la prensa italiana (en italiano) en Buenos Aires contribuyó a fijar los posicionamientos políticos de la colectividad migrante, como órganos de las asociaciones primero y luego como emprendimientos independientes o «de información». Otra distinción se define según las publicaciones estén destinadas a las masas populares o a un público más limitado ([1975]III:2260-2 Q24(XXVII)§2 (2012):169-71). Por otro lado, las tipificaciones propuestas por Gramsci (crítico-histórico-bibliográfico; político-crítica) no contemplan necesariamente el tipo de publicaciones aquí abordadas, sin embargo hay una serie de características que, según se puede hipotetizar, se cumplirían. Por ejemplo, ciertas características derivadas de las revistas moralizantes del siglo XVIII perviven y podrían contrastarse en *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*:

*Il tipo generale si può dire appartenga alla sfera del «senso comune» o «buon senso», perché il suo fine è di modificare l'opinione media di una certa società, criticando, suggerendo, sbeffeggiando, correggendo, svecchiando, e, in definitiva, introducendo «nuovi luoghi comuni». Se ben scritte, con brio, con un certo senso di distacco (in modo da non assumere toni da predicatore), ma tuttavia con interesse cordiale per l'opinione media, le riviste di questo tipo possono avere grande diffusione ed esercitare un influsso profondo. Non devono avere nessuna «mutria», né scientifica né moralisteggiante, non devono essere «filistee» e accademiche, né apparire fanatiche o soverchiamente partigiane: debbono porsi nel campo stesso del «senso comune», distaccandosene quel tanto che permette il sorriso canzonatorio, ma non di disprezzo o di altezzosa superiorità ([1975]III:2270-1 Q24(XXVII)§4 (2012):162-3).*¹²⁰

Por esa función que cumplen para la hegemonía, estas revistas orientadas a un público amplio (no necesariamente masivo, pero sí dentro de una cultura masiva)

¹¹⁹ Puede resultar muy productiva, asimismo, la operativa (e intuitiva) clasificación que realiza Ernesto Quesada (1883a): a. políticos (1. propiamente dichos, 2. comerciales e industriales, 3. mixtos); b. no-políticos (1. serios –históricos, científicos, literarios, jurídicos, filosóficos, pedagógicos, artísticos, administrativos–, 2. jocosos –satíricos, frívolos, burlescos, inmorales–).

¹²⁰ Es interesante la contrastación que surge de esta descripción con las definiciones de la actividad del crítico de arte realizadas en *La Revista Teatral*, en las que parecen cumplirse estas preocupaciones por influir en el lector medio (v.i. 7.3.4).

poseen dos características salientes y compartidas, el discurso pedagógico y la crítica realista (Rossi-Landi 1967b). Estas dos características son, según la lectura de esta investigación, pilares fundamentales de esta publicística.

f. *Dirección*. Gramsci no hace hincapié necesariamente en la figura del director sino más bien en el grupo cultural que sustenta una publicación.¹²¹ Sin embargo, sin dejar de atender a esta situación, la voluntad de los directores es un factor fundamental de la vida y supervivencia de las publicaciones periódicas. En esta investigación, los directores (fundamentalmente Giacomo De Zerbi de *El Mundo del Arte* y Vincenzo di Napoli-Vita de *La Revista Teatral*) son tomados como referencia con la pretensión de reconstruir su actividad intelectual y comprenderla como modélica.¹²²

Finalmente, cabe destacar una propuesta que busca dar cuenta del «(...) *meccanismo editoriale periodico che diffonde le tendenze ideologiche che operano continuamente e simultaneamente sulla popolazione*» ([1975]III:1846 Q16(XXII)§4 (2012):175-6). Para ello, Gramsci sugiere una serie de puntos metodológicos para indagar sobre aquel mecanismo: información sobre tirada, *staff*, dirección, financiamiento y publicidad. También propone seleccionar un acontecimiento puntual para poder comparar su tratamiento en diferentes periódicos y contrastar el examen del periódico con el resto de las publicaciones; *i.e.* reconstruir las voces que intervienen en el diálogo. Aquí se sigue esta propuesta para el análisis de la publicística italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910. A partir de una minuciosa lectura de las publicaciones se detectan núcleos temáticos (exposiciones artísticas, conciertos, etc.) que permiten identificar relaciones hipotextuales y cotextuales.

5.2. Análisis textual

Entonces para el segundo momento, el del análisis, se sigue una hermenéutica historiográfica ampliada por las problematizaciones textuales presentadas en la perspectiva teórico-metodológica. Para ello, se identifican núcleos problemáticos, que hacen fundamentalmente al gran problema de la interacción cultural, a partir de la

¹²¹ Sí se refiere a un tipo de revista «combinación de elementos directivos» como *Critica* de B. Croce, *Politica* de F. Coppola y *Nuova Rivista Storica* de C. Barbagallo (Gramsci [1975]III:2263 Q24(XXVII)§3 (2012):155).

¹²² También de Angelo De Gubernatis como fundador de *Natura ed Arte* y de los directores de *La Patria degli Italiani*, Cittadini, Valentini y Paroletti, durante el período aquí estudiado.

contrastación de los textos con las principales hipótesis sobre la cultura del período (Halperín Donghi 1976; Terán 2000; Mancuso 1999, 2006, 2011; v.s. 2.1); a través de la ampliación del contexto a partir de la focalización de una textualidad lateralmente tenida en cuenta por la historiografía. Entre aquellos elementos hipotextuales se encuentra la noción de «materialismo» (y algunos signos asociados como la «ciudad fenicia»), el esteticismo y la crítica realista. A partir de la identificación de estos elementos se pretende estudiar los textos y comprender cómo dialogaron en sus relaciones cotextuales.

El fin último del análisis textual busca la reconstrucción del diálogo estético a partir de la hipótesis de que la cultura migrante italiana en Buenos Aires interactuó entre dos polos, la convergencia con la cultura local y la divergencia. Se entiende, al mismo tiempo, que estos textos no representaron a la totalidad de los inmigrantes, sino más bien a un grupo cultural determinado que ocupa un espacio de poder dentro de la colectividad y que utilizó las publicaciones como estrategias de interacción. Estas estrategias de interacción son comprendidas aquí como «instrucciones de lectura». En otras palabras, se leen las publicaciones que constituyen esta publicística italiana en Buenos Aires como metatextos que organizan (o autoorganizan) y legislan la interacción cultural, sustentados sobre un particular ordenamiento del pasado de la cultura italiana en Argentina y disponiendo un programa de conducta futuro.

CAPÍTULO 6. LA PUBLICÍSTICA ITALIANA EN BUENOS AIRES (1854-1910)

La storia del giornalismo italiano nell'Argentina o –a dir meglio– nella Capitale della Repubblica, è il riflesso, per molti riguardi, delle varie attività esercitate nel Paese dai nostri connazionali nel periodo di settant'anni. Nei programmi, nelle tendenze, nel colore politico, nel valore intellettuale, nel formato, nei caratteri, nei mezzi meccanici adoperati, nella tecnica, nella composizione, nella stampa dei diversi periodici e quotidiani pubblicati in questo lungo trascorso di tempo troviamo abbozzato il quadro della complessa vita collettiva.

(Basilio Cittadini 1921:143)

En este capítulo se realiza un mapeo de lo que en esta investigación se llama publicística italiana en Buenos Aires entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, con el fin de dotar a las descripciones de las publicaciones artístico-culturales de contexto y cotextos. Tal vez sea más preciso hablar de

publicísticas italianas en tanto quedan registradas en este mapa distintas posiciones de diversos grupos culturales de la colectividad, disgregados en diferentes elementos cotextuales. Fundamentalmente, se espera mostrar la importancia cuantitativa de este fenómeno editorial. Cantidad que está en relación a una cualidad. Para ello, se brindan algunos datos bibliométricos que, a pesar de su esquematismo, son útiles para dar cuenta de las proporciones.¹²³



II. 1. La prensa italiana en Buenos Aires (*Caras y Caretas*, II, 102, 20-IX-1900:21)

6.1. La *stampa* italiana en Buenos Aires

No por conocido debe dejar de destacarse, como fondo de la figura, que la publicística italiana es un elemento más de un mundo editorial y hemerográfico general

¹²³ El estudio cualitativo se realiza en el capítulo siguiente sobre un corpus más reducido.

de vastas proporciones y de capital importancia en el desarrollo de una modernización cultural en Argentina (*cf.* Quesada 1883a y b; Orzali 1893) y todo el globo. Por ello Ignacio Orzali, autor de una fuente titulada *La prensa argentina* (1893), no dudó en utilizar a la prensa como indicador del progreso alcanzado por Argentina. Tan era así que Ángel Menchaca en el *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires* le otorgó al periodismo de comienzos de siglo una función *quasi* artística y oracular:

El periodismo argentino (...) está a la par de los más adelantados del mundo. (...) Nuestros primeros diarios son una especie de espejos gráficos maravillosos, que nos hacen ver casi instantáneamente cuanta novedad o hechos de interés se producen en cualquier punto de la tierra, desde el menor movimiento de los ejércitos de los pueblos en guerra (...); desde las oscilaciones de los valores en los centros que regulan el comercio internacional, hasta el último libro de autores en boga, el estreno de una cantante afortunada o el triunfo de un pintor, de un músico o de un comediógrafo; son argos fabulosos que todo lo saben, dicen y comentan. Hoy quien los lee (...) recorre como en un planisferio explicado o a través de los cristales de un cosmorama, cielos, mares, ciudades, tierras, gentes, ciencias, artes y cuanto puede imaginarse: estudian el pasado, describen el presente y conjeturan el porvenir (1904:CLX).

Por su parte, en Italia hacia fines del siglo XIX se habían consolidado fuertes tradiciones periodísticas a lo largo de toda la península. Queda testimoniado así, por ejemplo, en la guía compilada por Nicola Bernardini, *Guida della stampa periodica italiana* (1890). Al mismo tiempo, en medio del proceso de emigración, llamaba la atención la obra de los connacionales en el exterior, como se ve en *La stampa periodica italiana all'estero: indice dei periodici tutti o in parte in lingua italiana (...) negli anni 1905-1907*, de Giuseppe Fumagalli (*v.* Bertagna 2009).

Es decir, que la prensa en italiano¹²⁴ –o realizada por inmigrantes italianos– no aparece como un elemento anómalo dentro del panorama general de la publicaciones en Buenos Aires. Sí representa, por mucho, la porción más grande de la prensa extranjera publicada en el país. A ningún viajero italiano le pasaba desapercibido este detalle y hacían de alguna forma alarde del nivel alcanzado por la *stampa* en esta ciudad: «(...) *dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti riservarono non poca attenzione –e in genere espressero apprezzamento– per l'ottimo livello della sua stampa periodica*» (Bertagna 2009:42). Fue así que Angelo De Gubernatis escribió en su diario de viaje: «*Una delle più splendide manifestazioni dell'operosità civile dell'Argentina è, senza alcun dubbio, il grande svolgimento che vi ha preso e il grande favore che vi ha trovato*

¹²⁴ Se insiste en el detalle de que el idioma italiano tenía una importancia capital en esta publicística, por sobre el dialectismo o el idioma local.

la stampa periodica» (1898:323).¹²⁵ Al mismo tiempo, la prensa italiana en el extranjero era uno de los puntos de interés en las exposiciones, como la de Milán en 1906 donde la Argentina tuvo un lugar privilegiado entre los italianos fuera de Italia. Así quedó registrado en el álbum-recuerdo de la exposición (Cittadini y De Luca 1906:202-207), en el que el diario *La Patria degli Italiani* era destacado en la diáspora italiana por el mundo como «*il più grande, più autorrevole e più diffuso fra tutti*», digno del premio más importante de la categoría. La *stampa* también estaba presente como una cuestión muy relevante en otros libros fundamentales de la publicística de la emigración, las descripciones de la Argentina realizadas desde Italia. De igual modo, las publicaciones periódicas ocuparon un espacio importante de los libros conmemorativos de la actividad italiana en el Plata, como puede verse en Franzoni (1898), Scardin (1899), Parisi (1906 y 1907) y en Zuccarini (1910).¹²⁶



II. 2. Artigue, «Il giornalismo italiano nella Repubblica Argentina» (Zuccarini 1910:413)

A pesar de la mentada relevancia de las publicaciones periódicas italianas en Buenos Aires, a los protagonistas se les presentaron costosas dificultades para llevar a cabo sus programas editoriales. Son dificultades que enfrenta toda publicación para subsistir. En primer lugar, aquella de encontrar una voz representativa del interés social, que aparezca como una necesidad –aquel *bisogno* del que hablaba por Franzoni (1898; v.s. 2.1.5). Como decía Ernesto Quesada:

¹²⁵ Las observaciones de De Gubernatis, si bien parecen destacar la gran obra de la prensa periódica en Buenos Aires, esconde una crítica antimaterialista. La cita continúa así: «*Se l'Argentino non legge molti libri e se ne compra assai meno, esso è un lettore avido delle notizie del giorno (...). Volendo vivere in fretta è pure lettore frettoloso*» (1898:323). En suma un «*popolo abbastanza utilitario, poco idealista*» (*Ibid.*:324; v.i. 7.4.1).

¹²⁶ Para una descripción y estudio de este tipo de fuentes (libros conmemorativos) v.i. 7.5.

No aparecen periódicos sin embargo, sin tener un público cualquiera, y solo subsisten y prosperan aquellos que llenan necesidades sentidas y que responden a objetos dados. Esto es lo que explica cómo anualmente hay una plétora tal de periódicos que nacen y desaparecen sin llamar la atención de la generalidad, y sin dejar tras sí rastro alguno de su precaria aparición. Si solo prosperase con efecto, los periódicos que cumplen con una misión cualquiera, pues hay que convencerse de que el periodismo no es únicamente una especulación mercantil, sino que ante todo debe ser un apostolado (1883a:97-8).

Paralelamente, otro de los escollos, era el aspecto económico; tal vez el mayor determinante de la duración de las publicaciones. Emilio Franzina asegura que

(...) con la sostanziale eccezione della stampa anarchica e socialista, si può tranquillamente asserire che tre quarti dei giornali italiani d'America erano «sostenuti», dietro le quinte, dal nostro governo, oppure dai governi americani e dalle compagnie di navigazione/colonizzazione ecc., che versavano forti somme alle testate così come ai singoli giornalisti (cit. in Bertagna 2009:29).

Cabe agregar a estas instituciones financiadoras, además de comercios de mayor o menor envergadura y profesionales, a los bancos, como el Banco de Italia e Rio della Plata o el Nuovo Banco Italiano (instituciones fundamentales de la Camera di Commercio; cf. Devoto 2006:224-5). Eran pocas las revistas en italiano que no tenían publicidad de un banco o agencia de navegación. Las relaciones entre empresarios periodísticos y bancos y agencias de viaje fueron fluidas –como lo atestiguan las figuras de Basilio Cittadini, tal vez el emprendedor periodístico más importante, o el industrial y crítico musical Evaristo Gismondi, uno de los fundadores del Banco Ítalo Americano.¹²⁷ Como explica Sergi (2012) estas aferradas relaciones entre cierta prensa, el Banco de Italia e Rio della Plata y el Circolo Italiano estaban, además, garantizadas por lazos masónicos.

Por otra parte, Sergi divide en períodos la historia del periodismo italiano en Argentina siguiendo las etapas de la inmigración: el primero, un período preparatorio que termina en la década de 1860, tiempo de emigración política; el segundo, durante el aluvión inmigratorio, de la década de 1870 a la de 1920, período que incluye el recorte temporal de esta investigación; el tercero, el período de entreguerras, marcado por la política exterior y emigratoria del régimen fascista; el cuarto, pertenece al éxodo masivo de la posguerra; y un quinto, cuando la población inmigrante se encuentra en «*completa*

¹²⁷ Sobre Cittadini v.i. 7.1; Sergi asegura que «*Cittadini, in quegli anni [mediados de la década de 1870], aveva esteso la sua rete di relazioni sociali diventando uno dei leader di quella complessa trama di istituzioni che regolavano la vita della collettività ed era ben introdotto nelle prestigiose società italiane a incominciare dal Banco de Italia e del Rio de la Plata e del Circolo Italiano di cui era stato tra i fondatori (...). Forti, inoltre, erano i suoi legami con la massoneria in patria e nella colonia (fu anche presidente del Fascio Massonico Italiano collegato al Grande Oriente di Roma)*» (Sergi 2012:36).

assimilazione», caracterizado por una prensa en italiano modesta desde el punto de vista editorial (2012:13). Durante el período de cincuenta años, que contiene el recorte aquí presentado (1890-1910), el período posresurgimental (Bertagna 2009, v.s. 2.2.1) y prebélico, la *stampa* italiana de Buenos Aires vivió importantes cambios. Con la culminación del proceso de unificación, se dieron nuevos enfrentamientos político-ideológicos en medio de una expansión de las *testate* y de grandes avances técnicos.

6.2. Enfrentamientos ideológicos

Lejos estaba la prensa italiana de ser homogénea. Especialmente entre fines de la década de 1860 e inicios de la de 1890, que se caracterizó por la virulencia de los enfrentamientos entre periódicos y periodistas italianos, incluso más allá de la colectividad; fue el período de, como los llama Smolensky (2013), los «periodistas pendencieros».¹²⁸ Payró en *La Nación* se sorprendía: «¡Qué prensa más endiabladamente batalladora la prensa italiana!» (*cit. in* Scardin 1899:202). Giulio De Stefano escribía en el número inaugural de su revista *Gl'Italiani al Plata*:

(...) ci limiteremo a citare solamente i tre giornali quotidiani di gran formato, (...) La Patria Italiana, L'Operaio Italiano e la Nazione Italiana. I rispettivi Direttori sono il Dr. Basilio Cittadini, il Prof. Giuseppe Magrini ed il signor Luigi Perelli. / Ma in mezzo a tanti meriti, ci duole fare constare un dato, che a dirla schiettamente, è una nota discordante nella storia oltremodo simpatica dei due primi, La Patria e L'Operaio. / Da qualche tempo si fanno una lotta accanita, una lotta, confessiamolo francamente, odiosa agli occhi di coloro, che non partecipano dell'uno più che dell'altro, ma che riconoscenti a tutti e due, hanno per loro quella stima che meritano e di cui la Colonia ne è debitrice. / Ma... per amor di Dio! tralascino una lotta che, (gl'illustrati Direttori lo sanno meglio che noi) mentre nuoce alla concordia ed armonia della nostra Colonia, non le apporta nessun beneficio che possa ricompensarla. / Siamo sicuri che il Dr. Cittadini e il Prof. Magrini non vorranno affibbiarci l'epiteto d'intruso ed interpreteranno i nostri sentimenti così come noi li abbiamo concepiti. / Saremmo lieti di poter scrivere nel prossimo numero di questa rivista onde portale a conoscenza della nostra stampa nella cara patria, queste parole: / I due importantissimi giornale La Patria Italiana e L'Operaio Italiano vanno di pieno accordo; gl'interessi della Colonia saranno così meglio tutelati. / Vis unita fortior (1889:6-7).

Bertagna sostiene que el originario enfrentamiento entre los sectores republicano y monárquico de los inmigrantes italianos en Buenos Aires,¹²⁹ representado

¹²⁸ El cierre simbólico de aquel período «duelístico» de la prensa italiana en Buenos Aires tal vez pudo ser la muerte del joven director del diario *La Patria Italiana* Attilio Valentini en el año 1892 (v.i. 7.1; v. Bertagna 2009:44; Vangione 1916; *Revista Italo-Americana*, número único destinado a su homenaje).

¹²⁹ El partidismo fue también característico de la prensa argentina en general. Ernesto Quesada lo denunció en los siguientes términos, por lo demás, de mucha vigencia: «La forma republicana de gobierno; las tradiciones y la práctica de una prensa que gozó –salvo raras excepciones– de una libertad que a veces pudo creerse rayaba en desenfreno: la pública discusión de los negocios de interés común, la

en los títulos *La Nazione Italiana* y *L'Eco d'Italia*,¹³⁰ se transformó en una nueva situación:

In coincidenza con l'epidemia di febbre gialla che nel 1871 falcidiò la popolazione di Buenos Aires, tuttavia, si concluse l'avventura dei due antagonisti, che rappresentò comunque un momento di svolta, sia perché, di lì in avanti, la fioritura di testate italiane in Argentina non conobbe più pause, sia perché, completato il processo di unificazione in Italia con la presa di Roma e scomparso Mazzini nel 1872, lo scontro tra monarchici e repubblicani perse di intensità nel corso degli anni settanta, a causa dell'indebolimento progressivo dei secondi (2009:24-5).

Es lo que Dore (1985) describió como un progresivo «conformismo monárquico» de los intelectuales italianos en Argentina. Con la década de 1870 inició un período de florecimiento de las publicaciones italianas en este territorio, y más allá de puntuales momentos de crisis económica, no cesaría por tres décadas de aumentar su número –con títulos más o menos efímeros pero de sostenida renovación. Paralelamente al crecimiento, se fue dando un «apaciguamiento» de las pugnas entre facciones políticas peninsulares. En cambio sí hubo tensiones entre las cabezas de las empresas periodísticas más prestigiosas, pues se trataba de espacios de poder e influencia sobre la colectividad muy importantes. A la citada competencia entre Cittadini y Magrini (v. Moyano Dellepiane 2014:242 y ss) se puede sumar la del propio Cittadini y Ferdinando Maria Perrone (v.i. 7.1.1).¹³¹

ardiente vida de partidismo, y la tendencia de cada argentino a emitir su voz y voto en cada cuestión de grande o mediana importancia, son otras tantas causas innegables que han influido considerablemente para formar el temible poder de que entre nosotros goza el diarismo. Y aunque a veces se sepa que el partidismo impone de antemano una opinión determinada sobre hombre y cosas, sin embargo, la gran masa de la población argentina acepta aun como evangelio lo que le llega cada mañana en forma negra sobre fondo blanco (...). Leído el diario, cada partidista tiene ya su opinión formada, y considera asunto de honor el sostenerla a todo trance, y he ahí como se forma esa terrible “opinión pública”, tan intolerable en sus juicios como tiránica en sus fallos, tan exagerada en sus favores, como inconstante en su perseverancia» (1883a:74).

¹³⁰ *L'Eco d'Italia* fue fundado como representación de los sectores ligados a la casa Savoia, estimulado por el delegado del gobierno de Italia Enrico Della Croce (aunque la propiedad formal del periódico correspondió al comerciante genovés Nicola Canale), y puede leerse como una reacción a la llegada de Basilio Cittadini como redactor en jefe de *La Nazione Italiana*, hecho que supuso una radicalización de la línea republicana de ese periódico. Ambos estuvieron fuertemente enfrentados, al punto que sus directores, Gigli y Cittadini se batieron a duelo. Decía Giusto Calvi: «*In causa di polemiche acerbissime (...) ebbe luogo in quel torno il primo duello tra giornalisti italiani in questa città (...)*» (1889:2). Sin embargo, a pesar del tono moralista, el propio Calvi no fue ajeno a este tipo de conflictos, habiendo llegado al duelo con Giuseppe Panella por causa de una publicación aparecida en *Il Patriota* (Moyano Dellepiane 2014:263-4). Luego de la epidemia de fiebre amarilla, *L'Eco d'Italia* y *La Nazione Italiana* se fusionaron en *L'Italiano*. Otro ejemplo textual anterior de tal contienda ideológica fue el periódico *L'Imparziale* cuyo programa en 1863 era terciar en la disputa entre *L'Italia del Giorno* y *L'Italiano* (v.i. anexo).

¹³¹ Cittadini y Perrone se conocieron en Italia en 1884 cuando el primero fue enviado por la provincia de Buenos Aires a promover la inmigración. Tuvieron una relación de amistad y Cittadini fue «garante» de Perrone en su presentación en Argentina. Pronto se distanciaron pues tenían intereses conflictuados. Más

Los enfrentamientos ideológicos muchas veces se dirimieron en duelos, y no sólo los ideológicos. Extremadamente sensible, el honor de estos personajes se ofendía fácilmente y rápidamente se solicitaba reparación. La cantidad de duelos entre los italianos era llamativa, y no escapaba a ciertos observadores el hecho de que afectaba la imagen de los inmigrantes. Giuseppe Ceppi escribió en 1893, a propósito de la aún cercana muerte de Attilio Valentini y de un reciente conflicto que involucraba a Giacomo De Zerbi (v.i. 7.2.1), lo siguiente:

¿Qué sucede en la colectividad italiana de Buenos Aires para que venga llamando la atención pública en la forma lamentable que lo hace? (...) ¿Qué espíritu malévolo la perturba y se dedica a desacreditarla y perjudicarla? Los escándalos se suceden, se repiten, se persiguen unos a otros como si hubiera rivalidad en cometerlos, empeño en producirlos. Bien sabemos que en todas partes, cuecen habas, como dijo Sancho, y basta para creerlo y probarlo recordar lo que ha sucedido y está sucediendo (...) pero cuando vemos en menos de un año aparecer y vivir periódicos exclusivamente dedicados a la difamación y al escándalo (...) muertes en duelo como la de Valentini (...) provocaciones, revelaciones, duelos a cada momento (...) debemos pensar que algo anómalo sucede, que algo extraordinario pasa, que algo hay podrido entre nosotros, como lo había para Hamlet en Dinamarca (...) ¿A qué se debe esta anomalía? Los más concuerdan en atribuir a la mala dirección y representación que ha tenido en estos últimos años el periodismo italiano en esta ciudad y a su influencia deletérea (...) La inmigración intelectual, en efecto, como lo hemos demostrado otras veces, salvo rarísimas excepciones, es perjudicial, es funesta para sí misma y para la nacionalidad a la que pertenece (...) y lo peor es que algunos aferrándose al periodismo como a una tabla de salvación, encaramándose en este o en el otro diario, logran sus propósitos con intrigas, con procedimientos ilícitos, provocando cuestiones personales, atacando a diestra y siniestra (Aníbal Latino, «Colectividad italiana ¿Qué sucede?...», *La Nación*, 9-II-1893:1; cit. in Moyano Dellepiane 2014:446-7n).¹³²

Las rencillas a las que se refería Ceppi tienen que ver con cuestiones personales, muchas veces motivadas por intereses que no aparecían en la superficie sino que tenían relación con cuestiones económico-comerciales de fondo.¹³³ Más allá de esto, si hasta la década de 1870 los principales enfrentamientos entre las publicaciones italianas estaban ligados a la disputa entre monárquicos y republicanos, en el período aquí abordado (1890-1910), las grandes diferencias ideológicas al interior de la

allá de la disputa por el liderazgo de la colectividad, el conflicto –que en 1886 tenía como arena los periódicos *La Patria Italiana* y *L'Operaio Italiano*– era fundamentalmente económico, pues detrás de cada uno se encontraban intereses de compañías navieras –Cantieri Orlando de Livorno y Ansaldo de Génova respectivamente– que buscaban hacer negocios con el gobierno argentino (Sergi 2012:46-9). Ya en el siglo XX, la relación se apaciguaría. En pleno conflicto, Calvi (1889) defendió encendidamente a Cittadini y trató de «tránsfuga» a Perrone y a *L'Operaio Italiano* por su accionar durante el «prohibo de la isla Martín García».

¹³² Análoga reflexión puede leerse en el artículo que publicara Roberto J. Payró en *La Nación* (cit. in Scardin 1899:202-4).

¹³³ Para continuar con el caso de Basilio Cittadini, además de las públicas rencillas con Magrini y Perrone, pueden contarse disputas públicas (algunas llegadas a duelo) con Gigli, director del *L'Eco d'Italia*, en 1870 de la que salió herido por la espada de Cittadini; con Adolfo Massot ese mismo año; con Bruto Fabbricatore en 1885, que tuvo resolución pacífica; con Paul Ribeauumont, de *Le Courier del Plata*, en 1886 cuando Cittadini fue levemente herido (v. Scardin 1899:202-3).

colectividad pueden resumirse en dos. Por un lado, la que estaba dada entre clericales y anticlericales; lo que en parte no deja de ser un poco paradójico pues el anticlericalismo permanecía mientras el republicanismo se apagaba (*cf.* Bertagna 2009:28). El anticlericalismo fue uno de los hipotextos de mayor pervivencia en esta publicística, aun cuando parecía menguar en otros textos (especialmente en los artísticos, por caso en composiciones musicales religiosas y en el arte decorativo de las Iglesias de Buenos Aires y el resto del país) (*cf.* Dore 1985). Por otro, entre las corrientes políticas italianas hegemónicas (monárquicos, republicanos y socialistas reformistas) y el anarquismo. En este sentido Bertagna afirma:

In parte, la proliferazione di pubblicazioni [desde la década de 1880 en adelante] era dovuta a nuove divisioni di natura ideologica che si profilarono nella collettività dopo il superamento di quella tra repubblicani e monarchici. (...) A contendere lettori ai principali quotidiani tra le classi popolari, e a contrastarne, anche, il progetto di costruzione di una comunità coesa raccolta sotto le bandiere dell'italianità, era apparso un nuovo soggetto: il movimento operaio (2009:38).

Se produjo entonces una gran competencia por la representación de los sectores trabajadores, la gran masa de lectores, entre la prensa de tendencia republicana (de raíces masónicas, ligada a la pequeña y gran burguesía italiana en el Plata), cuyo órgano paradigmático fue *La Patria degli Italiani* (v.i. 7.1.2); la prensa anarquista, anarco-comunista y socialista (*cf.* Mancuso y Minguzzi 1999; Sergi 2008); y la prensa católica (v.g. *Cristoforo Colombo*, v.i. anexo).

Sin embargo, la publicística anarquista en italiano¹³⁴ no alcanzó las proporciones que tuvo la de las facciones hegemónicas. En el relevamiento realizado aquí (que incluye el período de expansión de la ideología libertaria entre las clases populares) se hace evidente: de los 191 títulos de periódicos italianos en Buenos Aires que aparecieron entre 1854 y 1910 (reunidos en el elenco confeccionado), al menos 16 son de tendencia anarquista, anarco-comunista o socialista.¹³⁵ Se estima que el número de publicaciones anarquistas en italiano o realizadas por italianos fue mayor. Por

¹³⁴ En la década de 1880, ocho de cerca de treinta periódicos anarquistas se publicaban en italiano (Bertagna 2009:38, siguiendo a Osvaldo Bayer).

¹³⁵ Se cuentan: *Il Pensiero* de Egidio Panella, *Il Socialista* de Ettore Mattei (se publicaba en italiano y español), *La Miseria* (bilingüe), *La Nuova Civiltà* (bilingüe) de Alessandro Scopetani, *La Questione Sociale* de Errico Malatesta, *La Questione Sociale* y *La Riscossa* de Fortunato Serantoni, *La Rivendicazione* del Círculo Socialista Italiano, *La Rivolta* de C. Daleffe, *L'Avvenire* del grupo homónimo, *Lavoriamo* de Luigi Bruni, *L'Emigrato* (semanario socialista), *29 Luglio* (número único dedicado a Gaetano Bresci, el regicida), *Venti Settembre* publicada por un grupo de jóvenes anarquistas, *XX de Settembre* (número único de *La Protesta Humana* y *L'Avvenire*) y *XX Settembre* (número único de *La Questione Sociale* –segunda época) –v.i. anexo.

diversos motivos, sea persecución, factura precaria, etc., se presume que muchas de estas hojas no han sobrevivido. A pesar de ello, interesa destacar aquí otra cuestión respecto de las publicaciones anarquistas y es que el idioma italiano fue utilizado por motivos diferentes al del resto de la prensa en esa lengua. La publicística anarquista hecha por italianos (muchos de ellos exiliados) desde su aparición pretendió extenderse más allá de ese límite. Gran parte de su público era ítalo-parlante pero se intentó trascender esa barrera con publicaciones bilingües y trilingües (español, italiano y francés), buscando hacer hincapié en solidaridades de clase allende sectarismos nacionales. Esta era una radical diferencia con respecto a la dirigencia de la colectividad italiana con arraigo y sustento en las asociaciones y la prensa (v.s. 2.1.4).¹³⁶ Esta última, anclaba en el italiano un

(...) sistema di autodifesa identitaria etnico-culturale in cui i legami si rafforzano, i giornali dell'emigrazione hanno svolto un ruolo di sostegno essenziale. Soprattutto per quanto riguarda la lingua, obiettivo culturale ma anche necessità molto avvertita. Perché se è vero che perdere la propria lingua significa perdere percentuali di identità nazionale, è anche vero che il mantenimento dell'idioma d'origine –compito prioritario affidato alla stampa d'emigrazione, soprattutto degli esordi– significa anche una potenziale maggiore diffusione degli stessi giornali italiani (Sergi 2012:16).

Un caso que ilustra esto es el siguiente:

(...) i giornalisti italiani propose di fare a meno della stampa etnica e di fondare un giornale della collettività italiana ma in lingua spagnola che avrebbe dovuto chiamarsi El Correo Italiano. La proposta arrivò dal prof. Mattia Calandrelli (...) e «suscitò una grande sorpresa e una certa diffidenza nel resto della stampa». Se ne rese interprete La Patria, che il 20 ottobre 1883 espresse con fermezza le proprie perplessità affermando di «non comprendere in quale modo un giornale scritto in lingua straniera possa giovare alla nostra Colonia» (Ibid.:67).

6.3. La «explosión» de la publicística italiana en Buenos Aires

Como se dijo, el período histórico aquí abordado está signado por la proliferación de textos. En anexo se incluye un elenco de publicaciones periódicas en italiano y/o realizadas por italianos en Buenos Aires entre 1854 y 1910. Este índice fue realizado con ayuda de diferentes fuentes, a saber: los *Anuarios Bibliográficos* de 1879 a 1887, Quesada (1883b), Calvi (1889), Bernardini (1890), Orzali (1893), Scalabrini

¹³⁶ Si bien, como se ve más adelante (v.i. 7.1.2), *La Patria degli Italiani*, el periódico más representativo de ese sector no era del todo reacio a las ideas anarquistas, sino que más bien eran toleradas y acompañadas dentro de ciertos límites. Esto puede interpretarse, como se dijo, como una estrategia de representación de los sectores trabajadores.

(1894), el *Segundo Censo Nacional* de 1895, Navarro Viola (1896), Smith (1897), Barozzi y Baldissini (1898), Scardin (1899), el *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires* (1904), Parisi (1906), Petriella y Sosa Miatello (1976), Bertagna (2009), Baravalle (2010), Sergi (2012) y las colecciones hemerográficas de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del CeDInCI.¹³⁷ Quedó confeccionado un elenco de 191 títulos de diversa importancia e interés,¹³⁸ pero que configura sin dudas un fenómeno de interacción cultural digno de nota; máxime cuando se trata de una «colonia espontánea» o «libre».

Por supuesto que estos títulos, y la poca información disponible sobre ellos, no representan la totalidad. Quizá sí sea representativo de lo que los contemporáneos consideraron oportuno destacar y de aquello que los repositorios más importantes decidieron o pudieron conservar. Muy tempranamente Quesada (1883a y b) advirtió esta situación cuando realizaba su relevamiento de publicaciones periódicas y defendía la importancia de atesorar estos materiales en bibliotecas a través de algún instrumento público que obligue a los editores a entregar ese material gratuitamente y que no quede librado al buen sentido de algunos directores de revistas. Así es que el corpus conformado aquí es parcial y fragmentario.¹³⁹ Otra dificultad grande a la hora de confeccionar el índice fue la repetición de títulos –muchos de los cuales reproducen las *testate* de la península– que obligan a un esfuerzo de discernimiento con resultados inciertos. Tampoco queda registrada en el índice la gran cantidad de italianos trabajando en publicaciones periódicas en español. Muchos publicistas italianos colaboraron y cumplieron destacadas funciones en los más importantes diarios y revistas argentinos;¹⁴⁰ v.gr. *El Comercio*, propiedad de Gaetano Berardi, activo a fines del siglo XIX (Barozzi y Baldissini 1898:31-2); *Criminología Moderna* (Scardin 1899:207) dirigida por el exiliado Pietro Gori en la misma época; la emblemática *Nosotros* de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi; o el caso de Giuseppe Ceppi de destacada labor en el diario *La Nación*.

El volumen de las publicaciones, no sólo de las italianas, en Buenos Aires era «hipertrófico» para la cantidad de población (Bertagna 2009:27). Más allá de los

¹³⁷ Se utilizaron algunas otras fuentes detalladas oportunamente en el anexo.

¹³⁸ La cifra representa los títulos de las publicaciones italianas *grosso modo*, no es exhaustivo.

¹³⁹ Entre los posibles faltantes se intuye que habría boletines de asociaciones y empresas italianas. Sí se mencionan suplementos especiales o libros conmemorativos.

¹⁴⁰ Sobre italianos en las redacciones de los principales diarios argentinos v. Sergi (2013) y Bertagna (2009:40).

cálculos de Quesada (1883) sobre las publicaciones *per cápita*, el número absoluto (imposible de conocer, pero al que se accede de manera aproximativa en las distintas enumeraciones) es, de por sí, llamativo.¹⁴¹ En el contexto de una población y riquezas crecientes, el universo de público lector se amplió exponencialmente (*cf.* Prieto 1988). Sin embargo, una de las características recurrentes entre los cientos de títulos aparecidos fue la fugacidad. Como señalara el renombrado intelectual, fundador de múltiples revistas y uno de los viajeros que fijaron sus impresiones y recuerdos de Sudamérica, Angelo De Gubernatis:

Molti di questi gionarli, specialmente letterarii ed illustrati, ebbero vita effimera, e diedero ragione al severo giudizio di Juan María Gutiérrez, il quale diceva: «oltre il sigaro ed il mate, abbiamo un altro vizio per compiere il triangolo della nostra perdizione; questo terzo lato debole è la mania d'insudiciare con l'inchiostro carta che nessuno legge» (1898:334).

Como se dijo, la publicística italiana acompañó en su crecimiento al resto de la prensa. Según la estadística de Ernesto Quesada (1883b), en 1877 se publicaron en Buenos Aires 83 periódicos, 14 de los cuales eran considerados «extranjeros», entre los que se contaban cinco periódicos italianos. Cinco años más tarde, para 1882, el número total de publicaciones era 103, 20 de las cuales eran extranjeras, entre ellas seis italianas. Hasta entonces –siempre según esta estadística– no había habido grandes cambios para la prensa en italiano. En cambio, la década del 1880 sí mostraría un significativo aumento. El *Anuario Bibliográfico* de 1887 revelaba que las publicaciones italianas en la Capital entre 1881 y 1887 fueron creciendo en número: 5, 6, 7, 8, 11, 9 y 12, respectivamente (en todo el país los números fueron: 7, 8, 9, 11, 16, 17 y 17).¹⁴² El Segundo Censo Nacional (1895:LXVII-LXX) señala que en 1895 había 143 publicaciones en la ciudad, que figuraban discriminadas por idioma, incumbencia y nacionalidad del director; los de la colectividad italiana eran 14.¹⁴³ Por su parte, Navarro Viola contabiliza para el año siguiente 279 publicaciones periódicas en Buenos Aires, de las cuales 65 se consideraban «extranjeras», entre las que figuraban 22 italianas –en italiano– (1896:105 y 117). No sólo creció el número de *testate*, sino también la tirada. La Camera di Commercio destacó en su memoria del año 1885 que en lo que iba de la

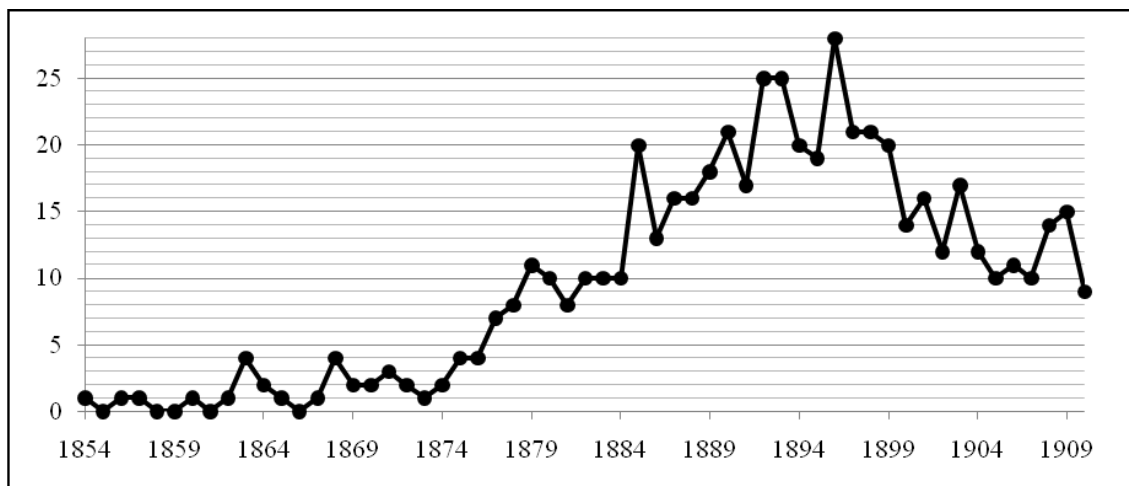
¹⁴¹ En 1882 habría habido un periódico cada 13.500 habitantes (Sergi 2012:57).

¹⁴² Angelo Scalabrini (1894:179) siguió esta estadística para su estudio de la situación.

¹⁴³ Se cuentan entre ellos a *El Mundo del Arte*, publicación a la que se dedica un estudio pormenorizado (*v.i.* 7.2), que no solía contabilizarse entre las revistas italianas (a pesar de su bilingüismo); también se incluye la revista de los salesianos *Cristoforo Colombo* y *Bancos, Seguros y Comercio* igualmente bilingües.

década «*la tiratura dei giornali italiani, presi insieme, è quasi triplicata, e si nota negli stessi nostri connazionali un certo impegno nel leggerli*» (cit. in Sergi 2012:64).

Según el índice realizado, que figura en anexo y que recoge estos datos, la tendencia comenzada en los primeros años de la década de 1880 se prolongaría, al menos, durante la década de 1890: «*fu un periodo d'oro. Nel 1890 solo nella città di Buenos Aires venivano diffuse più di 20 mila copie al giorno di periodici italiani*» (Sergi 2012:74). Durante los primeros años del siglo XX parece revertirse, sin embargo, la estadística puede ser engañosa en tanto fueron varias las publicaciones que alcanzaron esa fecha con una sólida tradición y continuarían durante las primeras décadas; al igual que títulos que surgieron a comienzos del siglo serían exitosos (como el caso paradigmático de *L'Italia del Popolo*). El siguiente cuadro resume los números y debe leerse teniendo en cuenta que la duración que se consigna, en la mayoría de los casos, se realiza siguiendo aquellos años en que las fuentes sugieren expresamente existencias de las publicaciones (por lo tanto hay periódicos que podrían haber continuado su vida más allá del tiempo consignado). Del mismo modo, se advierte que el elenco contiene números únicos o suplementos mensuales de diarios que usualmente no son tenidos en cuenta en otros índices.¹⁴⁴



T. 1. Cantidad de publicaciones periódicas italianas en Buenos Aires (1854-1910)

El año 1896 es en el que más publicaciones periódicas se registraron. Más allá de ser un año especial en este elenco porque corresponde al anuario de Navarro Viola (por lo tanto es probable que haya un relevamiento más exhaustivo respecto de otros

¹⁴⁴ Además se consideran las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística* que no figuran como italianas en las distintas fuentes, pero como se explica más adelante (v.i. 7.2 y 7.3) esa atribución no sería errada.

años), el mismo autor hace notar un cambio que estaba dándose en la prensa de aquel tiempo, principalmente en lo que corresponde al diarismo.¹⁴⁵ Los diarios estaban trocando en su función y estilo. Pasaron de ser tribunas de doctrinas a proveedores de información, rápida y de nivel global, consecuentemente es dable esperar una reducción en el número total de diarios –como ocurrió en la prensa italiana con la fusión de *La Patria degli Italiani*, *L'Italia al Plata* y *L'Italiano* en el año 1900– y una proliferación de páginas destinadas a materias más específicas y desarrollos más allá de la noticia.¹⁴⁶ En otras palabras, entre finales de la década de 1880 y durante toda la de 1890 se multiplicaron las revistas culturales.

6.4. Las revistas artístico-culturales y el consenso (1890-1910)

Los tres periódicos más importantes de la colectividad en 1896 entregaron a sus suscriptores sendas revistas ilustradas, haciéndose cargo de una demanda creciente de estos objetos de consumo. *La Patria degli Italiani* tenía una revista mensual repartida entre sus suscriptores, *La Patria Illustrata*, dirigida por el propio director del diario Gustavo Paroletti. También daba a sus abonados otro suplemento mensual ilustrado titulado *Le Cento Città d'Italia*, que describía ciudades, monumentos, obras de arte, etc. de Italia.¹⁴⁷ Del mismo modo, *L'Operaio Italiano* publicaba un semanario titulado *Il Giornale Illustrato*, dirigido por Ettore Mosca; mientras que *L'Italia al Plata* tenía su *L'Italia Illustrata*, cuyo primer número apareció el 16 de enero de 1896, dirigida por Giacomo Gobbi Belcredi.

En sus páginas abundaban notas de actualidad, numerosas ilustraciones, columnas de opinión, espacios poéticos y pensamientos breves, y una sección «Corriere della Moda», dedicado a la mujer. Además, eran revisados, con amena redacción y singular simpleza, los acontecimientos vividos entonces, tanto dentro como fuera de Italia. / En el primer número, habían dejado

¹⁴⁵ El diarismo era el punto más fuerte de la prensa en Argentina. Cumplía una función más allá de la noticia, siendo tribunas políticas, divulgadores literarios y núcleos intelectuales. Así lo destacaron Zinny (1868 y 1869), Quesada (1882), Scalabrini (1894) y De Gubernatis (1898), entre otros (v.s. 2.2.1).

¹⁴⁶ De las 279 publicaciones periódicas aparecidas en Buenos Aires en 1896, 28 eran diarios y 251 tenían otra periodicidad (entre ellas 121 semanales, 42 quincenales y 50 mensuales). Por otro lado, es interesante notar el surgimiento de ciertas revistas según la necesidad de la hora. A comienzos de la década de 1880 en el contexto de las discusiones y polémicas en torno a las escuelas italianas surgieron revistas pedagógicas y educativas (o quizá la consolidación del modelo educativo de la colectividad disparó la polémica). Aparecieron entonces *L'Educatore*, *Il Nuovo Educatore* e *Il Maestro Elementare* (cf. Smolensky 2013:287 y ss.).

¹⁴⁷ Una revista similar aparecía durante las festividades italianas tres o cuatro veces al año, *L'Italia*, propiedad de Antonio Vigliani, quien había publicado en la década anterior *La Vipera*, un semanario humorístico.

sentados sus objetivos: «*Essa non si occupa di politica, ma di moda; essa non presenta gli artigli affilati della polemica, ma s'insunua con la letteratura amena...*» Precisamente, la mayor ambición de quienes editaba *L'Italia Illustrata*, según su propia palabra, era «*quella cioè de riuscire utile il più che è possibile alle famiglie*» (Iaconnis 2006:s/p; v. también Sergi 2012:108).

La lectura más extendida al respecto del importante número que compuso lo que aquí se llama publicística italiana en la Argentina puede resumirse en estas palabras de Sergi: «*(...) si tratta (...) di cifre indicative di una presenza massiccia e qualificata d'immigrati, alla quale diversi giornalisti di forte spessore professionale cercano di dare un amalgama identitario*» (2013:54). En otros términos, es posible plantear una analogía con el rol que, según una de las tesis centrales de Cetrangolo (2015a), cumplió el melodrama en la expansión italiana, fundamentalmente en el sostenimiento de aquello que se llamó «colonización espontánea» (v. Bertoni 2001[2007]:31; v.i. 7.1.1) –basada como explica Angelo Scalabrini (1894:406-429) en relaciones pacíficas y fundamentalmente comerciales–;¹⁴⁸ complementariamente aquí se propone que la publicística fue la generadora de los consensos necesarios para tal «colonización» o interacción cultural (además de la *via regia* para la discusión y polémica al respecto). Aún más, las publicaciones artístico-culturales fueron centrales para la construcción de esos consensos en tanto la cultura fue «arma de penetración» (Cetrangolo 2015a:109 y ss.), y las revistas se constituyeron en laboratorios de ensayo de la interacción cultural, probando sus posibilidades y sus límites.¹⁴⁹

Tal vez haya una relación entre la proliferación de revistas de interés cultural que hacían hincapié en el poderío y la importancia de la cultura italiana en el mundo –por extensión colonialista– con los reveses bélicos sufridos durante la campaña de África Oriental. Esta conjetura va en la misma dirección de lo planteado aquí como relevancia del problema (v.s. 1.2; v.i. 8.3.1).

Ahora bien, la estrategia cultural como «arma de penetración» desde una

¹⁴⁸ Para una discusión sobre los términos «colonia», «colonización» y «colonia espontánea» v.i. 7.1.1.

¹⁴⁹ Es necesario tener en cuenta que Italia, comparativamente con las principales potencias colonialistas de Europa –fundamentalmente en lo que hace al aspecto económico–, estaba en una situación de desventaja: sólo parcialmente industrializada (con una concentración industrial geográfica en el norte de la península) y con un retraso productivo y sistemas anticuados de explotación en el sector agrícola. Por otra parte, si bien la inmigración italiana está fuertemente relacionada a la industrialización de ciertos sectores de la economía argentina (construcción, tabacalero, fósforos, etc.) y el comercio (navegación), no tenía los viejos lazos económico-comerciales que habían cimentado después de la Revolución de Mayo potencias como Inglaterra y Francia. En este sentido es comprensible que la cultura y el arte italianos hayan sido «arietes» para penetrar los mercados del mundo, en especial el de la Argentina por sus relaciones migratorias (v.i. 7.5).

sensibilidad esteticista y anti-materialista se patentiza en algunos de los textos que ya se discutieron en este capítulo. De Gubernatis, al comentar el carácter de la prensa en Argentina y el de sus lectores, decía:

I giornali letterarii nascono e scompaiono come funghi; nessuno fin qui ebbe lunga vita; si direbbe che li leggono i soli redattori che li schivono; la letteratura sola per sè stessa non sembra meritare la pubblica attenzione, come se in quel paese tutta la produzione dovesse applicare a qualche cosa di utile (1898:338).

En otro pasaje De Gubernatis agregaba:

(...) conviene rallegrarsi con un paese che possiede una stampa politica come quella dell'Argentina. Essa è stata per me una vera rivelazione, e un forte indizio della vitalità potente di Buenos Aires. (...) in una città tutta industriale e commerciante, prende un vivo interesse alla vita pubblica, e vi partecipa come a cosa che lo riguarda direttamente, e da cui può dipendere la sua pace e la sua fortuna. Io desidererei che un maggiore e più squisito sentimento artistico educasse il pubblico di Buenos Aires, perchè sono convinto che, da una simile educazione, verrebbe fuori una società non dico più elegante, ma più nobile, più fine, più pura, capace di creazione più elette (1898:346).

El camino de esa educación que señalaba el autor debía ser iluminado por la cultura italiana; y esa función pedagógica correspondía dentro de la prensa a un tipo de revista especializada. Aunque esa responsabilidad no sólo debía recaer en éstas sino también, según la autorizada voz de Emilio Treves (uno de los editores italianos más importantes del siglo XIX), en la prensa general:

Un giornale dedicato esclusivamente alle arti, non porterebbe quegli utili che si crede, per la semplice ragione che non sarebbe letto da nessuno, neppure dagli artisti. È nel pubblico che bisogna ispirare amore, interesse per l'arte come per la lettura. Perciò a nulla giovano giornali nuovi e speciali che devono essi stessi andare in cerca di lettori; ma gioverebbe assai che quelli che hanno già un pubblico, avessero periodiche rassegne di letteratura e d'arte, scritte sempre da uno stesso autore. L'appendice teatrale introdotta regolarmente da qualche anno sui fogli quotidiani, ha finito coir interessare il paese al teatro italiano e col far nascere qualche nuovo autore. Oggi nessun giornale fa a meno della sua appendice teatrale; perchè non potrebbe introdursi regolarmente l'appendice letteraria e l'appendice artistica? Ciò crea la vita, il movimento, l'interesse; scrittori ed artisti hanno bisogno che si parli di loro incessantemente, bene male –ma che si parli (in Bernardini 1900:490).

En estas citas hay resonancias de los programas de las publicaciones artístico-culturales y de las columnas especializadas de los diarios de la colectividad italiana en Buenos Aires. Sobre esto se abunda en el próximo capítulo. Baste aquí mencionar que las revistas artísticas y teatrales de la colectividad no son cuantitativamente llamativas pero resultan (como se verá) cualitativamente fundamentales. Entre aquellas que entraron en el período estudiado se encontraba *Il Vessillo dell'Arte* (1887-1892),¹⁵⁰ de

¹⁵⁰ Se desconoce la duración precisa de la revista pues se ha trabajado con ejemplares correspondientes a los años 1887 y 1888, y se tiene noticias a partir de fuentes secundarias de los años 1891 y 1892 (v.i.

Ermenegildo Corti, que reclamaba ser la única revista en su género –*giornale di letteratura, musica e drammatica*– en Sudamérica.¹⁵¹ Tuvo dos características importantes: su propio establecimiento tipo-litográfico y musical¹⁵² y una agencia teatral anexa. Esta última particularidad era compartida por la revista *Il Teatro* (1891) de Ernesto F. Grassi y Cia., dirigida por Alberto Castiglioni, lo que sugiere que pueden haber sido órganos de empresas teatrales. Asimismo, *El Mundo del Arte* (1891-¿1896?), de Giacomo De Zerbi, publicaba su agencia teatral homónima, dirigida por Giuseppe Boschi y luego por Luciano Bianchi. Esta última revista introdujo un cambio importante respecto de los otras dos, era bilingüe; si bien las anteriores contenían artículos o columnas en español, *El Mundo del Arte* se publicaba «en idioma nacional e italiano».¹⁵³ Luego, *La Revista Teatral* (1896-(1908)) de Antonio Baldissini y Florencio Varela Ortiz,¹⁵⁴ dirigida por el mencionado Giacomo De Zerbi y después por Vincenzo di Napoli-Vita, fue publicada íntegramente en español (con ocasionales artículos en italiano). Lo mismo hizo di Napoli-Vita cuando se desprendió del proyecto de aquella y realizó *La Revista Artística* (1908-(1909)).

Además de éstas aparecieron la revista *El Arte* (1901) de Dario Niccodemi, el importante crítico del diario *El País* que firmaba con el pseudónimo Steel y a la postre sería un reconocido autor dramático y novelista que escribía en español, francés e italiano;¹⁵⁵ *La Scena Illustrata* (1907-1938), una de las más prestigiosas revistas teatrales de Buenos Aires, cuyo director era Crispino Lauria –de tendencia filofascista (Bertagna 2009:66); *L'Italia Illustrata* (1908-¿1909?), una revista mensual dirigida por Giuseppe Merlo y luego Atilio Vetere (crítico de arte ligado a las redacciones de *La Patria degli Italiani* y de *La Revista Artística*) que buscaba (...) «llenar una gran laguna de la prensa italiana en la Argentina de entonces: la falta de una publicación literario-

anexo).

¹⁵¹ Por supuesto que habían existido revistas artísticas anteriormente, particularmente teatrales-musicales. Baste mencionar a *La Gaceta Musical* (1874-1887), *El Mundo Artístico* (1881-(1882)) de la casa editora de música de F. G. Hartmann y *El Arte* (1885-1886), propiedad del Establecimiento Musical de Arturo Demarchi, dirigida por Omero Paoli y redactada por Eduardo Ripamonti Carpano. Todas redactadas en español.

¹⁵² En 1888 se anunciaba la publicación de otra revista en el mismo establecimiento gráfico de Ermenegildo Corti, *Il Commercio Italiano al Plata*. No casualmente cultura y comercio definen a grandes rasgos el tipo de colonización propuesta por Italia en Sudamérica, especialmente en Argentina.

¹⁵³ No tenía el mismo contenido en ambos idiomas, sino que había secciones en uno u otro y aceptaba colaboraciones en cualquiera de ellos.

¹⁵⁴ Más adelante *Revista Artística* y *Teatral*.

¹⁵⁵ Además de ser director de la compañía que representó en 1922 del estreno de *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello en el Teatro Valle de Roma.

artística» (Petriella y Sosa Miatello 1976); y la literaria *Bios* (1905), una revista bimensual dirigida por Luigi Alberto Bianchi.

La cuestión del idioma, sea el bilingüismo o la opción por el español, aparece como un indicador fuerte de que los periódicos de interés cultural y artístico, especialmente aquellos dedicados al mundo del teatro (que eran la mayoría),¹⁵⁶ apelaban a un público amplio, no estaban dedicados sólo a sus connacionales. Por este mismo motivo, se los lee aquí, como laboratorios para los modelos de interacción (convergente y divergente). Sin embargo, es necesario hacer una advertencia metodológica: la preocupación por esta publicística encuentra en el carácter asistemático, la participación ocasional y coyuntural en debates y polémicas, y la escritura dispersa y acotada (características todas del artículo periodístico breve que lo distinguen del libro y del ensayo), una dificultad que complejiza la intención de hacer una lectura que encuentre las motivaciones profundas de las intervenciones. Entonces la interpretación se vuelve esquemática y da la sensación de una forzada homogeneidad. La naturaleza del material, del género, obliga a asirse para la reconstrucción de ese pensamiento y esa sensibilidad de breves conceptos, oposiciones terminológicas, cuestiones de estilo y retórica, elecciones temáticas que, lejos de estar explicitadas, aparecen en acto, puestas en juego en el texto para que el «ingenio» del analista las encuentre y reconstruya.

Ese es el propósito de los próximos capítulos. A este universo de publicaciones culturales se agregan diccionarios, volúmenes conmemorativos y otras fuentes que completan la publicística italiana. Los protagonistas no son necesariamente personajes muy conocidos, como sí lo son algunos de sus interlocutores. Fundamentalmente se trata de dos inmigrantes que desarrollaron una variada actividad intelectual pero que sobre todo nos interesan en tanto publicistas, Giacomo De Zerbi y Vincenzo de Napoli-Vita. Como se verá, las publicaciones que los tenían como responsables nucleaban una extensa (y algo difusa) red de colaboradores, amigos y afinidades; y entraron en intercambios y disputas con otras publicaciones y actores de la época. Además, el corpus tiene como característica una evidente fragmentariedad; ya Quesada (1883a y b) sufría esa carencia –por lo demás casi una condición genérica del periodismo, destinado a evanecerse y ser rescatado recortadamente. A pesar de ello tiene la potencia suficiente

¹⁵⁶ El «mundo del teatro» abarca principalmente el melodrama (ópera, opereta, zarzuela, etc.), luego al drama y los conciertos. El teatro, como espacio, representó uno de los ejes más importantes de la sociabilidad decimonónica (cf. Cetrangolo 2015).

para revelar la acción de un sector importante de la comunidad migrante italiana y sus modos de interacción con la cultura local.

CAPÍTULO 7. PRESENTACIÓN DEL CORPUS: PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARTÍSTICO-CULTURALES ITALIANAS DE BUENOS AIRES (1890-1910)

En este capítulo se describen de manera más extensa (según se planteó en 5.1) los textos que constituyen la publicística artístico-cultural italiana. En términos generales, está compuesta principalmente por dos tipos de publicaciones (muy importantes para la inmigración italiana): publicaciones periódicas y volúmenes conmemorativos. Siguiendo la indicación de Emilio Treves (v.s. 6.4), se parte por la descripción de algunos aspectos, relevantes en esta investigación, del diario *La Patria degli Italiani*. Luego se presentan las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1896-(1908)) y *La Revista Artística* (1908-(1909)).¹⁵⁷ Llamativamente, ninguna de estas tres, que son fundamentales, fue considerada como revista de la colectividad italiana ni por las fuentes de época (como el *Censo Nacional* de 1895 y el *Censo de Buenos Aires* de 1904) ni por Baravalle (2010) –precisamente esta última bibliografía reseña las publicaciones periódicas de la colectividad italiana conservadas en Biblioteca Nacional, el repositorio donde las tres revistas mencionadas se encuentran.¹⁵⁸

Más adelante se comentan las corresponsalías de De Zerbi, di Napoli-Vita y otro desde Argentina para la revista italiana *Natura ed Arte* (1891-1911) con el fin de mostrar su función de «traductores culturales» con influencia en ambos lados del océano. Y, por último, se aborda otro tipo de fuente –emparentada–, los volúmenes conmemorativos *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906, 1911) encargados por la Camera di Commercio ed Arti de Buenos Aires para las exposiciones nacionales e internacionales de Turín y Milán.¹⁵⁹

¹⁵⁷ De *La Revista Teatral* se trabaja con los años 1906 a 1908 y de *La Revista Artística* con 1908 y 1909 que son las existencias disponibles.

¹⁵⁸ Obviamente la cuestión del idioma fue determinante para contabilizar o no esas publicaciones como italianas (algo que en el caso de *El Mundo del Arte* es paradójico pues era una revista bilingüe, con preeminencia del italiano).

¹⁵⁹ De modo más breve, a lo largo de éste y los próximos capítulos, se comentan otras fuentes análogas: *La Repubblica Argentina. Arte, industria y commercio* (1906), *Album ricordo della grande esposizione di Milano* (Cittadini y De Luca 1906), *I liberatori della patria* (1908), *Il lavoro degli italiani nella*

En estas descripciones se da cuenta también de la bibliografía secundaria que ha abordado las distintas fuentes. El objetivo principal es plantear algunas primeras propuestas de lectura sobre los programas culturales que dieron origen a estas producciones. Al describir cada una de las publicaciones, quiénes las hicieron y las instituciones con las cuales se relacionaron, se espera, complementariamente, describir una red de relaciones entre personas e instituciones que habría configurado un grupo cultural (v.i. 8.1). Del mismo modo, delinear cierto posicionamiento ideológico del grupo y sus relaciones extra colectividad (v.i. 8.5).

7.1. *La Patria degli Italiani*

En febrero de 1877,¹⁶⁰ Basilio Cittadini (Pilzone, Brescia 1843–Buenos Aires 1921),¹⁶¹ quien llegaría a ser uno de los dirigentes más importantes de la colectividad italiana en Buenos Aires, fundó en esta ciudad *La Patria*, periódico heredero de las pioneras publicaciones en lengua italiana de Gian Battista Cuneo. No era el primer emprendimiento editorial de Cittadini pero sí el que más prosperó y el que ocuparía un lugar central, aunque disputado, de la cultura italiana en el Río de la Plata.¹⁶² Por esto, el diario es considerado la publicación por antonomasia del período posresurgimental de la prensa italiana en Argentina. Como tal, representa una de las instituciones que acompañó el ingreso masivo de italianos y veló por su inserción en el nuevo medio (v.s. 2.1.4 y 2.2.1; v.i. 7.1.3).

Repubblica Argentina (Zucarini 1910), *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910* (a cura di Luigi Bacci, 1910), *La primavera della patria* (Pasquale de Luca, 1911) e *I defensori della patria* (De Luca y Giglio 1911); y los diccionarios biográficos de Laquaniti (1912) y Barozzi y Baldissini (1898).

¹⁶⁰ Algunos sostienen que fue en 1876 (v.i. anexo), aquí se sigue la historia completa del periódico de Sergi (2012:35).

¹⁶¹ Para más datos de Cittadini, actor fundamental del periodismo italiano en el Río de la Plata, v. Vangione 1916, Zucarini 1910, Parisi 1906, Petriella y Sosa Miatello 1976, Bertagna 2009 (sobre todo 25 y ss) y Sergi 2012. Había llegado a Buenos Aires para ser redactor en jefe de *La Nazione Italiana* a partir de noviembre de 1869, por su influencia el diario experimentó una radicalización de su posición republicana. Llegó recomendado por el director del *Secolo*, Ernesto Teodoro Moneta, periódico en el que Cittadini era corresponsal florentino. Cittadini también había participado en *La Riforma* de Francesco Crispi.

¹⁶² Como se dijo, antes de la fundación de *La Patria* en 1877, fue jefe de redacción y luego director del diario *La Nazione Italiana* (1868-1871), después fundó *L'Italiano* (1871-1872), que fusionó en el período final de la epidemia de fiebre amarilla en Buenos Aires los diarios *La Nazione Italiana* y *L'Eco d'Italia*; también fundó y dirigió *Il Repubblicano* de fines de la década de 1860, que duró sólo seis meses y fue fuertemente combativo; dirigió asimismo el semanario *Il Patriota* (1872). Durante un tiempo fue director de *L'Operaio Italiano* (1873-1898) –motivo por el cual cesó la publicación de *Il Repubblicano* (v.i. anexo)

Según Vangione (1916), cuando Cittadini fundó el periódico, era una empresa «estrictamente individual» y «faltaban buenos colaboradores». Sin embargo, condujo el diario a ser uno de los más importantes de la ciudad de Buenos Aires porque fue un emprendedor que supo explotar las relaciones personales construidas al interior de la colectividad y fuera de ella.¹⁶³ Las empresas periodísticas de este tipo constituyen espacios de poder por diversos motivos, como señala Bertagna,

(...) la creazione e l'acquisizione di giornali etnici si trasformarono dagli anni ottanta in un business: in modo diretto, per i profitti che gli editori e gli stessi direttori, sovente comproprietari della testata, ricavavano dalla compravendita dei fogli; oppure in modo indiretto, per uomini d'affari e imprenditori che se ne servivano allo scopo di difendere o affermare i propri interessi in altri settori (2009:44).

Un ejemplo de la diversificación hacia otros sectores fue la creación de una agencia de venta de pasajes y envío de remesas, que además llevaba el mismo nombre, La Patria Italiana (cf. Sergi 2012:40). Cittadini encarnó el modelo del hombre de negocios cuyas empresas surgieron en el contexto del movimiento migratorio de la «segunda gran emigración europea», a la que potenciaron y motorizaron: «*Alcune manovre che in quegli anni si concentrarono sulla stampa d'emigrazione, con tentativi di mettere le mani su importanti giornali, confermano la convinzione secondo cui per i circoli affaristici il possesso di un giornale era un'arma di ricatto determinante*» (Sergi 2012:78).¹⁶⁴ Una burguesía cuyo sustento ideológico-económico no puede pensarse por fuera del contexto internacional decimonónico de división global del trabajo. Arraigada en ambas facetas de ese proceso: la expulsión de los sectores más atrasados de la economía europea con destino a las economías primarizadas del mundo y su contraparte, la incentivación de éstas para poblar sus territorios abiertos a la explotación. Todo ello alimentado por la publicística que construyó el consenso, su condición de posibilidad –presente tanto en el lugar de partida como en el destino, en la misma lengua.

¹⁶³ Cittadini fue «(...) abile nel mettere a frutto il credito e le relazioni personali che si era costruito attraverso il giornale. Relazioni che non erano limitate alla cerchia dell'élite economica della colonia, ma si estendevano al mondo politico e intellettuale argentino e a quello della Penisola» (Bertagna 2009:45).

¹⁶⁴ «Sembrerebbe quasi che in questi ambienti fosse diffusa la convinzione, sicuramente non lontana dal vero, che la proprietà di un giornale, o comunque la capacità di intervento nella sua linea editoriale, fosse il primo passo, il passaggio obbligato per avviarsi alla carriera di 'candidato al milione'» (Amoreno Martellini, *I candidati al milione. Circoli affaristici ed emigrazione d'élite in America latina alla fine del XIX secolo*, Roma: Edizioni Lavoro, 2000:16; cit. in Sergi 2012:77).



II. 3. Publicidad de la Agencia La Patria Italiana (*El Mundo del Arte*, I, 3, 23-XI-1891:12)

Tan grande alcanzó a ser la influencia de Cittadini que fue nombrado representante de la Argentina en Italia para atraer migrantes. De aquella experiencia surgió el libro *Gli Italiani al Plata. L'Argentina e l'Italia* (1884) una conferencia en la que sentenció:¹⁶⁵

Puedo afirmar y declaro en alta voz, que la República Argentina es el país más propicio a la inmigración italiana, más conforme a la aptitud de nuestro pueblo, y más favorable a la expansión de la vitalidad nacional (*cit. in Anuario Bibliográfico* 1885:364).

Así como para algunos empresarios el negocio del periodismo era una forma de «hacer la América», para muchos inmigrantes la escritura periodística fue una forma eficiente de insertarse en el nuevo medio. Un oficio de transición y adaptación. Este hecho sugiere que muchas veces el periodismo era encarado por inmigrantes que más que pertenecer a la intelectualidad, formaban parte de la pequeña burguesía urbana favorecidos por las relaciones personales al momento del desembarco (*cf. Bertagna* 2009:40). Por ello Cittadini pudo, con el tiempo, atraer, además de muchos periodistas de renombre, también a jóvenes de variada formación que aprenderían el oficio mientras lo desarrollaban, reclutados tanto en Buenos Aires como en la Península.

La primera época del diario –que incluye un cambio de nombre en 1883 por *La Patria Italiana* para diferenciarse del periódico de los hermanos Gutiérrez, *La Patria Argentina*–¹⁶⁶ se extiende hasta el año 1888, cuando Cittadini se repatrió por un lapso de

¹⁶⁵ Pronunciada en Turín durante la Esposizione Generale Italiana de 1884 y repetida en Génova en la Sociedad de Lectura y Conversación Científica, a pedido de su Comisión Directiva; v. Sergi 2012:45-6.

¹⁶⁶ En 1881, para agrandar el diario, Cittadini se asoció a Giuseppe Barbieri y el 1 de febrero de 1883 cambió el título a *La Patria Italiana*. En ese mismo año se disolvió la sociedad con Barbieri porque Cittadini lo acusó de irregularidades administrativas. Entonces Barbieri publicó su propio diario *La Patria*

varios años. Entre los principales colaboradores de aquel entonces se encontraban el romano Mario Fantozzi y Giuseppe Pacchierotti. Fantozzi fue un hombre importante de la redacción de *La Patria* y sería luego jefe durante la dirección de Gustavo Paroletti (ya con el título *La Patria degli Italiani*). Cuando regresó a Italia, Fantozzi trabajó en la redacción del *Secolo XIX* de Génova, uno de los más importantes de la península, bajo la dirección de Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo) y a quien reemplazó luego de su muerte desde 1906 hasta 1932. El *Secolo XIX* había sido adquirido en 1897 por Ferdinando Maria Perrone (Alessandria 1847–Génova 1908),¹⁶⁷ uno de los grandes empresarios de medios que llegó a competir en Buenos Aires con Cittadini. Por su parte, Pacchierotti tuvo una dilatada carrera periodística en *La Patria*, también en 1907 dirigió el periódico *Corriere d'Italia*, propiedad de Andrea Luzio y luego, a partir de 1909, sería el primer director del *Giornale d'Italia*, otro de los diarios señeros de la colectividad italiana que existió hasta 1930.

Durante su segunda época, el diario pasó a ser propiedad de Angelo Sommaruga (Milán 1857–*id.* 1941), quien tuvo una importante trayectoria como editor en Italia y fue forzado a emigrar por una condena de fraude en 1885. La gran obra editorial de Sommaruga incluía la publicación de revistas literarias y culturales con prestigiosas colaboraciones, como las de Carducci, Olindo Guerrini, D'Annunzio y Pascarella (v. Sergi 2012:72-3; Smolensky 2013:345). La dirección de *La Patria* quedó en manos de Attilio Valentini (Porto Recanati 1859–Buenos Aires 1892), de 28 años de edad, desde 1889 hasta su muerte en 1892 en duelo (contra Erminio Torre) propiciado por la acidez de su estilo (v. *Ibid.*:71-2).¹⁶⁸ A pesar de su juventud Valentini traía sus credenciales periodísticas ganadas en la península: había trabajado en *L'Italia* de Milán, la revista *La Lombardia* de esa misma ciudad y en *La Riforma* de Roma, entre otros periódicos. Bertagna señala ese período de difícil convivencia al interior de la *stampa* italiana en Buenos Aires, donde las polémicas florecieron muchas veces como estrategia

Italiana y luego de perder un litigio cambió el título por *La Patria degli Italiani*, después en 1885 refundó el título *La Nazione Italiana* (que después vendió a Luigi Perelli), todos estos títulos fueron dirigidos por Angelo Rigoni-Stern, finalmente, Barbieri volvió a utilizar el título *La Patria Italiana* (v.i. anexo). A lo largo de todos estos cambios de títulos la numeración fue continua, alcanzando más de veinte años. En 1902 *La Patria Italiana* de Barbieri decía ser «*il più antico giornale italiano di Buenos Aires*» (en rigor era cierto pues *La Patria degli Italiani* de Paroletti había recomenzado su numeración).

¹⁶⁷ Perrone fue por muchos años encargado y luego propietario de la sociedad industrial Ansaldo & Cia., un gran grupo empresario con sede en Génova productor siderúrgico, armamentil, mecánico y marítimo. Lo continuarían sus hijos. (v. Sergi 2012:46).

¹⁶⁸ Puede consultarse una extensa documentación al respecto de este duelo y de muchos otros en Moyano Dellepiane (2014).

para conseguir lectores (2009:43-4); pero, según Vangione, «el período ásperamente polémico del periodismo italiano se cierra con la muerte de Valentini» (1916:342).¹⁶⁹ Se podría agregar que esto respondía a su vez a cambios que, como señaló Navarro Viola (1896), experimentó el diarismo en la década de 1890, una modernización que puede resumirse como el paso de la función de «tribunas de doctrina» a proveedores de información global (v.s. 6.3).

Sucedió a Valentini en la dirección Gustavo Paroletti (Chambéry, Saboya ¿?- Florencia 1910). Había sido recomendado por Dario Papa, director de *L'Italia* de Milán. En Italia realizó un importante recorrido periodístico. De ideas socialistas, en sus inicios dirigió *Presente*, *Riscossa*, órgano de la democracia radical, e *Il Progresso* de Piacenza, luego fue redactor del *Diritto* de Roma y director de *L'Epoca* de Génova. Antes de emigrar dirigía un bi-semanal titulado *La Mafía Rosa*, el «organo ufficiale della scapigliatura ligure», de tendencia política republicana (Sergi 2012:85). Sergi lo define como un hombre de cultura histórica y literaria, ávido lector y escritor de poesía –como se verá, *El Mundo del Arte* daría a conocer algún/os poema/s suyos. En 1893, habiendo quebrado Sommaruga, Paroletti intentó acordar con los acreedores.¹⁷⁰ Fracasadas esas negociaciones, decidió refundarlo con nuevo nombre, *La Patria degli Italiani* (en adelante se designa al periódico en todas sus épocas como *LPI*), pero con la misma redacción, colaboradores y aspecto tipográfico. Comenzó entonces la tercera época del periódico. Contó con el sostén económico de Ferdinando Maria Perrone, que había entablado fuertes polémicas con Cittadini en disputa por el liderazgo de la colectividad (v. *Ibid.*:48).¹⁷¹

Bajo la dirección de Paroletti, fueron jefes de redacción Mario Fantozzi y

¹⁶⁹ Si bien, la cantidad de duelos entre periodistas italianos menguó en la década de 1890, eso no significa que ya no los hubo. Por ejemplo, Giacomo Gobbi Belcredi director de *L'Italia al Plata*, desde donde polemizaba tanto con *La Patria degli Italiani* de Gustavo Paroletti como con *L'Italiano* de Basilio Cittadini, se batió con Antonio Pisani, un redactor de este último diario.

¹⁷⁰ Los acreedores publicaron una revista, *Lega delle Vittime dell'Emporio e Giornale La Patria Italiana. Organo dei creditori*, y un opúsculo, titulado *Accusati ed Accusabili. Il giornale La Patria Italiana innanzi al tribunale popolare Sommaruga, Ranzanici, Cittadini e cia.* (70p.), contra la empresa en 1893. Entre ellos se encontraban Pietro Sasso, Eduardo Cortese, Giovanni Usellini y Cesare Folchi. La anécdota, más allá de mostrar el declive de una gran empresa –que luego resurgiría–, ilustra la importancia que tenía para la colectividad la edición de libros y revistas como medio de comunicación y publicidad.

¹⁷¹ Si bien el diario seguía aumentando en suscriptores y seguía a la vanguardia de los diarios de la colectividad, para Paroletti fueron tiempos complicados. Tuvo que batallar con las dificultades económicas, las malas administraciones y, luego del retorno de Cittadini a la Argentina, con los embates de otros periódicos italianos. Una vez que Cittadini se hizo cargo de la dirección de *LPI*, Paroletti no pudo continuar trabajando en Buenos Aires (luego del intento fallido de *L'Idea Italiana*) y regresó a Italia donde ya no se desempeñó en las redacciones más importantes (v. Sergi 2012:176).

también Luigi Marino. De esa redacción formó parte Giacomo De Zerbi, un personaje central de esta investigación, quien estuvo a cargo de la columna teatral; y también, Roberto Campolieti, agrónomo que colaboró en la revista *Natura ed Arte* (v.i. 7.4), y Giuseppe Parisi, quien además produjo entre otros textos relevantes una monografía sobre la prensa italiana en la Argentina (aparecida en *Gli italiani nella Repubblica Argentina* de 1906 –v.i. 7.5).

En este nuevo período (luego de la crisis económica de 1890) *LPI* compitió con el diario *L'Italia al Plata*, fundado por Pasquale de Nicola, dirigido por Silvio Becchia, luego por Mattia Calandrelli y, más tarde, por Giacomo Gobbi Belcredi con Giacomo De Zerbi como redactor en jefe. El poeta romano Cesare Pascarella en su diario de viaje a la Argentina dejó constancia de un breve diálogo con este último, quien participó en los dos periódicos:

[5 Novembre 1899] *Esco ed incontro De-Zerbi, e si va a spasso.*

–*Quante copie tirano i due giornali italiani?*

–*I due giornali per vivere dovrebbero essere uno... Così, che vuoi che tirino! La Patria [degli Italiani] dalle 12 alle 15 mila copie, l'Italia [al Plata] dalle 10 alle 12. Ma che vuoi? Qui i giornali italiani non potranno mai aver sorte finché si segue questo bel sistema, di assassinarci l'uno con l'altro... Eh! Tu ora sei venuto qui in un periodo di calma... Dovevi venire qui all'epoca della lotta acuta per farti un'idea del modo di polemica dei due giornali. / Paroletti da una parte con documenti dimostra che Cittadini s'è intascato parecchie somme di sottoscrizioni pubbliche, e Cittadini di rimando con documenti dimostra che Paroletti è un ladro. E il pubblico guarda, e non compra –e disprezza. Ed ha ragione. / Vedi qui si potrebbe fare un gran giornale italiano, e credi potrebbe arrivare a 50.000 copie; ma ci vorrebbe un giornale che fosse diretto da uno al quale non si potesse fare nessun appunto ([1961]:257-8).¹⁷²*

Aquel deseo que expresara De Zerbi se haría realidad pocos años después. Regresado de Europa, Cittadini había fundado en 1896 un nuevo diario, el vespertino *L'Italiano*, y desde 1898 dirigía el matutino *L'Italia al Plata*.

La direzione di Cittadini del quotidiano L'Italia al Plata, rappresentò, di fatto, il primo passo di quel processo di semplificazione del settore editoriale che portò alla acquisizione della proprietà della Patria degli Italiani da parte del gruppo radical-massonico, nella quale furono travasate esperienze, mezzi tecnici e finanziari, prima frammentate in tante iniziative (Sergi 2012:108-9).

En 1900, los dos periódicos de Cittadini se unieron a *LPI* para formar un diario que llegaría en 1904 a las 40.000 copias, siendo el tercero en tirada contabilizando todos los publicados en Argentina.

¹⁷² El pase de Giacomo De Zerbi de una redacción a la otra, en momentos de fuerte enfrentamiento entre los propietarios de los periódicos, produjo descontento en Ferdinando Maria Perrone y su mano derecha en Buenos Aires, Benedetto Ghiglione (v. Sergi 2012:97 y 99).

La Patria era cresciuta «in maniera inconsueta» e la sua diffusione era «straordinariamente aumentata», in quanto –sostenne Cittadini– era quello il prodotto che il pubblico italiano desiderava: un giornale, cioè, che si presentasse come «un organo onesto, serio, indipendente, ricco di telegrammi, di notizie, di corrispondenze», tecnicamente attrezzato, in grado di competere con i colossi della stampa locale; un giornale che «rispecchiase la cultura della colonia, ne condividesse i sentimenti, ne stimolasse e incoraggiase le iniziative» e fosse in grado, se necessario, anche di formarne e dirigerne l'opinione; fosse «protettore vigile» e guida dei lavoratori italiani in Argentina; fosse, insomma, «un organismo giornalistico vigoroso, invulnerabile, un giornale-istituzione, integrante l'opera di molte altre istituzioni attive e benefiche» (Ibíd.:130-1).

Una nueva era comenzó y los primeros quince años del siglo XX fueron la época de oro del diario.¹⁷³ La dirección desde 1902 volvería a manos de Cittadini y Giuseppe Miniaci (Cosenza 1862–¿?) se hizo cargo de la administración.¹⁷⁴ El recorte de la investigación se restringe a lo que hasta aquí se describió como las tercera y cuarta épocas, bajo las direcciones de Paroletti y Cittadini.¹⁷⁵

En su editorial de despedida en 1912, Cittadini dividió en tres momentos su historia como publicista. Sergi los destaca del siguiente modo:

Trentasei anni e qualche mese erano passati dal giorno in cui La Patria si era presentata agli italiani che vivevano al Plata. La vita della comunità, pertanto, si ritrovava riflessa nell'attività giornalistica di Cittadini nei suoi tre momenti essenziali. A partire dagli anni dello scontro tra italiani e argentini che mostravano un «avverso spirito», agli anni della «ricostruzione di una coscienza nazionale, vaga e indeterminata nel largo flusso migratorio», per arrivare, infine, al terzo periodo «di cordiale intesa e di fraterna solidarietà con gli ospiti». In quel congedo, Cittadini evitò la parola integrazione. Il giornale da lui diretto, d'altra parte, si era sempre impegnato a valorizzare l'identità degli emigrati, per salvaguardarli da contaminazioni culturali e quant'altro (2012:138).

El autor destaca el hecho de que para Cittadini la asimilación o «integración» era un límite, es decir, había una tensión permanente entre los objetivos de alcanzar una exitosa inserción en el nuevo medio y mantenerse como una identidad cultural distinta. Esa tensión habría marcado en muchos aspectos a *LPI* como texto y a continuación se

¹⁷³ Si bien las finanzas del periódico mejoraron respecto de la herencia de la época de Paroletti, aparecieron dificultades. Es interesante que se hayan sorteado con la ayuda económica de Perrone, quien había recompuesto su relación con Cittadini (v. Sergi 2012:125). A partir del nuevo acercamiento, Cittadini comenzó a representar algunos de los intereses de Perrone en la Argentina, especialmente aquellos relacionados con la compañía Ansaldo. Después de 1910 *LPI* se constituyó en sociedad anónima.

¹⁷⁴ Luego de 1912 se hizo cargo de la dirección Próspero Aste (Camogli, Génova 1866) y de la administración Benito di Broglio.

¹⁷⁵ En resumen, las distintas etapas del periódico son: primera, desde su fundación hasta 1888, año del regreso de Cittadini a Italia; segunda, desde su adquisición por parte del grupo Sommaruga, bajo la dirección de Valentini y luego de Paroletti, hasta la quiebra; tercera, la refundación del periódico con el nombre *La Patria degli Italiani* en manos de una compañía formada *ad hoc* pero fundamentalmente con capitales de Ferdinando Maria Perrone, continuando en la dirección Paroletti; cuarta, a partir de 1900, cuando se fusionó con *L'Italiano* y *L'Italia al Plata*, y volvió la dirección a Cittadini; quinta, como culminación del proceso abierto anteriormente se fundó la sociedad anónima *La Patria degli Italiani* en 1910 que, primero con Cittadini hasta 1912 y luego con Prospero Aste como directores, sería quien dicte los destinos del periódico hasta su desaparición en 1931.

muestran algunos de los efectos de ese programa textual.

7.1.1. El diario y la «colonia» italiana

Es importante destacar que existe un extendido acuerdo sobre la importancia de *LPI* para la colectividad italiana en Buenos Aires. Una de las consecuencias culturales de la actividad del diario, en palabras de Bertagna, fue aquella de «(...) *costruire un'identità collettiva per quella che le élite nella Penisola, e nella stessa Argentina, definivano la "colonia italiana" al Plata*» (2009:28). «Colonia», como se dijo, resulta un término problemático que amerita un breve excursus.

Durante el siglo XIX se vivió una nueva expansión del poder Europeo sobre el globo.¹⁷⁶ Interesa ahora destacar que la expansión italiana tuvo como característica la «espontaneidad» (v.s. 6.4), o lo que algunos llamaron así (v.g. Scalabrini 1894; Einaudi 1900) o «colonias libres» (cf. Devoto 2006).¹⁷⁷ En realidad, como en esta investigación se sugiere, lo que se supone espontáneo se trata de un condicionamiento producido por la situación económica (interna) junto con las nuevas posibilidades abiertas por la globalización de la economía (externa) y el horizonte de expectativas ampliado por la publicística «emigratoria» de los países de origen e «inmigratoria» de los receptores. Tal «espontaneidad» supuso un replanteo de los sentidos de «colonia».

A modo ilustrativo puede mencionarse el libro *Nuovi orizzonti* (1893) de Guglielmo Godio,¹⁷⁸ un personaje muy ligado al proceso recién descrito, ya que fue un negociador que buscaba oportunidades de inversión para capitales europeos en América y también realizó publicaciones que describían el territorio americano, la inserción de los inmigrantes y, fundamentalmente, sus propias ideas con respecto a la colonización y la emigración.

Godio es un personaje particularmente interesante por haber incursionado en el campo del arte: publicó varios libros de poesía y fue también libretista de Arturo Berutti

¹⁷⁶ Si bien Italia no tuvo el peso deseado en la repartición de los recursos naturales mundiales. Esta situación llevó al país a incursiones militares en el norte de África que son comentadas más adelante (v.i. 8.3.1).

¹⁷⁷ En diálogo con esta línea puede leerse la tesis de Luigi Einaudi (1900), v.i. 7.5.

¹⁷⁸ El largo ensayo de Godio tiene reminiscencias historicistas y deterministas; por lo demás, muy características de la propaganda pro emigratoria (cf. Blengino 1987).

en su *Tarass Bulba*, adaptando al melodrama la novela de Gogol,¹⁷⁹ no casualmente una historia de fuerte contenido étnico. Incansable viajero, la emigración fue el problema central de su pensamiento: «(...) *il grande fenomeno del secolo XIX! / E il gran fenomeno che ha portato e va portando le più grandi trasformazioni nei due mondi*» (Godio 1893:98). En 1887 había publicado la *Rivista Sud-Americana* cuyo objetivo era «*far conoscere all'Europa i vantaggi economici che offrono queste regioni sud Americane al capitalista e al lavoratore*» (cit. in Sergi 2012:62) y el año siguiente en Buenos Aires apareció la *Revista Sud-Americana* que trataba temas de actualidad, inmigración, emigración, asociaciones e instituciones de la colectividad italiana y, por supuesto, la actividad artística en una columna a cargo de Alberto Castiglioni.¹⁸⁰ También colaboró en ella, algunos meses antes de su muerte, Domingo Faustino Sarmiento, quien expresó:

(...) la *Revista* debe tener una sección de literatura sobre *Emigración*, que es una de las facciones prominentes de la sociabilidad americana, pues encarna todos los problemas del presente y del porvenir en este mundo de Colón, que, si se le destina a receptáculo humano, sin clasificación, puede llegar a ser una masa fermenticia que acabe la evolución de los gérmenes infectos de que trataron de deshacerse, mientras que de otro extremo se levanta radioso el sol de las luces europeas, reflejadas y electrizadas. / La emigración es, pues, como se ha visto, la preocupación de los espíritus. Interesa a los que atraviesan los mares en busca de mejores condiciones de existencia, o puntos de partida menos obstruidos, fangosos o inseguros que los que abandonaron. Pero interesa más al país que la recibe, tratándose ya de millones y presentándose a sus puertas cada uno con este simple *ecco: -uno más!* (1888:11).

La publicación de este artículo, más allá de ser una colaboración del máximo prestigio que se podría desear, con expresiones características del estilo sin concesiones del expresidente, muestran que para Godio, el problema de la migración debía ser abordado en su vasta complejidad y grandes contradicciones. El autor se cuestionó acerca del término «colonización», que interpretaba como una de las claves del mundo de entonces:

Strana fortuna quella di certe parole destinate a sopravvivere, dopo che il concetto cui furono da principio designate a rappresentare si è modificato! / La parola colonizzazione appartiene a questa categoria. / E ciò spiega, per una parte, la ripugnanza che essa inspira ancora oggi al solo pronunziarla in certi paesi, specie sud-americani, dove non sono ancora del tutto spenti i ricordi funesti dell'odiosa applicazione che ricevette in altri tempi;¹⁸¹ e, per altro verso,

¹⁷⁹ v. Cetrangolo 2015:236-7; Veniard 1986:132 y 140 y ss.; De Zerbi 1895b.

¹⁸⁰ Alberto Castiglioni (Trieste 1848–¿?), había dirigido *El Periódico de los Niños*, propiedad de Angelo Sommaruga y dirigiría en 1891 la revista *Il Teatro* de Ernesto F. Grassi y Cia. (v.s. 6.4). Fue además redactor y colaborador de *La Patria degli Italiani* y de *L'Italia al Plata* (donde publicó un folletín titulado *Gli abissi di Buenos Aires*).

¹⁸¹ Se refería claramente a la conquista española, a la que dedicó un extenso capítulo. Es necesario tener en cuenta que la colonización/migración es para Godio consustancial al hombre. Según su concepción, en

spiega altresì la babele di apprezzamenti, di opinioni, di contraddizioni, che intorno ad essa levano gli scrittori, secondo che in uno od in altro senso intendono impiegarla (1893:13-4).

Lo que pretendía hacer Godio era disociar de la noción de «colonización» los sentidos negativos de dominación violenta y bélica; es decir, aquellas características de la colonización española. Aparecieron en cambio una cantidad de sentidos nuevos designados por «colonia»: «*aggrupamento pacifico di stranieri in paese straniero che ospitalmente li accoglie*», también un sentido agrícola: «*la conquista è volta contro il deserto: la forza è il lavoro umano; l'arma è l'aratro*», pero designa asimismo un «*luogo di relegazione di delinquenti*». Entonces propone:

Da questi vari concetti scartando quelli che la consuetudine ha consacrato per false ragioni d'analogia o per intrusione, scartando pure quello che si riferisce ad un passato remoto, noi ci troviamo ancora dinanzi a due ben distinti concetti espressi da una sola parola: l'uno odioso, che suona a occupazione violenta, conquista, prepotenza, l'altro benevolo che equivale a conquista di maggiore benessere, lavoro fecondo, aumento di produzione, creazione di ricchezza (...) il primo ha diritto per la vasta parte rappresentata nel passato della storia umana, e il secondo per la vasta parte che l'avvenire gli riserva, se non è fallace illusione la legge del progresso (Ibíd.:15-6).

Su hora era la de la colonización pacífica, espontánea,¹⁸² la del futuro —aunque se reserve un espacio para la duda frente a la confianza positivista, fundamentalmente porque la colonización era un proceso abierto, vigente, en acto transformador. Y ¿qué fuerza humana se desparramaba por el mundo y sus campos más que la italiana a fines del siglo XIX?

*La colonizzazione è conquista, non più sugli uomini, ma sul deserto, sulla campagna incolta; è una conquista economica, quella di cui parlano gli economisti, che ha virtù di trasformare la ricchezza latente in ricchezza effettiva, il non valore in valore, la res nullius, in proprietà fruttifera; e il profitto di questa trasformazione non va più a impinguare le casse dello straniero, ma rimane alla nazione americana nel cui suolo si produce, e si accumula come capitale nazionale.*¹⁸³ / *Istrumento di questa civile, salutare, pacifica colonizzazione, è*

un primer momento el hombre coloniza la naturaleza y se expande, migra. Pero luego ya no se encuentra sólo con naturaleza sino con otros hombres, entonces conquista. La migración como algo inherente al hombre se encuentra en otros textos de la publicística de emigración, por ejemplo, en *De Gubernatis* (1898:207 y ss.; v.s. 2.1.1).

¹⁸² A juicio de Godio, los intentos de la República Argentina por atraer inmigrantes eran vanos: «*Una prova del fatto che la Repubblica Argentina non ha bisogno di mezzi eccezionali per attrarre l'immigrazione, si è che, malgrado tutti i suoi tentativi sbagliati e abortiti per crearla artificialmente, gli immigranti, da un trentennio, ci vanno da sé con piena fiducia, essendo per la maggior parte chiamati dai loro compaesani già stabiliti colà*» (1893:322). Godio tenía una concepción extremadamente liberal del proceso migratorio: «*L'emigrazione è un fatto naturale. Per quanto si faccia, nè colle leggi, nè coll'arbitrio, niuno può arretarla o limitarla. (...) Non si deve incoraggiare, nè reprimere, nè fomentare, nè impedire: diamole libero passo*» (Ibíd.:172).

¹⁸³ Este punto de la argumentación propagandística de la emigración de Godio entra en contradicción con su argumentación acerca de ciertos beneficios económicos que ésta redituaba a los países de origen (sin plantear necesariamente el comportamiento de grandes capitales, basta observar el gran negocio detrás del envío de remesas que fueron haciendo los mismos trabajadores emigrados).

l'emigrazione (Ibíd.:97-8).

El futuro, para este escritor y conferencista de tendencia fuertemente liberal,¹⁸⁴ es el movimiento de hombres libres y su fuerza de trabajo por el mundo, en especial hacia lugares propicios histórica y geográficamente como América. Italia, aunque sea por omisión –al menos ciertos sectores peninsulares que creían y sostenían la posibilidad de una colonización también político-militar (cf. Annino 1976) así lo calificaban–, respondía perfectamente a ese modelo, conformando en América diversos «agrupamientos pacíficos de extranjeros».

Sin embargo, un editorial de Cittadini en *LPI* muestra la complejidad de lo que tal agrupamiento implicaba:

*Tocca a noi il fare in modo che i fati della emigrazione degli italiani al Plata maturino secondo le convenienze della madre patria (...). Tocca a noi adoperarci affinché i nuovi elementi si sottraggano il più possibile all'influenza assimilatrice locale non nel senso di creare ostacoli alla nazionalità argentina e di rendere malagevole al popolo che ci ospita il conseguimento dei suoi alti fini politici ed economici, ma nel senso di conservare all'azione dei nostri immigranti il carattere italiano, sì che col tempo (...) questo paese, pur conservando intatte la sua autonomia, la sua sovranità e le sue splendide istituzioni, prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità. (...) Tale è il nostro compito –e sotto codesto aspetto giovano le scuole italiane, giova la stampa italiana, giovano le istituzioni operate delle nostre Colonie, le Esposizioni, le industrie, le arti belle esercitate con questo concetto sanamente ed altamente patriottico (...). È così che lasceremo tracce indelebili di noi al Río de la Plata, e nascerà e si formerà coll'andare degli anni l'Italia d'America, politicamente sciolta da ogni legame colla madre patria, ma coi tratti caratteristici, cogl'impeti di quella che «Appennin parte e il mar circonda e l'alpe» (Basilio Cittadini, *LPI*, 16-I-1886; cit. in Bertagna 2009:32).*

La cita revela muchos puntos interesantes del programa que se pensó para el diario *LPI*, pero también más allá del periódico, para la presencia italiana en el Río de la Plata, cuyo volumen demográfico e histórico, desde el punto de vista del autor, habilitó a esta comunidad, a esta «colonia», a proyectarse y constituirse como tal (incluso más allá de su consulado). Y los pilares que sostendrían aquel proyecto eran la educación, la industria, la prensa y el arte;¹⁸⁵ o en otras palabras, una elite, una dirigencia sustentada en la producción (una burguesía) y la cultura (los pedagogos e intelectuales). Sin embargo, lo que reclama este breve pero radical programa, no es la construcción de un

¹⁸⁴ También se muestra en su texto anti-hispano (España representaba la antigua colonización, por ello los italianos serían promotores de la latinidad en América, por sobre el hispanismo; v.i. 8.2) y anticlerical.

¹⁸⁵ El rol representativo de la prensa era tan importante y marcado que los manuales para emigrantes/inmigrantes solían destacar que «(...) per qualsiasi problema ci si poteva rivolgere ai giornali italiani stampati nel Paese» (Sergi 2012:145). En el mismo sentido, *LPI* ofrecía a sus abonados servicios médicos y a toda la colectividad italiana un servicio de asesoramiento legal y técnico agrícola. También organizaba eventos y colectas filantrópicas de todo tipo.

poder distinto del de la península, una elite escindida de las decisiones que se toman del otro lado del océano, sino el reconocimiento de una cierta entidad, casi autónoma, como comunidad, aun con sus diferencias políticas al interior.¹⁸⁶ Sin embargo, la autodenominación en términos de «colonia» resultaba irritante a algunos:

Entre nosotros la población de origen extranjero es numerosísima y alguna de esas agrupaciones ha adoptado con sobrada impropiedad la denominación de «colonia», cuando en un país libre como éste, no deben haer sino ciudadanos o habitantes, pero en manera alguna grupo extranjeros con organización independiente y constituyendo pequeños Estados dentro del Estado común. Mantienen sin embargo, sus órganos especiales en la prensa y muchos de ellos, con verdadero éxito (E. Quesada 1883b:439).

Quizá una de las fortalezas de la colectividad italiana y del sector que se instituyó como dirigente y defensor de los intereses de la colectividad como tal, haya sido, como aparece en el programa de Cittadini, posicionarse como líderes de una comunidad que fue ganando más cohesión en su situación presente en el nuevo territorio que exclusivamente por los lazos con el país de origen (*cf.* Zuccarini 1910:415 y ss.). De tal modo que no se constituyó en un «estado dentro del estado común» sino en un grupo de interés más o menos definido, con transversalidad social, dentro del estado común con estrategias definidas y exitosas para actuar allí. La prensa, ya para los actores de la época era evidente, fue una de las claves para tal fin. Treinta años después de la fundación de *LPI*, Cittadini escribía:

Fondai La Patria non per riempire un vuoto; per gettare nell'anima italiana di una nuova vita, per educare il nostro popolo alla tolleranza e alla concordia, per mettere alla portata di tutti i connazionali –e specialmente degli umili– una sicura arma di difesa, uno strumento di educazione civile (La Patria degli Italiani giornale quotidiano di Buenos Aires, Milán: Tipografia Abbiati, 1906:7, cit. in Sergi 2012:39).

Bertagna indica que: «*Cittadini emergeva, dunque* [luego de las grandes

¹⁸⁶ Es importante notar que, ideológicamente, Cittadini mutó de un radical republicanismismo hacia posiciones más moderadas. Si su paso por *La Nazione Italiana* fue de un republicanismismo intransigente, ya cuando dirigía *L'Operaio Italiano* habría virado hacia una posición más «tolerable» para la legación italiana (*v.* Sergi 2012:36). Sergi nota que ese «viraje» tendría que ver con su relación con el Banco de Italia y Río de La Plata y con la Camera de Commercio ed Arti (*Ibid.*:29). La definición de *LPI* como independiente (más allá de particularidades en distintos momentos de su historia con acercamientos y conflictos con el Consulado o con representantes del poder económico de la península) se mantendría hasta el momento de su desaparición durante el auge fascista: «*La Patria, aveva sostenuto Chiummiamento* [uno de los redactores más importantes del periódico en la década de 1920], “*non era fascista e non era antifascista, non aveva voglia di schierarsi, preferiva informare e mantenere la propria identità*”. *Un giornale fascista –avvertiva ancora– non è più un giornale. Si trasforma in un bollettino “così come un giornale antifascista passa nel rango delle orchestre senza direzione*”. *Per cui “La Patria non può esistere se non come giornale che fonda la propria ragion d’essere su basi permanenti e non contingenti; queste sono precisamente quelle del liberalismo democratico; chi vuole intendere non deve forzare eccessivamente la propria intelligenza”*» (Sergi 2012:238).

polémicas de la década del ochenta al respecto de las escuelas italianas], *come un leader della collettività, riconosciuto sia in Argentina sia in Italia, dove attraverso la Patria si proponeva quale suo portavoce e interlocutore con le istituzioni*» (2009:31).¹⁸⁷ Al respecto de aquella polémica sobre las escuelas italianas, *L'Amico del popolo* asumió una postura diferente de la de *LPI*, por ello la autora sostiene que «(...) *la circostanza è indicativa di come esistessero diversi modi di concepire la presenza italiana al Plata*» (*Ibíd.*): *i.e.* –lo que en esta investigación se denomina– modelos de interacción cultural.

Justamente porque «*La Patria si era sempre ritenuta autorizzata a criticare i governi italiani quando attuavano politiche in contrasto con gli interessi della colonia, e a chiedere allo Stato un impegno maggiore nel sostenere gli sforzi degli immigrati e delle loro associazioni in difesa dell'“italianità”*» (*Ibíd.*:37), el editorial de Cittadini expresaba un límite a la «*influenza assimilatrice locale*» pero con manifiestas salvedades que muestran la complejidad con la que se pensaba la interacción cultural. Lejos de los extremos de la colonización militar y el aislamiento (*ghetto*), la compleja interacción propuesta se sustentaba sobre la base de ciertos caracteres culturales: la *italianità*. Es llamativo que, más allá de los intereses personales que pudo haber tenido o no Cittadini, el resultado del gran proceso de inmigración italiano en Argentina, según muchos autores, haya sido efectivamente la adquisición de «*una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità*». No exclusivamente por las razones que pretendía Cittadini y no sin ribetes trágicos, la cultura argentina tiene «destellos de vaga italianidad»; «vagueza» probablemente asegurada por la acción nacionalista. Asimismo, tan exitoso fue este programa cultural de la *italianità* para la colectividad italiana en Argentina que cuando el fascismo quiso penetrar en ella para generar consenso tuvo que acudir a la lo que podría llamarse retórica de la italianidad antes que a la encendida y aguerrida retórica fascista (*cf.* Sergi 2012:217 y ss.).¹⁸⁸

Un modo de cimentar la *italianità* fueron las efemérides, celebraciones patrias por las que el diario llamaba a los italianos a participar de eventos en comunidad. A través de ellas se configuró, como observa Bertagna, un «(...) *calendario patriottico in*

¹⁸⁷ Aún antes ya Cittadini había asumido ese rol de liderazgo, tanto durante la crisis sanitaria de la epidemia de fiebre amarilla, como en una encendida polémica con el periódico católico *Los intereses argentinos* que tuvo como corolario un texto titulado *Il Manifesto degli Italiani* (v. Sergi 2012:27-8 y 32-4 respectivamente).

¹⁸⁸ «*Non si fa politica ma italianità*» tenía que declarar el periódico fascista *Il Mattino d'Italia* –aunque esa estrategia esbozada en un primer momento por el director Mario Appellius fue luego abandonada por una abierta propaganda fascista– (v. Sergi 2012:252 y ss.; v.i. 9.3).

cui –significativamente– l’anticlericalismo rimaneva vigente, mentre il repubblicanesimo sfumava alquanto, lasciando il posto alla realtà di un’Italia unificata sotto l’egida di casa Savoia» (Ibíd.:28-9). Es bajo aquel espíritu que el XX Settembre se constituyó en la fiesta más importante de la comunidad italiana en Argentina.¹⁸⁹

(...) el ambiente y la prensa, cada vez más liberal y anticlerical, y la falta casi absoluta de un elemento conservador, hicieron de modo que la colonia se distinguiese por sentimientos cada vez más liberales, tanto que celebraban todas las fiestas nacionales pero preferían la del XX de Septiembre, nutrían gratitud hacia Vittorio Emanuele y Cavour, pero consideraban el más grande de los italianos, dedicándole un culto especial, a Garibaldi (Dore 1985: 128).

Significativamente quedaba relegado Mazzini. Es más, la citada observación de Bertagna coincide con la de Dore que señala que

El diario (...) había seguido la involución política de los intelectuales italianos en el Plata que, antes republicanos en su casi totalidad, luego habían ido poco a poco replegándose en un frío y por momentos embarazoso conformismo monárquico, mejor aceptado por una colectividad apolítica, sin perder enteramente, por otro lado, algunas de sus primitivas características (Ibíd.:127-8).

7.1.2. Posicionamiento político-ideológico

Se la legge [de Residencia] approvata sabato scorso dovesse rimanere in vigore, noi dovremmo rinunciare alla nostra missione, perchè ci troveremmo ogni giorno esposti al pericolo di una espulsione per aver manifestato liberamente il nostro giudizio. Sicuro: anche la libertà di stampa si intende di togliere agli stranieri!

(LPI, 25-XI-1902).

Respecto del posicionamiento ideológico de Cittadini, Vangione reflexionaba:

Cittadini profesó en su juventud ideas republicanas (...) Pero la situación en la que debe actuar un periodista italiano en un país extranjero, donde la grandísima mayoría de sus compatriotas es adicta a la monarquía, es más que suficiente para explicar una actitud prescindente, o una evolución hacia el partido de la corona. Si esta evolución la cumplieron en Italia hombres políticos que formaron la izquierda garibaldina, ¿por qué no debieron hacerla los periodistas que, en el lejano Río de la Plata, debían interpretar las aspiraciones de la mayor parte de sus compatriotas? (1916:341).

Es decir, que la dirección política del diario debía «negociarse» con las tendencias hegemónicas de sus lectores y con la dirigencia política local. Ahora bien, es difícil determinar un lineamiento ideológico unívoco del periódico en general. Sus directores (en el período aquí recortado: Cittadini, Valentini y Paroletti) llegaron a la

¹⁸⁹ Se discute más adelante cómo otras publicaciones redundaron en la construcción del rol de estas fechas en la colectividad.

Argentina con cierta trayectoria política, que según varios autores, se vio de alguna forma comprometida por la situación de poder que implicaba la dirección del diario. Podría decirse, en términos generales, que ese espacio forzó cierta moderación hacia una posición contemporizadora. Sergi describe la creación de *LPI* en estos términos:

Cittadini era pronto ad affrontare la nuova impresa tutta sua con un giornale «nuovo» in tutti i sensi, professionalmente corretto, di indirizzo repubblicano ma non in maniera oltranzista, rispettoso della monarchia per non escludere quegli emigrati, che non erano tanti in verità, sostenitori di Casa Savoia, mediante un diverso approccio ai problemi della collettività, un giornale che non poggiasse le proprie aspettative di successo sullo scontro politico. In fondo era quello che gli italiani al Plata cercavano. Intendeva, insomma, corrispondere a quella che si presentava come una chiara esigenza della comunità, all'epoca frastornata e divisa: avere un organo di informazione unitario e non fazioso (2012:36).

La dificultad del encasillamiento ideológico-político del periódico es señalada por Lobato (2001:66): “(...) *its political positions changed over the years. (...) Some researchers maintain that the paper disseminated republican ideals, while other claim it was firmly monarchical*”; por su parte, Dore ensayó una definición cuando sostuvo que el diario estaba formado por «(...) hombres de origen republicano, radical o aún socialista, era, por lo tanto, el órgano de una pequeña burguesía emigrada» (1985:128). Mientras que Baily dice que era «liberal, anticlerical y moderadamente anti-monárquico» (*cit. in* Lobato 2001:66), del mismo modo lo describe Bertagna (2009). Sergi, por su parte, dice que el diario «*si collocava in ambito repubblicano, era benedetta dai massoni, aveva un approccio corretto verso la monarchia*» (2012:40).¹⁹⁰ Lo que parece entonces caracterizar al periódico es que no se ubicaba en la vanguardia político-ideológica de la colectividad sino que más bien representaba el sentido común (gramsciano) de una comunidad que luchaba por una exitosa inserción.

Es interesante traer a colación una hipótesis de Gramsci acerca del movimiento político-cultural italiano a través de la lectura de los dos principales diarios de la península:

Pare che nella storia del giornalismo italiano si possano distinguere due periodi: quello «primitivo» dell'indistinto generico politico culturale che rese possibile la grande diffusione del Secolo [de Milán] su un programma di un vago «laicismo» (contro l'influsso clericale) e di un vago «democraticismo» (contro l'influsso preponderante nella vita statale delle forze di destra): il Secolo inoltre fu il primo giornale italiano «moderno» con servizi dall'estero, con abbondanza d'informazioni e di cronaca europea, ecc.; un periodo successivo in cui, attraverso il trasformismo, le forze di destra si «nazionalizzano» in senso popolare e il

¹⁹⁰ Una anécdota que ilustra el pasaje del radical republicanism de Cittadini a una completa tolerancia monárquica es su visita al rey Vittorio Emanuele III: «*Per il vecchio repubblicano mangiapreti, quell'incontro rappresentò il suggello a un'adesione lenta alla monarchia sabauda, in fondo già accettata dal momento in cui si era compiuta l'Unità d'Italia*» (Sergi 2012:127-8).

Corriere sostituisce il Secolo nella grande diffusione: il vago laicismo democratico del Secolo diventa nel Corriere unitarismo nazionale più concreto, il laicismo è meno plebeo e sbracato e il nazionalismo meno popolare e democratizzante ([1975]III:2261-2 Q24(XXVII)§2 (2012):170-1).

Una descripción análoga a la del *Secolo* podría hacerse de *LPI*, caracterizada por una «indistinción» político-cultural, cierta «vaguedad», no por mediocre sino por «calculada» estrategia de enunciación que determinó una identidad para el periódico (por extensión, para una elite dirigente italiana y la inmigración italiana en general).¹⁹¹ Dore (1985) esboza ese posicionamiento como anticlerical, en un movimiento hacia a un «frio conformismo» monárquico. Podría agregarse, democrático, de cierta apertura, ya que había un *mínimum* de pluralidad de voces (v.g. el anarquismo no sólo era tolerado, sino que ciertos esquemas interpretativos eran compartidos –cf. Lobato 2001), y con tendencia reformista como se explica a continuación. Ahora bien, para seguir la analogía con la lectura gramsciana, el surgimiento del *Mattino d'Italia* en Buenos Aires respondió a la tendencia antidemocrática y nacionalista del fascismo (cf. Sergi 2012:217 y ss.). Aunque, como se dijo, no resultó nada fácil para el partido fascista penetrar en el sentido común (demoliberal) que había a lo largo de más de medio siglo caracterizado a la colectividad italiana en Argentina.

LPI funcionó como catalizador de la colectividad cuando desde sus páginas se la defendió como tal, sea en polémica con periódicos argentinos o denunciando atropellos. «*Non ci fu episodio che vide italiani coinvolti o interessati su cui La Patria non ponesse gli occhi per tutelarli*» (Sergi 2012:148). La más mentada es la gran polémica que sostuvo Sarmiento con, entre otros, Cittadini a propósito de las escuelas italianas. Otro episodio importante –aunque no tan estudiado–, indicador del complejo rol que asumió el diario durante el período de esta investigación, es la posición frente a la ley 4.144 o Ley de Residencia de 1902. Hay que tener en cuenta diversas aristas reveladoras del posicionamiento ideológico para comprender la línea editorial de *LPI* en lo que respecta a la aprobación de la ley y los hechos que la rodearon (v. Oved 1976).¹⁹² Por un lado, muchos colaboradores simpatizaban con el ambiente libertario desde antes

¹⁹¹ Como se dijo, Basilio Cittadini había llegado a la Argentina para trabajar en *La Nazione Italiana* recomendado por Ernesto Teodoro Moneta, premio Nobel de la paz en 1907 y director del *Secolo*, periódico en que Cittadini colaboraba. En *La Nazione Italiana* colaboraba Pompeo Moneta, hermano de Ernesto Teodoro (v. Calvi 1889).

¹⁹² Hay que recordar que un primer proyecto de ley fue presentado en 1899 (v. Cané 1899 como texto propagandístico) y desestimado como contrario a la Constitución. Luego en el contexto huelguista de los primeros años del siglo XX, reapareció el proyecto con algunas modificaciones y esta vez fue aprobado.

de emigrar (cf. Dore 1985:130). Consecuentemente, el diario no era indiferente a las luchas del movimiento obrero. Por ello, se mostró defensor de las reivindicaciones demandadas en las huelgas de comienzo del siglo XX. Sin embargo, el llamamiento a la generalización realizado desde la Federación Obrera suponía un límite para la línea editorial. Se consideraba fundamental un reformismo social, pero preocupaba que se desbordara la situación y que escalase la conflictividad llegando a proporciones insoportables (en ambos sentidos, el de la lucha de los trabajadores y el de la explotación). Al rozar estos límites primaba en el diario el discurso contemporizador.

Como sostiene Dore, la pequeña burguesía representada en el periódico tenía como «(...) credo político (...) una genérica profesión de fe patriótico-humanista: la única alrededor de la cual se pensaba realizable la concordia de la colonia» (1985:132). Por ello *LPI* resumía su programa en los valores de «orden, justicia, independencia»;¹⁹³ y en esta ocasión (y en otras) la injusta situación que vivían los trabajadores italianos hizo que deba defender al anarquismo de los embates del conservadorismo gobernante, en «(...) *la linea di difesa a oltranza della collettività*» (Sergi 2012:173).¹⁹⁴ Sin embargo, el orden también era parte del programa y la acción revolucionaria despertaba ciertas alarmas.¹⁹⁵

Por otro lado, el regicidio de Umberto I activó un esfuerzo interpretativo para leer (y neutralizar) la propaganda por el hecho anarquista. Era una compleja aproximación al mundo ácrata ya que, si bien el anarquismo era criticado por sus medios y principalmente por el carácter utópico, las reivindicaciones laborales y ciertas concepciones sobre las relaciones sociales modernas eran muchas veces acompañadas y compartidas. Como resultado, el interés reformista del diario implicó una posición abiertamente enfrentada con el sector político hegemónico que impulsó la legislación: tanto en el apoyo a los sectores en huelga en las semanas previas a la sanción de la ley (apoyo que se moderaba a medida que la huelga se generalizaba y radicalizaba, pero que

¹⁹³ Por lo demás, como insiste Dore (1985), términos vacíos o vaciados, de vagos efectos.

¹⁹⁴ Sergi sostiene que a comienzos del siglo XX «La Patria *dovette fare i conti con l'editoria della cosiddetta dissidenza sociale, giornali socialisti e anarchici che, sebbene senza una periodicità regolare e con poveri mezzi, riuscivano a penetrare tra le classi deboli dei tanti immigrati che lavoravano nelle imprese agricole capitaliste. Questi giornali "più vicini" alle classi subalterne, sia perché stampati localmente sia per i problemi che agitavano, erano caratterizzati da una informazione più agile e aggressiva, in tal modo sottraendo copie al quotidiano coloniale*» (2012:169).

¹⁹⁵ Distinto fue el caso años más tarde del accionar de *LPI*, ya con Prospero Aste en la dirección, frente a la huelga y levantamiento campesino del «Grito de Alcorta», en la que muchos periodistas italianos, incluidos representantes de *LPI* participaron como «agitadores» (v. Sergi 2012:158 y ss.).

permanecía al fin), como en la opción por la no intermediación del estado en los conflictos (dada la evidente conexión entre Estado y patronal).

Entonces, el diario sostuvo un encendido ataque frente a las políticas que respondían a la metodología anarquista con legislaciones extraordinarias de probada ineficacia y que coartaban libertades. Las experiencias peninsulares dieron algunas herramientas de interpretación para mirar la realidad local como, por ejemplo, la comparación de Miguel Cané con el expresidente del Consejo de Ministros, Luigi Pelloux, quien en aplicación de la Legge sulla Pubblica Sicurezza implementó fuertes medidas represivas antirevolucionarias y tuvo que renunciar a su cargo debido a las tensiones político-sociales generadas (v. LPI 1900q). El director, Gustavo Paroletti, a quien Vangione definió como un *frondeur* descontento e ultrasensible (1916:342) que había estado ligado a la izquierda democrática de la península (Bertagna 2009:46), entendía que el proyecto de Cané que dio origen a la ley iba «*contro gli stranieri*», y se preguntaba si sería «*insipienza od aggression?*». La agresión no estaba en el principio «irrefutable» que habría inspirado el proyecto (he ahí la postura respetuosa del diario hacia el orden y las instituciones) sino en «(...) *la compilazione monca, gesuitica*,¹⁹⁶ *vaga che schiude molteplice vie ad ogni più infame e più turpe arbitrio*» (Paroletti 1899a). Y sentenciaba: «(...) *legge ispirata all'odio verso lo straniero, odio che trasuda in ogni linea (...) / Dice che abbiamo da fare con dei gesuiti di tonaca succinta i quali vogliono qui gli stranieri, si (...) ma li vogliono perinde ac cadaver*,¹⁹⁷ *servi, schiavi e non concittadini!*» (Paroletti 1899b). El proyecto acentuaba la explotación del inmigrante; lo ponía en una situación de doble explotación por la pérdida de las garantías y el derecho a defensa, que ponía al extranjero trabajador «(...) *nella condizione di servo anzichè di cittadino, di bestia da soma meglio che di servo*» (Paroletti 1899c).

¹⁹⁶ El adjetivo jesuítico tiene el sentido de hipócrita, falso, contrario a los intereses de la humanidad. Una explicación a este sentido dentro del pensamiento anticlerical, liberal y republicano la brinda Eco: «(...) los jesuitas empezaron a preocuparse por los inspiradores anticlericales del Resogimento italiano, como Garibaldi, que estaba afiliado a la masonería. La idea de demostrar que los Carbonarios eran los emisarios de un complot judeomasónico [esto venía de una idea que Fouché quería inculcarle a Napoleón de la relación entre masones y judíos] se presentaba polémicamente fructífera. / Pero los mismos anticlericales, siempre en el siglo XIX, intentaron difamar a los jesuitas, para demostrar que no hacían sino conjurar contra el bien de la humanidad. Más que algunos escritores “serios” (desde Michelet y Quinet a Garibaldi y Gioberti), el autor que popularizó este motivo fue un novelista, Eugène Sue (...)» (1994(1996):147-148).

¹⁹⁷ «*Perinde ac cadaver*», disciplinado como un cadáver, es la fórmula que resume el famoso cuarto voto jesuita de obediencia irrestricta (al Papa).

Para el diario la ley, además de resultar inconstitucional –por ir contra las garantías constitucionales de los inmigrantes–, redundante –pues frente a una acción delictiva el estado ya poseía las herramientas para la condena o extradición– y discrecional –en tanto era una vía del ejercicio arbitrario de poder–, era fundamentalmente xenófoba. La discusión y aprobación de la ley puso en evidencia para *LPI* una contradicción central entre inmigración, modernidad y proyecto de país en la mirada de la clase dirigente argentina. La comprensión del fenómeno social moderno era limitada, pues si Cané reconocía bien que la «cuestión social –y sus manifestaciones en la política activa– [es] el nudo más complicado del mundo moderno» (1896[1918]:189), la tesis del conflicto como algo exógeno, elegida para resolverlo, no podía producir efectos de apaciguamiento.¹⁹⁸

Igualmente que en *LPI*, un editorial del diario *La Patria Italiana* de Giuseppe Barbieri, dirigido por Eugenio Troisi, titulado «Traditori della Patria! Gli stranieri nella Repubblica Argentina», la aprobación de la ley fue calificada como «*cattiva azione*», «*tristamente memorabile*», «*atto vergognoso*», «*atto iniquo, atto sleale!*», «*regime del sospetto e del terrore*» (*La Patria Italiana* 1902). Sin embargo, a pesar de la distancia interpretativa entre políticos e intelectuales de la clase dominante argentina y la intelectualidad italiana representada en *LPI*, la resistencia mostró sus límites y se moderó en los extremos (cf. Sergi 2012:171). La tensión del momento puso de manifiesto la preocupación de *LPI* por que el conflicto continúe generalizándose y aparezcan tentativas revolucionarias favorecidas por la aprobación de la ley de como medida extraordinaria y la radicalización en el seno de la Federación Obrera. Ese era el límite para el periódico, justamente el método anarquista de la huelga revolucionaria.¹⁹⁹

La escalada del conflicto desembocó entonces en la promulgación de la ley de

¹⁹⁸ Esto no significa que, en tanto narrativa, el conflicto social como algo implantado no haya tenido trascendentales consecuencias –muchas de ellas previstas, sobre todo aquellas orientadas al mantenimiento del *statu quo* (v.s. 2.1.2).

¹⁹⁹ Análoga posición tuvo *La Patria Italiana* que decía: «*La proporzione nuova e grandiosa che van prendendo gli scioperi non solo nella capitale, ma in tutto il territorio della Repubblica, deve essere oggetto di studii sereni ed imparziali, e non di paure inconsulte e di misure eccezionali. / Al governo incombe l'obbligo di vigilare unicamente che le manifestazioni degli operai, non trascendano in atti di violenza da esserne turbato l'ordine pubblico, e che venga rispettato il dritto dei singoli cittadini, sieno essi scioperanti, sieno essi indifferenti. / (...) è sacro dovere dei giornalisti di mettere a posto le cose, e di ricordare agli uni ed agli altri che l'ira li acceca e che possono, forse, venire ad un accordo che contenti tutti. Con una certa concessione da una parte e con una parziale rinunzia ad alcune pretese dall'altra, si può giungere ad un'accomodamento, che se non risolve radicalmente la questione lascia però che la vita sociale non venga in alcun modo interrotta e non si passi per una di quelle crisi pericolose che sogliono lasciare indietro i lunghi scioperi*» (Spartaco 1902).

residencia y la aprobación del estado de sitio. El episodio ilustra la compleja dinámica cultural en la que el diario actuaba, sobre la que, más allá de encasillamientos ideológico-políticos, lo que se destaca es la pretensión del periódico de representar a la colectividad italiana en Buenos Aires como tal.²⁰⁰ Análogo fue el posicionamiento del periódico, y sus motivaciones, durante el «Grito de Alcorta», diez años después. Sergi lo resume del siguiente modo:

Se scontato era l'appoggio ai contadini sfruttati da parte della stampa socialista e anarchica, non lo era tanto quello di un giornale borghese, vicino alle élites economiche del Paese, come pur sempre era La Patria, giornale redatto da ex repubblicani, radicali e anche socialisti imborghesiti e negli anni magari diventati monarchici, che non aveva più le caratteristiche originarie sebbene non avesse dimenticato le ideologie che l'avevano accompagnato durante il grande esodo. E però l'azione della Patria e degli altri giornali italiani nel sostegno ai proletari in lotta fu totale (...). Nella redazione della Patria prevalse lo spirito risorgimentale, un po' mazziniano e un po' garibaldino, vicino alle masse sfruttate e critico, però, con il Partito Socialista Argentino, composto in gran parte da italiani, che avrebbe voluto egemonizzarle politicamente. Il giornale scelse, così, di fare causa comune con i lavoratori rurali in lotta, per lo più italiani, patrocinando gli interessi delle classi povere e mettendosi, di fatto, contro altri connazionali. (...) il giornale, entrato per questo nel cuore di quei disperati, intese fornire, convinto che fosse in gioco «la giustizia distributiva e il diritto» dei coloni italiani che rappresentavano i nove decimi di quelli in lotta su tutto il territorio argentino (Sergi 2012:161-2).

Esta pretensión redundó en la instauración de una elite dirigenial que se expresó y tomó coherencia y cohesión a través, entre otras cosas, de las publicaciones periódicas, revistas culturales y textos puestos en discusión en esta investigación.

7.1.3. Colaboradores, crítica, revistas ilustradas y volúmenes conmemorativos

Interesa particularmente a la lectura propuesta en esta investigación el espacio dedicado en el diario a la crítica artística, teatral y musical. La columna crítica y social, por lo demás algo característico de la prensa de la época, tenía gran relevancia. No había evento que se considerara importante del que no se realizara una reseña social: espectáculos teatrales, visitas destacadas, conferencias, etc. Al comentario acerca de quiénes participaron de esas reuniones sociales y de cómo se desarrollaron las mismas, se sumaba muchas veces, incluso como un artículo aparte, una crítica, sea del contenido argumental de un conferencista, del recorrido de conjunto e individual por los cuadros de una exposición o de la composición del libreto y la música de una ópera. En *LPI*, el

²⁰⁰ Así lo señalan Dore (1985), Sábato y Cibotti (1990), Cibotti (2009) y otros.

espacio dedicado al arte y la cultura en la diagramación podía ser grande,²⁰¹ pues se trataba de uno de los pilares de la *italianità*, en *rubriche* como «Arte e artisti», «Teatri e concerti» o «La giornata». *L'Italia al Plata*, periódico formado por muchas personas que habían estado (y estarían luego) vinculadas a *LPI*, dedicaba un número entero, los días lunes, cuando muchos otros periódicos no salían, a temas de arte, literatura y ciencia. *LPI*, no lo tuvo pero siempre contenía esas temáticas en sus páginas.

En aquel entonces los críticos alcanzaron una identificación muy fuerte con los medios en los que trabajaron; por ejemplo, Enrique Frexas en *La Nación* o Evaristo Gismondi (Génova 1854–Buenos Aires 1914; pseud.: Mefistófeles, Mefistofele) en *La Prensa*. De la extensa lista de colaboradores de *LPI*, entre aquellos que se dedicaron a la crítica, interesa destacar algunos con el fin de comenzar a delinear la red interpersonal de colaboraciones y emprendimientos mutuos que caracterizó a la formación cultural que se busca describir. Entre ellos se encontraba el mencionado Giacomo De Zerbi («Victorius») (v.i. 7.2.1) que, además de haber tenido a su cargo la columna teatral de *LPI*,²⁰² fue jefe de redacción de *L'Italia al Plata* y dirigió las revistas *El Mundo del Arte* y *La Revista Teatral*, que luego se detallan. Después de su partida a Italia en 1900, continuó con la columna teatral Giuseppe Pacchierotti («Dream») (v.s. 7.1; v.i. 8.1.1),²⁰³ quien al igual que Godio, fue responsable de un libreto para música de Arturo Berutti,²⁰⁴ y director del *Corriere della Sera*, del *Corriere d'Italia*, del *Giornale d'Italia*, los dos últimos del editor Andrea Luzio y formó parte de la redacción de *L'Italiano* de Cittadini.

²⁰¹ Un detalle interesante acerca de la diagramación del diario es el espacio dedicado a los avisos comerciales (entre los cuales la agenda de espectáculos aparecía bajo el título «Spettacoli d'oggi»). Sergi destaca que: «*Sulle pagine del grande quotidiano le informazioni commerciali, le offerte e le richieste di lavoro, gli "indirizzi utili", addirittura, avevano la precedenza anche rispetto ai grandi avvenimenti italiani, argentini e internazionali: solitamente le prime quattro pagine del giornale erano dedicate alla pubblicazione di centinaia di tali annunci. La regola è stata raramente infranta. Le notizie dell'assassinio a Monza del re Umberto di Savoia, considerato un "lutto universale" in Italia e in Argentina, per esempio, sono state collocate in seconda e terza pagina*» (2012:147).

²⁰² Cuando retornó a Italia en 1900, luego de 12 años de actividad en Buenos Aires, fue corresponsal en Roma de *LPI*, sus envíos generalmente se dedicaban a cuestiones culturales y artísticas.

²⁰³ Se conoce que falleció cerca de 1919 (Veniard 1988:263n).

²⁰⁴ Se trata de la ópera *Khrysé* (1902), basada en la novela del belga Pierre Louys, *Afrodite* (1896), estrenada en el teatro Politeama el 20 de junio de 1902 bajo la dirección de Arnaldo Conti. El libreto había sido compuesto en español, quizás por el mismo compositor y luego traducido «rítmicamente» –es decir, respetando la métrica pues la música estaba ya compuesta para el texto en español– por Pacchierotti (v. Cetrangolo 2015:237; Veniard 1988:263). Este es un elemento más que contrasta la hipótesis propuesta en esta investigación de que uno de los roles fundamentales del grupo cultural era el de traductores, en sentido estricto y amplio del término (i.e. como traductores de textos determinados y como mediadores entre una cultura y otra; v.i. 7.3.8.b, 7.4.2 y 8.5). También, Giuseppe Tarnassi llevó al italiano el libreto que Enrique Rodríguez Larreta hizo sobre *Las razas arianas* de Vicente Fidel López para la ópera *Yupanki* (1899) del mismo Arturo Berutti.

También escribió para *LPI* Vincenzo di Napoli-Vita (v.i. 7.3.1), un dramaturgo y comediógrafo que como decía Vangione: «(...) inquieto, aparece de cuando en cuando a la luz de las candilejas, agregándose nuevos éxitos. Esto sin contar que de un brinco pasó del banco de los acusados al de los jueces, pues está a su cargo la sección de crítica teatral» (1916:343). Poco después de instalarse en Buenos Aires comenzó sus colaboraciones con *LPI* y fundó su propio periódico en 1897, *Il Bersagliere*, de corta duración. Al año siguiente junto a De Zerbi, siendo ambos provenientes de Napoli, crearon *Masaniello. Organo degli italiani del Mezzogiorno*.²⁰⁵ Igualmente, los dos participaron en *La Revista Teatral* de Antonio Baldissini y Florencio Varela Ortíz, de la que Napoli-Vita se escindiría en 1908 para publicar su *Revista Artística*. Evaristo Gismondi fue otro de los colaboradores en temas culturales y artísticos para *LPI*. Como ya se ha dicho, era crítico de *La Prensa* y también colaborador de *El Mundo del Arte* de De Zerbi y de *La Nación*. Fue además un empresario industrial (pionero de la industria aceitera en el país) y uno de los fundadores del Banco Ítalo-Americano. También fue miembro activo de diversas asociaciones (v.i. 8.4) y,²⁰⁶ con su voz de barítono, no sólo amenizó reuniones sociales sino que también se presentó en escenarios, donde además fue pianista acompañante (v.i. 8.2.1), e incluso compuso piezas para canto (algunas de las cuales fueron editadas por la casa Ricordi de Milán). Al igual que Godio y Pacchierotti, incursionó en la adaptación y composición de libreto del *Juan Moreira* de Enrico Bernardi (v.i. 9.2.2).

Otro colaborador de *LPI* en temas culturales fue el artista Antonio Vaccari, escribía dos *rubriche* tituladas «cuadritos» y «films» sobre la vida porteña. Representaba además una una relación institucional importante para el diario pues dirigía los talleres gráficos de la Compañía General de Fósforos. Igualmente, cabe destacar a Emilio Zuccarini (Lucera, Foggia 1859–Buenos Aires 1934), que había llegado a Argentina exiliado por sus ideas anarquistas en 1890 y se convirtió en uno de los publicistas italianos más prolíficos.²⁰⁷ Recién llegado dirigió el diario *L'Italiano*,

²⁰⁵ En la historiografía italiana del siglo XIX se interpretó a Masaniello como un revolucionario republicano, una especie de mazziniano *avant la lettre*; tal vez De Zerbi, manteniendo aquella lectura, sumado a la impronta regionalista napolitana, haya nombrado con ese espíritu su publicación.

²⁰⁶ Las crónicas de bailes y celebraciones solían destacar la presencia de la familia Gismondi. Lia, la hija de Evaristo, se dedicó a la pintura (v. Vetere 1908d); el Museo Nacional de Bellas Artes posee un paisaje suyo.

²⁰⁷ Zuccarini es una de las figuras centrales de la publicística italiana en Buenos Aires, sobre él señala Bertagna que: «(...) *si era avvicinato al repubblicanesimo di Giovanni Bovio, di cui aveva seguito i corsi*

propiedad de Gambarone, luego creó y dirigió el cotidiano *Le Male Lingue* (más tarde *Il Pungolo*), y una vez que *L'Italiano* de Cittadini se hubo fusionado a *La Patria degli Italiani*, Zuccarini se hizo cargo en 1901 de un nuevo *L'Italiano* (donde aparentemente prestaba el nombre a Cittadini; cf. Sergi 2012:98). Trabajó en las redacciones del *Giornale d'Italia*, de *L'Idea Italiana* el diario de Paroletti, *L'Italia al Plata* y *L'Italia Nuova* de Eugenio Pellaco. Tal vez la obra por la que es más recordado sea *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (1910), editado en los Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, un lujoso y extenso libro repartido entre los abonados de *LPI* (dedicado a Cittadini y Giuseppe Miniaci) en ocasión de las celebraciones por el Centenario de la Revolución de Mayo (v.i. 9.1).²⁰⁸ Incursionó también en la poesía y Pietro Melani, uno de los más respetados músicos italianos en Buenos Aires, musicalizó su *Menzogne vere*.²⁰⁹

Otro de los críticos de arte fue Francesco Capello (Castelletto 1859–Buenos Aires 1945). Doctor en Filosofía y Letras, llegó a Buenos Aires en 1897, con una importante trayectoria y especializado en temas de gramática y literaturas griega y latina. Fue profesor en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El arte era una cuestión eminentemente polémica. Por ello, la comunidad de críticos, como se dijo, siempre muy emparentados a los periódicos para lo que trabajaban, entraba rápidamente en discusiones sobre diversos temas. Tal vez uno de los más recurrentes era la propia crítica. Era usual que cualquier texto (artículo) crítico contuviera una declaración de algún principio de la crítica, algún valor, sea de la actividad en sí o del crítico. Entre estos el más recurrente era el de la «independencia» o el «desinterés». A propósito, es interesante detenerse en una colaboración publicada en

all'Università di Napoli, virando verso l'anarchismo bakuniniano (fu tra l'altro redattore del periodico anarchico Humanitas), tanto da essere costretto a esiliarsi a Buenos Aires nel 1890. Qui, secondo un rapporto della legazione d'Italia del 1903, mise presto "molta acqua nel fuoco delle sue tendenze anarchiche d'un tempo" e, dopo una prima fase al Gionale d'Italia, entrò nella redazione della Patria degli Italiani, diventandone una delle firme principali. Fu anche professore in diversi scuole secondarie e autore di saggi letterari, filosofici e storici, tra cui il valido studio sul Lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina» (2009:50).

²⁰⁸ Publicó además: *Per l'Italia barbara contemporanea nel centenario della Repubblica Patenoepa*, Buenos Aires: La Moderna, 1899; *Il libro italiano nella Repubblica Argentina e il Giornale della Libreria*, Buenos Aires: J. Giordano & Cia., 1906; *Attraverso l'opera di Dante*, Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922; *La patria di Cristoforo Colombo*, Buenos Aires: Optimus A. Cantiello, 1926

²⁰⁹ Pietro Melani, de larguísima trayectoria en Buenos Aires, falleció en esta ciudad el 1 de febrero de 1900. Las noticias de su muerte son indicativas de la importancia que tuvo en el campo artístico y de la conmoción que produjo en la colectividad italiana su deceso (v. *LPI* 1900d; 1900e; 1900i; 1900n; 1900o).

LPI en ocasión del estreno local de la ópera *Iris* de Pietro Mascagni en 1899. El artículo, firmado S., se titulaba «La critica dei critici»:

«Mefistofele» [Evaristo Gismondi] *non si allarmi. Questa non è critica, ma ipercritica, cioè la critica della critica. Ci sarà qualcuno che ci domanderà fin dove giungono le nostre cognizioni musicali: risponderemo che poco più di noi ne fanno i critici che qui ne fanno di più (se si eccettuano due o tre): che lo strimpellare anche a prima vista uno spartito, non è saper di musica; e la critica appartiene a un campo superiore assai a quello dove si trovano i musicisti, spiati dai dilettanti che ammusano all'uscio. La critica appartiene anzitutto alle persone che giungono a sapersi dar conto di ciò che pensano e di ciò che sentono: e questo sono rarissime, e difficilmente si trovano tra i musicisti e i dilettanti. Insomma la critica vera, appartiene al filosofo (...) / L'ipercritica invece appartiene a tutti, al senso commune, che lascia dire e confronta. / (...) Le grandi età dell'arte furono quelle in cui il giudicare degli artisti spettava ai rari filosofi artisti: e il volgo accettava il giudizio (...)* (S... 1899).

Según el punto de vista del articulista, el crítico puede asumir una posición despótica sobre el gusto, desoyendo los juicios del público (desde su perspectiva, la última palabra al respecto del éxito de una obra de arte). El crítico-déspota no sería como el crítico-filósofo alguien persuasivo, sino un personaje mezquino y –lugar común sobre los críticos– un artista frustrado:

Il critico del giornale nella colonna a lui lasciata da argomenti più seri, è come un despota sul suo trono. E la libertà assoluta di cui gode gli è troppo spesso occasione a sfogare contro chi lavora i ranconi delle ambizioni deluse e dell'aver dovuto constatare la sua impotenza, ogni volta che ha tentato di fare qualche cosa. Ecco perchè ho detto che il critico deve prima essere onesto (...) (Ibid.).

Por último, esta *ipercritica*, responde al comentario de la obra de Mascagni que hiciera Philarmonic (pseudónimo de Federico Hartmann, crítico del diario *La Prensa*). En especial trata sobre la referencialidad en la música. La propuesta es muy interesante, por ello se reproduce y, por lo demás, es útil para conocer el tono en el que se planteaban las polémicas:

Che cosa appunta egli [Philarmonic] nell'opera di Pietro Mascagni? / Il Mascagni descrive il nascere del Sole: e Philarmonic domanda se veramente egli ha creduto di far vedere il sole che nasce! Una tal critica da chi non ammirasse Wagner potrebbe essere accettata: da un ammiratore di Wagner no (...) / Fin dove la musica possa essere descrittiva lo sappiamo. (...) / (...) se la musica potesse descrivere veramente, non sarebbe più musica, ma parola. / Pure certi spettacoli ingenerano nell'animo effetti che anche il musico può tradurre in suoni. (...) / Ma la musica non potrà mai fare un ritratto: non potrà mai descrivere il fuoco o la fiamma. E nondimeno nella Walkyria c'è la descrizione della fiamma, e tale che par proprio di sentirla. Ma in questo caso è necessario sapere già l'intenzione del maestro, e questo lo dice il libretto. / Nessuno penserebbe alla fiamma, nessuno scoprirebbe la intenzione del maestro in quella successione di accordi, se non avesse li sott'occhio la parola. Con questa indicazione tutto si fa chiaro. / Il medesimo deve pur concedersi al Mascagni. (...) / Lo spettatore trovò bello, espressivo il pezzo, perchè seppe entrare nelle idee del Mascagni; Philarmonic no: ciò prova che egli vale assai meno di quel che crede di essere: che è destituito di fantasia, senza la quale un maestro non può ottenere nessun effetto (Ibid.).

En resumen, en términos generales, más adelante se indaga en forma más precisa (v.i. 7.3.5; 8), se trataba de una crítica interesada en los aspectos sociales del evento artístico, de tono didáctico o pedagógico y gusto burgués. Estas directrices acompañaron un momento de gran expansión del consumo artístico (cf. Malosetti Costa 2001, Weber 2012) y de crecimiento de la industria cultural. Parte importante de este fenómeno fue la proliferación de revistas ilustradas. Como se dijo, en la década de 1890 eran un dispositivo cultural en boga y *LPI* no fue ajena. Repartía entre sus abonados el suplemento mensual ilustrado titulado *Le [Cento] Città d'Italia* (1895) y a partir de 1896 apareció la revista mensual *La Patria Illustrata*, dirigida por el propio Gustavo Paroletti (Navarro Viola 1897:126). Además, los lectores del diario también tenían acceso a libros conmemorativos como *Album ricordo della grande esposizione di Milano* (Cittadini y De Luca 1906), *I liberatori della patria* (1908), *Dall'Alpi al Mare, visioni di bellezza e di vita dell'Italia contemporanea* (De Luca 1909), *La primavera della Patria* (De Luca 1911) e *I difensori della patria* (De Luca y Giglio 1911). Estos lujosos libros se editaban en Milán por las casas de Giuseppe Damiano, G. Gussoni y G. Monzani.²¹⁰ Por su parte, la misma imprenta y tipografía de *LPI* editaba además las revistas y entre ellas *El Mundo del Arte* (durante sus primeros años), publicación en la que coincidieron muchos colaboradores de *LPI*, como se detalla a continuación.

7.2. *El Mundo del Arte*

La revista cultural *El Mundo del Arte. Semanario Ilustrado. Revista de Artes, Letras, Teatros, Sport y Esgrima* (en adelante *MDA*) dirigida por Giacomo De Zerbi apareció el 5 de noviembre de 1891 y continuó, según Navarro Viola (1897), hasta 1896. La colección trabajada es la de Biblioteca Nacional, que consiste en ciento trece números publicados hasta septiembre de 1895.²¹¹ Durante ese año V no salió por algunos meses y luego lo hizo esporádicamente. Es dable pensar que ese declive de la revista tenga que ver con la aparición del diario *L'Italia al Plata* el 1 de septiembre de

²¹⁰ Se trataba de lujosos libros que se repartían por todo el mundo a través de periódicos.

²¹¹ La fecha es tentativa pues no se conserva la portada del último número. La misma está sugerida por la efeméride tratada en esa ocasión: 20 de Septiembre. La periodicidad de aparición de la revista fue algo irregular y podía variar entre siete y dieciséis días (la mencionada colección cuenta con la fecha exacta de publicación de aproximadamente un tercio de los números porque no se conservaron todas las portadas en la encuadernación en tres tomos). Durante el Año V no salió por algunos meses, luego lo hizo esporádicamente (v. De Zerbi 1895a). También la cantidad de páginas era irregular.

1895, en el que De Zerbi fue encargado como jefe de redacción. La nueva tarea le habría dificultado la empresa del *MDA*, que si bien tenía muchas colaboraciones, parece haber sido fundamentalmente un producto de su esfuerzo. Se sabe por el *Anuario de publicaciones periódicas* de Navarro Viola que reapareció en mayo de 1896: «Revista de crítica teatral y artística, redactada en español, francés e italiano. Ha aumentado sus elementos con los de *El Arte Argentino*, que sólo apareció hasta el 15 de septiembre» (1897:230).²¹² Sin embargo, esto no pudo ser corroborado pues los números correspondientes al año VI no se encuentran en la mencionada colección y debido a que, a diferencia de *LPI*, esta fuente ha sido menos explorada.²¹³

La duración de la revista la ubica como relevante entre aquellas dedicadas al teatro y la música. Pudo materializar su programa y sostenerlo por algún tiempo (hubo y habría publicaciones artístico-musicales más extensas, sin embargo, el período de inicios de la década de 1890 no se caracterizó por ello –a pesar de la proliferación de revistas que se dio en aquel momento) y por ello puede considerarse señera, aunque no única. Es usual leer en los prospectos de entonces que las publicaciones venían a llenar un vacío, a saldar una deuda con una sociedad que avanzaba, paralelamente a su desarrollo «material», en su formación «espiritual» (*i.e.* que accedía cada vez más al consumo de bienes culturales-artísticos). Rara vez el vacío era tal. *MDA* se ubicó en una tradición de revistas culturales y artísticas en Buenos Aires (que incluía en modo no menor a la colectividad italiana). Desde el *Boletín Musical* de Ybarra (1837) fueron apareciendo revistas musicales y teatrales en cada vez mayor número, acompañando el crecimiento general de la industria gráfica (aunque, es menester explicitarlo, como una proporción menor dentro de la misma).²¹⁴ En la década de 1870 aparecieron muchas: *La Escena* (1874) de S. Ostwald; *La Gaceta Musical* (1874-1887), tal vez la revista musical más

²¹² *El Arte Argentino* (1896), semanario cuya redacción estaba integrada por Ch. Delgouffre, A. Poulin y A. Ensinck. Navarro Viola dice: «Apareció el 31 de mayo [de 1896]. Cesó el 15 de septiembre. Redactada en español y francés; se refundió en *El Mundo del Arte*» (1897:226). Smith ubica su dirección en San Martín 314 (1897:45).

²¹³ Se registra sólo mención en Donozo (2001); Gesualdo en su única referencia de la revista dice: «En noviembre de 1891 apareció el semanario ilustrado *MDA*, cuyo director fue Giacomo De Zerbi. Publicó piezas de música y comentarios y críticas musicales» (1961:730), y no figura entre el listado de fuente consultadas (1961:1073-1074). Juan María Veniard (1988 y 2007) la consultó con respecto a la ópera *Juan Moreira* de Enrico Bernardi y a propósito de las óperas de Berutti, *Vendetta* y *Pampa*. En el curso de esta investigación se realizó el relevamiento para la entrada correspondiente a esta publicación para Donozo (2009). Otras fuentes de la época registran su relevancia: Barozzi y Baldissini (1898); Parisi (1906); Cittadini (1921).

²¹⁴ Para el siguiente panorama de revistas artístico-musicales se sigue a Donozo (2009) y los *Anuarios Bibliográficos* (1879-1887).

importante del siglo XIX; *La Revista Teatral* (1875) de M. Bianchi y J. Gutiérrez; *Música y Declamación* (1876);²¹⁵ *La Crónica Teatral* (1877) editada por Guillermo Schwenke; *El Álbum Musical* (1878); *El Artista* (1878) de L. Choquet; *La Orquesta* (1878); y *La Aurora* (1879-(1881)) de la sociedad homónima.

En la década siguiente aparecieron: *El Mundo Artístico* (1881-(1887)), semanario ilustrado del alemán Federico Guillermo Hartmann (Bonn 1840–Buenos Aires c.1910), órgano de la Sociedad del Cuarteto (que no se interrumpía una vez terminada la temporada); *Mefistófeles* (1882) de Miguel Rojas y Luis J. Bernasconi; *El Nuevo Fígaro* (1882); *El Nuevo Correo de las Niñas* (1882-(1887)); *High-Life* (1883-1886) que se repartía gratuitamente en los teatros durante la temporada con un tiraje de 5000 ejemplares; *La Distracción* (1883-1886) similar a la anterior pero exclusiva del Teatro Colón; *Teatro Colón* (1883-1887) revista de la empresa de Angelo Ferrari que publicaba el argumento de la ópera del día, *La Vida Porteña* (1884-1885); *Álbum Musical Argentino* (1884); *La Crónica Musical de Buenos Aires* (1885-1886) semanario de J. A. Franceschi; *El Entre-Acto* (1885-1887) también relacionada a la actividad del Teatro Colón; *Il Vessillo dell'Arte* (1887) de Ermenegildo Corti que fue, de las mencionadas hasta aquí, la primera publicada en italiano (aunque contenía artículos en español);²¹⁶ *Buenos Aires Teatro* (1885-1886) repartida en forma gratuita; y *El Arte* (1885-1886), semanario ilustrado de la casa de música Demarchi.²¹⁷

Finalmente, en el inicio de la década siguiente vieron la luz *La Ilustración Musical. Revista decenal ilustrada de literatura y artes* (1890) de Pedro José Palau; *Il Teatro. Giornale teatrale, artistico e letterario* dirigido por Alberto Castiglioni (1891); y *MDA*.²¹⁸ Se sabe en general poco de estas publicaciones y en particular se conoce poco de las revistas artístico-musicales de la década de 1890, algo que busca subsanarse en parte en esta investigación.

MDA se caracterizó por su calidad editorial,²¹⁹ era una revista que se destacaba

²¹⁵ En aquel año aparecieron también dos publicaciones con contenido musical *El Correo de las Niñas* y *La Ilustración Argentina* de Carlos M. de Egozcue.

²¹⁶ Hay dudas sobre su duración. Es seguro que apareció en 1887 y continuó en 1888, y también en 1891 y 1892; no se sabe si se publicó a lo largo de todos esos años o si se trata de una segunda época en la década de 1890 (v.i. anexo).

²¹⁷ Otra revista de interés teatral y musical fue *El Eco Social* (1887).

²¹⁸ También puede mencionarse *Los Turcos. Revista quincenal literaria, satírica y política* (1890) de la sociedad musical homónima.

²¹⁹ El precio de los primeros cinco números fue de 40 centavos y la suscripción anual en Buenos Aires costaba \$8. Luego ascendió a 50 centavos el número y \$12 la suscripción anual hasta el N° 107 que pasó

y no tardó en erigirse por su contenido como un referente de la crítica junto con los principales diarios, tanto de la colectividad italiana como allende. Una de sus características más salientes, según se la interpreta en esta investigación, es el bilingüismo: «se publica en idioma nacional e italiano». Entonces, si bien editorialmente se mostraba como una publicación de la comunidad italiana de Buenos Aires, sus colaboradores y lectores (al menos proyectados) excedieron ese confín.

7.2.1. Giacomo De Zerbi

El director de la revista, a lo largo de toda su existencia, fue Giacomo De Zerbi.²²⁰ Su familia provenía de la antigua Oppido Mamertina en Calabria donde su padre, Domenico Zerbi, se radicó y ejerció como abogado, dedicándose también a las letras y el periodismo (cf. Bernardini 1890:612-3).²²¹ Luego se trasladaron a Nápoles donde Domenico fundó el periódico *L'Observatore* (1861) de breve duración. Según Liberti, en la familia circulaban «*le idee liberali (...), [si parlava] spesso di arte, letteratura e giornalismo (...) stimolo all'imitazione ed una spinta sul sentiero dell'avventura*» (2005:8-9). El más notorio miembro de la familia fue el primogénito, Rocco (Reggio Calabria 1843–Roma 1893), quien a los 17 años se unió a las milicias garibaldinas, en las que ascendió en la carrera militar irregular y luego en el ejército regular. Influyente personaje de Nápoles, fue político y periodista, dirigió el diario *La Patria* de esa ciudad y fundó *Il Piccolo Giornale di Napoli* (1868-1888) que llegó a ser el tercer periódico de mayor tirada de la ciudad (con unas 5000 copias). Además de sus múltiples colaboraciones en diferentes publicaciones periódicas, cabe destacar la

a costar 10 centavos más y \$10 anuales. Figuraba también el precio en las provincias y el exterior, lo que implica que quizá haya trascendido las fronteras de la ciudad. Lamentablemente no se han podido obtener aun datos sobre la tirada.

²²⁰ Excepto por un período durante el cual estuvo en Italia atendiendo asuntos familiares, probablemente relacionados con la muerte de su hermano. En ese lapso durante el año 1894 quedaron a cargo de la revista Mario Fantozzi (que formaba parte del *staff* del diario *La Patria Italiana* y luego fue jefe de redacción de *La Patria degli Italiani*) y Setimio Vianello (también redactor de *La Patria Italiana*), en colaboración con Roberto Battaglia (MDA 1894c; De Zerbi 1894d).

²²¹ La familia estaba compuesta por los padres Domenico Zerbi y Rosa Cotronei; y los hermanos Rocco (1843); Gaetano (1848) –liberal como su hermano mayor y su padre, egresó como subteniente de la Academia militar de Modena, también fue periodista, fundó el semanario *La Provincia de Reggio Calabria* (1879), de breve vida–; Giovanna; Clementina; Erminia; Virginia; Evelina, poetisa (menor); Giuseppe (teniente de artillería en Alessandria); y Giacomo. Uno de los tíos paternos, Pasquale, fue músico.

fundación de una destinada exclusivamente a la narrativa, *Il Novelliere* (1877).²²² Croce destacó que

(...) il De Zerbi, mediocre scrittore di novelle e romanzi, mediocre critico (...), era artista del giornalismo; e il suo Piccolo entrò subito nelle grazie delle classi colte e moderate di Napoli, pel tono spassionato ed elevato, per l'eloquenza, per la polemica signorile, arguta e stringente. Le deficienze morali, che condussero quell'uomo a rovina, o non erano neppure sospettate o non trovavano credito; tanto egli parlava bene e sinceramente, con la sincerità, per lo meno, dell'artista. Al De Zerbi, forse più che ad altri, si deve se il giornalismo napoletano si andò spogliando di quel certo che tra l'ingenuo e il provinciale, che prima serbava, e si fece più svelto ed, elegante, e più ammaliziato (1909:423).

Como diputado, Rocco De Zerbi se desenvolvió partidariamente de modo más o menos autónomo, si bien, ocupaba un lugar en la derecha y, sobre todo, polemizaba fuertemente con la izquierda (Liberti 2005:27). Murió de manera dudosa en 1893 envuelto en el «scandalo della Banca Romana». Fue señalado como precursor del nacionalismo y del fascismo por sus posiciones antiparlamentarias y sus ideas sobre política exterior (Strappini 1991). Sin embargo, Liberti destaca lo tendencioso de las valoraciones que se han hecho sobre su vida:

Per la dittatura Rocco De Zerbi fu un martire della partitocrazia. Per la democrazia, invece, rappresenta l'uomo che si servì dei partiti per i suoi poco puliti traffici. Durante il fascismo, in un periodo nel quale era lecito condannare quanto di marcio aveva prodotto il liberalismo, fu esaltata la sua innocenza e fustigata la perfidia dei suoi presunti persecutori. Oggi, in tutta libertà, invero, in clima di piena corruzione, viene accettata sì la sua colpevolezza, ma gli si riconosce almeno il merito di aver sentito in tutto il suo peso la gravità dell'atto commesso e di aver provato tanta vergogna da non poter più riuscire a vivere (2005:3-4).

En cuanto a las concepciones frente a la emigración, Annino destaca su postura anti-estadounidense y filo-latinoamericanista.²²³ Como muchos, Rocco De Zerbi consideraba un tipo de colonización en América Latina «espontánea», de índole más bien comercial, y otro tipo de colonialismo en África, militar y agrícola (como se desprende de su conferencia sobre la colonia Eritrea de 1891) (Strappini 1991). Además promovió un proyecto de ley de emigración en marzo de 1888 (que sería aprobado) – casualmente el año en que su hermano menor Giacomo partiría a la aventura americana–. En 1887 Crispi había presentado un diseño de ley que básicamente proponía la imposición de licencias a los agentes de emigración, cauciones y

²²² También adhirió a varias publicaciones de Buenos Aires, probablemente por intermedio de Giacomo (Liberti 2005:13). Fue, además, corresponsal de *LPI*, donde hizo su debut el 2 de julio de 1889 (Sergi 2012:56).

²²³ Dicha postura lo emparentaba a otros autores como Enrico Barone, Giuseppe Bevione, Ausonio Franzoni (de importante actividad en Buenos Aires), Attilio Brunialti, Bernardino Frescura, que luego se encontrarían entre los nacionalistas (Annino 1976: 210).

penalidades para actividades clandestinas. Rocco De Zerbi, que presidía la Comisión parlamentaria encargada del tema, presentó una contrapropuesta de inspiración ultraliberal –en este sentido la posición podría ser emparentada a la de Guglielmo Godio (v.s. 7.1.2)– sobre los principios de «*libertà di emigrare e di far emigrare*» (Rossi 2009:20). El obispo Giovanni Battista Scalabrini criticó duramente el proyecto ministerial que juzgaba cercano a los intereses aristocrático-agrícolas preocupados por la pérdida de mano de obra. Juzgó mejor el proyecto de De Zerbi, aunque con reservas ya que entendía que favorecía la acción de los agentes de emigración. Scalabrini deseaba cierta intervención estatal por sobre la privatización de la emigración, de ese modo se reduciría la especulación y el estado tendría herramientas para incentivar o desincentivar la salida de personas según se juzgara necesario, es decir, «*libertà di emigrare, non di far emigrare*» (*Ibíd.*).

Más allá de la política y el periodismo, Rocco De Zerbi tuvo una importante actividad en el mundo de la cultura y la literatura.²²⁴ Fue muy famosa y comentada una polémica que mantuvo con Giosuè Carducci a propósito de Tibulo. Estéticamente, era cercano a Sommaruga y su grupo, como se ha visto (v.s. 7.1) uno de los editores más importantes de Italia en el último cuarto del siglo XIX, quien fue responsable de la publicación de algunos libros de Rocco De Zerbi.

Nel 1883 il De Zerbi pubblicherà, non a caso presso l'editore Sommaruga di Roma che fu il centro aggregatore di quella cultura, il libro Il mio romanzo. Confessioni e documenti, che rimane il suo lavoro letterario più interessante (...) un lungo racconto costruito su diversi registri narrativi (racconto nel racconto, scambi epistolari, visioni, giochi di finzione, ecc.) che rimanda al linguaggio e alla ispirazione di certa letteratura scapigliata e insieme al tardo romanticismo dominante nella narrativa italiana del decennio 1870-80, che rappresenta un ponte significativo verso il dannunzianesimo letterario di fine secolo. C'è, in più e proprio del

²²⁴ Prolífico hombre de letras, abordó múltiples géneros y temas característicos de la cultura itálica decimonónica. Entre la vastedad de sus publicaciones pueden señalarse los libros de poesía *I garibaldini dopo la campagna* (Turín 1861), *Canzone in morte del conte di Cavour* (Ivrea 1861) y *Aspirazioni* (Trapani 1864); otras «divagaciones y reflexiones extemporáneas»: *Poesia e prosa: studio d'un annoiato* (Nápoli 1868) y *Di chi la colpa? Fantasticherie d'un annoiato* (Nápoles 1869). Las novelas *Vistilia. Scene tiberiane* (Nápoles: Marghieri Di Giuseppe, 1877), *L'Ebreá* (Nápoles: De Angelis, 1881), *Suor Angiola Vittoria* (Nápoles: Ferdinando Bideri, 1892) y *Due amori o dolore per dolore* (Nápoles: F. Bideri, 1893). También publicó una extensa obra crítica, con títulos como: *Da il mio romanzo. Confessioni e documenti* (Nápoles: F. Bideri, 1893), *Rossini e la musica nuova. Conferenza* (Firenze: Galletti e Cocci, 1892), *Il granato del mago. Pergolesi* (Nápoles: F. Bideri, 1892). Al igual que textos de índole político: *Difendetevi!* (Nápoles: Gennaro De Angelis e Figlio, 1882), *Commemorazione di Marco Minghetti. Letta a Legnago il 2 giugno 1889* (Legnago: Tip. Di V. Bardellini, 1889), *L'inchiesta sulla colonia Eritrea*, Roma: Stabilimento tipografico dell'Opinione, 1891). Fue además gran orador y conferencista, algunos de sus discursos fueron: *Chiesa e Stato* (Nápoles 1878), *Le banche e l'abolizione del corso forzoso* (Nápoles 1881), *Il colera del 1884. Croce bianca e croce rossa*, (Nápoles 1884; fue presidente de la cruz blanca y condecorado por su labor durante la epidemia de cólera), *L'inchiesta sulla colonia Eritrea* (Roma 1891), *L'equilibrio nel Mediterraneo* (Roma 1892), entre otros.

De Zerbi, il gusto di tipo barocco per la costruzione eloquente della frase, come per la ridondanza lessicale e stilistica, per la trascrizione delle ansie e dei deliri dei personaggi, in alcuni dei quali sono ravvisabili tratti autobiografici (Strappini 1991:s/p).

Probablemente haya sido Sommaruga uno de los facilitadores de la venida de Giacomo a Buenos Aires en 1888, año que coincide con su adquisición de *LPI*. Por otra parte, Pietro Mascagni, el autor de *Cavalleria Rusticana*, tuvo la intención de llevar a la ópera una de aquellas novelas que escribió Rocco De Zerbi, *Vistilia* (1877), con libreto de Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci. Si bien esta ópera nunca se completó, parte de la música fue destinada a otra obra de tema romano, *Nerone* (1935) (Bianchini 1998). También, es interesante mencionar que Gennaro D'Andrea, un músico italiano residente en Buenos Aires que formó parte del grupo cultural que aquí se describe, publicó una romanza (editada por *La Revista Teatral* en 1906 y por los hermanos Ortelli) titulada *A Madonna!* sobre poema de Rocco, esto sugiere que fue un autor leído también en la Argentina a través de los mediadores culturales de la colectividad italiana.²²⁵



Il. 4. Portada de *A Madonna!*, Gennaro D'Andrea y Rocco De Zerbi

Poco se conoce de la vida de Giacomo De Zerbi en Italia, más allá de que nació en Nápoles (Barozzi y Baldissini 1898). No se sabe la fecha de su nacimiento, pero al ser el menor de nueve hermanos se especula que pudo haber sido al menos c.1860. Probablemente su sensibilidad se vio influenciada por el ambiente familiar donde se discutía de artes, letras y la actividad periodística. Al igual que su hermano mayor se dedicó a las letras: publicó una *nouvelle*, *Vita vissuta* (Turín: Triveiro, 1887), que tuvo

²²⁵ No casualmente, los tres títulos de su autoría que se conservan en la Biblioteca Nacional (en la sala de tesoro) formaban parte de la colección de Pedro Denegri (v.i. 8.2.2).

una recepción no muy entusiasta. Incursionó también en el periodismo especializado en arte y literatura:

Un giovane intelligente, insinuante e ricco, l'avv. Gelini, innamorato del teatro, fondò, nel Febbraio 1886, a Torino, il giornale Torino Artistica –che due mesi dopo si trasformò nel L'Italia Artistica– e chiamò a collaborarvi parecchi fra i giovani più valorosi e battaglieri, fra cui Goffredo Gognetti, Giacomo De Zerbi, Occoferri, L. A. Villanis, Attilio Sarfatti, Alberto Manzi, Solerti, E. A. Marescotti, ai quali poi si unirono Amilcare Lauria, il Montecorboli, Ugo Fleres, Cletto Arrighi ecc. (Cauda 1911:69-70).

El programa de aquella publicación, que funcionó como un núcleo cultural y artístico, puede considerarse un antecedente de lo que luego De Zerbi haría en su MDA:

Il giornale, elegante, in otto pagine, che recava sempre in 1ª pagina il ritratto di qualche artista, incontrò il favore del pubblico e alla redazione, arredata con gusto, affluirono giornalmente artisti di prosa e di canto, commediografi e musicisti, letterati, giornalisti, dilettanti, mecenati dell'arte (Ibíd.).

En la segunda mitad de la década del ochenta, residía en Cerignola, en la región de Puglia, donde habría entablado amistad con Pietro Mascagni:

Rocco de Zerbi, che era un grande uomo politico ed un eccellente giornalista, aveva un fratello: Giacomo. Costui era un buono a nulla, giocava tutto il giorno, spendendo un sacco di denari del buon Rocco. Per liberarsi di questo fratello, che andava sempre nel suo ufficio a battere cassa, Rocco lo mandò a Cerignola ed egli diventò subito mio amico (Mascagni [1945]).

La anécdota ilustra la vida bohemia de su protagonista, que sería una característica importante en las relaciones entre artistas e intelectuales en la ciudad de Buenos Aires (v.i. 8.1.1). Giacomo De Zerbi le presentó al compositor algunos poemas, entre los cuales se encontraba uno, de inspiración popular, que sería el origen de la famosa canción conocida como *La Siciliana* («Oh Lola!...») incluida en el prelude de la versión definitiva de la *Cavalleria Rusticana*:

Una volta mi disse di avere scritto alcuni libri di poesie e che me li avrebbe portati. Il giorno dopo arrivò con un volume. Lessi qualche verso in dialetto siciliano: «Brunetta ch'ai di latti la cammisa/ Sì bianca e russa comu la cirasa...». «Dio Santo –dissi– che cosa fantastica sarebbe unirli alla musica! Lascerei da parte Brunetta e cambierei così il verso “O Lola ch'ai di latti la cammisa” e ne farei l'aria del tenore da mettere nel prelude dell'opera!». Allora dissi a Giacomino: «Sai, quel tuo libretto mi ha molto interessato; ci ho trovato dei versi che mi piacciono a tal punto da metterli in musica immediatamente». Andammo al Circolo e glieli feci sentire in musica. Al momento di chiedergli l'autorizzazione, mi disse che si trattava di una strofa popolare. Nessuno ha mai saputo del buon Giacomino De Zerbi, al quale debbo effettivamente quella canzone che migliaia di spettatori hanno applaudito (Ibíd.).²²⁶

²²⁶ Este origen de la canción lo sostiene también Luigi Ricci (1976), quien fuera asistente de Mascagni. Del mismo modo lo entienden Liberti (2011) y Matteo Sansone, quien dice: “A friend happened to visit him in Cerignola and showed the composer some poems of his in Neapolitan. Mascagni found one particularly attractive: ‘Brunetta ca si mmaniche ncammisa’, and thought the lines might be adapted to

Su rastro se perdió pues había embarcado hacia América. Giacomo De Zerbi emigró a la Argentina en 1888 (*LPI* 1900s), donde realizaría una importante labor periodística.²²⁷ Trabajó en la redacción de *LPI* y fue jefe de redacción de *L'Italia al Plata*. Su actividad editorial abarcó la fundación y dirección del *MDA* y otro periódico que permanece en el olvido, *Masaniello* (Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012; v.i. 7.3.1). Asimismo, fue director de la *Revista Teatral de Buenos Aires* (v.i. 7.3). Todas éstas, publicaciones de interés cultural y artístico. Escribió artículos y crónicas teatrales en *LPI* donde tuvo a su cargo la columna «Teatri e Concerti». De Zerbi colaboró también en la publicación *El Hogar y la Escuela*, dirigida por Yole A. Zolezzi.²²⁸ Su actividad periodística, como se puede ver, lo situaba en puestos importantes dentro de instituciones de mucho peso a nivel de la comunidad italiana y de la sociedad bonaerense en general. Además, sus colaboraciones no se limitaron al ámbito editorial porteño, también fue corresponsal de *Natura ed Arte* (1891-1911) editada en Milán y Roma (Baldassarre 2007; v.i. 7.4.3), donde comentó y glosó al público italiano la vida porteña y argentina.

La actividad periodística de De Zerbi lo puso en la vida pública de la ciudad de Buenos Aires y eso conllevaba el deber de ajustarse a la legitimidad del duelo. Demasiadas veces las disputas periodísticas (o por algo impreso en un periódico) se resolvieron por la vía del duelo. De Zerbi fue padrino junto con Basilio Cittadini del maestro de esgrima Pini en un conflicto en 1889 con Antonio Pisani. También fue representante de Francesco Fillipini en una *vertenza* con Erminio Torre (duelista que acabó con la vida de Attilio Valentini) en 1892 (Moyano Dellepiane 2014:401). Al año siguiente, el ofendido Nicolás R. Trebino intimó al propio De Zerbi, publicando en *La Nación* la siguiente carta abierta:

*Lola. Unfamiliar as he was with Sicilian, he put together a text in a mixture of Neapolitan and Sicilian which was subsequently amended by the Palermo-born tenor Roberto Stagno, the first Turiddu. However, in the first edition of the libretto (May 1890), the 'Siciliana' contained two Latinisms which are hard to account for, 'Supra', 'occisu' (1987:46). Sugiere, además, que la hipérbole final «E since moro a bbaiu nparavisu / Si nun nce trove a ttia manco nce traso», había sido registrada en múltiples ejemplos de poesía regional por Alessandro D'Ancora (*La Poesía popolare italiana*, Livorno: Raffaello Giusti, 1906, p. 281), y que siendo la primera edición de 1876, De Zerbi pudo haberlo utilizado como inspiración para sus ejercicios poéticos.*

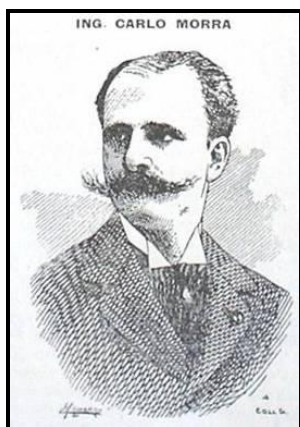
²²⁷ Sucede con Giacomo De Zerbi algo similar a lo que ocurre con personalidades como Giuseppe Ceppi (Minguzzi e Illescas 2000), se reconoce su producción periodística pero poco se conoce sobre su biografía y obra.

²²⁸ Zolezzi era una personalidad destacada de la pedagogía de fines del siglo XIX en Buenos Aires. Su actividad como educadora incluía la dirección de diversas revistas; Zolezzi era también directora de la revista *El Escolar Argentino* (1886) (v. *Il Reporter* 1895) y *El Hogar y la Escuela* (1895).

Sr. Santiago De Zerbi: Mi carta-cáustico, publicada en *La Nación* y *L'Operaio Italiano* (...) le ha causado a V. tal *ampolla* que (...) no ha podido *guarnirlo*. (...) / Ahora, contestando su nueva provocación que no contestaría si V. no hubiera sido director de *La Patria Italiana* (...), le diré sencillamente lo que sigue, parodiando una frase gráfica de Sarmiento y del Dr. Julio Herrera y Obes: V. me debe obediencia y respeto. V. es un huésped, por no decirle un aventurero emigrado. Y, como los perros errantes que ladran a cuanto ruido oyen, se les pega un tiro para ultimarlos a fin de que dejen dormir en paz. Dése V., pues, por tal y también por muerto. / (...) V. jamás debió ensañarse con ese muerto [Aurelio Palacios] que valió y valdrá más que V. y toda su estirpe (Nicolás R. Trebino, *La Nación*, 9-II-1893:3; *cit. in* Moyano Dellepiane 2014:446).

De Zerbi regresó a Italia para instalarse definitivamente en Roma en septiembre de 1900.²²⁹ Colegas y amigos hicieron un banquete en su honor en el local de la Associazione Artistica (v.i. 8.4.2). Para esa ocasión, el Marqués Carlo Morra escribió una misiva dirigida al agasajado que resulta reveladora del horizonte de expectativas del inmigrante, especialmente el burgués, y que denota una preocupación por matizar el «materialismo» del que se acusaba a los inmigrantes:

Dodici anni fa, appena giunto dall'Italia, veniste a casa mia col cuore pieno di speranze e colla testa piena di illusioni; come tanti altri vi schieraste nelle file degli aspiranti a far fortuna in questa terra promessa così facile per gli italiani a sorgere ed arricchirsi. / (...) Ebbene coloro che accumularono il denaro e fecero presto fortuna in questi dodici anni che voi impiegaste così nobilmente ed utilmente non tornano più ricchi di voi in Italia poiché voi portate un vero tesoro di affetti di gratitudine e d'ammirazione che vi tributano numerosi amici italiani ed argentini. Questa la fortuna che dall'Argentina voi portate in Italia, è questo il frutto del vostro lavoro, ed esso, credetelo, vale assai più di quello che si rappresenta con una semplice cifra (LPI 1900s:4).



Il. 5. Carlo Morra, dibujo: Martín Malharro, grabado: Emilio Coll (MDA, IV, 99:6)



Il. 6. «En la Sociedad Artística Italiana. Despedida al periodista señor Giacomo de Zerbi» (Caras y Caretas, III, 104, 29-IX-1900)

Una vez en Roma, De Zerbi continuó dedicándose al oficio periodístico que pulió en Buenos Aires. Fundó y dirigió, junto a Pasquale Lubrano-Celentano, el

²²⁹ Zarpó en el «Duca di Galliera» hacia Génova y de allí a Roma (LPI 1900t). Seguiría en contacto con el medio argentino a través de corresponsalías desde Roma para LPI.

semanario *L'Italia moderna: artistica, teatrale, letteraria, sportiva, illustrata della domenica*, aparecido en marzo de 1902, editado en la tipografía de la Casa Editorial Italiana. Llamativamente, la revista (de breve duración) no menciona a la Argentina, ni a la escena teatral porteña que su director conocía tan bien. De Zerbi continuaba ligado a la Argentina, fundamentalmente a través de las correspondencias que enviaba a *LPI*.

7.2.2. El programa

En los doce años que De Zerbi vivió en la Argentina, su empresa más importante, aquella que destacaron sus contemporáneos, fue el *MDA*: «(...) *dove l'arguto e fecondo pubblicista trasfusa per tanti anni tesori di osservazioni e dotte polemiche, si da meritare un posto d'onore fra i pochi coscienziosi che d'arte teatrale trattarono con sicura coscienza di causa*» (Barozzi y Baldissini 1898:119). El programa de la revista puede resumirse como «antimaterialista» y «estetizante», sensibilidad característica de cierta intelectualidad de la época. Su pretensión, según su prospecto era

(...) ver si aquí en la Argentina, que es según nuestro parecer sin razón, llamada la *tierra de los negocios*, hay posibilidad, olvidando política y finanzas, comercio y Bolsa, intrigas y especulaciones, de elevarse a las serenas y excelsas regiones del arte, divina inspiradora y confortadora sublime» (*MDA* 1891a:4).

La revista buscaba actuar sobre el extendido lugar común que señalaba a Buenos Aires como una «ciudad fenicia», sobre el hipotexto del materialismo:

Se ha dicho y repetido que este es el país de los negocios y que el arte encontrará en él un terreno estéril. Han calumniado a Buenos Aires. / El lisonjero interés que el público presta a nuestra publicación, el vivísimo interés con que sigue las cuestiones artísticas, su ardiente deseo de instruirse, todo demuestra que el arte tiene aquí vasto campo de acción y terreno feracísimo para germinar con fuerza (*MDA* 1892c:2).

Asumió entonces un tono y estilo pedagógico. Con una propuesta que, dejando de lado todo el arte «... que se ha apropiado el título de *materialista*» (*MDA* 1891a:4), era de apertura:

En arte nosotros admitimos todo, del Abate Zanella a Zolla, del idealísimo capitán cortés Edmundo de Amicis al ultra materialista Paul de Bonnetain y René de Maizeroy; amamos Alma Tadema cuanto Michetti, Vazquez y Leroy, Franceschi y Barbella, todo y todos. / Según nuestro parecer, cerca del divino Beethoven se halla Offenbach, cerca de Wagner se halla Suppé; cerca de Verdi y Mascagni, Guzmán y Dalverde [¿Valverde?] (*Ibid.*).

Era un programa que no se cerraba en un nacionalismo. Del mismo modo aperturista entendía De Zerbi a la composición identitaria de la Argentina. A partir de

una analogía, la comparaba con el Pabellón Argentino, el edificio ideado por el ingeniero francés Albert Ballú para la Exposición Universal de París 1889: «Ballú no había seguido al construirlo ningún estilo, así que, los varios órdenes arquitectónicos se funden, se confunden, mostrando cómo en la República se funden y confunden las varias razas, las varias nacionalidades» (De Zerbi 1894a:4).

También así estaba conformada su revista. En ella nucleó a un significativo número de avales y colaboradores que refuerza y amplía la red descripta a partir de *LPI* (v.s. 7.1.3). Lo saliente es que la lista de estos «colaboradores» en las distintas áreas de incumbencia de la revista excede la colectividad italiana, configurando un espacio de convergencia de intelectuales italianos, españoles y argentinos. La opción por el bilingüismo, se interpreta por ende como un signo más de esta convergencia.

7.2.3. *Los colaboradores*

La revista tuvo tres pilares fundamentales: la palabra, la música impresa y las imágenes o ilustraciones. Entre los «colaboradores» musicales de la revista, cuya aporte podía consistir en alguna página de música, artículo, o simplemente su aval, figuraban: los argentinos Julián Aguirre (1868–1924), Arturo Berutti (¿1858 ó 1862?–1938), Eduardo García Mansilla (¿1870, 1871?–1930),²³⁰ Héctor Panizza (1875–1967) y Alberto Williams (1862–1952); y los inmigrantes italianos Eduardo Aromatari (Roma 1850–¿?), Biagio Cicala, Vincenzo Cicognani (Lugo di Romagna 1860–¿?), Corradino D’Agnillo (Agnone, Campobaso 1868–Buenos Aires 1948), Raffaele Fracassi (Limosano, Campobasso 1866–Córdoba 1952), Luigi «Gigi» Forino (Roma 1868–Roma 1936), Ricardo Furlotti (Parma 1860–1920), Ercole Galvani (Bologna 1863–Buenos Aires 1927), Felice Lebano (Palermo ¿1856 ó 1867?–Buenos Aires ¿1915, 1916 ó 1919?), Carlos Martinoli (Busto Arsizio 1863–Santa Fe 1942), Giovanni Grazioso Panizza (Gazzuolo 1851–Buenos Aires ¿1898 ó 1903?), F. Romano, Giovanni Serpentini (Recanati 1864–Buenos Aires 1937), Odoardo Turco (Castrovillari 1867–¿?), Enea Verardini [Prendiparte] (Bologna 1863–Corrientes 1929) y también el hijo de inmigrantes Virgilio Scarabelli (Montevideo 1868–¿?).²³¹

²³⁰ Nacido en Washington, EE.UU, donde residía su padre en misión diplomática. Fue importante diplomático y agregado cultural y comercial del estado argentino en Europa.

²³¹ La colección consultada conserva las portadas de los números 1-42/43 y 99, por tanto no hay datos de

COLABORADORES	
TEXTO:	MUSICA:
E. FREXAS	E. AROMATARI
E. GIMONDI	A. BERUTTI
F. DELLA COSTA	F. ROMANO
L. BERISSO	O. TURCO
M. FANTOZZI	R. FURLOTTI
C. FORMISANO	V. CICOGNANI
A. BLANCHI	F. LEBANO
G. TARNASSI	C. MARTINOLI
G. MARTINOLI	G. PANIZZA
G. BOSCHI	V. SCARABELLI
R. BATTAGLIA	B. CICALA
F. ZILBERI	L. PURINO
ETC.	ETC.
<small>PRINCIPALES EDITORES ARGENTINOS Y ESTRANJEROS</small>	CORRESPONSALES
DIBUJO:	EN
A. BALLERINI	LAS PROVINCIAS DE LA REPUBLICA
E. CORTESE	Y EN
A. BLANCHI	MONTEVIDEO
ESGRIMA:	RIO JANEIRO
E. DE MARINIS	MILAN
A. LONGO	NAPOLIS
SPORT:	HOLONIA
G. GREFFA	VENECIA
C. CIGORRAGA	FLORENCIA
E. GIMONDI	PARIS
C. DELCASSE	LONDRES
	BARCELONA, ETC.

Il. 7. Detalle de colaboradores en la portada (MDA, II, 10)

De este listado de músicos se desprenden ciertas características comunes. Se trata de músicos casi todos pertenecientes a una misma generación, jóvenes nacidos mayormente en la década de 1860. La mayor parte de ellos, incluidos los argentinos, se formaron en Europa. Entre aquellos que se dedicaron a la composición, excepto Arturo Berutti y Héctor Panizza que cultivaron el gran género de la ópera y Alberto Williams que se destacó como sinfonista, la obra que ha trascendido del resto de los compositores se trata de géneros como himnos, marchas, piezas de salón, canciones, etc.

Por su parte, el «dibujo» (ilustración) tuvo entre los «colaboradores» al argentino Augusto Ballerini (1857–1897) y los inmigrantes italianos A. Bianchi, Pio Bianchi, E. B. de Conciliis, E. Cortese, Francesco Mazzucchelli (Varese 1868–¿?) –que «(...) *fu collaboratore artistico di molti giornali italiani*» (Barozzi y Balducci 1898:219)–, Nazareno Orlandi (Ascoli Piceno 1861–Buenos Aires 1952) y Gaetano Vannicola (Offida, Ascoli Piceno 1859–Grottammare, Ascoli Piceno 1923).²³² Estos artistas ilustradores fueron los responsables de las imágenes de las portadas y de los números especiales que celebraban efemérides (v.i. 7.2.4). Los dos últimos tuvieron además una importantísima vida artística durante y después del período estudiado, siendo artífices de grandes obras decorativas en iglesias y teatros en Buenos Aires y ciudades del interior del país (v.i. 8.1; 8.4; di Napoli-Vita 1901b). Pero las colaboraciones en materia de ilustración de la revista no terminan en esta enumeración, sino que intervino una red más extensa que incluye a varios artistas argentinos y profesionales españoles de la industria gráfica. Más adelante se trata *in extenso* (v.i.

los colaboradores entre los números 44-98 y 100-113, ya que estos se enumeraban en aquella página.

²³² En un solo número apareció como «colaboradora» la señorita B. Tarnassi.

7.2.6). De esta forma, se trató de un espacio de convergencia, congruente con lo mencionado anteriormente respecto de los músicos.

Igualmente, en cuanto a la palabra escrita, *MDA* aseguraba contar con los «principales escritores argentinos y extranjeros». Entre sus colaboradores figuraban nombres como Gustavo Paroletti (entonces director del diario *LPI*),²³³ Enrique Frexas (crítico español del diario *La Nación*), Evaristo Gismondi (crítico musical de *La Prensa*), Mario Fantozzi (jefe de redacción de *LPI* y director del *MDA* durante una estancia de De Zerbi en Italia), Giuseppe Tarnassi (Roma 1863–Roma 1906; que fue latinista de la Facultad de Filosofía y Letras y presidente del Circolo Italiano), Daniel García Mansilla (hermano de Eduardo y también diplomático), Alfredo Del Bono (que participó como autor en los volúmenes *Gli Italiani nella Repubblica Argentina, v.i. 7.5*), Riccardo Schnabl-Rossi (Perugia 1872, Roma 1955), Ciro Formisano (que fue redactor en jefe de *L'Operaio Italiano*) y José C. Álvarez (Fray Mocho), entre otros.²³⁴

Por último, en las secciones de Esgrima y Sport colaboraban Ernesto De Marinis, A. Longo, G. Grippa, C. Delcasse, A. Del Tuffo. Se sumaban a todo esto corresponsalías en las principales ciudades de Europa y el interior del país, al igual que reproducciones y traducciones de artículos de revistas europeas, lo esperable en el modelo de la revista ilustrada de fin de siglo.

Como se ha visto, la revista reunía a importantes personajes de la cultura italiana en Buenos Aires, pero no sólo. A lo largo de su existencia participaron en ella intelectuales y artistas de peso cultural, un espacio de convergencia y referencia. Es interesante notar que esa importancia también redundaba en el espacio que ocupó la sede de su redacción y administración, pues luego de estar en la calle Tucumán 565 pasó, a mediados de junio de 1892, a Suipacha 859 y, finalmente, en 1894 al Pasaje Florida y Gral. Viamonte, en el local N° 13 de la lujosa galería *Bon Marché*. La dirección de la revista se localizaba en aquel centro de la *Belle Époque* porteña al mismo tiempo en que Eduardo Schiaffino organizaba allí lo que sería el Museo

²³³ Paroletti publicó varios poemas en *MDA* y Atilio Valentini fue referido muchas veces en ocasión de su muerte (incluso se le dedicó una de las piezas musicales publicadas) (*MDA* 1892j).

²³⁴ La lista continúa con nombres como P. della Costa, Luigi Berisso (pseud.: Asmodeo), S. Pelanda Ponce, Giuseppe Martinoli (colaborador de *LPI*), Giuseppe Boschi (director de la agencia teatral El Mundo del Arte), Roberto Battaglia, Ferruccio Zileri, Manuel de la Fuente, F. Lefevre, C. Gutiérrez, B. Gutiérrez de Quintanilla, Jorge Selva, A. [¿Alejandro?] Bianchi, Eugenio Troisi (redactor del *Giornale d'Italia* y *LPI*), Alejandro Secchi, A. Panzacchi, A. Pereyra, Belisario J. Montero, Dr. Teófilo Eugenio Díaz (de Montevideo), Yole A. Zolezzi, Adolfo Sienra (de Madrid), Manuel Argerich, A. Frémond, M. Posadas, D. Cothereau, L. Bacci, E. S. Leiva y Enrico Savio.

Nacional de Bellas Artes, además de los locales del Ateneo, la Colmena Artística, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, los talleres de Vittorio De Pol y un largo etcétera. Allí también funcionaban las oficinas de los publicistas Guerrico y Sienna a quienes De Zerbi se asoció «Con el objeto de dar mayor impulso y atraer nuevos elementos a este periódico (...)» en la espera de que sus «(...) vastos negocios de publicidad y numerosa clientela asegurarán a esta publicación un considerable aumento de circulación» (*MDA* 1893b:1). En una sociedad que entraba en la dinámica del consumo masivo (Rocchi 1998), la publicidad tomaba las calles, y es probable que Guerrico y Sienna, que eran «contratistas exclusivos de las principales líneas de tramways», pusieran el nombre de la revista en ellas. También la asociación con esta empresa implicaba un tránsito que estaba ocurriendo en la gráfica de la sustentación por suscripciones a la de la publicidad. Como decía S. Garrido en un poema de la satírica revista *El Cascabel*: «(...) el que no anuncia no vende; y que hoy en día en el comercio / únicamente el que anuncia hace negocios soberbios» (1893:499).

7.2.4. Las efemérides

Por otro lado, del mismo modo en que se destacó más arriba al respecto de *LPI* (v.s. 7.1.1) –en cuyos talleres gráficos se imprimía *MDA* desde agosto de 1892–²³⁵ los números especiales que celebraban las efemérides son reveladores del posicionamiento de la revista en la cultura. Consistentemente se destacaron tres fechas a lo largo de toda la publicación, que redundan en la convergencia cultural: el 25 de Mayo, el 20 de Septiembre y el 12 de Octubre. Se destacaba el sentido de «liberación» argentina e italiana y el momento fundacional del «encuentro» cultural.

Los editoriales del 25 de Mayo muestran que la mirada de la dirección se asumía extranjera y, desde esa posición, interpretaba su rol en la construcción de la nacionalidad argentina:

En este día conmemoran los argentinos el nacimiento de su joven nacionalidad. Nos asociamos de todo corazón a los sentimientos que esta fecha levanta en el espíritu de los hijos de esta tierra. Los italianos, hemos conocido los dolores de la opresión extranjera, los martirios de la revolución, la santa ebriedad del triunfo, y no podemos dejar de simpatizar con todo lo que nos

²³⁵ La publicidad del Establecimiento Tipográfico La Patria Italiana decía que «se realiza cualquier trabajo perteneciente al ramo. Especialidad en trabajos en cromotipia» (*MDA*, II, 33). Cuando, a partir del 23 de noviembre de 1893, *La Patria Italiana* pasó a llamarse *La Patria degli Italiani* debido al conflicto con acreedores, *MDA* pasó a la Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

recuerde en otros pueblos dolores semejantes, iguales martirios, triunfos análogos. / Sin embargo la independencia argentina se ofreció con caracteres bien distintos de los con que se presentó al mundo la nuestra (...). No es posible comparar la labor secular que preparó nuestra revolución, su nacimiento oscuro en las conciencias oprimidas, entre las tinieblas de las conspiraciones, su marcha terrible a través de incendios, victorias y derrotas sin número, sobre cantones de cadáveres con la breve elaboración histórica de la independencia argentina, que estaba ya intrínseca y completamente formada el día en que España sucumbió bajo la insolente conquista napoleónica (*MDA* 1892e:3).

Además de una visión particular del proceso revolucionario del Río de la Plata, en contraste con el proceso de reunificación italiana –que formaba parte de las vivencias de estos inmigrantes–, se puede reconocer la diferencia en los procesos de construcción de la nacionalidad en la península y en Argentina, percibida la primera como antigua y la segunda como joven. En línea con este repaso de la historia (o de su particular lectura de la historia, distinta de cristalizaciones posteriores), también la crisis económica que atravesaba el país era tematizada en el editorial: «el presente de la República Argentina no está indudablemente a la altura de los ensueños patrióticos de sus prohombres, ni de los ideales humanitarios», sentenciaba.

La elección del 20 de Septiembre, la anexión de Roma al reino de Italia, como celebración de la colectividad italiana revela la matriz anticlerical y liberal de la revista –y, por extensión, de la intelectualidad expresada en ella–, como puede verse en el siguiente pasaje editorial:

La sostituzione delle libere istituzioni plebiscitarie alla teocrazia opprimente e corrompitrice, coronò se non finì il grande edificio della unificazione e della Indipendenza italiana, per le quali tanti eroi della penna e della spada strenuamente combatterono (*MDA* 1894e:2).

El 20 de Septiembre, como se dijo anteriormente, era celebrado como una verdadera fiesta colonial. Como observa Dore, no era Giuseppe Mazzini, la figura más polémica y radical del proceso de unificación italiano, la personalidad que más se destacaba. Por el contrario, «como frecuentemente sucedía, el nombre de Garibaldi era (...) usado, aunque en base a juicios superficiales y exteriores, como expresión menos peligrosa y comprometedora de convicciones sin embargo insustituibles» (1985:128). De este mismo modo, el «Héroe de dos mundos» fue homenajeado en *MDA*, por ejemplo, con la publicación de los poemas de Manuel de la Fuente («¡A Garibaldi!») y el de José Peón y Contreras («A José Garibaldi»), aparecidos en 1892 (II, 33) y 1895 (V, 113) respectivamente.

Por su parte, el 12 de Octubre –que aún no era conmemorado como el día de la raza hispánica–, tenía como figura central a Cristobal Colón. Para Gramsci, «el

chauvinismo italiano más particular encuentra su manifestación en la literatura que reivindica las invenciones y descubrimientos científicos» ([1947](2012):69). Toda la literatura en relación con «la patria de Cristóbal Colón» entraría en esta categoría. Sin embargo, más allá del marcado chauvinismo, la figura de Colón representaba un vínculo de la italianidad con América, ubicaba a Italia en el mito fundacional americano. La efeméride reverberaba por las celebraciones del Cuarto Centenario. El número especial de 1892 estaba «exclusivamente dedicado al Gran Genovés, a sus logros, a su historia, a sus dolores y a las conmemoraciones que en todas partes del mundo civilizado se realizan (...)». Aquel editorial reafirmaba la autodefinición de pertenencia de la revista, al mismo tiempo, que enfatizaba en la convergencia cultural:

Il doppio carattere speciale al Mondo dell'Arte di essere italo-argentino fa sì ch'egli senta altamente il valore dei festeggiamenti di questi giorni, per quell'Uomo e per quella data, che rappresentano il trionfo del Genio Italiano, origine e causa prima d'ogni civiltà moderna, e la gratitudine d'un intero continente che a Lui deve se fu tolto alle tenebre dell'ignoto (MDA 1892i:1).

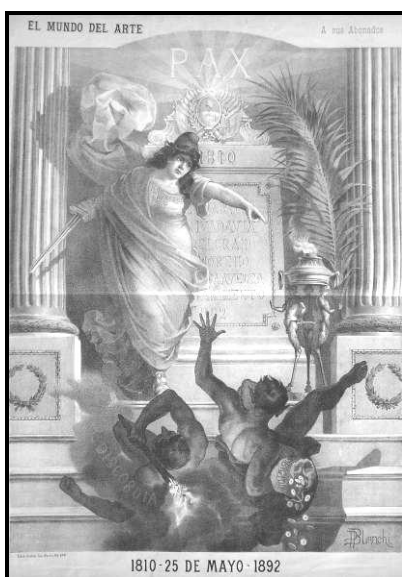
Las imágenes (alegorías) conmemorativas encargadas a distintos artistas y publicadas por la revista en estos números especiales estaban en consonancia con la postura editorial antes descripta. El 25 de Mayo de 1892 se distribuyó junto a la revista una litografía (grabado monofolio) de Pío Blanchi,²³⁶ que representa la «República» que, espada en mano, expulsa a la ambición y la discordia. Tras ella un panteón reconoce los nombres de San Martín, Rivadavia, Belgrano, Moreno, Saavedra y Sarmiento. Otras imágenes alegóricas completan el cuadro realizado por Blanchi a pedido de la revista. Dos años más tarde, los responsables de la conmemoración fueron José María Cao y Federico Sartori, el grabador era Emilio Coll. Se describía así: «La ilustración que publicamos, alegórica al 25 de Mayo, representa al General San Martín, Libertador de la Patria Argentina, mientras en el fondo, delante del Panteón Nacional, los próceres de la Independencia y de la gloria de este país, esperan al héroe» (MDA 1895:4). En ambos casos fueron artistas extranjeros, dos italianos (Blanchi y Sartori) y un español (Cao), quienes contribuyeron con simbología e iconografía patriótica a la conmemoración.

El 20 de Septiembre de 1892 se publicaron dos imágenes especiales. La primera de ellas, reproducción de un cuadro de Riera que representa al 35° Batallón de

²³⁶ «Elab. Grafico, San Martín, 315, 8° A», no tiene firma de grabador.

Bersaglieri en la *Porta Pía*. Esta litografía (grabado monofolio) estaba adjunta a la revista, pero dentro había otra, esta vez alegórica, responsabilidad de Rodilán y grabado por la Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. La imagen se divide en dos, la parte superior muestra un grupo de *bersaglieri* y la inferior, grupos de trabajadores. Para el año 1893 se encargó a Augusto Ballerini la confección de una alegoría, que por algún motivo no pudo ser incluida en el número correspondiente a esa fecha, con la promesa de presentarla luego, finalmente, o no fue publicada o no se conservó (MDA 1893e). En el año 1894 se repitió la litografía de Riera y se publicó también una alegoría de A. Bianchi, grabada por Coll, a página completa pero no en separata. En ella la «Justicia» señala y separa la península itálica de la oscuridad y el fuego.

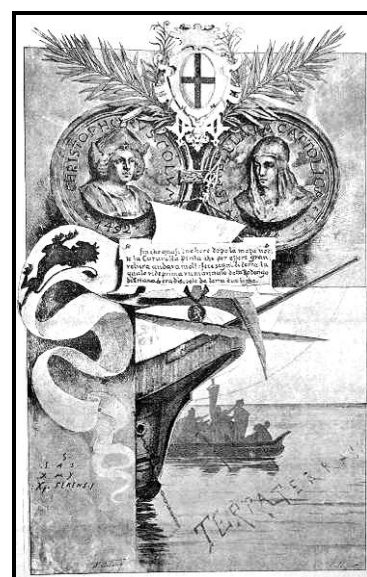
Finalmente, el 12 de Octubre fue conmemorado con una litografía (grabado monofolio) alegórica de Nazareno Orlandi grabada por Coll. En ella se representa el momento en que la Pinta avista tierra y se disponen a alcanzarla. Dos medallas con los retratos de Colón y la Reina Isabel coronadas con laureles y escudo y el estandarte real español enmarcan la escena. La misma imagen se publicaría un año después.



II. 8. Pío Bianchi: 25 de Mayo (MDA, II, 21/22)



II. 9. A. Bianchi: 20 de Septiembre (MDA, IV, 98:3)



II. 10. N. Orlandi: 12 de Octubre (MDA, II, 35:5)

7.2.5. Los límites del «mundo del arte»

Ahora bien, cuál era el «mundo del arte» de MDA; cuáles sus límites; y, en definitiva, cuál el modelo de cultura que supone como texto. Se trata principalmente de

una publicación sobre lo que hoy se llaman consumos culturales. Los artículos recorrían la vida cultural con un discurso crítico y pedagógico, se trataba de reseñas de la actividad teatral y de concierto, comentarios sobre novedades editoriales, biografías de artistas, historia de las obras de arte, etc. En sus páginas se publicaban, además, poesías, relatos breves y pequeñas piezas musicales y se reproducían obras pictóricas. También tenían espacio la esgrima, el tiro y los deportes ecuestres. Se trataba de bienes, consumos y actividades de la burguesía y pequeña burguesía en Buenos Aires. En definitiva, una revista cultural ilustrada.

Como tal, la revista estaba compuesta por una diversidad de géneros: críticas de obras y espectáculos, ensayos sobre estética e historia del arte, biografías de artistas y personalidades, crónicas de eventos y agendas. Además contenía partituras, relatos ficticiales, ilustraciones y publicidades, que completan un panorama de la vida cultural porteña de la época. Si bien la revista estaba dedicada al arte en general, la música tenía una preeminencia cuantitativa de artículos. Es importante destacar que la publicación se extendía a lo largo de todo el año calendario, a diferencia de otras revistas musicales y teatrales que aparecían exclusivamente durante la temporada lírica (de mayo a septiembre/octubre) como, por ejemplo, la mayor parte de *La Gaceta Musical* (1874-1887).²³⁷ Esto implica una primera aproximación al recorte sobre lo artístico que operaba en la publicación. La ópera era el espectáculo más importante y determinante, pero también tenían su espacio reservado otros géneros teatrales como la zarzuela, el sainete, el género chico y el teatro por horas; del mismo modo que la música de concierto, de cámara y de salón.

Sin embargo, a pesar del espacio cedido a reseñar y criticar géneros «menores», la jerarquía del «Gran Arte» no se cuestionaba. Por ejemplo, en un artículo sobre las compañías teatrales españolas y el teatro por secciones (o por horas), Giacomo De Zerbi se vio forzado a realizar algunas «salvedades» en nota al pie:

Nosotros somos adversarios decididos del teatro por secciones o por horas (...) y encontramos que los mismos argumentos traídos en defensa de esta corrupción del arte, constituyen la más grave condenación del sistema. / Los aplausos a algunas producciones pueden probar que el gusto del público es muy deficiente; ver maestro como [Tomás] Bretón (...) echarse a perder escribiendo obritas, zarzuelitas y sainetes puede dar lástima, porque muestra a qué bajo nivel ha llegado el arte, que tiene que hacerse comercial al por menor (...) (de la Fuente 1894:3).

²³⁷ Como se vió, desde la desaparición del viejo Teatro Colón, la actividad de los principales escenarios – el Teatro de la Ópera y el Politeama – no tenían una publicación especializada de peso que comentara sus producciones.

Las secciones fijas brindan una idea sobre el modo en que la publicación articulaba las diversas áreas de interés que hacía propias. Algunas de estas columnas fueron sufriendo paulatinos cambios. Entre las relacionadas con prácticas musicales se encontraban principalmente las dedicadas a las noticias, reseñas y críticas: en «Platea e Palcoscenico» se pasaba revista de las actividades de los teatros más importantes como el Ópera, el Politeama Argentino y el Doria; entre sus firmantes figuraban «Occhialetto», Giacomo De Zerbi (pseud.: Victorious)²³⁸ y Valerio Folco.²³⁹ En el año 1892 cuando Manuel de la Fuente se hizo cargo de esta columna pasó a dedicarse a los géneros llamados menores del teatro musical (opereta, zarzuela, sainete) de los teatros Zarzuela, Comedia, Onrubia, Apolo, San Martín y Alhambra, entre otros; y las crónicas de ópera pasaron a la sección «Il carnet del cronista. Appunti di cronaca teatrale», en la que escribían «Certamen» y De Zerbi. Hacia 1894 la columna de críticas pasó a llamarse «Teatri ed altro» y luego «Teatri, artisti ed altro» y su principal encargado fue el director. En «Da un emisfero all'altro» se comentaban noticias breves sobre la actividad musical en Europa tomadas de revistas europeas o correspondencias, una práctica común en los periódicos de la época. También la sección «Musica nuova» anunciaba y promocionaba las partituras nuevas en venta en las casas de música; y «La nostra música» comentaba la partitura publicada en ese número. Finalmente es relevante destacar la publicación de biografías de músicos, intérpretes y compositores, que si bien no se agrupaban en una sección fija, se encuentran a lo largo de toda la revista.

La música publicada en *MDA* –más adelante tratada con más detalle; v.i. 7.2.7– representa la vigencia de un modo de consumo musical que se prolongaría hasta entrado el siglo XX (donde puede destacarse la revista *Música de América* del crítico nacionalista Gastón Talamón), con preeminencia del piano solista y de canto con acompañamiento, de piezas breves y reducciones, para la interpretación hogareña. La edición de algunas partituras estaba a cargo de tres diferentes imprentas: la de E. Fernández (Defensa 755), la de E. Halitzky (Rivadavia 1316)²⁴⁰ y la de F. Stefani

²³⁸ También utilizaba el pseudónimo *Ombra* (ver Scardin 1899:208).

²³⁹ Valerio Folco dejó de formar parte de la redacción en el año III, n° 63 (v. *MDA* 1893c).

²⁴⁰ Podría tratarse del fotógrafo Emilio Halitzky quien poseía desde 1886 fototipia y litografía, pero ninguno de sus talleres conocidos hoy estaba en la dirección que figuraba en las partituras de *MDA* (ver Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina: su historia y evolución en el siglo XIX, 1840-1899*, BPR, 1986). Se agradecen los datos y la amable discusión sobre este punto a la Dra. Verónica Tell. Algunas partituras editadas por la Casa E. Halitzky fueron publicitadas en la sección «Musica nuova», como

(Estados Unidos 659).

Por otro lado, *MDA*, desde su aparición –si no fue preexistente–, sostuvo paralelamente una agencia teatral dedicada a emprendimientos de esa índole, formación y contratación de compañías y orquestas, organización de conciertos entre otras actividades. A través de esta agencia se proveía partituras, vestuarios y otros aspectos logísticos. A pesar de la existencia de esta agencia, nunca se menciona la empresa en la organización de los conciertos patrocinados por la revista (v.i. 8.2.1; 9.2.1).²⁴¹

Por su parte, las artes plásticas ocuparon un importante espacio en la publicación, principalmente en su calidad de revista ilustrada, pero también le fueron dedicados extensos artículos críticos. Más adelante se describe y discute el aspecto icónico de la revista. Lo que se encuentra como sección fija para las imágenes, además de la ilustración de portada, son los retratos de personalidades y artistas que aparecían en la primera página e ilustraciones alusivas a algunos artículos.

La esgrima, la actividad hípica y el tiro también formaban parte del amplio «mundo del arte», que incluía este tipo de actividades viriles que se constituían en espacios y actividades sociales de confluencia para las elites italiana y local. Ernesto De Marinis y «Batacazo» fueron los principales responsables de estas áreas temáticas. La inclusión del continente del «sport y esgrima» constituye un aspecto importante por el significado que tenían las actividades sociales implicadas en la relación entre ciertos sectores inmigrantes y la clase alta local. Bertoni muestra, a propósito de la creación de la Legión Italiana, los lugares donde solían converger las elites, nacional e italiana:

La Legión italiana había sido iniciativa del gobierno argentino. Se gestó en el ambiente patriótico nacional en el que muchos miembros de la elite local confluían con otros de las extranjeras, con quienes, además de otros vínculos tradicionales, familiares y empresariales, compartían enfoques ideológicos y una afición a las actividades deportivas viriles de moda –la esgrima, la gimnasia y el tiro–, muy apreciadas por quienes estaban interesados en la formación militar de la población (2001[2007]:244-5).²⁴²

«Suspende el arco. Melodía argentina per piano, dedicata al Signor Onorio Stoppani» y «Berceuse per piano dedicata al Signor Pacchierotti», ambas de Nessler (*MDA* 1892h:4).

²⁴¹ El director de esta emprendimiento era Giuseppe Boschi y a mediados de 1894 asumió la dirección de la agencia Luciano Bianchi (*MDA* 1894b). La publicidad de la agencia decía no tener ninguna relación con la revista pero la dirección era la misma: Tucumán 565, también Suipacha 859 y volvieron a compartir oficinas cuando se mudaron al local de la *Bon Marché* en el paseo Florida ocasión en que el director pasó a ser el propio Giacomo De Zerbi. Luciano Bianchi dirigió la revista satírica *Massineli* (1896; v.i. anexo).

²⁴² Un ejemplo puede encontrarse en Gastone *non di Foix* (1892). En el artículo, un italiano recién desembarcado relata la actividad del tiro al pichón y enumera los integrantes de la «*high-life*» porteña presentes. Para ver la asociación entre la esgrima y lo militar, en el caso particular de Italia: Longo 1892.

Aparecen, entonces, reseñados en la revista aquellos espacios de sociabilidad compartidos por la dirigencia italiana y la alta sociedad porteña: la ópera, las actividades de asociaciones y sociedades artísticas, lugares de esparcimiento como el Tigre Hotel y deportivos como el hipódromo y campos de tiro. Todo esto se dio en un momento importante en la relación de la comunidad italiana y sus organizaciones civiles con la elite local. Como explica Bertoni (2001), la relación durante la década del noventa se caracterizó por un acercamiento estratégico de la oligarquía a algunos miembros e instituciones de la colectividad, a la vez que estos últimos intentaron despegarse de ciertos procesos políticos locales y ciertos inmigrantes activistas. La confraternidad culminará con la conformación hacia 1898 de la citada Legión Italiana.

Por su parte, las imágenes de la revista muestran un aspecto que ni en los artículos ni en la música se revela tan claramente, esto es, las relaciones con la inmigración española, sobre todo, de profesionales de la gráfica, y las afinidades con los círculos en lo que estos se movían. Más precisamente, la asociación de artistas y aficionados La Colmena Artística y la revista *El Cascabel* (1892–1894).

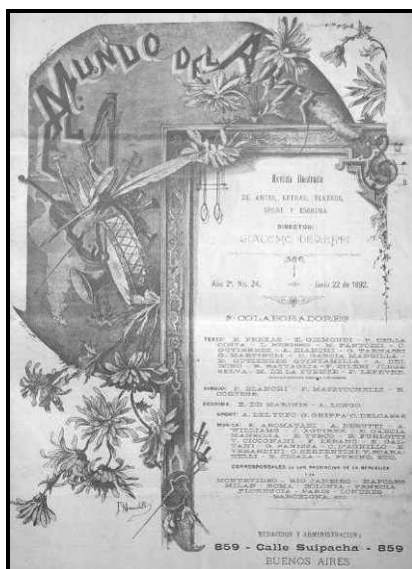
7.2.6. *Las imágenes y los artistas*

El modo en que se articulan las imágenes con el resto de la publicación brinda algunos indicios sobre la voluntad editorial de la revista, con sus contradicciones internas, y la manera en que pretendía insertarse en la cultura. En su calidad de revista ilustrada sufrió algunos cambios, que no tenían tanto que ver con los aspectos técnico-gráficos sino más bien con la presencia y función de determinadas imágenes. En otras palabras, con el correr de los años las imágenes fueron cobrando nueva importancia. Se postula que ese paulatino pero sostenido cambio se dio de la mano de algunas figuras del medio gráfico –que aportaron los aspectos técnicos– y del artístico –cuyo trabajo se buscó promocionar y destacar desde la publicación–. Asimismo, esta mayor presencia de ilustraciones y de imágenes artísticas se vinculaba al proceso de construcción del campo y el mercado artístico porteño (cf. Malosetti Costa 2001). En este sentido, las revistas ilustradas cumplieron un rol fundamental en la circulación de imágenes.

Estas actividades también se realizaban de forma especial para conmemorar el 20 de Septiembre: por ejemplo, *MDA* 1894f.



II. 11. Portada (*MDA*, II, 2)



II. 12. Portada (*MDA*, II, 24)



II. 13. Portada (*MDA*, III, 42)

Las imágenes que pueblan las páginas del *MDA* responden a distintas funciones y géneros. La ilustración de la portada a partir del Año II, N° 21/22 fue realizada por Francesco Mazzucchelli,²⁴³ como se verá –y al igual que varios de los artistas ligados al *MDA*– tuvo un importante desarrollo en las artes gráficas y decorativas y expuso en la Colmena Artística de 1898 (v.i. 8.4.1). El grabador era el español Emilio Coll en cuyo taller, localizado en la calle Chile 2161, se producían la mayor parte de las imágenes de la revista. Coll había llegado a Buenos Aires en 1880 y también era grabador en la revista *El Cascabel* (Szir 2009:77) y *Buenos Aires Ilustrado* (Fernández García 1997:55). Desde el Año III, el dibujo de la portada del *MDA* fue realizado por Gaetano Vannicola, ligado en Italia al grupo romano de artistas In Arte Libertas (Pieri 2007:103 y ss.),²⁴⁴ en la Argentina realizó importantes obras de arte decorativo en el Pabellón Argentino (v. De Zerbi 1894a), el Teatro Municipal de Santa Fe, la iglesias de los jesuitas en Buenos Aires y Córdoba, el salón del Circolo Italiano, entre otras.

Las viñetas ornamentales de la primera página también fueron cambiando. Responsabilidad de Emilio Coll, a partir del N°77/78 el dibujo pasó a ser de Decoroso

²⁴³ Publicitaba en la sección «Profesionistas recomendados» sus lecciones de dibujo y pintura en la calle Tucumán 565, la misma dirección donde funcionaba la Redacción y Administración del *MDA* (*MDA*, II, 21/22:14).

²⁴⁴ Este grupo de artistas devino a comienzos del siglo XX en el grupo XXV della Campagna Romana, al que estaba vinculado el poeta Cesare Pascarella, quien cumplió un rol importante en la creación de la Associazione Artistica durante su visita a Buenos Aires (v.i. 8.4).

Bonifanti (Chiavari, Genova 1860–Torino 1941). Este prolífico artista fue, además, colaborador del semanario satírico *Il Maldicente*, participó en la Colmena Artística y también realizó importantes obras de arte decorativo en la iglesia irlandesa de la Santa Cruz en Buenos Aires y en la catedral de Tucumán. Cumplió, asimismo, un rol fundamental en la creación de la Associazione Artistica (v.i. 8.4.2)



Il. 14. Publicidad de Emilio Coll y cia. (*El Cascabel*, II, 53, I-1893:863)



Il. 15. Encabezado (*MDA*, II, 21:3)



Il. 16. Encabezado (*MDA*, III, 77/78:1)

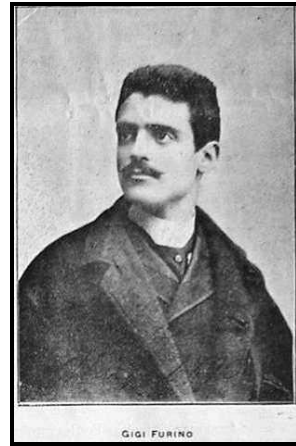
En la revista, la mayor cantidad de imágenes correspondía a los retratos de artistas, realizados a partir de diferentes convenciones. Los más retratados fueron los cantantes pero también aparecieron los rostros de directores de orquesta e intérpretes instrumentistas. Los cantantes de ópera y zarzuela, actores dramáticos y bailarinas se veían en fotografías de estudio, vestidos de gala o caracterizados. También se mostraron personalidades políticas y militares, destacados personajes de las letras y el periodismo, incluso los ganadores de torneos de esgrima y tiro.

En muchos de estos casos, el retrato funcionaba, al igual que el artículo biográfico en el que solían insertarse, como generador de expectativas ante la llegada al país del artista o de la compañía en cuestión, o ante el inminente estreno de la obra del compositor. Lo mismo sucedía con las imágenes de los concertistas, muchos de los cuales residían en el país. Esta parece ser la principal función de la imagen de los

artistas. Detrás de ellas también existía el deseo del público de conocer a las divas y divos. En términos generales, el retrato estaba ligado al texto, que comentaba las características que considerara salientes del personaje. Este último punto no siempre se reflejaba en la imagen. Es interesante el caso de los concertistas, directores y compositores por ejemplo, cuya sensibilidad y facultades conmovedoras para la interpretación y la creación, difícilmente se observaban en el *ethos* retratado, que más bien indicaba características en relación con la civilidad moderna y burguesa.



Il. 17. Michele Mariacher como Parsifal
(MDA, III, 56:5)



Il. 18. Luigi Forino
(MDA, I, 2:5)



Il. 19. «I lettori del Mundo del Arte» (MDA, II, 6/7:7)

Hubo pocas imágenes caricaturescas y humorísticas (proliferaron en la época las revistas satíricas y claramente *MDA* se alejaba de esa caracterización). Es interesante destacar una en la que la revista buscó explicitar su público y sus modos de lectura. Puede verse en la imagen la presencia de la publicación en el hogar burgués y en espacios como el café o el escritorio. De interés mundano, en el hogar es leída por

todos, señores, señoras, incluso las señoritas del servicio doméstico. Fuera del hogar aparece como una referencia social de comentario obligado en el café o la bohemia. La viñeta se completa con un texto alusivo en el que se propone cuál es la sección o tipos de artículos de interés para cada tipo de lector. El universo de público se reduce a los artistas, es más, a los profesionales, interesados en las novedades artísticas del mundo («Da un'emisfero all'altro»), el mundo profesional —¿la competencia?— (los avisos publicitarios de profesionales) y la crítica sobre su propio espectáculo.

La fotografía, por su parte, también tuvo su lugar aunque no constituyó un aspecto de avanzada en esta publicación, como lo sería pocos años más tarde en la revista *Caras y Caretas*. No se trataba de fotografía de actualidad la que apareció en *MDA*, sino, por lo general, de fotografías de estudio.²⁴⁵ Si bien la condición de revista ilustrada era fundamental en *MDA*, el modo de producción de las imágenes no es un tema explícito.²⁴⁶ El proceso generalmente era el siguiente: se partía de una fotografía u obra de arte que un ilustrador pasaba al dibujo, sobre el cual el grabador realizaba el *cliché*. El grabador, como se dijo, era en la mayoría de los casos Emilio Coll, del taller «Emilio A. Coll y Cia.», que según su publicidad realizaba «producción de grabados de fotografía, acuarelas, cuadros al óleo. Dibujos a la pluma y lápiz, grabados en madera, cobre, aguafuerte, acero, etc.» (*MDA* II, 39:contraportada).²⁴⁷ Poco se explicita respecto de la parte final del proceso de producción. A diferencia de la contemporánea *La Ilustración Argentina*, revista que ponía un deliberado esfuerzo por estar a la vanguardia de los medios técnicos de impresión (los cuales defendía también discursivamente), y de *Caras y Caretas*, que supo mostrar en sus páginas el proceso artístico-técnico (Tell 2009 y Szir 2009b), en *MDA* no se mencionaba la tecnología de imprenta (con excepción de la heliotipia).²⁴⁸ Usualmente estas imágenes no eran producciones realizadas

²⁴⁵ Son pocas las fotografías que no son de estudio: las del Acorazado Independencia de la Marina de Guerra Argentina (*MDA* III, 71:5) y el Columbia Skating Rink (*MDA* III, 42:17).

²⁴⁶ Es elocuente que una de las pocas referencias al proceso de producción de las imágenes en la revista aparezca a propósito de un fallido número en honor al banquete a los ministros en 1893: «Cuando ya estaba listo y en prensa el número especial que habíamos anunciado, (...) esta empresa recibió orden verbal de algunos miembros de la Comisión organizadora para suspender la publicación. / Teníamos ya, como dejamos dicho, todos los elementos prontos: un dibujo de P. Blanche, (fundado en la espléndida fotografía de Fillebrown), del cual debió tomarse el gran cliché; los retratos de los cinco miembros del Gabinete; el del maestro Furlotti que dirigió la orquesta... y, como texto, todo lo anunciado (...)» (*MDA* 1893d:1).

²⁴⁷ Desde 1892 la publicidad de Emilio Coll y cia. en *El Cascabel* decía que realizaba foto-grabados (I, 6-I-1892, 1:15). No es posible afirmar que esta técnica haya sido utilizada en *MDA*, pero sí que el impacto que tuvo en la gráfica y que produjo un nuevo uso de la imagen aparecería recién con *Caras y Caretas*.

²⁴⁸ En cuanto a las técnicas, se trataba de un «*Lavoro d'incisione ad eliotipia (...) ricavati da (...)*»

enteramente por la revista. Es decir, los originales tenían alguna determinada procedencia, y los grabados y la preparación de los *clichés* sí quedaban en manos de Coll para la publicación, o directamente originales, grabado y *clichés* eran producciones realizadas primeramente para otra publicación y luego aparecidas en *MDA*.



II. 20. Martín Malharro, «Apuntes de Malharro. Al campo» (*MDA*, III, 77/78:13) [Publicado antes en *El Cascabel*, II, 76, 15-VI-1893:363]



II. 21. Joaquín Vaamonde, «El ensayo de coros» (*MDA*, IV, 98:5)

Es importante detenerse en las imágenes de arte (reproducciones de cuadros, bocetos y estudios) incluidas en la revista. Hacia mediados del tercer año de existencia de la publicación comenzaron a aparecer obras de artistas plásticos del medio local: Martín Malharro (1865–1911), Ángel Della Valle (1855–1903) y Severo Rodríguez Etchart (1865–1903), los españoles Joaquín Vaamonde (1872–1900), José Bouchet (1853–1919), Pablo Manzano Arellano (1855–1949), Vicente Nicolau Cotanda (1852–1898), Antonio Portela Paradela, José García y Ramos –no consta que haya estado en Buenos Aires– y J. Sainz Camarero, y los italianos Antonio Bergamaschi, quien realizó las figuras murales de la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat en Buenos Aires y de la iglesia del cementerio de Mendoza, y Francesco Paolo Parisi (Tarento 1857–Bonassola 1948), quien, llegado a fines de la década del ochenta tuvo una importantísima trayectoria artística entre la que se cuentan los trabajos decorativos de la Catedral Metropolitana y otras iglesias, retratos para importantes instituciones como el Banco de Italia y Río de la Plata, la Facultad de Filosofía y Letras, el Hospital de Clínicas, entre otras, fue jurado de la primera exposición de La Colmena Artística (1894) (v. *MDA* 1894h) y expuso en el salón del Ateneo de 1895 (Malosetti Costa

fotografie, dal signor Emilio Coll» (De Zerbi 1894c:7).

2001[2007]:370 y 384; v.i. 8.4.2; 9.1.2).²⁴⁹

Algunos de estos artistas pertenecieron a la agrupación La Colmena Artística, entre ellos Bouchet, Vaamonde, Enrique Coll –que era director del semanario *El Cascabel*–, Parisi, Malharro, Cotanda y Della Valle. Como explica Fernández García, había surgido de una tertulia de artistas españoles en Buenos Aires en 1893 a la que luego se unieron otros personajes del medio local. Junto al Ateneo, eran las agrupaciones artísticas de mayor gravitación del período, distinguidas entre sí principalmente porque La Colmena estaba integrada fundamentalmente por artistas extranjeros residentes en la Argentina y tenía una presencia minoritaria de argentinos y, también, por contaba entre sus miembros a coleccionistas y artistas aficionados, no solo profesionales (1997:65 y ss). Más adelante se discute en profundidad las relaciones con esta agrupación (v.i. 8.4.1).



Il. 22. Ángel Della Valle, «El gaucha» [Juan Moreira] (MDA, IV, 101:5) [Publicado antes como «El gaucha malo», *El Cascabel*, II, 56, 25-I-1893:40-1]



Il. 23. Severo Rodríguez Etchart, «Estudio de desnudo (Salón de París, 1895; grabado Emilio A. Coll.)» (MDA, V, 111:1)

Como puede suponerse de la enumeración de los artistas, el corpus que conforman estas imágenes es variado en cuanto a temática, técnica y forma de presentación. Son retratos, escenas costumbristas, de tipos, criollistas y paisajes. Podría clasificárselas temáticamente en tres grupos: (1) aquellos temas usuales para una revista dirigida a una burguesía, como los retratos y las escenas de la vida y las diversiones burguesas;²⁵⁰ (2) los temas recurrentes en las publicaciones ilustradas de finales del siglo XIX, como los tipos, escenas de costumbres, paisajes y las representaciones de

²⁴⁹ Hubo un solo pintor que no estuvo representado en las imágenes pero sí en el texto, Pío Collivadino, en ocasión de los éxitos alcanzados en su formación en Roma (Ruggia 1894).

²⁵⁰ Característicamente finisecular, se encuentran representaciones de diversos imaginarios sobre la mujer: son «caprichos» y escenas que muestran básicamente rostros y cuerpos femeninos.

lugares, ciudades y monumentos; y, finalmente, (3) algunos (no todos) temas de la pintura que propugnaban artistas e intelectuales comprometidos con la construcción del arte como un campo autónomo y como elemento fundamental de una cultura civilizada en Argentina: la cuestión del gaucho y el criollismo, la apropiación del paisaje (sobre todo el rural) y el desnudo. Otros temas importantes en los que se sostuvo la búsqueda de estos artistas, como son la inmigración y los conflictos laborales, aparecen, no casualmente, elididos (*cf.* Malosetti Costa 2001[2007]:422). Las representaciones de este tercer conjunto fueron preeminentemente abordadas por los artistas argentinos que la publicación eligió incluir, mientras que las anteriores, lo fueron por los extranjeros.



Il. 24. J. Vaamonde, «Capricho», (*MDA*, IV, 89:7)
[Originalmente publicada en *El Cascabel*, IV-1894]

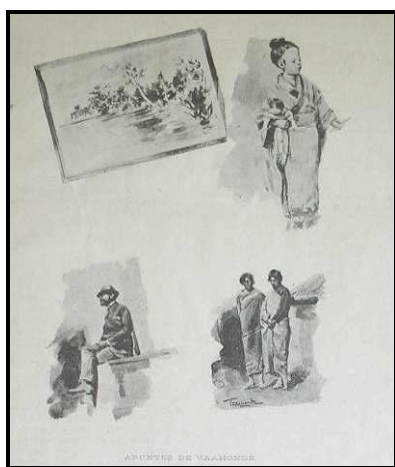


Il. 25. V. Nicolau Cotanda, «Esperando» (*MDA*, IV, 97:1)

Como se dijo anteriormente, muchas de las imágenes no eran producciones originales para la revista. Gran parte de ellas fueron previamente publicadas previamente en la revista *El Cascabel*. Sin embargo, más allá de ese origen, la selección que operaba y el modo en que se presentaban las obras en *MDA* implicaron una intención editorial y una postura frente al campo artístico y la vida intelectual de la ciudad. El nexo entre ambas revistas fue Emilio Coll, en cuyo taller se realizaban los grabados de las ilustraciones de ambas. *El Cascabel. Semanario festivo ilustrado* (1892–1894) era propiedad de Francisco Ferrés y estaba dirigida por Enrique Coll. Se destacaron en ella los colaboradores Arturo Eusevi, Francisco Fortuny y Joaquín Vaamonde, entre otros. Era una publicación de la comunidad inmigrante española, orientada a un público amplio, no sólo burgués (en este punto se diferenciaba del *MDA*) y, como sostiene Szir, con una importante presencia de caricatura de temática social

humorística (2009a:77).

En el año 1894, apareció en *MDA* un pequeño artículo que destacaba un número extraordinario de *El Cascabel*: «Las cosas bellas están de moda y del número extraordinario [de *El Cascabel*] no queda ninguna copia. / Por esto, (...) hemos entrado en combinación con los editores de *El Cascabel* y podemos publicar los espléndidos grabados que adornaban el número» (De Zerbi 1894c:7). Con estas palabras, De Zerbi presentaba la re-publicación de las imágenes contenidas en aquel número de *El Cascabel*. En esa ocasión los artistas presentados fueron Vaamonde, Della Valle, Portela, Bouchet, Nicolau Cotanda, Malharro, Manzano y Parisi, haciendo propia una selección ajena pero que, sin dudas, se compartía. Sin embargo, al indagar en la revista de Enrique Coll se evidencia que el intercambio, siempre en la misma dirección, era más asiduo que lo que se explicitaba.²⁵¹ Entre esas imágenes re-publicadas había retratos de artistas y otras personalidades, caricaturas, reproducciones de cuadros y otras ilustraciones; en muchos casos, a pesar de que la imagen era la misma, difería el modo en que se presentaba: cambiaban o se omitían los textos y títulos que acompañaban la imagen, y otras veces, la imagen misma se presentaba fragmentada.



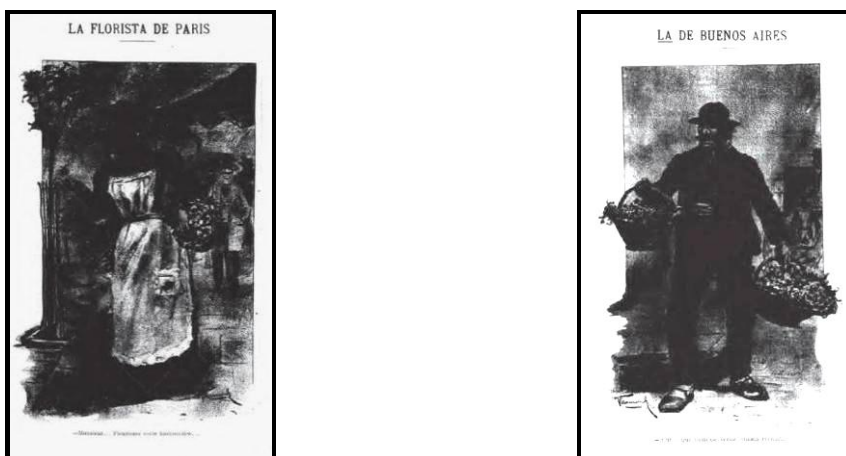
Il. 26. J. Vaamonde, «Apuntes de Vaamonde»
(*MDA* III, 77/78:15) [Publicado antes en *El Cascabel*, II, 69, 27-IV-1893:249]



Il. 27. J. Vaamonde, «La vendedora de flores»,
(*MDA*, IV, 85:2)

²⁵¹ Un detalle exhaustivo de este tránsito de imágenes excede las pretensiones de esta descripción textual, valgan, a manera de ejemplo, algunas menciones más allá de las presentadas como ilustraciones aquí: M. Malharro, «Cabeza de Estudio», *MDA*, IV, 101:1, aparecido antes en *El Cascabel*, II, 53, I-1893:857; «Tipos populares», *MDA*, IV, 81:7, publicado en *El Cascabel*, II, 60, 23-II-1893:105; A. Della Valle, «Corrida de sortija», *MDA*, IV, 81:3, en *El Cascabel*, II, 92, 5-X-1893:619; ó A. Portela, «Pescadora de Algas», *MDA*, IV, 90:7; J. Vaamonde, «Capricho», *MDA*, IV, 89:7; J. Bouchet, «Esperando», *MDA*, IV, 89:7; Martín Malharro, «En los corrales», *MDA*, IV, 90:2; y A. Della Valle, «Un centinela», *MDA*, IV, N°89:5, todas estas últimas originalmente publicadas en *El Cascabel*, IV-1894.

El caso de «La vendedora de flores» de Joaquín Vaamonde es elocuente al respecto. En su publicación original en *El Cascabel* era parte de una ilustración humorística que comparaba a «La florista de París» (título con el que fue publicada), acompañada del texto: «—*Monsieur... Fleurissez votre boutonnière...*», con «La [florista] de Buenos Aires», en la que se veía un inmigrante italiano de frondoso bigote que decía en *cocoliche*: «—¡Uf!... ¡Qué lindo *gazmina*, violeta *fresco!*!...». Esta segunda parte no se publicó en *MDA*, eliminando tanto el sentido humorístico, como la referencia al inmigrante.²⁵² Vaamonde fue el artista más publicado en *MDA*. Una vez radicado Buenos Aires en 1890, adoptó rápidamente el oficio de ilustrador. Por ello sus imágenes, muchas veces con un tono humorístico y fresco, recorren aquellos tópicos propios de las revistas ilustradas de la época.



Il. 28. J. Vaamonde, «La florista de París y la de Buenos Aires» (*El Cascabel*, I, 24, 1892:536-7)

No hizo énfasis el *MDA* en el origen «prestado» de esas imágenes pero poco importa esto en el momento en que las imágenes se resignifican en el contexto de la publicación. *El Cascabel* tenía características diferentes: su carácter eminentemente humorístico; su costo cuatro veces menor, que sugiere un consumo más popular; la presencia directa de la política, a veces en la portada con los distintivos «cabezones» o en los editoriales en forma de diálogo que componía el director; y la tematización de los sectores populares y la inmigración, muchas veces en tono de denuncia social.²⁵³ Las

²⁵² Otras imágenes, casi siempre humorística, sufrieron también esta fragmentación y consecuente cambio de sentido, por ejemplo: J. Vaamonde, «El ensayo en el teatro... / El ensayo en el convento de...» (*El Cascabel*, II, 63, 16-III-1893:152-153); y J. Vaamonde, «El ensayo de coros» (*MDA*, IV, 98:5). También: J. Vaamonde, «Horario del perfecto calavera» (*El Cascabel*, II, 74, 1-VI-1893:328-329); y J. Vaamonde, (*MDA*, IV, 99:4-5).

²⁵³ Sobre todo en el plumín de Vaamonde, con su tono irónico característico y en el cual a veces puede verse algo de la iconografía libertaria (los personajes gordos: curas y burgueses, o con caras de cerdo).

imágenes en *MDA*, selecciones, recortes y fragmentaciones mediante, matizaron la denuncia social, se ajustaron a un público distinto y a un revista que pretendía representar la confluencia entre los sectores dirigentes de la comunidad italiana y las elites porteñas, tanto en los espacios de sociabilidad como en el gusto.

Por su parte, Martín Malharro y Ángel Della Valle aparecen como pintores de temas criollos, de personajes, paisajes y costumbres rurales. Del primero se publicaron unos bocetos y una acuarela,²⁵⁴ mientras que del segundo se reprodujeron obras más ambiciosas:²⁵⁵ *Corrida de sortija*, óleo de 1893 presentado en la primera exposición del Ateneo; *Juan Moreira*, de 1891, enviado a la Exposición Artística de Madrid que conmemoraba el cuarto centenario de la llegada de Colón a América (Malosetti Costa 2001[2007]:241); «Un centinela», otro óleo; también dos escenas rurales, que en *MDA* aparecen sin firma, pero que originalmente en *El Cascabel* sí la tenían: «En el campo» y «Conflicto de poderes», que en la publicación de Enrique Coll se titulan «Una esquina» y «Atención», respectivamente, dados a conocer en un número especialmente dedicado al pintor.



II. 29. Dr. Aristóbulo del Valle
(*MDA* III, 65:1)



II. 30. Dr. Aristóbulo del Valle
(*El Cascabel*, II, 69, 27-IV-1893:241)

Se destacó la inclusión de Severo Rodríguez Etchart con «Estudio de desnudo», el óleo destinado al Salón de París de 1895.²⁵⁶ La reproducción de su desnudo ocupó la primera página, lugar central que rara vez le fue otorgado a la pintura y que más frecuentemente se destinaba al retrato de los cantantes y artistas. Ese número

²⁵⁴ También retrató a los organizadores del certamen de la gala italiana de tiro: Cav. Prieto Priani, Ing. Carlo Morra y Dr. Ausonio Franzoni (Malharro 1894).

²⁵⁵ Quizá debido al éxito obtenido por *La Vuelta del Malón* en la exposición de Chicago, «un cuadro no exento de defectos, pero audaz y fuertemente concebido» (*MDA* 1893e:7).

²⁵⁶ En el catálogo del Salón de París figura con el título *Femme nue* (Dupont 1895:137).

estaba dedicado «a la glorificación del genio artístico en sus manifestaciones más sublimes: la música y la pintura, cuyos representantes en esta parte de América son hoy objeto del aplauso universal», especialmente a Arturo Berutti, que estrenaba su ópera *Tarass Bulba*, y a Rodríguez Etchart (Pincel 1895).

Este repaso por los artistas relacionados con *MDA* confirma lo expuesto más arriba. Se trataba de artistas jóvenes, de una misma generación, ya formados en Europa, tanto los inmigrantes como los argentinos. Esta publicación, al igual que el universo de las revistas ilustradas de la época, contribuía a dar forma al espacio artístico –moderno– de la ciudad de Buenos Aires, promoviendo artistas e instruyendo al público. Algo análogo ocurría con los músicos aparecidos en la revista. No puede dejar de destacarse que estos personajes coinciden en varios espacios como revistas, exposiciones y salones; al mismo tiempo que convivieron y compartieron de modo más tenso en las asociaciones artísticas (el Ateneo y la Colmena ejemplifican esa relación de intercambio a veces conflictivo; *v.i.* 8.4.1).²⁵⁷ Sin embargo, en términos generales, se distribuyeron de modo desigual en el mercado artístico. Esto se evidencia, por ejemplo, en que los artistas italianos que se mencionaron trascendieron fundamentalmente por su arte decorativo con muchos encargos por parte de la iglesia católica –algo que de algún modo generaba cierta tensión– y por parte de los muchos arquitectos –ingenieros– de origen italiano comisionados en aquel período en la construcción de edificios públicos y teatros. Este hecho fue leído como una segmentación del mercado en términos de nacionalidad y generó susceptibilidades en distintos sectores. Sobre este punto se hace hincapié más adelante (*v.i.* 7.4.3; 8.4.2; 9.1.2).

7.2.7. *La música y los músicos*

En lo que respecta a la música, las partituras publicadas en *MDA* revelan un doble interés de la publicación, más allá de proveer de la música de moda a la sociedad burguesa y pequeño burguesa, sus tertulias y sus señoritas (sobre todo fragmentos de las óperas más populares y los compositores más resonantes a punto de estrenarse en la

²⁵⁷ A pesar de esto, tanto las exposiciones de la Colmena como el Ateneo tuvieron buena recepción en *MDA* (Pereyra 1893; *MDA* 1894g). El Ateneo sólo fue discutido por un articulista que acusó de favoritismo a los organizadores de la exposición de 1893 por haber excluido a la hija de un comerciante italiano, pero se trataba de una niña de doce años (F. 1893b). *El Cascabel* sí publicó opiniones más polémicas. Sobre este punto se hace hincapié más adelante (*v.i.* 8.4.1).

temporada). La promoción, por un lado, de jóvenes promesas de la música argentina: Alberto Williams, Arturo Berutti y Héctor Panizza, cada uno por diferentes razones. Por otro, una pléyade de jóvenes italianos llegados a fines de la década de 1880: Enea Verardini Prendiparte, Vincenzo Cicognani, Corradino D'Agnillo, entre otros.²⁵⁸

En la colección de la revista de la Biblioteca Nacional se conservan cuarenta partituras, que corresponden a veintinueve compositores diferentes. No son todas las partituras publicadas pues a veces se editaban en forma de folleto fuera de la encuadernación y la colección no las posee todas.²⁵⁹ La edición de partituras en forma periódica, ya sea en publicaciones que tienen esa única finalidad o, como en este caso, como una más de sus áreas de interés, es una costumbre que se remonta a las primeras publicaciones de índole musical en Argentina, *v.gr. El Boletín Musical* (1837). Este uso se prolongó dentro de la llamada música académica hasta bien entrado el siglo XX. A lo largo de toda esa historia el protagonista casi excluyente fue el piano, y la canción, el género más visitado.

Podría distinguirse a los compositores en tres grupos: en primer lugar, los operistas consagrados: Leoncavallo (1857–1919), Verdi (1813–1901), Massenet (1842–1912) y Mascagni (1863–1945). En todos los casos, el reciente estreno mundial (*Amico Fritz*, *Falstaff*) o la inminencia del estreno local (*Pagliacci*, *Werther*, *Falstaff*) de alguna de sus óperas fue la razón por la que se publicaron fragmentos en la revista. Resta mencionar en este primer grupo a Giulio C. Cottrau (Nápoles 1831–Roma 1916). Proveniente de una familia de importantes editores musicales, menos conocido y canónico que los compositores mencionados, su nombre está más bien asociado a la canción de cámara, y es considerado un operista menor (Ambiveri 1998:52; Meloncelli 1984). Fue escogido para inaugurar *MDA* y esto probablemente se haya debido al reciente estreno de su ópera *Imelda* (Florencia 1891) y, fundamentalmente, a su importancia y la de su familia para la música de Nápoles, procedencia de Giacomo De Zerbi.

²⁵⁸ Un detalle de cada obra y un seguimiento de cada compositor en *MDA* se puede ver en Weber 2010 (trabajo que permanece inédito, realizado bajo la dirección de Silvina Mansilla para el proyecto «Por el patrimonio musical» subsidiado por el Fondo Nacional de las Artes en el año 2010).

²⁵⁹ Prueba de ello es el siguiente artículo: «*Pubblicheremo nel prossimo numero uno splendido notturno* [de Arturo Faleni] *per pianoforte dal titolo Salve dedicato a S. E. il conte Pietro Antonelli Ministro d'Italia*» (De Zerbi 1895a:7); no se conserva esa partitura. Del mismo modo ocurre cuando en el número 103 se informa que se publicarán dos composiciones de Vittorio Bertolini, una en aquel número y luego otra, sólo se conserva la primera en folleto aparte.

N°	Compositor	Título	Subtítulo	Letrista	Orgánico
1	Giulio Cottrau	Righi Tyrolienne	Facsímil del original		Piano
6	Pietro Mascagni	L'Amico Fritz	Opera di P. Mascagni. Atto I. Aria di Suzel	[Nicola Daspuro]	Canto y Piano
45	Ruggero Leoncavallo	Pagliacci di Leoncavalli [sic]	Atto 1° Arioso di Canio [«Vesti la giubba»]	Ruggero Leoncavallo	Canto y Piano
49	Giuseppe Verdi	Falstaff	Monologo. L'Onore per Baritono. Atto 1° Scena 1ª	[Arrigo Boito]	Canto y Piano
50	Giuseppe Verdi	Falstaff	Minuetto. Atto 3° Scena 2ª	[Arrigo Boito]	Canto y Piano
50	Jules Massenet	Werther	Drame Lirique en 3 actes et 4 tableaux. Acte II. Chanson de Sophie.	[Edouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann]	Canto y Piano

T. 2. Partituras de fragmentos de óperas publicadas en MDA

Un segundo grupo lo constituyen los compositores inmigrantes italianos. Entre ellos se encontraban Edoardo Aromatari (Roma 1850–Buenos Aires ¿?), que había sido discípulo de Giovanni Sgambati y de Joseph Rheinberger,²⁶⁰ en las décadas de 1870 y 1880 publicó en París diversas piezas para piano (barcarolas, piezas de carácter, etc.) y llegó a Buenos Aires en 1885 donde se desempeñó como docente de piano y como compositor;²⁶¹ Enrico Bernardi (Milán 1838–Italia 1900), quien inmigró en 1890 como director de orquesta de la compañía lírica conformada aquel año por el empresario Angelo Ferrari;²⁶² Vincenzo Cicognani (Lugo di Romagna 1860–¿?), que vivió en Argentina entre 1890 y 1906, enseñó en el Conservatorio de Buenos Aires de Alberto Williams y compuso la ópera *Fiamma* con libreto del famoso periodista y libretista Antonio Ghislanzoni; Corradino D'Agnillo (Agnone 1868–Buenos Aires 1948), que se radicó en la ciudad de Corrientes en 1888 donde se dedicó a la enseñanza musical y compuso, junto a Enea Verardini Prendiparte, la ópera *Il Leone di Venezia* (1892), luego en 1899 se estableció en Buenos Aires para trabajar en el Conservatorio Cattelani y en el Instituto Musical Santa Cecilia; Rafael Fracassi (Limosano 1866–Córdoba 1952), quien fuera primer pistón en la banda de Buenos Aires y entre 1896 y 1929 director de

²⁶⁰ Joseph Gabriel Rheinberger llevaba un diario en que registraba su actividad docente. La entrada del viernes 3 de marzo de 1874 dice que comenzó Edoardo Aromatari el curso de armonía (*Harmonielehre*) y que sus lecciones se realizaban miércoles y sábados. Junto a él lo hicieron otros dos estudiantes, Carl Körner y Giuseppe Terrabugio (Fiera di Primiero 1843–1933; organista, músico de iglesia y compositor). En otoño de ese mismo año comenzaron las lecciones de contrapunto. Esta información aparece en el diario de Rheinberger (en la ubicación RhFA 98/2 del Rheinberger Foundation Archive, Liechtensteinisches Landesarchiv, Vaduz). Rheinberger no mencionó más a Aromatari en su diario, en cambio sí comentó en diferentes oportunidades obras de Terrabugio. Los datos fueron gentilmente proporcionados por el Mag. phil. Rupert Tiefenthaler del Liechtensteinisches Landesarchiv.

²⁶¹ Aromatari era amigo de Michele Puccini, hermano menor de Giacomo, y tal vez haya sido quien lo motivó a migrar a la Argentina (Otero 2011).

²⁶² Para algunos detalles interesantes sobre la vida y obra de Bernardi v. Cetrangolo 2015.

la Banda de Música de la Provincia de Córdoba; Luigi «Gigi» Forino (Roma 1868–Roma 1936),²⁶³ quien tuvo una activa y profusa vida artística en Buenos Aires, integró como violonchelista varios cuartetos y fundó el Conservatorio Musical Santa Cecilia en cuyo plantel docente figuraban Ercole Galvani, E. Pizzone, M. Nicodemi, entre otros; Giovanni Grazioso Panizza (Gazzuolo 1851–Buenos Aires 1903), que fue violonchelista, director de orquesta y compositor, había llegado a Argentina en 1875 contratado por el empresario Ferrari para la orquesta del Teatro Colón, fue designado director de la Sociedad Musical La Lira y formó parte de la comisión directiva de la Sociedad Orquestal Bonaerense desde su fundación en 1876; Antonio Scappatura (Sicilia 1832–Buenos Aires c.1900), quien llegó a Montevideo junto a su hermano Luis, exiliados de Italia por sus ideas liberales (Gesualdo 1961:642), luego de la batalla de Caseros se radicó en Buenos Aires y se dedicó a la enseñanza; Giovanni Serpentine (Recanati 1864–Buenos Aires 1937), que emigró en 1886 y se radicó en La Plata donde enseñó música, fue instrumentista en orquestas y organista de la parroquia San Ponciano (1890-1899), fundó en 1903 el Conservatorio Verdi de esa ciudad y trascendió como compositor de canciones escolares, marchas e himnos; Odoardo Turco (Castrovillari 1867–¿?), llegado a Buenos Aires en 1888 recomendado por sus maestros Paolo Serrao y Constantino Palumbo a Pietro Melani, enseñó en los conservatorios Santa Cecilia, La Capital, el Instituto de Música de Belgrano y el Conservatorio Argentino; y Enea Verardini Prendiparte (Bologna 1863–Corrientes 1929), quien había llegado a Buenos Aires para trabajar como primer violín de la orquesta del Teatro Colón y se trasladó luego a Corrientes incentivado por el Dr. Fernando Pampín, donde se desempeñó como Inspector de Música de las escuelas provinciales, allí escribió junto a D’Agnillo la ópera *Il leone di Venezia*, además compuso y editó una gran cantidad de obras entre las que se encuentran himnos, marchas, tangos, valeses, *fox-trots*, *one-steps*, *two-steps*, aires nacionales, *maxixes* y recitados. Asimismo, *MDA* publicó a otros compositores de origen italiano, menos conocidos hoy, que probablemente colaboraron espontáneamente enviando sus obras a la redacción. Ellos son Vittorio Bertolini, E. Chedi,²⁶⁴ Biagio

²⁶³ En *MDA* su apellido se escribe consistentemente Furino, en toda la bibliografía secundaria y algunas otras fuentes primarias, Forino.

²⁶⁴ Del compositor E. Chedi no hay ningún dato biográfico. Tampoco la revista explicó los motivos de la inclusión de su romanza con texto de Heinrich Heine. En el mismo número se había publicado otra romanza, de Francisco Ghidini, y el hecho de que ninguno de estos dos compositores fuera nombrado en la revista permite conjeturar que ambas romanzas pudieron haber sido enviadas espontáneamente a la

Cicala, N. Cosentino, Arturo Galecci, Francisco Ghidini, Giorgio Minoliti, Stanislao Masulli, Nicola Nicastro y Luigi Silva.²⁶⁵ Se trata, en muchos casos, de profesores de música que publicitaban su actividad en la revista.

La procedencia de estos compositores recorre la península entera.²⁶⁶ Formados en los conservatorios San Pietro a Majella (Nápoles), de Milán, de Bolonia, de Roma. Exceptuando a Scappatura, cuya llegada perteneció a una oleada inmigratoria anterior, la mayoría nació entre 1850 y 1868, y llegó al país entre mediados de la década del ochenta y principios de la década de 1890. Muchos de ellos vinieron empleados en las orquestas de ópera y se dedicaron a la enseñanza, sea particular, en conservatorios o escuelas. Algunos alcanzaron cargos importantes en la estructura educativa: Fracassi fue profesor de la Escuela Normal de Maestros de Córdoba; Giovanni Grazioso Panizza trabajó en escuelas enseñando canto y produjo una serie de textos didáctico-musicales; Serpentine fue docente en diversas escuelas de Buenos Aires y La Plata y en 1908 fue designado director de la enseñanza de la música en las escuelas de La Plata, además fue docente de estética y educación física, y, al igual que los anteriores, escribió música adecuada a la educación infantil; por su parte, Verardini se desempeñó como Inspector de Música de las escuelas provinciales de Corrientes.

Algunos de los compositores figuraban como colaboradores de la revista, publicitaban su actividad docente en la misma y sus diferentes actuaciones, ya sea como compositores o intérpretes, fueron reseñadas en las páginas de la publicación. Esta importante presencia de músicos jóvenes recientemente llegados al país revela la existencia de un interés en su promoción por parte de la revista. El apoyo se manifestaba también en la crítica, por ejemplo: «*Agli applausi e dalle congratulazioni che toccarono al M^o Cicala, uniamo i nostri complimenti, lieti sempre quando si trata di riconoscere i*

Dirección del *MDA*. Tal vez pueda tratarse de Enrique Cheli, quien publicitaba en la sección «Profesionistas recomendados» sus clases de piano (*MDA*, I, 1:7). Cheli nació en Lucca en 1873 y llegó a Buenos Aires en 1886 y fue un compositor precoz (Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1899:111).

²⁶⁵ En general, la revista no acostumbraba recalcar los datos biográficos más básicos por una elección consciente (De Zerbi declaraba odiar las biografías que se centraban en estas cuestiones), pero probablemente también se deba a que no contaban con esos datos. Por ejemplo: «*È quinde inutile cercare dati biografici (...) / Non ho mai letto una biografia e non saprei, né sapendo vorrei, infliggerne una ai lettori*» (De Zerbi 1895b:2).

²⁶⁶ Sobre los músicos de la región la región central Musri sostiene: «En las décadas de 1870 y 1880 muchos músicos llegaron desde la Italia central, de las regiones de Abruzos y de Molise (especialmente Campobasso), tales como Corradino D'Agnillo, Eliseo Flesca, Américo, Rafael y Salvador Fracassi. Varios de ellos se formaron musicalmente en el Conservatorio di San Pietro a Mejella (Nápoles)» (2004:105).

meriti veri d'un attivo e studioso compatriota» (F. 1893a:6). También a través de la inclusión como compositores e intérpretes en los programas de conciertos organizados por la publicación (v.i. 8.2.1) y los artículos dedicados a ellos, acompañados de sus retratos. Además, la ayuda en ocasiones llegaba de manos de iniciativas de mecenazgo personales, como el caso de Luigi Palma que colaboró con Corradino D'Agnillo y Enea Verardini (v. De Zerbi 1892).²⁶⁷

Es relevante destacar que algunos de estos músicos (Fracassi, Verardini, Serpentini) tuvieron una importante actividad en bandas o componiendo música para banda. Se sabe del fundamental rol de los inmigrantes italianos en estas agrupaciones musicales (Musri 2004; Mansilla 2012); sin embargo, la revista no se detenía demasiado en esta práctica musical característica de las celebraciones, fiestas y paseos.

N°	Compositor	Título	Subtítulo	Letrista	Dedicatoria	Orgánico
2	Odoardo Turco	Allegretto Campestre		-----		Piano
3	Edoardo Aromatari	Olga	Canzonetta (Ricordi di Odessa). Per Piano. Inédita	-----		Piano
4	Luigi Forino	Aesate		Giacomo De Zerbi	«All'amico carissimo Giacomo De Zerbi. Afettuosamente Gigi Furino»	Canto y Piano
5	Vincenzo Cicognani	Il Viandante		Vincenzo Cicognani		Canto y Piano
6	Enrico Bernardi	Frammento Brindisi	Dell'Opera Juan Moreira	Evaristo Gismondi		Canto y Piano
9	Stanislao Masulli	L'Amico Fritz	Opera di P. Mascagni. Aria di Suzel (Solamente con la mano sinistra)	-----		Piano
10	Luigi Forino	Lasciali Dir...	di L. Stecchetti	Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini]	«All'amico carissimo Virgilio Scarabelli»	Canto y Piano
11	Odoardo Turco	Primo-Vere		Giacomo De Zerbi	«All'amico carissimo G. De Zerbi»	Canto y Piano
12	Biagio Cicala	Grato Ricordo	Melodia per pianoforte.	-----	«All'Illust.mo Commendatore Sampolo Cav. Luigi. Prof.re di D.ritto nella R. Università di Palermo»	Piano
14	Luigi Forino	Aria Antica	per Violino o Violoncello con accom.to di Piano	-----	«Al distinguido aficionado Sr. Roberto Loder»	Violín o Violonchelo y Piano

²⁶⁷ Luigi Palma fue un armador ligur emigrado hacia mediados del siglo XIX, se dedicó a la navegación del Río Paraná (Petriella y Sosa Miatello 1976).

15	Nicola Nicastro	Dono D'Addio!..	Melodia por M. S. o T.	¿?		Canto y Piano
17	Giovanni Serpentine	Un Organetto Suona per la Via		Lorenzo Stecchetti	«A la distinguida Srta. Enriqueta Ortíz de Rosas»	Canto y Piano
18	Corradino D'Agnillo	Amore		Andrea D'Agnillo	«Al mio bravo Maestro Giovanni Barbieri»	Canto y Piano
18	Enea Verardini Prendiparte	Amore		Andrea D'Agnillo	«Al mio caro Mestro Luigi Mancinelli»	Canto y Piano
23	N. Cosentino	Sogni e Rose!		-----		Piano
25	Juan Grazioso Panizza	Quanti Baci!!!...	Romanzetta per canto in chiave di Sol.	Iginio Ugo Tarchetti	«Al carissimo amico José Giustinian»	Canto y Piano
27	Luigi Silva	Marcia Militare		-----		Piano
29	Rafael Fracassi	Lágrimas	Habanera	-----		Piano
30	Giovanni Serpentine	Spes Ultima Dea		Lorenzo Stecchetti	«A la distinguida Señora Solomé Cordero de Acuña»	Piano
33	Odoardo Turco	Alla pallida bimba		Giacomo De Zerbi		Canto y Piano
36	Luigi Forino	Canzonetta senza Parole	per Violoncello ó Violino	-----	«Al Sr. Ingegnere A. Schneidewind»	Violín o Violonchelo y Piano
36	Rafael Fracassi	Eco del Valle	Scottisch	-----	«A la distinguida Sra. Emma de Pietranera»	Piano
38	Francisco Ghidini	Penso! [Un Organetto Suona per la Via]	Romanza	Lorenzo Stecchetti	«A Madame Vasilica A. de Duclout»	Canto y Piano
38	E. Chedi	Deh! Non Guirar!	Romanza	Heinrich Heine	«Al mio buon Maestro Alessandro Giovannetti»	Canto y Piano
42	Giorgio Minoliti	Minuetto		-----	«A su aplicada discípula Sta. Maria Ciraco»	Piano
42	Arturo Galecci	Il Sospiro dell' Anima d'un Gran Generoso		-----	«Omaggio ed imperituro ricordo al Bardo Campione della stampa Italiana Dottor Attilio Valentini (cavaliere senza macchia e senza paura) dedica l'autore»	Piano
54	Rafael Fracassi	Ensueño	Escrito en el álbum de la Señorita Josefina Almada	-----		Piano
56	Antonio Scappatura	Ave Maria			«A la distinguida Señora Margarita Norton»	Canto y Piano

103	Vittorio Bertolini	Vorrei...	Per Mezzo Soprano. Premiata dall'Accademia Filarmonica di Bologna nel concorso indetto dal giornale <i>L'Arpa</i> (1893)	[Giuseppe Regaldi]		Canto y Piano
-----	--------------------	-----------	--	--------------------	--	---------------

T. 3. Partituras de compositores italianos residentes en Argentina publicadas en *MDA*

Finalmente, el último grupo de compositores son los tres argentinos. Por un lado, Arturo Berutti (San Juan 1858–Buenos Aires 1938), uno de los compositores que formó parte de la llamada «primera ola del nacionalismo musical argentino», su aparición en *MDA* coincide con su regreso al país; publicó la única canción de este grupo, una romanza de Giuseppe Regaldi, mostrando que estaba familiarizado con esa forma. Por otro, Héctor Panizza (Buenos Aires 1875–Milán 1967), que por asuntos familiares tuvo que suspender los estudios en Milán entre 1891 y 1895 y regresar a Buenos Aires.²⁶⁸ Entonces, *MDA* se convierte en una fuente documental para dar cuenta de su actividad en aquella estadía, durante la que se desempeñó como pianista, compositor, director de orquesta y docente, siendo muy joven. Además la revista se comprometió en campañas para que Panizza pueda conseguir los recursos para continuar su formación europea. Finalmente, Alberto Williams (Buenos Aires 1862–1952), quien tras su estadía de siete años en Europa había retornado en 1889. Otro de los exponentes del nacionalismo musical, junto a Julián Aguirre, quien no publicó música en el *MDA* pero sí figuraba entre los colaboradores. Tanto Williams como Aguirre fueron programados en los conciertos patrocinados por la revista (v.i. 8.2.1).

Los tres músicos argentinos publicados habían tenido ya para 1891 experiencias de formación en Europa (Alemania, Italia y Francia respectivamente), requisito fundamental en las expectativas de fin de siglo para la educación de los artistas argentinos. Este hecho no es menor siendo que la revista participó activamente en la publicidad de los pedidos de beca para Panizza, que muy joven aún regresó en 1895 a continuar sus estudios en Italia, y siguió con interés la carrera de Berutti en aquel país. Por lo tanto, una similar motivación a la que tuvo con los músicos italianos impulsaba a la revista a publicar a estos tres argentinos. Cada uno tuvo también espacio en reseñas de conciertos y estrenos, notas biográficas y retratos (excepto Williams).

²⁶⁸ Gesualdo (1961) fecha su regreso a Buenos Aires en 1892, pero el resto de la bibliografía secundaria y las fuentes primarias confirman el año 1891.

Nº	Compositor	Título	Subtítulo	Letrista	Dedicatoria	Orgánico
16	Arturo Berutti	Romanza	Mezzosoprano	Giuseppe Regaldi		Canto y Piano
21	Alberto Williams	Nouvelle Miniature	Op. 31. [Mi M]	-----		Piano
34	Alberto Williams	Nouvelle Miniature	Op. 31. [Sol M]	-----		Piano
42	Alberto Williams	Nouvelle Miniature	Op. 31. [Fa M]	-----		Piano
48	Héctor Panizza	Minuetto	per istrumenti ad arco. Ridotto per Piano Forte dall'Autore.	-----	«Al Sr. Dr. Dn. Enrique Frexas»	Piano

T. 4. Partituras de compositores argentinos publicadas en *MDA*

Las obras publicadas en *MDA* podrían agruparse en obras para canto y piano (veinte piezas) –todas en italiano excepto por la pieza de Massenet y el *Ave Maria* de Scappatura–, piano solo (dieciocho) e instrumento de cuerda y piano (dos, ambas de Forino). Son todas breves, ya sean pequeñas piezas o fragmentos de óperas. Muchas de las partituras escogidas para la publicación pertenecen a la tradición de la canción italiana de cámara o de salón. *MDA* continuaba esta tradición en Argentina, y esto es algo que la distingue en la historia de la música, pues la promoción de este repertorio es una particularidad. Los vínculos de la revista con el género son diversos. Por ejemplo, Eduardo Aromatari había sido alumno de Giovanni Sgambati en Roma, quien era un importante exponente de la canción (Manzo 2002). Carlo D’Ormeville fue un poeta predilecto de los músicos del género y *MDA* publicó varios poemas suyos, artículos e incluso, en el número 111, le dedicó una extensa nota escrita por De Zerbi y en la portada puso su retrato. Algo similar ocurrió con Olindo Guerrini (pseud.: Lorenzo Stecchetti), poeta de muchas de las obras publicadas en la revista, de quien también pudieron leerse poemas. Lo mismo ocurrió con Gabriele D’Annunzio.

Es relevante destacar, asimismo, las redes de amistades y convalidaciones que se tejieron en las dedicatorias, destinadas a alumnas, maestros, amigos y promotores. Se trata de lealtades al interior del grupo y de la colectividad: Giacomo De Zerbi, Virgilio Scarabelli (integrante de la Nueva Sociedad del Cuarteto con Ercole Galvani, Luigi Forino y Giuseppe Bonfiglioli), el malogrado director de *LPI* Attilio Valentini, el periodista de *La Nación* Giuseppe Giustinian. Así como de relaciones al exterior: el crítico de *La Nación* Enrique Frexas, el ingeniero experto en temas ferroviarios Alberto Schneidewind, alumnos como Margarita Norton, Maria Ciraco, Vasilica A. de Duclout, Emma de Pietranera, Enriqueta Ortíz de Rosas, o personajes de sociedad como Solomé

Cordero de Acuña, Roberto Loder, etc. También aparecen los profesores de piano italianos Alessandro Giovannetti, de la ciudad de Lucca (v. Otero 2011), y Giovanni Barbieri, de Nápoles, y el gran director de orquesta Luigi Mancinelli.

7.2.8. *Algunas consideraciones*

Para concluir esta descripción se insiste en que la revista apareció en un momento importante en la relación de la comunidad italiana y sus organizaciones civiles con la elite local. Como explica Bertoni (2001) la relación durante la década del noventa se caracterizó por un acercamiento estratégico de la oligarquía a algunos miembros e instituciones de la colectividad, a la vez que estos últimos intentaron despegarse de ciertos procesos políticos locales y ciertos inmigrantes activistas. La confraternidad tendría uno de sus signos más visibles en la conformación hacia 1898 de la Legión Italiana. Hacia el tercer año de existencia de la publicación, la vida política nacional comenzó a tener una presencia cada vez mayor. Esto se evidencia a nivel de las imágenes, con la aparición de retratos de personalidades políticas y militares,²⁶⁹ así como fotografías de embarcaciones de guerra.²⁷⁰ Asimismo, la política nacional y sus personalidades aparecieron en obituarios (v.gr. *MDA* 1894i), biografías, conmemoraciones (v.gr. Albasio 1893), crónicas de eventos, etc.

La política porteña y la peninsular ingresaban de un modo más bien indirecto, desde la «vida social» de sus personajes, más que por su actividad política en sí. En otros términos, podría decirse que la revista funcionaba como el órgano cultural de la colectividad italiana que registraba espacios de sociabilización de la clase dirigente y los espacios de confluencia entre las elites. La postura editorial del *MDA* se mostraba como parte (o representante) de la colectividad –«*nostra colonia*»– (v. *MDA* 1892j; Certamen 1892) y desde allí se dirigía tanto a sus compatriotas como a la sociedad local –más aún considerando el estilo pedagógico que asumía en la crítica artística, por lo demás, típica

²⁶⁹ v.gr: el entonces ministro de Guerra, Aristóbulo del Valle (*MDA*, III, 65), o el General de División D. Teodoro García (*MDA*, III, 76:3-4).

²⁷⁰ Es llamativa la inclusión de tres imágenes de naves armadas, sin más textos que las acompañe que sus epígrafes: «Marina de Guerra Argentina. La Torpedera Espora (de una fotografía tomada en el puerto de Rosario después del combate contra Los Andes)» (*MDA*, III, 71:7) y «Marina de Guerra Argentina. Crucero Patagonia» (*MDA*, III, 71:9). El acorazado Los Andes, que no se muestra en ninguna imagen, formaba parte también de la flota de la marina de guerra argentina (*MDA* 1891b). Quizá hayan realizado algunos ejercicios militares y su inclusión se deba a fines propagandísticos.

postura asumida por la crítica de la época en general. Pensar a la revista como espacio de confluencia no solo supone una hipótesis sobre sus posibles lectores. Implica una lectura, una interpretación, que intenta indagar sobre la comprensión de los recortes que operaron en la publicación sobre lo sonoro, sobre el arte, sobre lo social y, en última instancia, lo cultural.

7.3. *La Revista Teatral y La Revista Artística*

Si bien fue el año de la desaparición de *MDA*, durante 1896 salieron a la luz muchas publicaciones periódicas de interés cultural de la comunidad italiana en Buenos Aires (v.s. 6.4). Según Navarro Viola, el 30 de marzo apareció *La Revista Teatral de Buenos Aires* (en adelante *LRT*), que ocupó un lugar similar al de la revista de De Zerbi, coexistiendo en un comienzo (1897:123).²⁷¹ Desafortunadamente, en los repositorios públicos de la ciudad de Buenos Aires disponibles para la consulta no se conserva una colección completa de esta extensa publicación.²⁷² Por este motivo no es de extrañar que sea una revista poco estudiada, si bien pueden encontrarse algunos datos en Gesualdo (1961:730), Navarro Viola (1897:123) y Barozzi y Baldissini (1899:119-20). La Biblioteca Nacional posee tres volúmenes que corresponden a los años 1906, 1907 y 1908 –en Hemeroteca–, y un número especial aparecido en 1909 –en Sala de Tesoro.²⁷³ Algunos números sueltos de los años 1907 y 1908 se consultaron en la colección privada del Dr. César Dillon. Como se verá, en este apartado no se trata de una sola revista sino de dos, cuyo nexo fue Vincenzo di Napoli-Vita.

El creador –propietario y administrador– de *LRT* fue Antonio Baldissini, quien sería editor, en 1899, junto a Pietro Barozzi (Venecia 1864–¿?) del *Dizionario biografico degli italiani al Plata*, una fuente que pretendía visibilizar el progreso y relevancia de la vida y obra de inmigrantes.²⁷⁴ Juntos tenían una casa editora en calle San Martín 345, donde funcionó la administración de *LRT*. El otro propietario de la

²⁷¹ Esto si se sigue lo que afirma Navarro Viola (1897), ya que no se pudieron encontrar aún números de 1896 ni de *MDA*, ni de *LRT*.

²⁷² Petriela y Sosa Miatello (1976) afirman que hay una colección en la biblioteca del Teatro Colón, que a la fecha no puede consultarse.

²⁷³ Luego se explica que los volúmenes de Biblioteca Nacional reúnen *LRT* y la *Revista Artística*, que tienen en realidad desarrollos paralelos, básicamente no se trata de la misma revista, a pesar de las confusiones que pueden prestarse por la numeración continuada entre una y la otra.

²⁷⁴ Se trataba de un diccionario realizado por suscripciones, lo que justifica muchas ausencias y le dio cierto aspecto de guía comercial.

revista era Florencio Varela Ortíz, hijo de Florencio Varela Cané (primo hermano del escritor Miguel Cané). Sus tíos fueron los fundadores del diario *La Tribuna* y tuvieron una estrecha relación, que se remontaba al tiempo del exilio montevideano, con Gian Battista Cuneo. De hecho, *La Tribuna* tenía una cercanía ideológica con los liberales-republicanos italianos en el Plata y estuvo muy interesado en el desarrollo de la colectividad, por ello Cuneo escribía colaboraciones acerca del proceso de Unificación. Asimismo, *La Tribuna* colaboró con los italianos, especialmente con Cittadini, durante la fiebre amarilla (v. Bertagna 2009:22 y 26). También, el diario estuvo muy relacionado a los orígenes del periodismo italiano en Buenos Aires, ya que en su tipografía se imprimió la *Legione Agricola* (1856) de Cuneo y luego se editó una *Revista Mensile per gl'Italiani* (1862), dirigida por Gustavo Minelli (o Milelli) (v.i. anexo).²⁷⁵ Scardin destacó la labor de Mariano de Vedia, director de *La Tribuna*, a quien consideraba un verdadero amigo de la colectividad italiana: «(...) non lascia occasione senza dimostrare con eloquenti, affettuose e nobile parole, dalle colonne della Tribuna, tutta la sua simpatia per gli italiani residenti nell'Argentina, e per l'Italia» (1899:201).

Según Navarro Viola, el primer director de *LRT* fue Roberto Battaglia, mencionado anteriormente como colaborador del *MDA*. Sin embargo, el programa de la revista parece no haber prosperado en aquella primera época, y un segundo momento, con una nueva numeración, comenzó en el año 1899 bajo la dirección de Giacomo De Zerbi, quien según Barozzi y Baldissini «ha saputo infondere in questa pubblicazione un soffio di vita nuova» (1899:120).²⁷⁶ Sin embargo, en septiembre de 1900 regresó a Italia. Otras fuentes (Sosa Miatello y Petriella 1976 y Gesualdo 1961) señalan la participación del recién radicado en Buenos Aires Vincenzo di Napoli-Vita (v. *LRT* VIII, 3, 15-V-1906), quien fue, según la lectura de esta investigación, el personaje fundamental de la publicación.

LRT tuvo una larga vida y sufrió muchos cambios (en su título, dirección, etc.). Tan es así que es posible encontrarle continuidad en la década de 1920 en la *Revista Social y Teatral* de Pedro Florencio Varela (cit. in Pellettieri 2002:92), hijo de Florencio

²⁷⁵ Hay que destacar también un duelo entre Attilio Valentini y el diputado Rufino Florencio Varela Ortíz, hermano de Florencio, en 1889, no el que tuvo fatales consecuencias para el primero, pero sí uno de los pocos que no fue entre miembros de la colectividad italiana (Scardin 1899:203; Moyano Dellepiane 2014).

²⁷⁶ El cambio de numeración tal vez sea el motivo que lleva a Gesualdo (1961:731) a decir que la revista comenzó en 1898; del mismo modo, sostiene que el director para entonces era Vincenzo di Napoli-Vita.

Varela Ortíz. Sin embargo, en el presente trabajo se estudian los años 1906 a 1909, que son las existencias encontradas a la fecha dentro del recorte temporal de la investigación. Durante esos años, puede señalarse una continuidad con lo que fuera el programa del *MDA*: un interés abierto, si bien centrado en la actividad teatral – especialmente en la ópera–, hacia el «gran arte» y algunas expresiones estéticas «menores» o *amateurs*; la apelación a un lector que, si bien era masivo, se pretendía «aristocrático» en sus gustos, intereses y consumos (como lo prueban las muchas imágenes de miembros de la «*high-life*» porteña, en especial mujeres, que son las alocutarias principales); y el estilo pedagógico que asumió la crítica frente a ese público masivo de la creciente burguesía y pequeña burguesía (argentina e inmigrante). Sin embargo, existía una diferencia muy importante entre el programa del *MDA* y el de *LRT*: el abandono del bilingüismo. Aunque la revista estaba fundamentalmente realizada por italianos, y asumía la defensa del arte y los artistas italianos (especialmente, al igual que el *MDA*, de los residentes), no se presenta como una revista de la colectividad. A pesar de ello, se entiende que reforzaba el modelo de convergencia cultural ensayado en el *MDA*, pero con diferencias importantes.

La revista estaba ligada a la actividad teatral, fundamentalmente a la ópera. Era, como lo había sido el *MDA*, una de las principales referencias sobre los teatros más importantes (Teatro de la Ópera, Teatro Politeama); lo que incluye dentro del recorte trabajado la reinauguración del Teatro Colón como el principal coliseo porteño. También el amplio circuito de arte dramático (Teatro de la Comedia, Teatro Nacional, etc.). Como tal, se trataba de una revista quincenal que aparecía durante la temporada lírica (otoño e invierno) entre los meses de abril y septiembre.

En el año 1906 parece haber habido un cambio en el *staff* de la revista (algo que no pude comprobarse hasta no cotejarlo con una colección más completa), pero sobre todo a un programa más ambicioso:

(...) la *Revista Teatral* empieza recién ahora en forma oficial una nueva vida (...). / De hecho *La Revista Teatral* existe en Buenos Aires desde hace ocho años, desde cuando la ideó y publicó uno de sus actuales propietarios, confiando su dirección a quien es hoy orgulloso de volver a ese puesto de combate. Existía hace ocho años, pero para asomarse a la luz solamente en la gran temporada teatral, como si tuviera por único objetivo dar a los artistas que venían a la Ópera, en pocos números, un recuerdo sintético de sus sucesos. / Pero en ocho años cuánta expansión de vitalidad, de nuevas necesidades, signos de progreso y cultura no ha tenido la Capital Federal que es cerebro y corazón de la joven Argentina? / (...) Así pensando los señores A. Baldissini y F. Varela Ortíz, hallaron un cooperador entusiasta en el señor L. J. Rosso, propietario de un establecimiento gráfico modelo y artista en el alma; en el periodista de nota L. Doello Jurado, su primer redactor (...) (*LRT* 1906a:3).

7.3.1. Vincenzo di Napoli-Vita

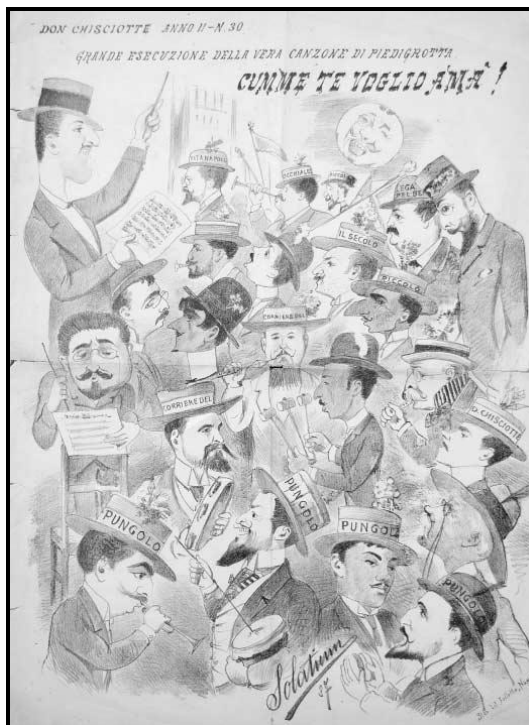
Ese director era Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles 4-IV-1860–Buenos Aires 1935). Este escritor, dramaturgo y periodista llegó a la Argentina por primera vez en 1896 formando parte de la compañía dialectal napolitana de Gennaro Pantalena contratada por el empresario Cesare Ciacchi. En Italia, desde muy joven, fue un escritor publicado. Según él mismo narró, mientras hacía el servicio militar en Caserta en 1881, apareció editado su primer texto en *L'Operaio* de Nápoles, *Primo Passo*, un «*scellerato romanzo, un brutto e pretensioso parto giovanile in istile Mastriani*» (di Napoli-Vita 1906:388).²⁷⁷ Entre su obra impresa antes de emigrar se encuentran *Le bionde* (Napoli: Luigi Chiurazzi, 1892); *Tristi scene* (Napoli: Ferrante, 1884), versos dedicados a S. M. Umberto I; y varias obras pequeñas, presumiblemente relatos breves, que fueron publicados en ediciones económicas por Luigi Chiurazzi en el año 1892 dentro de una colección titulada «Biblioteca lilipuziana». Algunos de esos títulos fueron: «Marron glacés»; «Pagine di album»; «Triste realtà»; «Sfumature»; y «Dall'educandato». Asimismo, aparecieron algunas páginas de música con poesía suya, como *Malinconia. Ricordo del mio tempo di valzer* con música de Francesco Capponi (Milano: Ricordi, 1886); y también se estrenó una ópera con libreto suyo, *Il santarello*, de Marone, representada en el Teatro Bellini de Palermo en 1894. Esta enumeración no tiene pretensiones de exhaustividad sino que es meramente ilustrativa de la actividad realizada antes de la emigración, y por qué no, paradigmática con respecto a muchos otros artistas e intelectuales que emigraron.

Las facetas más importantes de Vincenzo di Napoli-Vita fueron sin embargo las de periodista y comediógrafo. Fue colaborador de la *Gazzetta di Napoli* y fundó en esa misma ciudad un semanario titulado *Don Chisciotte*:

Rarissimo settimanale napoletano della domenica fondato nel 1886 da Vincenzo Di Napoli-Vita, pubblicista e commediografo. Di grande formato, ha quattro pagine di cui una interamente riservata a un disegno del raffinato caricaturista Solatium (Mauro Buonsollazzi).

²⁷⁷ Di Napoli-Vita narra también haber sido compañero en el servicio militar de quien se convertiría en un gran tenor de fama internacional, Fernando de Lucia (Nápoles 1860–1925). Coincidieron también otros jóvenes con inclinación artística, por lo que le fue encargado a di Napoli-Vita montar un espectáculo, en el que hizo interpretar «*una commediola in un atto recitata dalle figlie del capo-sarto e quattro sergenti, un monologo del sottoscritto, e l'Ave Maria di Gounod e La leggenda Valacca, cantante dal soldato De Lucia con accompagnamento di piano, soldato Vergine, e violoncello, soldato Lombardi*» (*Ibid.*).

*Per Di Napoli-Vita il Don Chisciotte può essere ben paragonato al francese Charivari, considerato che Solatium è degno collega del famoso illustratore Gavarni. Ma il periodico napoletano vivrà molto meno di Charivari (solo tre anni) perché il direttore Di Napoli-Vita preferirà andare a fare il giornalista in America (Di Lello 2007:25).*²⁷⁸



Il. 31. «Grande esecuzione della vera canzone di Piedigrotta. Cumme te voglio amà!»
(*Don Chisciotte*, II, 30, 5-09-1887, Nápoles)²⁷⁹

Como comediógrafo, di Napoli-Vita tuvo un rol importante en la renovación del teatro dialectal napolitano de fines del siglo XIX y principios del XX: «(...) *dette al teatro vernacolo napoletano buoni lavori originali e riuscite riduzioni, che raggiunsero un numero grande di repliche*» (Rovito 1907[1922]:146). Sobre esta renovación en los *Anales del teatro italiano* de Chierichetti dice:

Per molti anni, nella seconda metà del secolo XIX, il Teatro dialettale napoletano visse quasi esclusivamente di riduzioni di commedie e vaudevilles francesi: fra le molte Compagnie di secondo e terz'ordine emerse quella di Edoardo Scarpetta (...). / Più spontaneo e più umano dello Scarpetta, Gennaro Pantalena, che, staccatosi dal suo antico compagno d'arte, fece una Compagnia sua propria accogliendo i numerosi tentativi di Commedia dialettale, che riproducesse la vita di Napoli e fosse specchio del costume locale. Fra coloro che tentarono una tale Commedia, van ricordati: Vincenzo Di Napoli-Vita, Gaspare Di Martino, lo stesso Pantalena, Francesco Gabriele Starace, Diego Petriccione e il glorioso autore de I Mariti:

²⁷⁸ También fue colaborador de *Don Chisciotte* el joven crítico teatral Consiglio Rispoli (Rovita1907[1922]:335).

²⁷⁹ La caricatura de Solatium representa los periodistas involucrados en la organización y jurado de la fiesta de Piedegrotta (Nápoles, 1887). La imagen está reproducida en Di Lello (2007:11). Entre ellos se puede ver un periodista por el *Piccolo* de De Zerby y uno por *Don Chisciotte*, probablemente el propio di Napoli-Vita.

Achille Torelli (Ferrigni 1921:247).²⁸⁰

TEATRO NUOVO
Comica Compagnia di Varieta
L. DE MARTINO e G. DI NAPOLI
Domenica 6 Gennaio 1901 - Ore 6 1/2 e 9 1/2
Prima rappresentazione

Na casa post' a rummore
DA
PULECENELLA
servito e mbrugione
Commedia in 3 atti di V. Napoli-Vita
Protagonisti

Ernesto	R. Cesario	Amarella	E. Bonchie
Gioco	P. Marino	Luisella	F. Cesarano
Giuseppe	G. Ghisardi	Conestina	E. Di Napoli
D. Agnese	L. De Marco	Carmela	C. Ghisardi
Nania	M. Girau	Calzolaio	R. di Napoli
Carolina	G. De Crescenzo	In usciere	L. Gallopo

Artista Principale: Pulcinella
G. DI NAPOLI A. Crispo S. MASTRACCHIO
Pulcinella LUIGI DE MARTINO
CONCERTO DI VARIETA'
LES RENARD'S
Ultima grandiosa novita'
Coppia - FIORETTI
Duettili di voce
SERAFINO MASTRACCHIO
Interpretazioni
Direzione artistica: Salvatore Gambardella
Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra V. CUZZO

Giorno	seco.	giorno	seco.
Febbre 1. Ma	L. 2,50	1. Ma	L. 2,50
" 2. "	" 2,50	" 2. Ma	" 2,50
" 3. "	" 2,50	" 3. Ma	" 2,50
" 4. "	" 2,50	" 4. Ma	" 2,50
" 5. "	" 2,50	" 5. Ma	" 2,50

Letture di 1. e 2. Ma il giorno L. 2 di sera 18
L'addobbiatura dei palchi di 1. e 2. Ma e di L. 1. e 2. Ma sarà di L. 10
Tip. Rean. di Anzo di Lombardi

TEATRO NUOVO
Compagnia Comica napoletana diretta dagli artisti
G. Pantalena - G. De Martino
Lunedì 3 Febbraio 1902
Di giorno ore 6 3/4 Di sera ore 9 3/4

SERATA D'ONORE
DI
Gennaro Pantalena
con nuovo e straordinario spettacolo
in doce presiderà parte
Amalia De Crescenzo
Prima rappresentazione

Na Luna 'e mele
Commedia in 3 atti riduzione di V. di Napoli-Vita
Protagonisti

D. Terenzio	G. Pantalena	Amalia	A. SACCHETTI
Alfredo	G. Di Napoli	Giulia	E. De Crescenzo
D. Desiderio	A. Crispo	D. Lucia	L. De Marco
Spogliano	E. Altieri	Stefano	C. Ghisardi
Pa. Abate	G. Ghisardi	D. Susanna	G. Bagutti
Giuseppe	F. Anzani	Stefano	C. Ghisardi
Salvatore	G. Campalà	Giuseppina	E. Di Napoli
Un leggendario	S. Terenzi	Giuseppina	G. Sano

Procederà
CORE 'E MARENARE
Sotto drammatiche condizioni in un atto di E. Puppolo
PREMIATO AL CONCORSO DEL MATTINO
CON MENZIONE ONOREVOLE
Protagonisti
A. di Michele A. DE CRESCENZO Rosalia A. SACCHETTI
Diana Marotta I. De Marco Giuseppina E. Campalà
Toto E. Altieri D. Terenzio F. Anzani
Ninno E. Ghisardi

Maestro Direttore d'Orchestra Carlo Panzi

Giorno	seco.	giorno	seco.
Febbre 1. Ma	L. 2,50	1. Ma	L. 2,50
" 2. "	" 2,50	" 2. Ma	" 2,50
" 3. "	" 2,50	" 3. Ma	" 2,50
" 4. "	" 2,50	" 4. Ma	" 2,50
" 5. "	" 2,50	" 5. Ma	" 2,50

Letture 1. e 2. Ma il giorno L. 2 di sera 18
L'addobbiatura dei palchi di 1. e 2. Ma e di L. 1. e 2. Ma sarà di L. 10
Tip. Rean. Salvatore Gallo S. Anzo di Lombardi

Il. 32. Programas del teatro Nuovo de Nápoles con obras de V. di Napoli-Vita²⁸¹

Incluso, ya radicado en Argentina, di Napoli-Vita continuó sus colaboraciones con la compañía de Gennaro Pantalena, Giuseppe De Martino y Gennaro Di Napoli.²⁸² Entre otras, interpretaron en el teatro Nuovo de Nápoles las comedias *A Vigilia e Natale* (en un acto, 1900; escrita para la pequeña actriz Elvira Pantalena); *Il ritorno dalla Cina* (en tres actos, 1901); *Li guaje de nu Ministro* (en tres actos, 1901); *Na casa post' a rummore* (en tres actos, 1901); *'Na bella penzata!* (en tres actos, 1902); *Na Luna 'e mele* (reducción, en tres actos, 1902); y *Via Chiatamone n.40* (reducción, en tres actos, 1902).²⁸³ También se representó una revista-opereta, *Dopo Chanteclair*, parodia en tres

²⁸⁰ Como es sabido, el teatro popular constituía un tema de investigación del mayor interés para Gramsci. Dedicó varias notas a la cuestión y a la literatura popular folletinesca en la que se sustentaba. Quizá un buen resumen de dicho proyecto de investigación pueda encontrarse en la carta del 19 de marzo de 1927 dirigida a Tatiana Schucht, donde planteaba la posibilidad de realizar un «ensayo sobre... folletines y el gusto popular en la literatura. Esta idea se me ocurrió al leer la noticia de la muerte de Serafino Renzi, primer actor de una compañía de dramas circenses –teatro de picadero- reflejo teatral de los folletines, y recordando lo mucho que me divertía las veces que iba a escucharlo, debido a que sus representaciones resultaban dobles: el ansia, las pasiones incontinentes; la intervención del público popular en la representación no era ciertamente el espectáculo menos interesante» ([1947](2010):36). El corpus de comedias de di Napoli-Vita podría ser un objeto apropiado para indagar en un análogo proyecto.

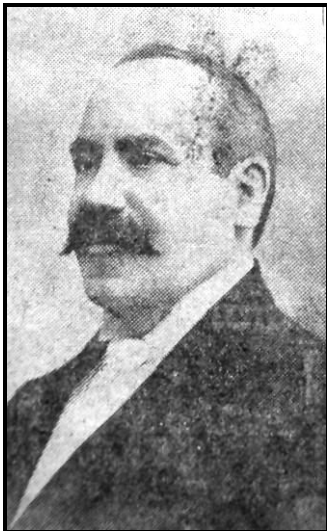
²⁸¹ Tomados de http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/atn/foto/en_index_html

²⁸² Se desconoce si existía algún parentesco entre Vincenzo di Napoli-Vita y Gennaro di Napoli. Los di Napoli fueron una tradicional familia del teatro napolitano.

²⁸³ La compañía de los De Filippo representó en el teatro Quirino de Roma la obra *Sua eccellenza al paese natio*, comedia en tres actos de di Napoli-Vita, en 1937 (fecha en que di Napoli-Vita ya había

actos del maestro O. Ouyda, con libreto de di Napoli-Vita en el teatro Costanzi de Roma en 1911 (Ferrigni 1921:297).

En el medio porteño también tuvo una importante participación como comediógrafo. Las compañías de Tina de Lorenzo y de Ermete Novelli interpretaron obras suyas en italiano; Tina di Lorenzo y Armando Faleni hicieron su obra *Dopo il silenzio* en 1906 (LRT 1906k); y *L'aria di Napoli*, originalmente escrita en dialecto fue traducida al italiano para su puesta en el Teatro Politeama por la compañía Brunorini a beneficio de las víctimas del Vesubio en 1906 (v. Doello Jurado 1906). Uno de sus más resonados estrenos fue la revista *Tredici*, o simplemente *13*, de 1913, representada en el teatro Coliseo (v.i. 8.3.1).²⁸⁴



Il. 33. V. di Napoli-Vita (*La Razón*, 1913)



Il. 34. Caricatura de la revista *13*²⁸⁵

Además de autor, di Napoli-Vita dirigió la compañía nacional que actuó en el teatro Moderno, junto a Gregorio de Laferrère, y la compañía de Héctor Quiroga. También es posible encontrarlo como traductor. Llevó al idioma italiano piezas del teatro nacional. Este es un importante indicio de que, entendido como mediador cultural, su interés no tenía una dirección única. Tradujo, por ejemplo, *Las de Barranco* de Gregorio Laferrère para que la represente en el Teatro de la Ópera la compañía de

fallecido).

²⁸⁴ Existe un pequeño álbum de recortes en el que se reúnen artículos sobre las repercusiones de la preparación y puesta en escena de esta obra. Actualmente pertenece a David di Nápoli, nieto de Vincenzo, a quien se agradece especialmente la posibilidad de consultarlo.

²⁸⁵ Ambas ilustraciones están tomadas del álbum de recortes.

Tina di Lorenzo (Foppa 1961:394). Al igual que *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez, según contó en un artículo de la revista *Nosotros* dedicado íntegramente al autor uruguayo titulado, no casualmente hablando de traducciones, «En la frontera»: se refería a la «(...) ascensión a aquella frontera más allá de la cual se encuentra el Arte, con el lauro que consagra en la mano, sino la celebridad, la universal notoriedad» (1908:65).²⁸⁶



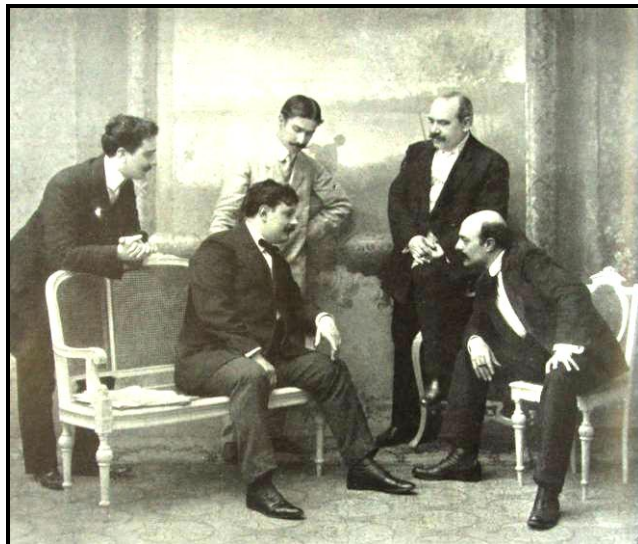
Il. 35. Tina di Lorenzo, L. Nepoti, A. Falconi, J. Paradosi, L. Carini y V. di Napoli-Vita
(*La Revista Artística*, X, 11, 30-IX-1908)

Por otro lado, Napoli-Vita no sólo participó en la vida teatral porteña como comediógrafo y empresario, sino que compartió las preocupaciones gremiales de los autores y se involucró en intentos por conformar una sociedad que los nucleee y proteja. Por ello, fundaron

(...) una nueva sociedad de autores dramáticos, de la que forman parte escritores de mérito nacionales y extranjeros radicados en esta capital. / Es según creemos, la segunda o tercera vez que se forma una sociedad de la índole, con el fin lógico de la protección a las producciones de los asociados; pero dichas asociaciones no han llegado —en las veces anteriores— al objeto que se proponían sus fundadores, esto es que nada se ha hecho en el sentido práctico. / Últimamente, hace cosa de un año poco más o menos, surgió la Sociedad de Escritores y no sabemos si es que en realidad exista todavía por cuanto no ha demostrado hasta ahora, algo de

²⁸⁶ Di Napoli-Vita tenía un manifiesto interés en Florencio Sánchez. En *LRT* publicó un fragmento de su obra *Los acosados* —que trata de manera compleja la temática anarquista— (1906), también una crítica de *Los derechos de salud* en *La Revista Artística* (di Napoli-Vita 1908b; v.i. 7.3.5).

los propósitos evidentemente utilitarios para los socios. / (...) Componen la mesa directiva de la sociedad que nos ocupa los señores: Otto Miguel Cione, presidente; V. Di Napoli-Vita, vicepresidente; Félix Alberto de Zabalia (sic), secretario; Raúl Casariego, secretario de actas; Alberto Ghiraldo, tesorero; Enrique García Velloso, José de Maturana, Vicente Nicolau Roig, y Fernando Navarrete, como vocales (*La Revista Artística* 1908j).²⁸⁷



Il. 36. Raúl Casariego, Otto M. Cione, Vicente Nicolau Roig, V. di Napoli-Vita y Félix A. de Zavalía (*La Revista Artística y Teatral*, X, 2, 10-II-1908)

La cuestión de las sociedades gremiales de autores es muy compleja y no se pretende abordar aquí, valga destacar el énfasis que hace el autor del artículo, seguramente el propio di Napoli-Vita, en la conformación de la asociación con autores nacionales y extranjeros residentes, a tono con el tipo de reivindicaciones que pretendía la publicística que se estudia en este trabajo. Sin embargo, di Napoli-Vita no figura en la fundación de la definitiva Sociedad de Autores en 1910, sí están allí Enrique García Velloso, José de Maturana, Vicente Nicolau Roig y Alberto Ghiraldo (v. Urquiza 1963:65-6).

Se había dicho que di Napoli-Vita llegó por primera vez a la Argentina en 1896 con la compañía de Gennaro Pantalena al Politeama, representando su obra *Allo scoglio di Friscio* y otras muy aplaudidas (Scardin 1899:251). Luego de una gira por Brasil, retornó a Buenos Aires y se instaló definitivamente. Fue convocado, entonces, para formar parte de la redacción de *LPI* que sería «su baluarte periodístico» (Floppa 1961:394): «(...) *ero entrato a far parte, insistentemente pregato dal direttore Gustavo*

²⁸⁷ Es probable que esta asociación se trate de la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos fundada el 26 de noviembre de 1907, que en el momento de su creación, según Foppa, tenía la siguiente conformación en su comisión: Pedro E. Pico, presidente; Otto Miguel Cione, vicepresidente; José de Maturana, secretario; Alberto Ghiraldo, tesorero; Raúl Casariego, Enrique García Velloso, Miguel F. López, Carlos M. Pacheco y Antonio Reynoso, vocales; y Félix Alberto de Zavalía, secretario de actas (1961:719).

Paroletti, che mi determinó a lasciare la guida della Compagnia dialettale napoletana che mi aveva spinto sino in America» (di Napoli-Vita 1906:375). Rápidamente se insertó en el medio artístico y periodístico local, ayudado por su simpatía –aparece en algunas crónicas como un personaje muy querido de la bohemia. Apenas radicado hacía dos meses, la Cammera Italiana di Commercio ed Arti le pidió un ensayo monográfico acerca del teatro y los artistas italianos en la Argentina para ser incluido en un volumen destinado a la Exposición de Turín de 1898 (v.i. 7.5). Trabajo que luego revisaría y expandiría para las exposiciones de Milán 1906 y Turín 1911. No demoró en embarcarse en proyectos hemerográficos. En diciembre de 1897 fundó el periódico *Il Bersagliere* (di Napoli-Vita 1906:375), que duró solo unos meses. Según Scardin, este diario se contraponía a *L'Italiano* de Cittadini (1899:206). Al año siguiente, junto a Giacomo De Zerbi como co-director y Giuseppe Miniaci, el administrador de *LPI*, como administrador, hicieron el semanario ilustrado *Masaniello*, órgano «*degli italiani del Mezzogiorno*». Aparecido el 6 de noviembre de 1898 «*al santo scopo di far rispettare e conoscere meglio, specialmente dai fratelli delle altre regioni d'Italia, i napoletani*» (V. di Napoli-Vita, «*Due parole tra amici*», *Masaniello*, 5-XI-1899; cit. in Sergi 2012:101).



II. 37. *Il Masaniello* (II, 45, 5-XI-1899)

Di Napoli-Vita fue además, y este es un aspecto de su actividad importante en esta investigación, un intenso promotor y publicista del trabajo de los artistas italianos en Buenos Aires (sean visitantes o residentes) y del arte italiano. Lo hizo desde las páginas de las revistas aquí descritas y de *LPI*, pero además como un activo mediador

(y gestor) cultural, desde distintas asociaciones: a través de la Associazione Artistica (v.i. 8.4.2), la Camera di Commercio ed Arti (v.i. 7.5) y el Cenáculo Artístico Latino Americano; y con la organización de exhibiciones y muestras: como la Primera Exhibición de artistas italianos en 1901 (v.i. 8.4.2.a). Asimismo, montó la que se llamó «Primera exposición de arte italiano en la Argentina» en 1921. Para su realización di Napoli-Vita solicitó apoyo al subsecretario de Bellas Artes del Reino de Italia, Pompeo Molmenti, al director general de Antigüedad y Bellas Artes Amadeo Colasanti y al ministro de Instrucción Pública Andrea Torre (*La Nación* 1920);²⁸⁸ y contó con el patrocinio de ese ministerio, de la Legación italiana en Buenos Aires y el comité bonaerense de la Sociedad Dante Alighieri (*La Nación* 1921c).²⁸⁹ Al mes siguiente se montó otra muestra, esta vez de acuarelas, pasteles y aguafuertes que habían quedado fuera de la anterior (*La Nación* 1921a; b).

7.3.2. Los cambios y la aparición de La Revista Artística

Se refirió anteriormente a la apertura de la publicación más allá del mundo del teatro lírico y dramático que encabezó di Napoli-Vita. Los cambios que fueron ocurriendo en la revista están estrechamente asociados a di Napoli-Vita y el programa que él deseaba plasmar. Como se ve a continuación, entre 1906 y 1908, el napolitano acrecentó su injerencia en los destinos de la publicación hasta «desdoblarla» en dos y finalmente crear una nueva: *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires* (luego *La Revista Artística de Buenos Aires*) [en adelante ambas *LRA*].

El objetivo de di Napoli-Vita era hacer una revista que dure el año entero, como *MDA*, no sólo el tiempo de la temporada lírica (que fuera quincenal durante la temporada y mensual el resto del año). Una vez terminada en septiembre la temporada de 1907, al mes siguiente desapareció el nombre de Baldissini como propietario y, a partir de noviembre, la revista cambió su título por el de *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*. El único responsable editorial que figuraba era di Napoli-Vita y la

²⁸⁸ El artículo equivoca el nombre del ministro pues señala a Guido Baccelli, que había muerto ya en 1916, y se realizaría en 1921 cuando Benedetto Croce era ministro.

²⁸⁹ La recepción de la crítica no fue muy entusiasta: «Con ser numerosos los cuadros que la componen y con estar representados en ellas algunos de los más renombrados artistas contemporáneos, esta exposición no agrega nada nuevo a la que estamos acostumbrados a ver del arte italiano y más bien nos parece que pudiera servir para darnos de él una idea, sino desfavorable, a lo menos anticuada» (*La Nación* 1921d).

dirección de la redacción y administración cambió a la calle Cuyo 1519. A partir de ese momento, con grandes dificultades, la revista sí pudo publicarse a lo largo de todo el año.²⁹⁰ En el propósito de aquel número decía:

La Revista Artística y Teatral, es la continuación de *La Revista Teatral*, que cuenta nueve años de existencia, habiendo aparecido solamente durante las grandes temporadas teatrales –y ahora, fuera de las simpatías ganadas entre los artistas y en el mejor mundo social de la Capital Federal, abarcando é ilustrando todos los acontecimientos más salientes de la vida artística en la República,– se toma empeño para su constante y regular aparición periódica, sin interrupción, en los meses de Primavera y Verano. Desde el primero de octubre último, la falta de aparición quincenal de esta Revista, habían tal vez, hecho creer que –como en los años precedentes, terminadas las más importantes temporadas teatrales de Buenos Aires, la periódica publicación hubiera sido suspendida para esperar el acercarse del nuevo otoño. / No vieron otros números la luz, porque queríamos tener comodidad y tiempo para reorganizar la marcha regular de una revista, no ya solamente teatral, pero también artística en el más vasto sentido de la palabra, que nos permitiera reflejar en sus páginas todo el movimiento progresivo de la cultura argentina, acompañado por el señoril encanto mundano. / En nuestras intenciones, que nos felicitamos poder realizar, sostenidos por las simpatías de nuestros numerosos amigos, esta *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires* debe, poco a la vez, alcanzando los medios de su propia vitalidad –sin prepararse a los vuelos de Ícaro– llegar a ser el más completo exponente del victorioso camino, de la afirmación de cada sentimiento de arte en la Argentina, no omitiendo traerle el eco de las manifestaciones estéticas más importantes de todo el mundo, que pudieran ser para nosotros de estímulo y ejemplo. (...) / (...) es nuestro propósito ocuparnos difusamente, en lo porvenir, sin dejar de mencionar un solo acontecimiento, además de los teatros –cuando valga la pena– de las exposiciones de arte, de nuestros pintores y escultores, de músicos y literatos, de los progresos de conservatorios de música, de las academias de bellas artes, de todas las manifestaciones de la vida artística argentina, sin hacer exclusiones odiosas, como observadores apasionados y críticos no inscriptos en ningún corro (*LRA* 1907a:1).

LRA sería la continuación de *LRT*, por lo tanto mantenía su numeración. Entonces en enero de 1908 se inauguró el año X de *LRA*. Sin embargo, en abril reapareció *LRT* con el viejo programa de publicación durante la temporada teatral (12 números quincenales de abril a septiembre), en su tradicional dirección de San Martín 345, y con Antonio Baldissini y Florencio Varela Ortíz como directores-propietarios. Era evidente que hubo un conflicto y di Napoli-Vita se escindió para hacer su propia revista, con su propio programa.²⁹¹

Acompañaron a di Napoli-Vita en la redacción de esta nueva época Oreste Bufalini, luego Alberto Salis y, finalmente, Norberto M. Ortíz. Desde octubre de aquel año comenzó una nueva numeración (solo del año y no del número). Ya en 1909

²⁹⁰ Se pretendía que esto suceda ya desde 1906 pero las huelgas de los trabajadores gráficos impidieron que saliera en noviembre y diciembre (v. *LRT* 1907a).

²⁹¹ Este tipo de separación de sociedad no era inusual; en este caso, al igual que había sucedido cuando Giuseppe Barbieri y Basilio Cittadini rompieron su relación en *LPI* (v.s. 7.1; v.i. anexo), di Napoli-Vita intentó llevarse consigo los suscriptores: «Los antiguos abonados de *La Revista Teatral*, tendrán derecho al abono por el año 1908 pagando solamente pesos 8 m/n [4 pesos menos que el abono regular]» (*LRA* 1908a:portada).

figuraba como «editor-propietario» di Napoli-Vita, en la dirección se había sumado Nicolás Granada y la redacción y administración se había mudado a Rodríguez Peña 274. Al comienzo, *LRA* tenía una continuidad de diagramación y diseño muy marcada con respecto a *LRT*, pero luego a partir de abril (X, 4) (número en que cambió el título a *La Revista Artística de Buenos Aires* para diferenciarse de *LRT*) paulatinamente aparecieron ciertos cambios.

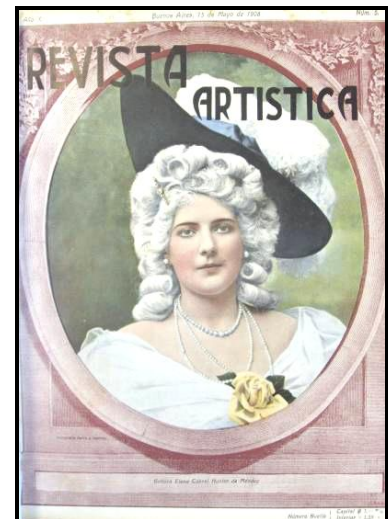
La Revista Artística y Teatral en su género es la publicación periódica más lujosa de Buenos Aires: verdadero *Álbum de Salón*, en gran formato y carátula con retratos artísticos o cuadros originales en colores. / Se ocupa en no menos de 24 páginas, cada número, de texto e ilustraciones, de todas las artes bellas en general y de teatro en particular. / Publica en cada número una parte literaria o cuentos, novelas, poesías, críticas, y cada número contiene una pieza de música, original de autor argentino o residente en el país. / Contiene en cada número retratos de las más distinguidas damas argentinas e ilustra todos los acontecimientos más salientes de la vida social y artística de la República (*LRA* 1908a:portada).



Il. 38. Portada *La Revista Teatral*, 15-IV-1906



Il. 39. Portada *La Revista Artística y Teatral*, 15-I-1907



Il. 40. Portada *La Revista Artística*, 15-V-1908

A continuación se trata sobre ambas revistas (en el período señalado, 1906-1909), con la figura de di Napoli-Vita como pivote.

7.3.3. Artes gráficas, fotografía y lectoras

Los aspectos gráficos de *LRT* fueron sobresalientes. Era una publicación lujosa y cuidada, impresa en los talleres gráficos de L. J. Rosso (Belgrano 463), con llamativas portadas en tricromía y grueso papel de ilustración.

Los grabados en negro y en colores de *La Revista Teatral*, su impresión y confección completa, se hacen en los Talleres Gráficos de L. J. Rosso (...) y no en Europa como la mayor parte del público ha supuesto. / Hacemos esta aclaración porque no pretendemos mistificar a nadie y

deseamos, al contrario, poner de manifiesto los maravillosos progresos que hace nuestro país en el ramo de las Artes Gráficas (LRT 1906c:17).

La calidad fue destacada por las demás publicaciones de la época:

El Diario, Abril 18 de 1906: *Revista Teatral*. (...) Casi calcada en cuanto a formato y apariencia a *Le Théâtre* de París, puede decirse que viene con un brillante ropaje europeo. Una bella tricromía se destaca en la cubierta y las páginas del texto están salpicadas de magníficos fotograbados que deleitan la vista.

La Razón, Abril 18 de 1906: *La Revista Teatral* (...) pudiendo decirse sin faltar a los deberes de imparcialidad que *La Revista Teatral* se ha colocado al nivel de nuestra cultura artística y puede sufrir sin detrimento, la comparación con *Le Figaro Mondes*, *Le Figaro Salón* y otras no menos interesantes que se publican en París (LRT 1906e:17).

Comparada con *Le Théâtre* (1897-1923) de París, podría decirse que el diseño editorial estaba casi casi íntegramente reproducido:²⁹²



Il. 41. Portada *Le Théâtre*, 300, VI-1911



Il. 42. Portada interior *Le Théâtre*, 300, VI-1911

Por otro lado, la mayor parte de las imágenes de *LRT* tenía que ver con la fotografía de cantantes y compositores de ópera, y actores y autores dramáticos. Se trataba del culto a los artistas y divas, los pilares de la gran industria cultural del espectáculo. A partir de 1907, aparecieron también las distinguidas alocutarias, modelos de lectoras:

La Revista Teatral de Buenos Aires se ha propuesto engalanar sus páginas con retratos de distinguidas damas argentinas (...) / La Dirección de *La Revista* ha resuelto que se guarde la incógnita de la personalidad de los modelos que publique; es decir, no dar el nombre de la dama que por su distinción y belleza merezca el honor de figurar en sus páginas (...) (X. 1907:6).

Estos retratos se publicaban bajo el título «Mundo social» (en contraste con «Mundo artístico» que mostraba, esta vez sí con nombre, alguna artista). De este modo,

²⁹² Revista quincenal. Tuvo una segunda época en la década del veinte en la que se tituló *Le Théâtre et Comoedia Illustré*. También había una revista *The Theatre. An illustrated magazine of theatrical and musical life* (1901-1922) de Nueva York, que tenía formato análogo.

se agregaba la vida social al universo de lo artístico como un espacio de interés: los lectores *en* la revista.²⁹³ Esta práctica continuaría en *LRA* bajo otros títulos, como «En el gran mundo argentino», incluso poniendo a miembros de la sociedad en la portada («Damas Argentinas»), pero ahora sí con sus nombres.²⁹⁴

Del mismo modo, las academias y profesores de arte, y sus alumnas, tenían lugar entre los textos e imágenes de la revista. Más allá del reclame que significaban los artículos dedicados a estas instituciones de formación artística, implicaban además una defensa, algo corporativa, de la actividad de los artistas inmigrantes. Distintos números se ocuparon de esto, en los que se promovieron (y promocionaron) a varios artistas italianos y sus alumnos (es decir, una porción de los lectores). Es interesante detenerse en ellos para continuar con la reconstrucción de la red de artistas que formó parte del grupo cultural en estudio. Uno de ellos fue el arpista Felice Lebano, mencionado anteriormente como colaborador de *MDA* (v.s. 7.2.3), a propósito del «gran concierto de las arpas» del año 1907. Se trataba de un clásico del fin de año porteño: desde 1890, esta iniciativa de Lebano reunía en el escenario a las señoritas argentinas que mostraban sus progresos y a artistas conocidos (en su mayoría extranjeros residentes) en un gran concierto a beneficio. *LRA* dedicó todo un número (IX, 12, 15-XI-1907) a la XVIII edición en el Teatro Coliseo, con fotografías de los ejecutantes, una extensa crónica y una biografía artística de Lebano: «De la pléyade de tantas intelectuales y gentiles ejecutoras, *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires* publica los retratos que ha sido posible obtener, con el cortés consentimiento de las familias» (di Napoli-Vita 1907a:1). En aquella oportunidad participaron también como intérpretes Gennaro D'Andrea, Carlos Marchal, Camilo Pizone y A. Maurage. Se incluía además la partitura de una gavota de Lebano (dedicada a Adela Unzué de Leloir). Ese número es un ejemplo cabal del programa de di Napoli-Vita, muy cercano al de *MDA*, interesado no sólo en los espectáculos teatrales sino también en diversas expresiones artísticas y la sociabilidad que éstas implicaban, espacios de convergencia cultural en los que los italianos ocupaban roles importantes.

²⁹³ *LRA* invitaba a sus suscriptores a «(...) entregarnos el retrato propio o de niños» para publicar (v. *LRA* 1908h⁷:s/n).

²⁹⁴ Di Napoli-Vita se asoció al estudio fotográfico Garro y Merlino, de calle San Juan 2164 (v. *LRA* 1908y). Del mismo modo, la publicidad era manejada por la Agencia Havas (San Martín 312). La revista tenía gran cantidad de publicidad, estaba imponiéndose el modelo de la publicidad por sobre el de suscripciones.

En el año siguiente, aparecieron extensas notas, con muchas fotografías de profesores y alumnas de la escuela de canto de Elvira Colonnese, la de arpa de Esther Pavesi (di Napoli-Vita 1908a), la academia de pintura de Eugenio Menghi (*LRA* 1908l), la escuela de declamación de Judit Ugo (*LRA* 1908r) y la academia de Francesco Paolo Parisi (*LRA* 1908j’).

7.3.4. *Visitas italianas*

Las visitas de artistas e intelectuales italianos fue otro de los focos de interés de *LRA*. En un mismo número (X, 11, 30-IX-1908) se celebró la estadía del sociólogo y criminólogo Enrico Ferri y del escultor Davide Calandra, responsable del monumento a Bartolomé Mitre. En el caso del primero, las conferencias dictadas suscitaban grandes polémicas en los diarios y *LRA* prefirió mantener un «prudente silencio» al respecto y no discutir las ideas del socialista sino simplemente reproducir un fragmento de texto de Ernesto Quesada aparecido en la revista *Nosotros* en el que se destacaba el uso de la voz del orador. «*La Revista Artística*, sin discutir opiniones, saluda al Maestro que es uno de los exponentes más significativos de la vida política e intelectual de la Italia contemporánea y publica el artístico medallón (...)» (D. D. 1908) obra del para entonces prestigioso grabador de medallas Filippo Galante (Sora, Frosinone 1872–Buenos Aires 1953).²⁹⁵



Il. 43. Filippo Galante, Modelo de medalla conmemorativa de la visita de Enrico Ferri (*LRA*, X, 11, 30-IX-1908)

Entre aquellas visitas registradas en las páginas de la revista, destaca la del

²⁹⁵ También se le destinó un artículo a su despedida, en el que se reprodujeron las palabras de Giovanni Cacace (junto a su retrato), vicepresidente de la Asociación Dante Alighieri. Por su parte, Felipe Galante era un grabador de medallas reconocido y su trabajo había sido expuesto en la Exposición Internacional de Milán en 1906.

joven poeta y declamador Gino Calza (Roma 1883–¿?), antes de su partida a Nueva York donde sería recordado por sus colaboraciones en el periódico *Follia di New York* bajo el pseudónimo Poco de Bono y donde, además, sería publicado su libro de poemas en romanesco *Su la vena* (Nueva York: Francesco Tocci, 1908).²⁹⁶ El caso de la visita de Calza ilustra el compromiso de di Napoli-Vita con la publicidad, la visibilización, de los artistas italianos en el medio bonaerense. *LRA* publicó su retrato fotográfico y un artículo que recordó su paso por Buenos Aires:

Esta página que le dedicamos no tiene el vulgar significado de una *réclame* bajo ningún aspecto. Gino Calza fue un huésped muy festejado en la Argentina, pero ahora está lejos y queremos solamente de su visita consagrar aquí, simpáticamente, el recuerdo. / Supo él por sí – como, primero en Norte América, donde se ha dirigido con el solo equipo de su férrea memoria, saturada de buenos estudios y de su producción poética– hacerse conocer en Sud América como un exquisito decidor, propagandista de las bellezas más exquisitas del dulce idioma itálico, y como genial poeta dialectal romanesco. / No ha venido entre nosotros Gino Calza, como hace diez años César Pascarella [v.i. 8.4.2], precedido de una fama ya reconocida de poeta de valer; la mayoría de cuantos le vieron por primera vez, de cuantos por vez primera vieron anunciadas sus lecturas poéticas, se preguntaron: ¿quién será este señor? Hoy sabemos todos que es un joven literato, que sabe honrar a su país; que es un artista de comunicativa singular y de cuya visita no nos será posible olvidarnos. / (...) Gino Calza volvió a Buenos Aires para darnos, el martes 17 de noviembre, una lectura poética de despedida, en el salón de la *Colonia Italiana*, que resultó un acontecimiento de arte. / (...) A Gino Calza le fue ofrecido un banquete de despedida por los miembros del *Cenáculo Artístico Latino Americano*. (...) / *La Revista Artística* quiso dar a Gino Calza una más íntima prueba de afecto y nuestro director quiso que su última comida en Buenos Aires fuera en su casa, con la familia, teniendo como comensales al colega Joaquín de Vedia, al literato italiano que hacía pocos días llegaba a la Argentina, Enrique Corradino; al colega Mario Giglio; al pintor que tan dignamente representa aquí el arte italiano, cav. Francisco P. Parisi (*LRA* 1908I:14).²⁹⁷



II. 44. En casa de di Napoli-Vita (*LRA*, I, 14, 31-XII-1908:14)

²⁹⁶ Los poemas de Calza a los que se ha tenido acceso son de temática social y migrante, de reminiscencia anarquista; v. Durante (2005:431-3) y “Poems by Gino Calza”, *The New York Times*, 22-VIII-1908. Calza-Bini también dirigió y escribió películas silentes en Italia en la década de 1910.

²⁹⁷ En la fotografía pueden verse al centro, de pie y barba, el dramaturgo Joaquín de Vedia, a la derecha di Napoli-Vita y en el extremo derecho de pie, el pintor Francesco Paolo Parisi; sentado a la derecha Gino Calza-Bini.

7.3.5. *La crítica y el teatro*

Di Napoli-Vita, sin pertenecer del todo a los mismos cenáculos que los jóvenes teatristas de Buenos Aires, siendo además de una generación mayor, era para ellos un referente de la crítica teatral porteña:

Si fuera menester recordar a la crítica perteneciente al grupo inmortal habría que pasar una larga lista de sus cultores permanentes o transitorios, fragmentarios o accidentales. (...) Aspiraban todos ellos a alcanzar la autoridad y nombradía de Joaquín de Vedia, Juan Pablo Echagüe, José León Pagano, Vicente di Nápoli Vita, Pachierotti [Pacchierotti] y Abate Pirracas [el valenciano López] (Martínez Cuitiño 1949[1954]:319-20).

Como crítico y director de revistas, di Napoli-Vita fue un activo promotor de la renovación teatral que se producía en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Joaquín de Vedia, Florencio Sánchez, Antonio Monteavaro y Luis Doello Jurado (1874-1955), amigos entre sí todos ellos (y entre «los mejores» de los inmortales descriptos por Martínez Cuitiño), formaron parte de una u otra forma de *LRT* y *LRA*. Con la crítica como tema, en una reflexión sobre su estado y función en Buenos Aires, Monteavaro escribía:

(...) Vicente [¿?] dice ahora: «carecemos de críticos», precisamente cuando están asomando, el uno su faz zahareña, el otro su semblante aristocrático, el de aquí una cara relamida, el de allá una fisonomía selvática y más lejos aún innúmeros rostros imberbes de líneas fugitivas. / Sí hay crítica; crítica larvada, con biberón europeo, apasionamientos malsanos, digestiones laboriosas, imprevisión, camaradería y papismos que hacen sonreír al Papa, pero crítica al fin. (...) / Paralelamente a la floración de autores, aunque con cierta dejadez, han ido creciendo esas plantas entre tóxicas y medicinales, –según se administren– que forman el herbario de la crítica, y el libro y el periódico han servido de ambiente propicio para su cultura. / Aparece una compañía teatral, debuta un artista, surge un dramaturgo y el público de Buenos Aires busca acto continuo el artículo de su diario favorito. / Muchos años de tanteos, de afirmaciones rotundas, de estudio bibliográfico y de contacto con la escena han dado personalidad a críticos como Joaquín de Vedia, Roberto Payró, Juan Pablo Echagüe, di Napoli Vita, García Velloso, Evaristo Gismondi y otros de menor resonancia aunque quizá de igual preparación. / No tendrán quizás la autoridad de una Aréne o un Mendés o un Rastignac. Pero existen, se les consulta, se espera su opinión, se temen sus ataques, y han concluido por formar un ambiente teatral adoctrinando las masas en la medida de su inteligencia (de ellas). / (...) Además de los diarios, las revistas teatrales, mientras conserven la independencia de sus opiniones, contribuyen al movimiento, justipreciando los esfuerzos de creadores e intérpretes, impulsando la producción, refinando el criterio popular y prolongando las vibraciones artísticas experimentadas en el teatro, para continuarlas en las calles y en los hogares. / Y esto es obra de los críticos (1906:16-8).

Así era que di Napoli-Vita fue un entusiasta promotor de, entre otros, Florencio Sánchez. Quizá veía en el teatro de Sánchez algo de la renovación que habían significado sus propias obras para el teatro dialectal napolitano. Ambos habrían partido

del teatro popular para dotarlo de estatus artístico; en palabras del propio Sánchez:

¿Cómo nació el teatro nacional? (Menester es llamarlo de algún modo).²⁹⁸ / De Labardén a nuestros días se habían producido cosas esporádicas de producción teatral, toda ella ingenua cuando no del todo inferior, servil en la forma y vacua en la esencia. / (...) Escribir para teatro comenzó a ser un *modus vivendi*. Como se pagaba poco, se producía mucho. Y malo. Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón decorado, por lenguaje característico unos cuantos «canejos» y «ahijunas» cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral. / Con estos elementos se fabricaba una obra nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia. / *M'hijo el doctor*, reflejando costumbres vividas, produjo una revolución. Su éxito se debe a la verdad y la sinceridad con que fue escrita la obra. (...) / El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré. / Se escribió muy poco más en ese género. Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito, pero con positiva probidad artística. / (...) los Payró, los Florencio Sánchez, los Leguizamón, los Coronado, (...) [abordaron] con éxito una mayor forma literaria (Sánchez s/f[1968]:169-73).

Lo que proponía Sánchez, con gran sencillez y claridad expositiva, se trataba de una revolución en el teatro vernáculo: se estaba dotando de un proyecto artístico al teatro donde hasta entonces, según él entendía, había habido simple producción estética. Esta conciencia sobre la creación artística fue característica de esa generación de teatristas y di Napoli-Vita la recibió con entusiasmo; sensible, comprendió la trascendencia de la renovación:

Yo conocía apenas de vista a Florencio Sánchez (...); sabía que ya había dado muestras de su tendencia a escribir para el teatro (...), cuando en la Comedia, representada por la compañía de Gerónimo Podestá obtuvo *M'hijo el doctor* un suceso grande, espontáneo, que fue una revelación. Fui a escuchar la vigésima o trigésima representación, acompañado de [André] Antoine, que se hallaba entonces con su compañía francesa en nuestro Odeón, y del empresario señor Faustino da Rosa, y los tres sentenciamos: quien ha escrito esta comedia tiene nervio de verdadero autor dramático (1908:65).²⁹⁹

²⁹⁸ Acerca del interesante y, en aquel entonces, polémico tema del teatro nacional, Luis Doello Jurado decía en *LRT*: «Parecerá bastante paradójico que la primera de las obras estrenadas por teatros nacionales [en el año 1906] haya sido una comedia de [Carlo] Goldoni [*Il barbero benefico*, adaptada por Roberto J. Payró con el título *Don Ángel Bravo*], y el caso demanda una explicación (...) pues ya es bien sonada la hora de que nos entendamos un poco sobre el valor que damos a una expresión cuyo significado no está definido ni es claro para nadie. / En verdad ¿qué es *teatro nacional* para nosotros? Si se entiende por ello aludir al medio en que se desarrolle la acción de cada obra, a los tipos presentados con rasgos regionales peculiares e inconfundibles, tendremos que borrar de nuestro reducido catálogo una buena mitad, descartando obras como las de José León Pagano, [Gregorio] Laferrère, alguna de Florencio Sánchez y muchas otras que sólo tendrían ubicación criolla por algún detalle del diálogo, pero en las cuales todo, acción, tipos y ambiente, cabe con igual derecho en cualquier parte. / Si entendemos referirnos a la patria de los autores, habremos de llamar obras de *teatro nacional* a las óperas de Panizza [aún no había aparecido *Aurora*]. Esto sin contar con que nos adjudicamos sin escrúpulo los trabajos de autores uruguayos... por la cuenta que nos tiene» (Doello Jurado 1906). Había una cierta apertura en la concepción de qué era el «teatro nacional», se verá que di Napoli-Vita compartía esta visión, ya que no dudaba en adjudicar a la que consideraba la producción nacional de más valía un carácter universal y una capacidad de trascender fronteras culturales. Por ello, entendía no sólo viable su traducción, sino importante y necesaria.

²⁹⁹ Aquel número de *Nosotros* (II, 6/7, II-1908) estaba íntegramente destinado a Sánchez y escribieron,

El reconocimiento no era menor viniendo de representantes reputados de la creación, la crítica y el negocio teatral. El impacto de la obra fue tal que los actores Antonio Bolognesi y Ema Pirovano le solicitaron a di Napoli-Vita una traducción al italiano para su representación, puesta luego con éxito en el Teatro Argentino con el beneplácito del autor.

Desde aquella época, en la que tuve frecuentes ocasiones de hablar con Sánchez de cosas de arte y de teatro, yo seguí su evolución como autor con interés y cariño, convenciéndome siempre más –robusteciendo también mi parecer por Ermete Zacconi, Ermete Novelli y Ferruccio Garavaglia, a quienes había hecho leer *Mio figlio il dottore* [su traducción]– que algún día él lograría hacerse apreciar en el vasto campo del teatro universal (*Ibid.*:66).

Tres actores italianos de primera línea reconfirmaban la suerte del autor. Asimismo, di Napoli-Vita señaló el impacto fundamental de la cultura italiana en la creación de Sánchez:

También los escritores más libres y personales son a menudo los resultados de influencias contradictorias de escritores que los han precedido. En la obra de Florencio Sánchez la influencia extraña se fue desarrollando después de la venida de Zacconi a Buenos Aires, y no sólo el repertorio mejor del sumo actor italiano, sino también su modo de *sentir*, de *vivir*, de *dar* el personaje dejaron una huella saludable en el espíritu del joven escritor. Atestiguan especialmente esta convicción mía los protagonistas de *Barranca abajo* y *Los muertos*, que marcaron pasos decisivos, firmes, seguros, de Sánchez, en la ascensión a aquella frontera más allá de la cual se encuentra el Arte con el lauro que consagra en la mano, sino la celebridad, la universal notoriedad. / Otras influencias menores, de ambiente y de estudio –el teatro de Roberto Bracco llevó la más reciente contribución– se unieron a aquella a que me he referido para formar la figura literaria de Sánchez (*Ibid.*:66-7).³⁰⁰

Lo que di Napoli-Vita hizo fue proponer una lectura alternativa de la creación del llamado «teatro nacional», señalando su parentesco con renovaciones estéticas análogas en el teatro latino en general e italiano en particular (Zacconi y Bracco). El realismo de Bracco, Giacosa, Rovetta tuvo impacto en los autores locales socialistas y anarquistas, según Sanz y Cilento (2002:542-3), como Sánchez, Ghiraldo, José de Maturana, Payró, etc.; proyectos artísticos complementarios que permitían que las obras de autores locales fueran representadas por las compañías extranjeras. Finalmente, di Napoli-Vita destacó lo mismo que Sánchez, el estatus artístico que adquirió su teatro:

entre otros, Luis Doello Jurado, Joaquín de Vedia, Antonio Monteavaro, Arturo Giménez Pastor y Carlos Octavio Bunge.

³⁰⁰ En su viaje a Italia, Sánchez estuvo en contacto con Zacconi, a quien le dio dos obras para que el actor leyera y comentase. Finalmente, el autor tuvo que escribirle para que se las regresara pues no obtuvo respuesta de Zacconi (v. cartas de diciembre de 1909 a Pablo Minelli y a Zacconi: Sánchez [1968]:154 y 161-2). También, el empresario teatral Grasso le había ofrecido hacerle traducir su obra al italiano por autores dramáticos de primer orden como Bracco y Capuana (v. carta a Pablo Minelli del 22-XII-1909: Sánchez [1968]:155).

Con sus últimas obras Sánchez dejando de reflejar el ambiente campesino, demasiado local, que daba a su teatro un carácter del todo semejante al de las obras dialectales del viejo mundo latino, ha levantado la expresión de los tipos y de las costumbres regionales a la dignidad de tipo general: el arte rústico, con el drama *Los derechos de la salud* se ha vuelto arte nacional, orgullo de una base de teatro sudamericano, del que el autor bien puede, cual representante, presentarse en la frontera, alta la frente, yendo a reclamar el lauro que le espera (1908:67).

El afecto y admiración que tenía di Napoli-Vita por Sánchez no era un «cheque en blanco». Por ejemplo, en la crítica del estreno de *El Pasado* en 1906, lo reprendió como si fuese un maestro consejero:

Estimamos demasiado y tenemos demasiada confianza en el ingenio y en las aptitudes de dramaturgo de Florencio Sánchez –que puede estar orgulloso de ser autor de dos o tres obras de las pocas que representan el verdadero principio de un teatro nacional argentino– para ocultarle nuestra leal y sincera opinión (...). / Tuvo la visión justa de una hermosa y robusta comedia y sin más, como él acostumbra, la confió rápidamente a las transparentes cuartillas. Lo que para otro más concienzudo trabajador hubiera sido sólo un borrador del que debía salir más tarde la obra, fue para él la comedia ya lista para ser entregada a la escena (...) (di Napoli-Vita 1906c:14-5).

Los derechos de salud, en cambio, fue quizá la obra que más entusiasmó a di Napoli-Vita:

(...) un trabajo dramático que nos induce a creer que aun podemos fundar alguna esperanza en el naciente y ya tan decaído teatro nacional. (...) / Florencio Sánchez mantiene fielmente las promesas que nos hiciera con sus anteriores trabajos, también con los que escribió apresuradamente y sin pretensiones artísticas, sólo para dar tela que cortar al hambriento repertorio nacional. (...) / El drama *Los derechos de salud* puede ser discutido, puede gustar más o menos, según el grado de intelectualidad del público que lo presencia, pero es, sin duda (...) una obra de arte a la que no negarían sus firmas autores de fama del viejo mundo (1908b:21).

Fatal sería para Sánchez la búsqueda del reconocimiento internacional que le auguraran di Napoli-Vita, André Antoine y Ermete Zacconi. «En viaje a la celebridad», como decía el autor en sus cartas a amigos, lo encontraron las durísimas y conmovedoras condiciones de su muerte (v. Sánchez [1968]:151-64).

Por otro lado, además de Sánchez, tanto en *LRT* como en *LRA*, se destacaba la producción de Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Carlos Iglesias Paz. Una de las formas de promoción de esa nueva producción teatral nacional fue la publicación de fragmentos. De ese modo se dieron a conocer *Los Acosados* de Florencio Sánchez y *La Cadena* de Enrique García Velloso (1906), precisamente dos obras que tematizan al anarquismo; *Teresa*, drama en tres actos de Heriberto R. López (1906); *El pantano* de Ricardo Levene (1906), comedia dramática en tres actos, pronta a estrenarse; *La*

Rendición drama en tres actos de Arturo Giménez Pastor (1906);³⁰¹ *El Arlequín*, tragedia en tres actos de Otto Miguel Cione (1906) recientemente estrenada; y *La última página*, drama en tres actos de César Iglesias Paz en *LRA* (1908a; b; c).

También, como se dijo, *LRT* y *LRA* estaban integradas por jóvenes escritores y creadores que daban vida a la cultura porteña de comienzos de siglo. Entre ellos, Luis Doello Jurado que fue redactor y crítico de la revista; Antonio Monteavaro, como colaborador; al igual que Manuel Argerich; Alberto Salis, se desempeñó como secretario de redacción (rol que luego ocupó Norberto M. Ortíz); y el también escritor pero ya de dilatada trayectoria Nicolás Granada (1840-1915) que fue co-director de *LRA* en 1909.³⁰² Asimismo, entre los críticos estaban los italianos Atilio Vetere y Emilio Zuccarini, ambos muy ligados a la historia de *LPI* y de la *stampa* italiana en Buenos Aires. Además, se publicaron reproducciones y traducciones de artículos y breves ensayos de reputados críticos sobre temas de interés para la publicación; entre ellos: el periodista, dramaturgo y poeta neorromántico español Joaquín Dicenta (1907), sobre la moral en el teatro y la función de la crítica; el crítico y libretista italiano Arturo Colautti (1907), sobre las condiciones actuales de la creación operística; y el compositor francés Camille Saint-Saëns (1908), sobre la historia de la música y el gran salto estético wagneriano. Hubo también correspondencias de primer orden, como las de Carlo d'Ormeville (1908) y Pasquale de Luca (1908).

Como se dijo anteriormente (v.s. 7.1.3), la reflexión sobre la tarea crítica era un tema recurrente. Se seleccionan a continuación algunos puntos y conceptos de los artículos que trataron la cuestión en *LRT* y *LRA* con el fin de mostrar su concepción sobre la función de la crítica. Di Napoli-Vita, que contaba ya con vasta experiencia en la

³⁰¹ En la crítica de *La muerte del protagonista* de Giménez Pastor, di Napoli-Vita sostiene sobre el autor: «Su nueva comedia no está exenta de defectos, pero son de aquellos que se perdonan a la inexperiencia juvenil; no la crítica rencorosa, el tiempo y las pruebas de la vida unidas a la práctica del teatro se encargarán de hacer de Giménez Pastor un verdadero autor dramático» (1908d:10). La cita muestra la protección de di Napoli-Vita a los jóvenes creadores.

³⁰² Nicolás Granada fue director de la revista *Lyra* y autor de varias obras de teatro, entre ellas *¡Al campo!* (1902), *La gaviota* y *Atahualpa*. Esta última obra sería llevada al escenario operístico por Ferruccio Cattelani en 1900 (v.i. 9.2.2). Granada tuvo una fuerte relación con el teatro italiano. Instalado en Montevideo hacia la década de 1890, la presencia de la compañía de Andrea Maggi en aquella ciudad lo motivó a escribir *Las flores del muerto* que, traducida al italiano, fue estrenada por dicha compañía en el Teatro Solís en 1891. Ese mismo año estrenó también *Il nastro (La cinta)*, dedicada a la actriz italiana Pieri Tiozzo. Luego se radicó en Buenos Aires donde escribió *Atahualpa* (1897), a cuya primera representación en el Teatro de la Ópera asistió el presidente Roca. Seguiría a esta obra «(...) su nueva era, eminentemente criolla» (Berruti 1964:10). También escribió una obra de «tendencia socialista» dedicada a Juan B. Justo y Alfredo Palacios en conmemoración del 1º de Mayo, titulada *Un día glorioso*.

tarea crítica en diarios, específicamente en *LPI*, reflexionó acerca de ese rol en aquel tipo de publicaciones. En su definición hay, además de cierta normativa o prescripción respecto del uso del lenguaje técnico en artículos orientados a un público amplio como es el de los diarios «políticos», una expectativa sobre los efectos de la crítica alejada de una versión ingenua que le asignaba un poder desmedido sobre el gusto:

(...) en los diarios de la mañana se encuentra el cronista con mayores inconvenientes si pretende realizar un examen serio, completo y profundo. Pero rarísimos son aun entre los más competentes, los críticos que tal hacen. Generalmente se limitan al rápido examen que en una hora puede hacerse, frescas las recientes impresiones, postergando el análisis detenido, según es ya costumbre. / Para los diarios vespertinos y nocturnos es distinto. El crítico dispone de tiempo. Empero, habrá de ceñirse al estudio informativo e impresionista que el público reclama, pues debe quedas claramente establecido que los lectores de diarios políticos cotidianos se resisten al largo y minucioso análisis técnico, en el que llegan a perder el hilo de las ideas, y prefieren la crónica rápida, aunque consciente e inteligente, que les trace líneas generales a las que puedan comparar o adaptar las propias impresiones. / (...) Hay en todos los grandes centros artísticos, y aun en aquellos pequeños (...), gentes que se forjan las más extrañas ilusiones, y que atribuyen (...) a la crítica de los diarios una influencia que no tiene, ni puede tener, sobre el gusto y educación musical del público. / Téngase en cuenta que convendría establecer ante todo si es buena la pasta de eruditos para formar críticos, y más aún, cronistas críticos. Si se puede ser *subjetivo, intransigente, ecuánime*, reuniendo perfiles psicológicos que están a matarse. / El crítico extraordinariamente docto, eruditísimo, no puede menos de ser personal e intransigente y la fría serenidad le está vedada. Se perderá en prolijas autopsias, compás por compás, y escribirá para su uso personal, para los tipógrafos y para desesperación del corrector. / Una cosa es el ideal y otra la práctica, y en esta materia, como en todas, no hay que olvidar que se escribe para el público, entidad muy distinta de una academia de profesionales. / (...) Pero con experiencia de teatro o espectáculo lírico, inteligencia y fino oído musical, rapidez y claridad para traducir en buena forma sus juicios, y ante todo, perfecto y definido conocimiento de la propia opinión, el director de un diario que sepa lo que gobierna no exigirá más al crítico, convencido de que más cualidades, aun las mejores, redundarían (di Napoli-Vita 1906a:6-7).³⁰³

Por otro lado, no exenta de contradicciones, *LRT* respondía a las tensiones abiertas en el mercado artístico, teatral y privado (como se verá, esta fue una preocupación central en aquellos tiempos de formación del campo artístico local; v.i. 8.4.2), en las que la crítica era una de las arenas de lucha más importantes:

Todos sabemos lo que es y significa «ambiente artístico», y sabemos también cómo se ha formado, en su casi totalidad, el que actualmente nos rodea. / Cuanto de arte conocemos o poseemos nos ha venido de afuera, importado por profesores y *maestros* extranjeros, entre los que indudablemente, pueden contarse, y se cuentan, autoridades dignas de toda consideración y del mayor respeto; pero también, formando desairado contraste, dándose la mano con muchos de producción nacional, nos han llegado mezclados y confundidos con los buenos, otros que, por el momento, bien podemos prescindir de calificarlos, no obstante constituir una porción muy crecida del gremio artístico-profesional que actúa, vive y prospera en el país. / Alguien formulará la pregunta: ¿poseemos, realmente, ambiente artístico? ¡Sí que lo poseemos! pero viciado, sofocante impregnado de elementos nocivos, que, por desgracia, nadie o casi nadie se

³⁰³ En ese mismo número se recordaba a Enrique Frexas, el crítico del diario *La Nación*, en el primer aniversario de su fallecimiento. La reputación de Frexas haya sido quizá modélica para toda la crítica de fines del ochocientos.

ha preocupado hasta ahora de combatir y eliminar: / ¿Y a quién corresponderá tan importante misión higiénico-artística? ¡Al público y a la prensa! / Pocas veces se ha visto a un artista verdadero que llega a sentar sus reales entre nosotros, abrirse camino e imponerse sólo por virtud de sus méritos como tal (...). El artista entonces, para vivir, para no sucumbir de necesidad, se hará comerciante, vale decir, rebajará su arte al nivel de la intelectualidad del medio ambiente que se ve forzado a respirar, y ofrecerá obras vulgares y mezquinas, incapaces de formar el gusto y el criterio de los interesados. / (...) Para sanear, pues, nuestro *ambiente artístico* hasta hacerlo puro, saludable, empecemos por seleccionar en la consideración general, pública y privada, sus elementos constitutivos, rechazando los malos y quedándonos sólo con los buenos; honrando y protegiendo a los verdaderos artistas, retribuyéndoles debidamente su actuación y sus obras y dispensándoles ampliamente el homenaje debido a sus merecimientos. / En cuanto al rol que en tan útil y necesaria campaña regeneradora, corresponde asumir a la prensa honrada y de buena voluntad de todo el país, y especialmente de la Capital, esperemos confiados en que *La Revista Teatral*, con las innovaciones que va preparando, sabrá mostrarnos un edificante ejemplo (*LRT* 1906i:2-3).

Las «obras capaces de formar el gusto» del público, responsabilidad del «artista verdadero», a las que se refería el articulista son aquellas que el crítico éticamente debe defender. Era una tarea de riesgo que, según el punto de vista de la revista, implicaba ciertas veces enfrentarse al discurso moral que censuraba el arte nuevo. De esto trataba el artículo reproducido (fragmentariamente) del crítico y dramaturgo español Joaquín Dicenta que –con reminiscencias anticlericales– resumía en parte la actitud de di Napoli-Vita y sus revistas frente al teatro de los dramaturgos jóvenes:

(...) han echado en cara a un autor desde las columnas de los periódicos, como lanzan los obispos desde sus diócesis el *anathema sit*. / «Ciertos asuntos no deben llevarse al teatro» / (...) lo triste que lo mismo dicen y repiten otras personas que, si no por su propio mérito, por el que les concede la tribuna donde alzan la voz, llegan hasta la opinión con sus juicios. / Y ¿qué ocurre? Que la gente, la masa general del público, falta de tiempo para discurrir por cuenta propia en materias de arte, se conforma con el parecer de los *peritos*; (...) declaran que no son la verdad y la Naturaleza los modelos en que debe inspirarse el artistas; despiden a la humanidad del teatro (que tanto como despedirla vale pedirla mutilada, con una máscara hipócrita para sus vicios y un cristal de aumento para sus virtudes); (...) tachan a los autores nuevos de inmorales, de atrevidos, de revolucionarios insolente, y hoy que la realidad y la verdad y la Naturaleza han tomado carta de posesión en las diversas manifestaciones del arte, en la novela, en el cuadro, en la estatua, se las quiere arrojar del teatro en nombre de no sé qué respetos fantásticos, y se le dice: «Este es vuestro límite; aquí no entraréis nunca». / ¡Qué no entrarán!... Han entrado ya; hace mucho tiempo; la primera vez que entró en el teatro un hombre de genio. No hay artista, digno de tal nombre, que no se apoye en la verdad y en la Naturaleza para producir obras (...). / La verdad tiene derecho a reinar en el teatro; (...) entre el autor por ella, escoja aquel asunto que más a fondo hiera su espíritu, aliméntelo con el calor de su inspiración y de su ingenio, haga brotar de su cerebro hombres y mujeres que haya visto antes en la Naturaleza, hágalos sentir como sienten los seres humanos, hágalos hablar como hablan los hombres, sin retóricas inútiles, con verdad, con pasión; no con metáforas que salgan de la pluma, sino con frases que arranquen del alma, y esté seguro de que, haciendo eso, acaso no triunfe, porque el triunfo es difícil, pero habrá cumplido con su deber; podrá no llegar a ser un gran artista, pero será un artista honrado. / (...) Por ella, por la santa verdad, lucha la juventud en todos los órdenes sociales; por ella combaten en la esfera del arte los que al nombre de artistas aspiran; porque vuelva al teatro, de donde la expulsaron cerebros enfermizos e imaginaciones timoratas, están dispuestos a pelear sin tregua los autores jóvenes, los que sólo en la Naturaleza encontraron la fuente inagotable, eterna, segura, donde nacieron obras capaces

de resistir el peso del tiempo y los embates del olvido (1907:14).

La difícil tarea que se proponía la revista, de juzgar no sólo las grandes producciones de la industria cultural del teatro musical sino también de justipreciar y promover la creación artística local, era difícil. A ella se sumaba la voluntad de apoyar a los artistas italianos residentes en Buenos Aires, de dar a conocer su obra y, sobre todo, de auxiliarlos en la lucha por conseguir un lugar en el mercado artístico. Esta cuestión se ve especialmente haciendo foco en los artistas plásticos.

7.3.6. *Las artes plásticas y los artistas*

Como se ha visto, las academias de pintura (la enseñanza era el *modus vivendi* de la mayoría de los artistas inmigrantes) de artistas italianos como Francesco Paolo Parisi y Eugenio Menghi tenían su reclame y promoción en *LRA*. Sin embargo, las artes plásticas estaban presentes de modo más extendido en estas revistas. Fundamentalmente, en la crítica de cuadros y exposiciones, al igual que en notas sobre artistas particulares y en las reproducciones de sus obras. El arte y los artistas italianos ocupan un espacio proporcionalmente más importante. Sin embargo, también se comentaba la actividad de los artistas argentinos, fundamentalmente los jóvenes. Como se verá, *LRA* reproducía cierta tensión del campo artístico en pugna por el mercado del arte.

Se desempeñó como crítico en *LRA* Emilio Zuccarini, el emigrado anarquista que tendría en Buenos Aires una extensa labor periodística, siendo uno de los publicistas más reconocidos del grupo aquí descrito (v. Bernasconi 2006; v.i. 7.5). Sin embargo, el crítico de arte que más colaboró en ambas revistas fue Atilio Vetere. En Italia, había sido redactor del *Mattino* de Nápoles y del *Alba* de Milán, una vez en Buenos Aires, además de en *LRT* y *LRA*, fue crítico de *LPI* y dirigió la revista mensual *L'Italia Illustrata*, cargo en el que sucedió a Giuseppe Merlo. Cierta idea sobre su comprensión del arte (y por extensión de la crítica) la proporciona un artículo en *LRA* acerca de la exposición en el salón Costa del joven pintor polaco Leon Haarscher, quien había sido premiado en el Salón de París unos años antes con su obra *A la lanterne!* El juicio de Vetere fue que estaba frente a un arte anárquico, no revolucionario:



II. 45. Leon Haarscher, *A la lanterne!*

Porque la revolución siempre tiene su base histórica; es una evolución violenta pero es siempre evolución, lo que quiere decir afirmación de una idea nueva, progreso y algunas veces perfección. En el elemento revolucionario, en política, literatura, arte, hallamos siempre un término positivo; mientras en la anarquía, que es la negación toda ley histórica, encontramos un elemento de regresión que señala el período caótico en el que el punto infinito de la rama descendente de la parábola evolucionista, se confunde con el punto inicial de la rama parabólica ascendente. / El arte de Leon Haarscher es anarquista y esta anarquía, en una forma violentísima, se la encuentra en la concepción artística, en el color, en el dibujo, pero no en el alma del artista, alma teutónica, incapaz de sensaciones muy pasionales, pero tranquila y creyente. Donde hay fe no existe la anarquía (Vetere 1908b:4).

El articulista se revelaba incómodo frente al impresionismo, al menos a lo que llamó impresionismo «acre y violentado», y, al mismo tiempo, señalaba algunas claves de su concepción de la comunicación artística:

Leon Haarscher, dotado ciertamente de un fuerte ingenio, recibe la influencia de un ambiente enfermo y, casi diría, también corrompido; (...) en medio a esa turba que se agita, que grita, que corre a ciegas, sin una meta fija, sin direcciones ni aspiraciones. / El impresionismo, concebido en la forma acre y violenta dada por Leon Haarscher a la pintura, es anarquía, y su producción no nos conmueve, no nos exalta, no nos hace gozar, no nos da ninguna de aquellas sensaciones agradables y también dolorosas que provienen en arte de lo bello, de lo horroroso y también de lo feo, pero de lo feo-bello; ella nos imprime solamente una fuerte impresión, (...) una impresión que hiere y ofende nuestro sentido visivo, que nos hace quedar dudosos en el primer momento, (...) pero que nos deja después desilusionados cuando el ojo empieza a habituarse a los extraños e imposibles contrastes, cuando el sentido crítico comienza a querer dar razón de la impresión recibida (*Ibid.*:5).

Insistió luego el crítico en su comprensión de la historia del arte y el modo en que se presenta la innovación, lo que había llamado «evolución». Vetere, en términos *quasi* psicológicos, diagnosticaba su presente como el de la búsqueda de la innovación vacía, tanto de los artistas como del público:

Es evidente que en el actual momento sucede en la pintura lo que se verifica en otras formas de arte. (...) / Somos nosotros los que queremos ir al encuentro de formas de arte abstrusas,

enfermas y casi siempre patológicas. En este camino, no es nuestra conciencia la que nos guía, no es a nuestro gusto que buscamos satisfacer; pero es una violenta imposición que nos hacemos a nosotros mismos porque, conquistadores desorientados, queremos hacer el papel por fuerza de innovadores; queremos movernos a rebuscar una nueva idea, de una forma nueva de arte, rebuscándola por todos los sitios y con cualquier medio, sin pensar que no nace la creación de una imposición, pero que se presenta naturalmente, por virtud propia; que los innovadores no se fabrican, que las formas nuevas de arte no pueden imponerse por pocos a las masas, cuando estas no las comprenden y no las aceptan como manifestación de un gusto y de un goce colectivo (*Ibid.*).

Por su concepción de la comunicación artística, su valoración del impresionismo y su comprensión direccional de la historia del arte, se puede considerar la posición crítica de Vetere como realista en términos rossilandianos:

En literatura, con excepción de la poesía, hoy vamos en pos de lo desconocido, porque en el romance, en la novela, queremos buscar el asunto nuevo, no importando si este no tiene su base en lo bello, no nos eduque o nos aleccione; si él no es tomado de la vida real, de las masas en la que viven los sentimientos nobles y buenos, o bien haya sido descubierto en un hospital, el manicomio o en las casas penales; en la música seguimos la misma senda, con el mismo objeto y encontramos un Ricardo Strauss que nos da una *Salomé*, creyendo crear una nueva forma de melodrama; en el teatro de prosa la dirección es la misma y pasamos de la forma enferma del drama *ibseniano* a la lúbrica, insulsa y vanidosa «pochade» parisiense; en la pintura hallamos la misma obsesión y encontramos esta nueva forma negativa de arte que nos fue dada por los impresionistas; forma anárquica y no revolucionaria porque ella no crea nada nueva ni nada bello, pero destruye cuanto bello y bueno teníamos.³⁰⁴ / Esta imposición, esta rebusca forzada de lo nuevo, nosotros la vemos a cada instante en la producción de Leon Haarscher; vemos al artista dotado de un hermoso ingenio, pero completamente desorientado; nosotros tenemos la intuición que su temperamento se prestaría a otra forma de arte más correcta, más orgánica y más accesible. / (...) Nosotros no amamos en arte por cierto las formas retóricas y puramente escolásticas; nuestro espíritu progresista va en busca de la nueva creación, que nos dé sensaciones más completas, pero la innovación no podemos buscarla en la perversión, en la negación de lo bello, en la estridente exageración del naturalismo. Y la producción de Leon Haarscher nos parece obra de perversión y de perturbación. / Cuando vemos flores que no nos dan, en su reproducción, la impresión que nos producen en la naturaleza; (...) cuando vemos maltratados el dibujo y la perspectiva, cuando vemos descuidar absolutamente las formas anatómicas; cuando, en fin, lo bello y lo feo humano son reproducidos con medios primordiales de manera que pierden todos sus intrínsecas características, no podemos venir a cabo de que esto signifique hacer arte en el sentido entendido por los grandes maestros y como lo siguieron entendiendo todos aquellos que en su arte se inspiraron y han producido hermosas y vitales obras (*Ibid.*:8).³⁰⁵

Esta misma perspectiva realista de la crítica se encuentra en el fondo de las valoraciones de los artistas italianos residentes en Argentina. Por motivos y motivaciones que escapan a este estudio, esos artistas, casi todos formados en su país de origen, buscaron adaptar su lenguaje a las estéticas dominantes en el emergente

³⁰⁴ Llamativamente, contradicción característica de la revista, esto se plantea en el mismo número en que se tradujo un artículo de Camille Mauclair (pseudónimo de Séverin Faust) acerca de Claude Debussy, en el que se laudan las dotes inventivas del músico francés (*v.i.* 7.3.7).

³⁰⁵ Otros artistas contemporáneos en los que se interesó *LRA* fueron el barcelonés Hermenegildo Anglada Camarasa, de quien apareció una extensa nota biográfica junto a su retrato y reproducciones de varios de sus cuadros (X.X. 1908), y el sueco Anders Zorn, a quien también se le dedicó un largo artículo con reproducciones de obras (Pica 1908).

mercado de arte bonaerense (en el que además debían superar la doble competencia frente a la firma extranjera de fama y a la local promovida desde ciertos espacios; v.i. 8.4; 9.1.2). El resultado, sin embargo, entusiasmaba a la crítica de *LRA*, que lo interpretaba fundamental en la creación de un «arte nacional».³⁰⁶ Entre los artistas italianos cuya obra u actividad apareció y fue comentada figuraba con preminencia, al igual que en *MDA*, Francesco Paolo Parisi. Fue uno de los artistas italianos más importantes de Buenos Aires, su prestigio crecía cada vez más de la mano de una de sus obras más ambiciosas: «(...) legó su nombre a las más grandiosas obras pictóricas que están embelleciendo a la Buenos Aires monumental –las pinturas de la Catedral recientemente inspiraron a los críticos de arte entusiastas himnos en su honor (...)» (*LRA* 1908j²:2; v.i. 9.1.2).



Il. 46. Francesco Parisi, carátula del programa oficial del Teatro de la Ópera (*LRT*, IX, 1, 1-IV-1907)

También apareció el artista italiano Adolfo Feragutti-Visconti (Pura, Suiza 1850–Milano 1924), que había llegado a la Argentina en 1907 para pintar los paisajes americanos, primero la pampa y luego la patagonia. La crítica destacaba la búsqueda del paisajista, señalando que su mirada debía ser modélica para la búsqueda de los jóvenes argentinos interesados en estudiar el paisaje. Se deslizaba entonces un velado reproche hacia ellos y su apropiación de estilos de ascendencia francesa.

(...) un artista genial que desde hace cosa de un año llegó a esta capital y después de haberse presentado en una exposición individual, que resultó una entre las más apreciadas que se

³⁰⁶ Sobre el «arte nacional» y los artistas italianos v.i. 8.1.1.

realizaron en nuestra ciudad el pasado invierno; se puso inmediatamente en busca de nuevas inspiraciones, de nuevos motivos en los cuales poder ejercer una técnica renovadora y hacer espaciar su pensamiento yendo a interrogar la inmensidad de la Pampa, y actualmente efectuando un viaje a Ushuaia, y a la Tierra del Fuego. / Dos inquietos artistas pintores italianos precedieron en América a Feragutti: Boggiani, que viajó en las más lejanas regiones sudamericanas, y que después, volviendo al Paraguay concluyó en su arriesgado deseo por hacerse masacrar por una tribu de indios, y, pocos años después, Ángel Tommasini, el cual realizó casi el mismo viaje en compañía del Dr. Pioto Gori. Y es un idéntico viaje que ahora se propone efectuar Feragutti. / (...) De Feragutti, nos lo dicen sus antecedentes artísticos por su carrera efectuada desde su primera juventud hasta la vigorosa edad actual, es el artista que puede revelar al naciente núcleo de pintores argentinos, fuentes de inspiración, que ellos inútilmente irán a buscar... en las galerías parisienses (Pinturicchio 1908).

Aún hay otro elemento de la trayectoria de Feragutti que era modélico; esta vez para comprender el posicionamiento estético tanto del articulista (tras el pseudónimo Pinturicchio) como para el resto del grupo que aquí se describe: la pertenencia del pintor a la *scapigliatura* de Milán (v.i. 8.1.1). Uno de los ejes de aquel grupo de artistas finisecular fue el borramiento de las fronteras artísticas, y la recepción de este pintor destacaba:

En una época como la actual, en la que los viejos confines señalados a cada arte, esfuman, fluctuando hasta la inconsciencia, Feragutti no ha permanecido un ciego enamorado de lo viejo y no por *pose* ha deseado ensayar los esplendores de lo nuevo. / Grandes méritos de composición, de dibujo y de colorido, nunca artificiosos y rebuscados, ni aun cuando se hallan acoplados al interés patético de novela de la escena representada, tienen todas las obras de Feragutti (*Ibid.*).

En el mismo sentido fue la crítica de Atilio Vetere de las muestras individuales de Giuseppe Quaranta (Nápoles 1853–Buenos Aires)³⁰⁷ y Fausto Eliseo Coppini (Milán 1870–Buenos Aires 1945) en el Salón Costa en 1907 (acompañada de los retratos de los artistas y algunas reproducciones de obras).

En la calle Florida abrió sus hospitalarias puertas el salón Costa a dos distinguidos pintores italianos, los señores José Quaranta y F. Eliseo Coppini, nombres queridos del arte y del público intelectual bonaerense, conocidos en el extranjero y especialmente en Italia, donde muchas veces sus cuadros figuraron y fueron admirados en exposiciones importantes. / Las muestras individuales (...) pudieron luminosamente demostrar que también en Buenos Aires existen artistas que trabajan inspirándose en altos ideales de arte, artistas de mérito que rehuyen cualquier lenocinio con miras comerciales y no hacen sentir la necesidad de ciertas exposiciones hechas por pintores extranjeros, que trabajan para la exportación (Vetere 1908c:4).

Se trataba de artistas que emigraron formados, ambos pertenecieron a la Academia de Brera de Milán, uno como profesor y el otro como alumno; Quaranta residía en Buenos Aires desde 1898 y Coppini, emigró muy joven junto a sus padres, luego se formó en Italiana para instalarse definitivamente en Argentina en 1891. Se

³⁰⁷ Quaranta falleció en la segunda década del siglo XX.

presentaban en *LRA* como modélicos en su pintura porque, aunque individual, tenía en común la tradición de una escuela.

José Quaranta y F. Eliseo Coppini, a pesar de ser dos artistas de naturaleza distinta, aun conservando resaltantes características personales y un sello propio, tienen una afinidad común de origen: la de pertenecer a la escuela lombarda, a aquella escuela que dio ilustres maestros y obras imperecederas de arte, que en pintura italiana ocupó uno de los primeros puestos y en ciertos períodos de la decadencia de las escuelas napolitana, veneciana, toscana, umbra, conservó magníficamente la primacía (*Ibíd.*).

En la crítica, esa tradición pictórica no sólo se presentaba como apropiada para el medio argentino, sino que los paisajes argentinos e italianos se confundían y el campo argentino parecía como evocado por Carducci:

Como paisajista, Quaranta posee méritos excepcionales. Él sabe obtener con una gran simplicidad de medios, efectos bellísimos, que encantan, seducen (...) / Del mismo efecto es el (...) cuadro *Costado del Río de la Plata*, que tiene pocas características del verdadero paisaje argentino y que se asemeja a uno de aquellos encantadores paisajes de la Italia meridional, de la fértil «Terra del Lavoro», con sus tardes calmas, llenas de sol y de infinita poesía. / (...) Del año pasado a hoy, de la segunda a la tercera exposición F. Eliseo Coppini parece incognoscible, (...) son tantos los progresos que ha alcanzado. / (...) Los cuadros *Bueyes*, *Los gauchitos*, *Al yugo*, este último verdaderamente hermoso por la verdad de la composición, demuestran la pericia que como animalista posee Coppini. / Sus bueyes, en sus poses calmosas y pacientes hacen pensar en los versos de Carducci, y son dibujados irreprochablemente y pintados con verdadera pericia de arte (*Ibíd.*).³⁰⁸



Il. 47. Giuseppe Quaranta, *Costado del Río de la Plata* (*LRA X*, 7, 25-VI-1908)

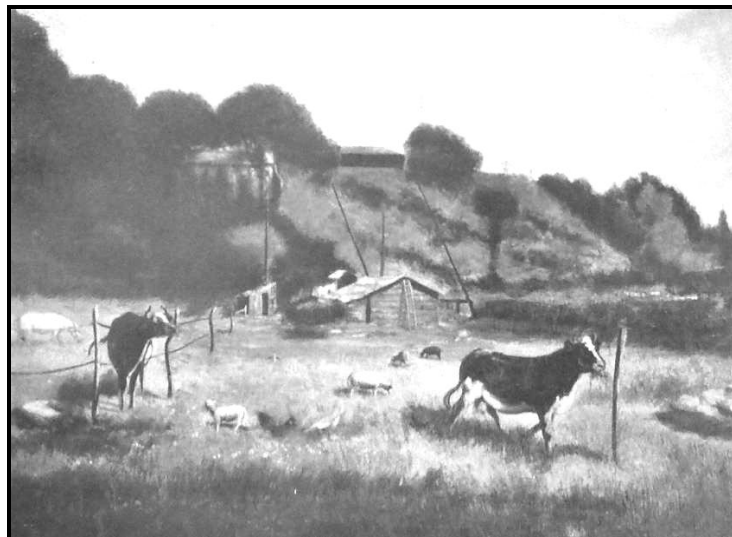
Otro alumno italiano de la Academia de Brera que migró a la Argentina fue Emilio Corti. En su exposición en el salón Costa en 1908 presentó sus paisajes argentinos: «(...) supo trasladar sobre la tela, con suma originalidad y eficacia de efectos, la característica melancólica de la Pampa y la salvaje hermosura de los Andes» (*LRA* 1908b':6). Por su parte, se llamó la atención sobre Francesco Coviello, en ocasión de su tercera exposición en el salón Witcomb en 1908 (*LRA* 1908k'). La reseña de la

³⁰⁸ Algunos de los conceptos de Vetere parecieran dirigirse por adelantado a los artistas del grupo Nexus, que harían su primera exposición en el mismo salón Costa en septiembre de ese año, como se ve más adelante.

muestra estaba acompañada con el retrato del artista y varios cuadros. También los hijos de inmigrantes Emilio Andina y Lía Gismondi. El primero en una nota a propósito de su escultura *Los naufragos*, realizada al regreso de su viaje de formación a Italia, en la que se exhorta a la municipalidad a que la adquiriera para emplazarla en la ciudad (LRA 1908c).³⁰⁹ De la segunda, hija del prestigioso crítico del diario *La Prensa* (y existoso industrial) Evaristo Gismondi, apareció su retrato, tres de sus obras y una extensa nota acerca de su formación en Buenos Aires con Eliseo Coppini y en Italia (durante los viajes de placer familiares) con Lorenzo Delleani y Giacomo Grosso, y su recientemente inaugurada exposición en el salón Witcomb (Vetere 1908d). Había aparecido con anterioridad una fotografía a página completa de la artista con el pintor Delleani en su villa de Pollone.



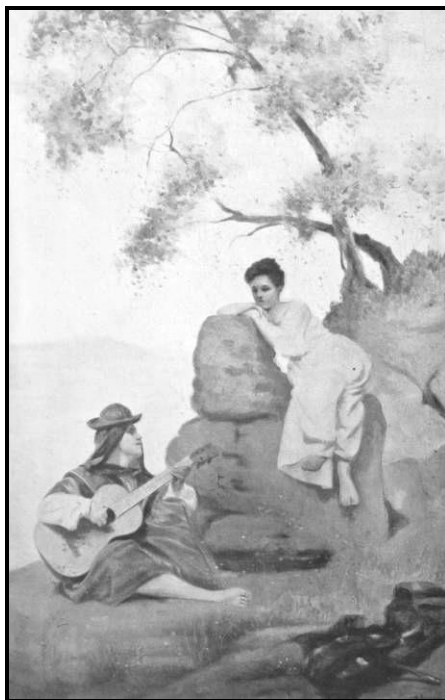
Il. 48. Francesco Coviello, *En el campo* (LRA I, 14, 31-XII-1908)



Il. 49. Filippo Galante, *La barranca di San Isidro* (Zuccarini 1910:456)

³⁰⁹ Finalmente la obra fue donada a la ciudad de La Plata donde actualmente se encuentra.

Del mismo modo, en plena modernización de la ciudad, *LRA* abogaba por los proyectos de artistas italianos en los concursos para la erección de distintos monumentos. Así, se «hizo campaña» por el escultor Luigi Brizzolara y Gaetano Moretti, arquitecto perteneciente también a la Academia de Brera, en el concurso del monumento a la Independencia (*LRA* 1908v). Como se mencionó anteriormente, no había pasado desapercibido para la revista el paso por Buenos Aires de Davide Calandra, escultor encargado de la confección del monumento a Mitre (*LRA* 1908c'). Por su parte, el escultor nacido en Parma y residente en Buenos Aires, Garibaldi Affani también fue destacado en un artículo que, además de su fotografía y de algunas obras, mostraba cuan extendido por el país estaba su trabajo (*LRA* 1908e').³¹⁰ Asimismo, se promocionó la resolución de la creación del monumento a Colón, impulsado entre otros por el Circolo Italiano.

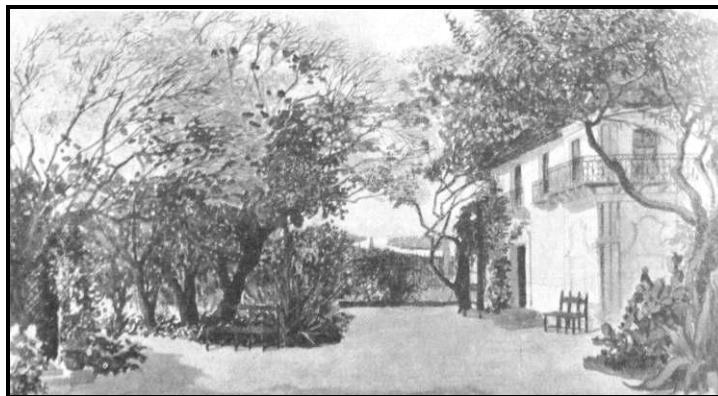


Il. 50. Eduardo Schiaffino, *La poesía campestre* (*LRA* X, 4, 20-IV-1908)

Por otro lado, *LRA* se mostraba también muy interesada en evaluar las experiencias formativas en Europa de los jóvenes artistas americanos. En ello se centró la crítica de la muestra del uruguayo Milo Beretta en el salón Witcomb en septiembre de 1908 (*LRA* 1908b'). En cuanto a los artistas argentinos y sus exposiciones reseñadas en

³¹⁰ Una reproducción de su monumento a Garibaldi en la ciudad de Mar del Plata apareció en *Natura ed Arte* (XIV, 12:851).

LRA, se encuentran la de caricaturas de Pedro Ángel Zavalla (Pelele) en el mismo salón (*LRA* 1908d), una semblanza de Eduardo Schiaffino, uno de «(...) los principales artistas contemporáneos (...) figura descollante en el arte pictórico nacional» (*LRA* 1908m:4), acompañada de su retrato y tres obras; y las exposiciones del grupo Nexus en 1908 (Vetere 1908a; *LRA* 1908b'; Zuccarini 1908).³¹¹



II. 51. Pío Collivadino, Escenografía para *Aurora* de Héctor Panizza (Acto 3, Estancia de 1810) (*LRA* X, 8-9-10, 30-VIII-1908)

Con respecto al grupo integrado por Pío Collivadino, Fernando Fader, Carlos P. Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alberto María Rossi y Justo Lynch cabe preguntarse si fue recibido en *LRA* con el entusiasmo que le despertaron los jóvenes dramaturgos de principios de siglo. La primera exposición reseñada fue «Blanco y Negro» (que se trataba de la segunda organizada por el grupo en el salón Witcomb).

Pío Collivadino, como persona y artista muy simpático, nos exponía días atrás, en un coloquio de amigos, todo el vasto programa que prometía desarrollar este año el grupo «Nexus», formado por jóvenes e inteligentes artistas argentinos, conocidos por anteriores exposiciones individuales y una colectiva, que fue juzgada el año pasado con benignidad por el público y la crítica, que la consideraron una buena y segura promesa para el arte argentino. / El programa de «Nexus» es vasto e inspirado en buenos y sanos conceptos de arte y si él es desarrollado con seriedad, con criterios de justicia y sin veleidades egoístas, podrá verdaderamente traer lustre y decoro al naciente arte argentino, poniendo en evidencia a jóvenes de voluntad e inteligentes, y oponiendo una barrera a la invasión de cierta importación francesa y española, hecha sencillamente con objeto de especulación comercial y con daño evidente de la producción local y el gusto del público (Vetere 1908a:6).

Sin embargo, Vetere observó que la muestra no cumplía el programa que sus organizadores habían propuesto:

³¹¹ Por otro lado, hay que destacar la activa participación de di Napoli-Vita en iniciativas de índole gremial artístico, por ello recibió con beneplácito la noticia de la participación del pintor argentino Pedro Blanco en la creación de un comité en defensa de los intereses de los artistas contra los falsificadores (di Napoli-Vita 1908c). La esposa de este artista, Agélica Granada de Blanco, hija del escritor Nicolás Granada (que después sería co-director de *LRA*), fue colaboradora de la revista como corresponsal desde Francia.

El grupo «Nexus», nos decía Pio Collivadino, tiene la intención de promover exposiciones colectivas (...); organizar públicos concursos (...) con la intención final de poder establecer un «Salón» permanente, (...) en el cual los artista que residen en Buenos Aires, sin distinción de nacionalidad, puedan hacer conocer al público sus producciones artísticas, sus progresos, sus propósitos y aspiraciones. / Con la exposición de «blanco y negro», agregaba, el grupo «Nexus» comienza a desarrollar su programa, que tendrá tanto mayores probabilidades de éxito según sea mayor o menor el número de personas que quieran ser nuestros colaboradores asiduos y preciosos. (...) / Con estas declaraciones netas y explícitas, avivadas por el entusiasmo con que eran hechas, no había más que alegrarse de la óptima iniciativa tomada por el grupo «Nexus», esperando con cierta curiosidad y con la natural ansiedad, para ver qué resultados daría (...) ¿se puede retener como cierto el éxito de la exposición de «blanco y negro», en el sentido que ella represente la actuación del programa ideado por el grupo «Nexus»? ¿Podrá ella ser considerada verdaderamente como un concurso libre, una escuela de emulación para los artistas que viven y trabajan en la Argentina, como el alcance también modesto de la producción nacional, como la expresión de una voluntad colectiva, alejada de todo monopolio, de cualquier tendencia de supremacía individual y de la influencia ejercida más o menos evidentemente por algún cenáculo imperante y que es al mismo tiempo juez y parte? / La respuesta no es difícil. / Entrando en el salón Witcomb, dando una mirada al catálogo y otra a las paredes, nace una pregunta muy natural: ¿Fueron los artistas residentes en Buenos Aires, argentinos, italianos, franceses, españoles y de otras nacionalidades, que desertaron de la exposición organizada por el grupo «Nexus» y no contestaron al llamado hecho, o bien hubo exclusiones de parte de un jurado muy celoso y presuntuoso, del que no se ha llamado a formar parte, como hubiera sido lógico, a ninguno de los expositores? (*Ibíd.*)

En este mismo sentido continuaba la crítica, denunciando la constitución de una especie de cenáculo cerrado:

No creemos que entre todos los artistas que producen en Buenos Aires, además de Collivadino, Ripamonti, Lynch, Rossi, que formaban parte del jurado y que proporcionaron, en su mayor parte, el material artístico de la exposición, además de un grupo de jóvenes alumnos de los susodichos artistas y algún nombre aislado, no haya habido solo uno entre los demás reputados artistas que hayan concurrido a la exposición de «blanco y negro». (...) / Es evidente, entonces, que los componentes del grupo «Nexus» no se inspiraron en los conceptos expresados en su laudable programa; pero hicieron valer ante todo el interés personal, buscando de afirmar la supremacía de su cenáculo, la supremacía que, en verdad, no tiene razón de existir. El libre concurso, las puertas abiertas a todos, los conceptos de justicia por ellos anunciados, fueron solamente hermosas palabras que podían satisfacer, como satisficieron por un momento a algunos ingenuos, pero en línea de hecho aconteció ahora lo que sucedió anteriormente y lo que sucederá siempre en todas las tentativas de exposiciones colectivas (...) / Con estos propósitos y en estas condiciones era perfectamente inútil hacer alarde de abrir a otros las puertas de una exposición (...). / Aparte de estas consideraciones (...) es innegable que la muestra de «blanco y negro» (...) contiene trabajos estimables, dignos de figurar en cualquiera exposición europea, y que demuestran los progresos siempre crecientes del joven arte argentino (*Ibíd.*)

Vetere, luego de haber denunciado esa enojosa situación, propuso un recorrido por las obras de la muestra, entre las que destacó en primer lugar el autorretrato del artista italiano Enrico Sacchetti, de fama como ilustrador, que tuvo un breve paso por la Argentina. Luego se refirió a Rossi «entre los artistas argentinos que forman parte del “Nexus”, nos parece en esta exposición el más orgánico», a Ripamonti lo juzgó como «una de las más bellas esperanzas del arte argentino y al arte nacional», con algunos aciertos y otras piezas no muy logradas. Por su parte no le agradó la producción

expuesta de Collivadino «preferimos a Collivadino pintor, Collivadino colorista», ni la de Lynch, «nada nuevo hallamos (...): son sus mismas marinas, los mismos sujetos tratados tantas veces en sus cuadros, en sus bosquejos y que vemos todos los días reproducidos en las ilustraciones de todas las revistas» (*Ibíd.*).

En octubre de ese mismo año Nexus organizó su exposición anual. En esta oportunidad el crítico que la abordó fue Emilio Zuccarini. Nuevamente aparecía marcada en primer término la ausencia de artistas extranjeros: «(...) este año es inferior a la primera. (...) / Indudablemente los artistas que han participado son pocos y los extranjeros brillan por su ausencia» (Zuccarini 1908:2). Entre las razones del poco éxito de la muestra el crítico señalaba que:

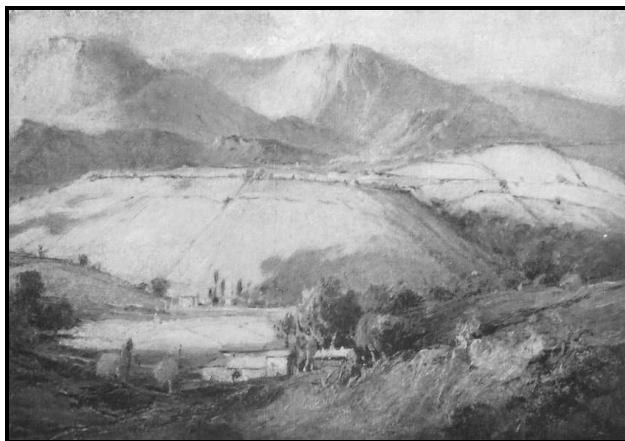
En la Argentina, y especialmente en esta capital, el cuadro, la estatua, para tener fortuna y hallar el comprador, debe llevar una firma extranjera conocida. Las españolas, francesas, italianas, en recientes remates de cuadros que en el año anterior se llevaron a cabo, superando toda expectativa, ponen en segundo término la que se puede llamar producción artística nacional, que el ambiente, por tantas razones no despreciables, no aprecia y, por consiguiente, no valoriza según las audaces esperanzas de los varios pintores y escultores. No es suficiente querer arte argentino, porque él se presente ya hecho a la admiración de los creyentes en el genio nacional y de sus vaticinadores. / Este acudir de razas y pueblos en este país; este cruce continuo de costumbres que modifican las preexistentes y quedan a su vez modificadas; este hacinamiento de idiomas y dialectos que de cada punto de la tierra convergen a esta moderna Babel, constituyen, en la vida de estos pueblos, la forma más compleja y aun más clara del caos, y / *Per nullo proprio merito di siede, / Me per l'altrui con certe condizioni* como dicen, de los niños, San Bernardo y Dante. / Este caos puede notarse en todas las manifestaciones de la vida argentina, y también algo de esta *Exposición anual* organizada por el Nexus, que directamente, a pesar de no aparecer, refleja algo (*Ibíd.*).

Zuccarini realizó luego un recorrido por diferentes obras, entre las que destacó un cuadro de Broglia Katie, discípula de Quaranta, una escultura de P. Zonza, una tela de Schiaffino, *Meditación*, y otra de Quirós. No tan buena impresión causaron al crítico los trabajos de Fader, Torcuato Tasso, A. Feragutti-Visconti y Villa y Pradés. Resulta revelador el juicio sobre Federico Sartori (Milán 1865–1938), artista italiano formado en la Academia de Brera que vivió mucho tiempo en la Argentina: el crítico se expresó acerca del simbolismo, mostrando su predilección por las representaciones de la naturaleza, al mismo tiempo que su encendido anticlericalismo:

La severidad del reglamento del Nexus debía haber hallado práctica aplicación en el cuadro *Predestinado*, de F. Sartori. El simbolismo, si es verdad lo que dicen los psicólogos, es el efecto de la holgazanería humana, y, con más propiedad, de la aversión que la humana naturaleza siente para el trabajo intelectual, de un modo particular; a pesar de esto, el simbolismo sufrió también su evolución; de manera que observando el cuadro de Sartori, sin reflexionar mucho, se debe decir: Este cuadro, que quiere representar la historia del destino humano, es la extrinsecación del simbolismo primitivo. Bastaría, para probarlo, esa llamita que, a guisa de vela encendida, sale de la cabeza del predestinado. Ahora se comprende que los

ensucia telas del catolicismo pongan esa llamita, símbolo del genio, sobre el cráneo de un San Vicente Ferrer, pero los artistas sanos no pueden ni deben concebir semejantes absurdos (*Ibid.*).

Lo que se desprende de las críticas de las exposiciones organizadas por Nexus es un descontento, no con el grupo en sí y el trabajo de los artistas que lo componían, sino más bien con el mercado porteño y algunas de las orientaciones estéticas que escogieron los artistas en Argentina, principalmente el impresionismo. Podría decirse entonces que los críticos mostraron predilección por las tradiciones italianas y cierta tendencia naturalista. Asimismo, el tono de la descripción de las obras de arte puede llamarse realista en términos rossilandianos. De sus juicios se desglosa que el ideal esperado era una comunicación eficiente entre la obra y el espectador, en la que se privilegiaban sentidos en torno a la fidelidad con el natural y la capacidad de afección.



Il. 52. Antonio Vaccari, *Ingenio Adela* (Tucumán) (Zuccharini 1910:471)

7.3.7. *La música y los músicos*

En este apartado se pretenden abordar algunas cuestiones generales sobre la crítica musical en *LRT* y *LRA*, para luego indagar en los modos en que se promovió la actividad de ciertos músicos en Buenos Aires, principalmente los italianos residentes. Algunos de los artículos más medulosos que tienen que ver con estética musical o sobre compositores contemporáneos son reproducciones y traducciones de prestigiosos críticos europeos, como Arturo Collauti, Camille Mauclair y el compositor Camille Saint-Saëns.³¹²

³¹² Del mismo modo, algunos de los ensayos críticos más generales sobre teatro fueron responsabilidad de autores europeos, como el citado de Joaquín Dicenta.

Se dijo con anterioridad que el principal desarrollo en estas publicaciones estaba en relación con la producción operística y teatral, fundamentalmente, a cargo de compañías extranjeras. La música teatral a inicios del siglo XX constituía la industria cultural más importante a escala global (v. Rosselli 1990; Cetrangolo 2010a:526 y ss.). Este millonario negocio artístico tenía un fuerte interés en Buenos Aires como una de las plazas más relevantes. Así lo atestiguó la erección e inauguración del Teatro Colón, pero fundamentalmente la creación de la empresa que sería la encargada de su explotación, junto a la de muchos otros teatros de Europa y Sudamérica. Estas cuestiones en particular, que son una parte cuantitativamente destacada de los artículos de interés musical de las revistas en discusión, serán tratadas en el apartado siguiente (v.i. 7.3.8.a).

El crecimiento de la industria de la música teatral enfrentaba a los productores al dilema de apostar por la programación de nuevas obras o presentar los clásicos y óperas consagradas. Esto se constituyó en un tópico de la crítica, recurrente al inicio de cada temporada. *LRT* publicó un artículo del crítico y libretista italiano Arturo Colautti que explicitaba el problema:

El siglo actual está hambriento y hartado al mismo tiempo de novedades. Las viejas óperas, aun las mejores, por variaciones del gusto o por decadencia del arte pasan, una por una, a llenar los polvorientos archivos. Y la exhumación de esas obras no es aconsejable por esas mismas razones, y porque los melodramas nuevos ofrecen suficiente resistencia a la acción destructora del tiempo. / El *divo* Rossini ha caído en el olvido; Meyerbeer, el *mag*o, está en el ocaso; Verdi, el gran *domador*, se aleja; Wagner mismo envejece, o, mejor dicho, va siendo demasiado conocido desde que las bandas municipales lo sirven cada domingo en *pot pourri* al pueblo. / Pero ¿y los jóvenes? / Miles y miles de teatros que deben abrir sin falta sus puertas en épocas fijas, hacen hoy esfuerzos inauditos para formar sus carteles. Desde que la escena ocupa y llena tanta parte de la vida contemporánea, (...) la música, (...) ha llegado a ser, cada día más, una necesidad artificial, una superficialidad necesaria (...). / Y he aquí la producción lírica (...) sometida a la misma ley que gobierna a la producción industrial: la ley económica de la demanda y la oferta. / ¿No es quizás el teatro, por completo, un arte industrial? (...) Hoy, gracias a la rapidez estupenda de las comunicaciones intercontinentales y a la indefectible eficacia de la *réclame* que es el «alma del comercio», cualquier obra musical aunque medianamente aceptada puede ser para todos un pingüe *negocio* a pesar de que su valor estético no tenga relación alguna con su eficiencia normal. / Que el método *mercantil* sirva, y que da buenos resultados lo demuestra el hecho de que el acto único de *Cavalleria Rusticana* ha dado hasta hoy una renta de varios millones; este solo dato pone de manifiesto toda la *entidad* comercial del éxito bueno o, por lo menos, mediano de una obra nueva. / (...) Así es que si la demanda no abunda, la oferta no falta; tanto más si se tiene en cuenta que los nuevos trabajos, más o menos buenos, tienen las temporadas contadas. / Mientras que todavía viven en el repertorio y reaparecen aún en los carteles algunas obras semiseculares del último período clásico o del primer romanticismo, los recientes productos de la *industria* lírica tienen una máxima vitalidad de diez años, es decir, que mueren de inanición apenas salidos de la infancia. / De aquí nace la imperiosa necesidad de una compensación: la cantidad en vez de la calidad (Colautti 1907:2-4).

Aquella situación se convertía en un problema estético, que Collauti como libretista identificó del siguiente modo:

(...) desde que las músicas nuevas, hijas de un arte inferior, (...) no bastan para encadenar por mucho tiempo a los públicos y a determinar el éxito llamado *financiero*, se ha apelado, con manifiesta exageración de la teoría wagneriana, a dar una importancia desmesurada al libreto, o como le llaman algunos, al *poema*, como si los hermosos y bien rimados versos pudieran añadir fascinación y fuerza a las notas musicales; así vemos confiar más en el *sujeto* o en una *situación* que en la elocuencia musical, contando con la eficacia de un viejo drama o de una terrorífica novela (*Ibíd.*).

La respuesta del crítico, continúa la línea que más arriba se describió como «realista», de tendencia conservadora, espiritualista y en la que primaba la afección:

No pudiendo obtener una auténtica obra de arte y asegurarse un gran triunfo, la especulación inteligente se ve precisada a organizar una serie de trabajos que si bien gustan no dejan de ser mediocres y aunque de éxitos efímeros, dé resultados lucrativos. / ¡Cosas nuevas! ¡cosas nuevas! Se pide a coro en todas partes. Pero lo nuevo no se inventa ni se improvisa (...) / Magnífica fue, en el gran periodo intermedio, entre la muerte de Gluck y la desaparición de Verdi, la poligénesis musical, paralela y concomitante a la literaria y a la pictórica que obedeciendo a la misma razón estética se sometía a la común ley biológica. / (...) las inspiraciones musicales, mucho más que las imágenes literarias, sufren la misma marcha de la vida orgánica: a un período de gran fecundidad sucede otro de cansancio al que sigue otro período en que la edad lírica, condenada a la imitación, casi atacada de senil impotencia, vive y escribe a expensas de la edad precedente. / Solo tiene el arte dos maneras de perpetuarse con su propia virtud generatriz: o saltando por encima de la esterilidad de su época o subiendo al fecundo pasado. Lo primero es obra del genio innovador que, llegado después, precede a los de su época; lo segundo es de ingenios extraviados que pisan sobre otras sendas para encontrar el camino. El uno aumenta y amplía la flora de las ideas; el otro con vieja semilla la renueva o la vuelve a crear. (...) / Este replegarse, o mejor dicho, revolverse, del arte sobre sí mismo, más que necesario puede parecer casi providencial. / (...) Y séanos permitido a nosotros, humildes escuchadores, simples amantes de la Belleza ante las ruinas de la actual lucha titánica, ante la liquidación forzosa de la escuela verista y de la simbólica, entre la impotencia senil de los románticos y el anarquismo ingénito de los *amorfos*, en el pleno caos estético, en pleno *vaniloquio* lírico; en fin, séanos permitido repetir con débil fe como verdad el ya demasiado repetido «Volvamos». / (...) En suma, se busca ¡oh Diógenes! Un hombre que tenga estro de un poeta, el corazón de un apóstol, que sea artista y luchador al mismo tiempo, un maestro joven o maduro, latino, teutónico o eslavo poco importa, el cual en pleno confucionismo, en pleno anarquismo lírico, entre naturalistas y amorfistas, entre metafísicos o melopáticos, sepa y quiera volver a encontrar la vía de la salud y el verbo de la reparación, que quiera y sepa hablar a las almas el lenguaje potente, el *esperanto* del éxtasis y de la pasión; que quiera y sepa ser el intermediario fuerte y suave entre la vida y la visión, entre la tierra y el infinito, entre la carne y el Ideal (*Ibíd.*).

Por otro lado, aunque en un decidido segundo plano, la música de concierto también tenía su espacio en *LRT* y *LRA*. En *LRT* las referencias a conciertos aparecían generalmente una vez terminada la temporada lírica. En cambio, el programa de *LRA* incluía esta música de modo más preeminente, sobre todo porque di Napoli-Vita hacía mucho hincapié en los artistas italianos residentes, cuya actividad tenía relación fundamentalmente con la enseñanza en conservatorios y los conciertos. Se hablaba, entonces, casi exclusivamente de músicos italianos, quienes, por su parte, fueron

algunos de los más destacados intérpretes de música de concierto entre fines del siglo XIX y principios del XX. Alejandro Lucadamo, crítico del diario *El Tiempo*, señaló en el prólogo del libro que resume la vida artística del violinista y director orquestal italiano Ferruccio Cattelani (1927) que

En tiempos pasados, la música sólo se manifestaba [en Buenos Aires] en formas más o menos artísticas, en los *grandes teatros de ópera* (...). / Pero la *música de cámara* era poco apreciada (...). / Nuestro buen público (...) acepta buenamente lo que le dan, sin fijarse mayormente; y olvidando toda la larga y penosa etapa recorrida, no se acuerda de los meritísimos, que, desde hace tantos años, se esforzaron por mejorar; y se empeñaron por llegar a la perfección; seleccionando, escogiendo; contribuyendo, en toda forma, a alcanzar el estado actual. / Uno de esos *pioneers* del progreso musical argentino, es el simpático y viejo amigo Maestro Ferruccio Cattelani (Lucadamo *in* Cattelani 1927:6).³¹³

Precisamente fue Cattelani, con sus emprendimientos musicales de entonces (los conciertos de la Sociedad Orquestal Bonaerense y su Cuarteto Cattelani),³¹⁴ uno de los artistas más reseñados por *LRT* y *LRA*. Lanfranchi sostiene que el músico dio vida a diversas iniciativas que tuvieron como «(...) *scopo principale quello di far conoscere ed apprezzare –accanto al tradizionale repertorio melodrammatico europeo– l’immenso e ancora del tutto sconosciuto patrimonio di musiche strumentali antiche e moderne*» (1979:s/p). Eran tiempos en los que según Lucadamo, sólo la «iniciativa privada e individual», ayudada por los críticos,³¹⁵ luchaba con la «apatía y el desapego del público por todo lo que no fuera música de ópera» y los estados que no contribuían «con un solo peso en pro de la cultura popular» (*Ibid.*:7). En uno de los homenajes que le dedicó *LRA* decía: «nos agrada dedicar una página de honor al modesto y valeroso profesor Ferruccio Cattelani, que puede ser considerado... el apóstol, el fautor más ferviente de los conciertos orquestales en Buenos Aires» (*LRA* 1907c:15).

³¹³ En aquel año 1927 Cattelani emprendió su regreso a Italia, el libro está relacionado a esto; es la última afirmación de su gran trabajo artístico y su acción transformadora en Buenos Aires. Lo mismo haría algunos años después el pintor Francesco P. Parisi con la publicación de *L’opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina* (1930) en el que queda registrada su labor y su lucha artística en el medio porteño (v.i. 9.1.2)

³¹⁴ Los cuartetos principales en el período de esta investigación, mayormente iniciativa de músicos italianos, fueron: la Nueva Sociedad del Cuarteto en 1891, que luego, con la adhesión de Ferruccio Cattelani, se convirtió en el Cuarteto de Buenos Aires (1897-99) (en 1900 se separaron Bonfiglioli y Cattelani; v. *LPI* 1900k). Ya en el siglo XX funcionaban un Cuarteto Santa Cecilia, del conservatorio homónimo, y el Cuarteto del Conservatorio Argentino de Edmundo Pallemmaerts, que luego, desde 1905 y hasta 1914, se transformó en el Cuarteto Cattelani.

³¹⁵ En aquel prólogo, Lucadamo divide dos generaciones de críticos musicales de Buenos Aires. La primera integrada por Estrada, Enrique Frexas, Evaristo Gismondi, Federico Hartmann, Giuseppe Pacchierotti, Vincenzo di Napoli-Vita, Larroque y él mismo; éstos son los críticos que corresponden al período estudiado en esta investigación. Ubica en una generación posterior a Ojeda, Barrenechea, Mastrogianni, José André, Ernesto De la Guardia, Gastón Talamón, Frías y otros (1927:8).

En el año 1900, un gran número de socios de la Sociedad Musical de Mutua Protección creó una agrupación con el objeto de «fomentar el gusto por la música sinfónica» (Cattelani 1927:9). Así surgió la Asociación Orquestal Bonaerense, de la que Ferruccio Cattelani fue Director Artístico.³¹⁶ Algunas de las audiciones más importantes producidas por esta orquesta y coro fueron el *Requiem* de Verdi en abril de 1901 y la *Novena Sinfonía* de Beethoven en noviembre de 1902. Además, la asociación fue responsable de muchas primeras audiciones en Buenos Aires, entre ellas la *Sinfonía en Mi menor* de Franchetti, *Impressions d'Italie* de Charpentier y *Ouverture en Re* de Constantino Gaito. En 1906, Cattelani tuvo la iniciativa de reorganizar estos conciertos con una orquesta estable, y formó la Sociedad Orquestal Bonaerense (en adelante SOB).³¹⁷ Esta orquesta programó grandes conciertos, con obras ambiciosas, al igual que su antecesora, y también, fue activa promotora de los compositores locales, argentinos y extranjeros: «Cattelani, en la elección del programa revela el doble pensamiento de hacer conocer la mejor producción orquestal de autores dignamente célebres y estimular el arte nacional, no descuidando las composiciones de cuantos hijos de la Argentina, ya sean nativos o de adopción, saben hacerse honor en el campo musical» (*LRA* 1908s:20). En este sentido, continuó parte del programa que motivó los conciertos orquestales de Ercole Galvani en 1892, patrocinados por *MDA*. Entre los compositores programados se encuentran los argentinos Pablo María Beruti, Constantino Gaito, Carlos García Mansilla, Antonio Restano, Pascual de Rogatis, Carlos Pedrell y Alberto Poggi; y los extranjeros residentes Corradino D'Agnillo, Ferruccio Cattelani, Elmerico Fracassi, Felipe Florio, Carlos Gallone, Luis Provesi, Lorenzo Scalese, Lorenzo Spena y Gaetano Troiani (Cattelani 1927:22). Además, diversas primeras audiciones, entre ellas, obras de Mozart, Sibelius, Berlioz, Wagner, Richard Strauss, Schubert, Brahms, Rachmaninov, etc. Recordado también fue el concierto a beneficio, auspiciado por *LPI*, a favor de las víctimas del terremoto de Calabria y Sicilia el 11 de enero de 1909.

En *LRT* y *LRA* se reseñaron los segundo (30-VII-1906), quinto (15-IV-1907),

³¹⁶ Entre los miembros de la comisión directiva de la asociación se encontraban músicos cercanos a las publicaciones aquí estudiadas, ya sean colaboradores o artistas frecuentemente reseñados (*v.i.* 8.1); entre ellos: Italo Casella, Miguel Rendina, Ernesto y Giuseppe Bonfiglioli, Manuel Posadas, Tomás Marengo, etc.

³¹⁷ La Asociación Orquestal Bonaerense y la Sociedad Orquestal Bonaerense fueron los antecedentes directos de la Asociación de Profesorado Orquestal, institución fundamental de la historia de la música sinfónica en Buenos Aires (Mansilla 2006).

octavo (13-XII-1907) y noveno (27-IV-1908)³¹⁸ conciertos de la SOB. En aquellas críticas se destacó la interpretación de las obras de compositores locales y las primeras audiciones. Con el segundo concierto, decía la crítica, «(...) se inició la audición de obras de compositores argentinos con el “intermezzo op. 6” del joven maestro Constantino Gaito. Es un trabajo que revela en su autor las excelentes disposiciones que hemos tenido oportunidad de apreciar en sus obras posteriores, de mayor aliento» (*LRT* 1906g:16). En el quinto concierto «(...) nos hizo conocer el poema *Morte e trasfigurazione* del tan discutido autor de *Salomé*, Ricardo Strauss, y (...) proporcionó un triunfo a ese valiente compositor residente en Buenos Aires, que es Cayetano Troiani por la ejecución de sus trabajos sinfónicos: *Voci della sera*, *Musette*, *Sherzo campestre* de su segunda *suite* para orquesta» (Boby 1907:11). Al igual que ocurría con la pintura (v.s. 7.3.6) se destacaban las contribuciones de los artistas italianos al «arte nacional». Por su parte, en el concierto del 13 de diciembre de 1907 se oyó una suite orquestal del compositor italiano residente en Buenos Aires Lorenzo Scalese (Serrastreta 1867–¿?), fundador en esta ciudad del Conservatorio Beethoven, y primeras audiciones de poema sinfónico op. 9 *Una Saga* de Sibelius y el preludio de la ópera *Fervaal* de D’Indy (*LRA* 1908e:16).³¹⁹ Finalmente, del concierto del 27 de abril de 1908 se señaló que

Los conciertos de la Sociedad Orquestal Bonaerense van resultando acontecimientos de arte, en lo que se interesa la legión siempre más numerosa de los aficionados, competentes, a la buena música. / A Ferruccio Cattelani, el compositor, el concertista mágico del violín, el director eminente, que mantiene viva la llama de la institución tendiente a colocar la capital argentina entre las más cultas del mundo, donde la música sinfónica, los conciertos orquestales son dignamente apreciados, le son tributadas las más sinceras y estimuladoras palabras de aliento. / (...) Antonio Restano merecía este homenaje. Hijo de italianos, en Italia quiso hacer sus estudios y allí fue discípulo predilecto de Amílcar Ponchielli (...). / Nosotros, no argentinos, recordamos haber sido los únicos en hacer, en el último decenio, en varias ocasiones, el nombre de Restano para inducirlo a volver al arte (...) nos fue agradable saber el año pasado que había aceptado asumir la dirección de un nuevo instituto musical que tomaba el nombre de Weber. / (...) A Restano y a Cattelani vivísimas felicitaciones (*LRA* 1908s:20).

LRA dedicó un extenso artículo en que reconoció la labor de Cattelani reseñando con detalle varios de los conciertos de la SOB (con reproducción de algunos programas). De nuevo señalaba especialmente la gran cantidad de primeras audiciones, y la inclusión de obras de «compositores argentinos o residentes aquí», entre los que se

³¹⁸ En rigor estos últimos son el noveno y el décimo concierto de la SOB si se cuenta el Festival Beethoven (v. Cattelani 1927:25).

³¹⁹ Estas no son las únicas obras programadas en los conciertos de la SOB de compositores argentinos e italianos residentes, sino aquellas de los conciertos reseñados en las revistas. Para la programación completa v. Cattelani 1927.

ponderó a Constantino Gaito y Corradino D'Agnillo. Del primero destacan que

(...) era ya conocido y estimado, y nuestro lectores saben desde que publicamos el retrato en estas páginas hablando de un trabajo teatral suyo, que se puso en escena en el Politeama Argentino, que nació en Buenos Aires el 13 de agosto de 1879, e hizo sus estudios musicales en Nápoles, en el conservatorio San Pietro a Majella, bajo la dirección del célebre [Pietro] Platania. Varias de sus producciones han sido ya apreciadas por el público y la crítica de esta capital. / Las principales son: *Perseo*, poema sinfónico-vocal, dos *suites* para orquesta, la primera *ouverture* y varias óperas teatrales. La segunda *ouverture* (*Ederia*) que el autor ha dedicado al director de la Sociedad Orquestal Bonaerense, Ferruccio Cattelani, se ejecutó por vez primera, y resultó nueva prueba elocuente del valer de este compositor, que ocupa un lugar distinguido entre los maestros argentinos (*LRA* 1908m':15).

De D'Agnillo se publicó que

Pertenece a una familia de artistas (...) / Estudió en Nápoles el piano con el maestro Barbieri y armonía y composición con el célebre Paolo Serrao, que lo tenía en gran estimación. / A los 20 años vino a la República Argentina estableciéndose en Corrientes, donde en colaboración con el maestro E. Verardini escribió *Il leone di Venezia*, ópera en 4 actos representada con éxito satisfactorio en el Politeama Argentino de esta ciudad, en el año 1892. / Vuelto a Italia en 1895, escribió una gran cantidad de romanzas, un *Agnus Dei* para tenor, barítono y orquesta, y sobre versos de su tío escribió una cantata a *Gesù Crocefisso* para solos, coro y orquesta, obras éstas que se ejecutaron bajo su dirección. La ópera *Zingana*, de la que fueron ejecutados dos trozos, ha sido escrita para el concurso Gabor Steiner de Viena, habiendo sido clasificada entre las 10 primeras de las 250 que se habían presentado. / Al presente D'Agnillo está dedicado a la enseñanza, gozando de la estimación de todos los que le conocen y ocupando un lugar distinguido entre los mejores profesores de piano, armonía y composición de esta capital (*Ibid.*).

Por otro lado, *LRA* llamó la atención sobre la capacidad de Cattelani como violinista y compositor: «el *clou* del concierto fue representado por la ejecución de una *Rapsodia Húngara*, la op. 23 a. del mismo Cattelani. / Al concertista y al compositor fino, estimable, elegante, fuéronle hechas fiestas extraordinarias» (*LRA* 1908n:8).³²⁰ Otro de los emprendimientos de este músico, durante los años en que se estudian de *LRT* y *LRA*, fue el Cuarteto Cattelani. Integrado por Cattelani en el primer violín, Roberto Frontali en el segundo,³²¹ Giuseppe Bonfiglioli en viola y Tomasso Marengo en violonchelo. Los conciertos de cámara de Cattelani desde 1897 no le iban a la zaga a los orquestales en importancia (ni a la Asociación Orquestal Bonaerense, la SOB, la APO o la Associazione Italiana di Concerti –v.i. 8.2.1). Entre ellos, se dio la primera ejecución completa del repertorio integral de cuartetos de Beethoven (con la *Gran Fuga* en ejecución independiente) en seis conciertos entre 1910 y 1911 en el foyer del Teatro Colón, en el salón La Argentina y el salón del Conservatorio de Música y Academia de

³²⁰ El concierto tuvo lugar el 12 de abril de 1908 en el salón Operai Italiani con Ferruccio Cattelani en violín y Ferruccio Calusio en piano.

³²¹ Frontali interpretó en los seis primeros conciertos y fue reemplazado por Alejo Morrone (v. Cattelani 1927:51).

Bellas Artes «Cattelani-Rossi». *LRA*, si bien no dedicó críticas a las ejecuciones del Cuarteto Cattelani en el período aquí estudiado, sí le hizo mención y destacó su labor (*LRA* 1908u;³²² 1908m’).

Entre otros conciertos criticados en *LRT* y *LRA* se pueden mencionar los de Vincenzo Scaramuzza, radicado recientemente en Buenos Aires, auspiciados por el Instituto Santa Cecilia y que funcionaron a manera de presentación de quien sería un pianista y formador fundamental en Argentina (*LRT* 1907d). También la interpretación del *Requiem* de Verdi en el Teatro Coliseo dirigido por el español Juan Goula y patrocinado por el Círculo Argentino (*LRA* 1908p); y el ya mencionado gran concierto de arpas organizado por Felice Lebano a quien di Napoli-Vita escribiera:

(...) Querido Lebano: ¿quién nos hubiera dicho cuando, ahora son más de veinte años, yo escribía de ti la primera vez en la *Gazzetta di Napoli*, después del concierto en el teatro Sannazaro, que hoy te hubiera hecho el homenaje de este perfil en mi *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*? Y, sintiéndonos ambos simpáticamente y establemente unidos con actuosos vínculos a una dulce madre adoptiva: la Argentina (1907a:6).

Por otro lado, resultaba de interés para las revistas la actividad de los conservatorios. Entre ellos, los más mencionados eran el Instituto Musical Santa Cecilia,³²³ el Conservatorio D’Andrea,³²⁴ y el de Luigi Romaniello.³²⁵ Así como se promovían estas iniciativas, también se hacía *reclame* de músicos, italianos residentes y algunos argentinos, en ocasión de sus conciertos, la publicación de composiciones o por la actividad de sus conservatorios. Se destaca el seguimiento de tres mujeres pianistas:

³²² En esta breve reseña de concierto se señala que se ejecutó un cuarteto de Mozart en primera audición; esto parece ser un error pues en aquel concierto se interpretó una primera audición en Buenos Aires pero del op. 51 número 2 en La menor de Brahms (v. Cattelani 1927:67).

³²³ «El Santa Cecilia consiguió tener una verdadera gran orquesta, formada exclusivamente por sus alumnos y alumnas; el Santa Cecilia tiene un cuarteto de alumnos muy jóvenes, que nada tiene que envidiar a los ya formados por profesores de fama bien consolidada. / El profesor Hércules Galvani puede honrarse en tener la más importante y numerosa clase de arcos, de cuantas hay en Buenos Aires» (*LRA* 1907d). El artículo estaba acompañado de una fotografía del cuarteto y otra de conjunto a página completa de la referida orquesta de alumnos. *LRA* reseñó también un concierto del conservatorio en el que tomaron parte la alumna de violín Beatriz Leech y también el cuarteto de cuerdas de alumnos que interpretó el cuarteto n°1 de Beethoven y un cuarteto de Mozart (*LRA* 1908n). Asimismo, la mencionada orquesta interpretó *Tizianello* de Luigi Mancinelli (Mateana 1908).

³²⁴ Como fuera homenajeado Cattelani, con un retrato y una nota biográfica, también lo fue Gennaro D’Andrea, en el que se destacaban sus principales discípulas: «El pianista, el concertista, el profesor Cav. Gennaro D’Andrea no tiene necesidad de ser presentado a los lectores y lectoras de nuestra *Revista*. Es el que mejor representa en los progresos artísticos de la Capital argentina, la escuela de piano, italiana, de Beniamino Cesi. En los nueve años que cuenta de permanencia entre nosotros formó ya una selectísima pléyade de pianistas, que con su valor decantan los méritos del maestro» (*LRT* 1907h). También se destacó el concierto examen de fin de año de 1907 del conservatorio Fracassi-D’Andrea (*LRA* 1908g).

³²⁵ Fue reseñado un concierto y conferencia sobre «compositores clásicos modernos» dictada en el Conservatorio de Luis Romaniello (*LRA* 1908q).

la aún niña Isabel Curubeto Godoy (1898-1959) (*LRT* 1906b), en ocasión de una audición privada antes de viajar a Italia donde se formaría; la joven Esperanza Lothringer (1887-¿?), que una vez egresada del conservatorio de Leipzig, regresó a Buenos Aires y dio un concierto en el salón Prince George el 31 de octubre de 1907 (Sisifo 1907); Julieta M. Duparc, discípula de Gennaro D'Andrea, que interpretara para Puccini en su visita a Buenos Aires y que dio un concierto en el Prince Hall ampliamente reseñado en *LRA* (di Napoli-Vita 1907b); y Cristina Sirino, discípula de Beniamino Cesi, recientemente establecida en Buenos Aires (*LRA* 1908f'). Todos estos artículos estaban acompañados del retrato de las artistas.

Por otro lado, por sus composiciones de teatro musical fueron comentadas la ópera *Cochabamba* de Pablo Beruti, en ocasión de la audición de fragmentos dirigidos por Juan Goula y la soprano Antonietta Conciliis Vuolo (*LRA* 1907b); y el estreno del drama lírico en un acto *Shafras* de Constantino Gaito, que tuvo una mala recepción pues no gustó el libreto de Ferruccio Scubla, la música, en cambio, «reveló de una manera indiscutible el valor de un fuerte contrapuntista» (*LRA* 1907f). En cuanto a los concertistas, se hizo hincapié en dos músicos italianos residentes en el país: el pianista Gaetano Radente (Nápoles 1862-¿?) (*LRA* 1908i) y el violinista y director de orquesta Ercole Galvani. Gino Mateana firmó la semblanza de este último artista y volcó algunas interesantes ideas sobre la radicación de las tradiciones (en este caso violinísticas, pero que pueden extenderse a las instrumentales o artísticas en general) italianas en Buenos Aires:

Del maestro Galvani (...) sé en verdad que pertenece a aquella genial y gran escuela boloñesa que en los arcos ha distribuido por el mundo a muchos artistas por cierto dignos de tal nombre. / Nosotros en Italia jamás hemos estado tan fieros de nuestra propia marca de fábrica, y para seguir la relación debería decir que Galvani estuvo en Viena, en París y también en Praga para *perfeccionarse*. Pero ¡Qué Praga ni qué perfeccionarse!... Cuando Galvani fue al extranjero, como otros, llevó con amor y juvenil arrojo su buen arte, puramente italiano, por todos envidiado, alabado y apreciado, menos por nosotros. / Si de joven Galvani fue estimado como *virtuoso* en Viena, París, Montecarlo y Barcelona, ya era más que un *solista*, concertista virtuoso, un verdadero artista en su ánimo por estudioso siempre aspirante de las ideales alturas del gran arte. He dicho que nosotros, los italianos, fuimos siempre poco tiernos y orgullosos con nuestra *marca de fábrica*; especialidad o virtud inglesa tan bien empleada por los franceses, también para las cosas ajenas... (...) Hércules Galvani vino aquí, si bien recuerdo como primer *violino di spalla* al viejo teatro Colón. Formó el primer gran *cuarteto*, el que aun se recuerda. Dirigió conciertos, y sin abandonar el arco del *virtuoso*, que cuando quiere y cede a las insistencias de los amigos que sabe afirmarse y demostrar que en arte no se envejece, se dedicó con especial empeño a la enseñanza. Y cuanto *su escuela*, severa y fuerte pero siempre gentil afirmación de pura italianidad, sea eficaz, lo prueban sus numerosos alumnos, que en las orquestas, en las escuelas, y hasta en el extranjero se están haciendo honor. Desde hace muchos años Galvani enseña y es uno de los directores del instituto «Santa Cecilia», escuela verdaderamente magistral, sería bajo todo punto de vista, modelada y conducida con verdadero

sentimiento artístico, según nuestros mejores conservatorios musicales, especialmente el de Roma (Mateana 1908:4-5).

Por último, es importante comentar la publicación de música escrita en *LRT* y *LRA*. Tanto el repertorio como los criterios de selección para la publicación continúan aquellos de *MDA*. En este sentido hay una fuerte continuidad entre la publicación de De Zerbi y las de di Napoli-Vita. Entre los 43 números consultados en esta investigación de las revistas dirigidas por este último, hay partituras de 41 obras (sin contar las repetidas).³²⁶ *LRT* las publicaba en un «Suplemento Musical de la Revista Teatral», que generalmente contenía tres páginas de música. Por su parte, *LRA* publicó las partituras ya sea en folleto aparte o en el interior de la revista.

Al igual que en *MDA*, el repertorio es de mucho interés y amerita ser objeto de investigaciones futuras. En él confluyen diversas prácticas musicales características de la época. En las publicaciones aquí estudiadas esto implicaba, además de la divulgación de las obras que daban vida a la industria teatral (de la que las publicaciones periódicas y la edición de partituras eran parte importante), la promoción de compositores y determinados géneros, en especial, la canción italiana de salón.

Es posible dividir las obras publicadas en *LRT* y *LRA* entre 1906 y 1908 en tres grupos: por un lado, las obras instrumentales –para piano, violín y piano, mandolina y piano, y arpa; y las obras vocales, todas para canto y piano, que a su vez pueden dividirse entre fragmentos de teatro musical y canciones.

Los fragmentos de música escénica son quince en total. Nueve de ellas, publicados en *LRT* (IX, 6, 7 y 8), son miniaturas de partituras de arias (algunas incompletas) de las óperas representadas en el Teatro de la Ópera en la temporada de 1907. En *LRA*, también en una miniatura, apareció «Padre che sei nel ciel...» del misterio lírico *La tentazione di Gesù* de Carlo Cordara; y, en versión facsimilar, un fragmento de *Aurora* (el «racconto» –incompleto– del novicio Mariano) de Héctor Panizza. Asimismo, parte de un dúo de *Paolo e Francesca* del famosísimo director Luigi Mancinelli. Por su parte, en el «Suplemento Musical» de *LRT* aparecieron, completas, tres arias de autores italianos: Alfonso Rendano, Giuseppe Verdi y Alberto Franchetti. Sobre Rendano, quizá el de menor fama como operista de esta lista, Atilio Vetere (quien, cuando niño en Italia, tuvo una relación cercana con el músico) decía:

³²⁶ Este número incluye como se verá, miniaturas de partituras de las óperas representadas en el Teatro de la Ópera durante la temporada de 1907 (nueve óperas) y tres fragmentos facsimilares.

Entre los apellidos de los más ilustres maestros del arte musical, de los más célebres concertistas, de los compositores de fama, que vendrán a someterse al juicio del público de la gran metrópoli argentina o que nos han hecho esperar su venida, vivamente deseada, se halla el de Alfonso Rendano, el que, como Martucci, como Benjamín Cesi, como algunos otros verdaderos difundidores de la nueva música de concierto, mantiene en alto el prestigio del arte italiano (Vetere 1906:14).

Por su parte, se realizó un seguimiento especial de las vicisitudes de la composición de *Aurora* de Héctor Panizza (v.i. 9.2.2):

El gobierno de la provincia de Buenos Aires ha obsequiado a la Intendencia Municipal de esta capital con la nueva ópera del joven compositor argentino Héctor Panizza, para que estrene en la próxima temporada de inauguración del teatro Colón. (...) / En su primera obra *Medio evo latino*, Héctor Panizza dio brillante prueba de sí, lo que hace confiar en que se tendrá una ópera argentina por su argumento y su autor, que figurará con honor en el repertorio lírico (LRT 1907c:11).

Se reportó luego una primera audición privada de fragmentos de la obra interpretados al piano por el compositor en Londres, donde dirigía la temporada lírica del Covent Garden:

A esta lectura asistieron numerosos argentinos radicados allí y entre éstos encontré don Ernesto de la Cárcova, quien viene con las más gratas impresiones, y que nos asegura que la obra produjo un efecto general excelente. / *Aurora* es música delicadamente fina y muy melódica, y el señor Panizza repúta la como su mejor producción (LRA 1908f:16).

Del estreno el 8 de septiembre de 1908 en el Teatro Colón sólo quedó la promesa de la crónica, pero sí fueron publicados los retratos de los autores (Panizza, Luigi Illica y Héctor Quesada) y los bocetos de la escenografía de Pío Collivadino (v.s. 7.3.6).

	Compositor	Título	Subtítulo	Libretista	Orgánico
LRT VIII, 4	Alfonso Rendano	<i>Consuelo</i>	Drama lírico en un prólogo y 3 actos (Acto I – Escena V) [«Ch’io vi...»]	Francesco Cimmino	Voz y piano
LRT VIII, 6 y 7 LRT X, 2	Giuseppe Verdi	<i>La Traviata</i>	Scena ed Aria: «Addio del passato» (Violetta)	Francesco Maria Piave	Soprano y piano
LRT VIII, 8	Alberto Franchetti	<i>La Figlia di Jorio</i>	Atto I – Solo di Candia: «Carne mia viva...»	Gabriele D’Annunzio	Mezzosoprano y piano
LRT IX, 6	Arrigo Boito	<i>Mefistofeles</i>	Romanza [Fausto: «Giunto sul passo...»]	Arrigo Boito	Tenor y piano
LRT IX, 6	Giacomo Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	[Pinkerton: «Amore o grillo...»]	Giuseppe Giacosa y Luigi Illica	Tenor y piano
LRT IX, 6	Georges Bizet	<i>Carmen</i>	Opera comique. [Don José: «La fleur que tu m’avais jetée» en italiano y alemán]	Ludovic Halévy y Henri Meilhac	Tenor y piano
LRT IX, 7	Gaetano Donizetti	<i>Poliuto</i>	Preghiera [Poliuto: «In piego la...»]	Salvatore Cammarano	Tenor y piano
LRT IX, 7	Richard Wagner	<i>Tannhäuser</i>	Phantasie Wolfram’s [«Wie Todes ahnung...»]	Richard Wagner	Barítono y piano
LRT IX, 7	Alfredo Catalani	<i>Loreley</i>	[«Deh! ti rammenta... »]	Angelo Zanardini <i>et al.</i>	Tenor, soprano y piano
LRT IX, 8	Giacomo Puccini	<i>Manon Lescaut</i>	Solo di Manon nel duetto con Lescaut [«In quelle trine morbide...»]	Ruggiero Leoncavallo <i>et al.</i>	Soprano y piano

LRT IX, 8	Jules Massenet	<i>Herodiade</i>	[Hérode: «Visión fugitiva» en italiano]	Paul Milliet y Henri Grémont	Barítono y piano
LRT IX, 8	Giuseppe Verdi	<i>Don Carlo</i>	[Felipe: «Dormirò sol nel manto mio...»]	François Joseph Méry y Camille du Locle	Bajo y piano
LRT IX, 10	Carlo Cordara	<i>La tentazione di Gesù</i>	Mistero lirico in un atto. [Gesù: «Padre che sei nel ciel...»]	Arturo Graf	Tenor y piano
LRA X, 8-9-10	Luigi Mancinelli	<i>Paolo e Francesca</i>	Estrenada en el Colón [duo Francesca y Paolo: «Partite!.. La vittoria...»]	Arturo Colautti	Soprano, tenor, violín y piano
LRA X, 8-9-10	Héctor Panizza	<i>Aurora</i>	Un autógrafo de H. Panizza. Frase del «Racconto» del tenor [Mariano]	Luigi Illica	Tenor y piano

T. 5. Partituras de fragmentos de óperas publicadas en *LRT* y *LRA* (1906-1908)

La música de cámara incluida en la revista, instrumental o vocal, puede a su vez dividirse entre aquella producida por compositores del medio europeo y la de compositores del medio porteño. En el primer grupo, hay dos obras de consagrados: un «Ave Maria» de Beethoven³²⁷ y la «Serenate» de Bizet, traducida al italiano. El resto se trata de piezas de compositores menos conocidos: una de las *Scène champêtre* del organista francés Paul Wachs arreglada para mandolina y piano por V. Monti,³²⁸ la canción «Églogue» de Léo Delibes; una *meditata* para piano titulada «Au Crépuscule» de Eugene Pop-Mearini; y una polka para piano de Ernesto Becucci, compositor italiano reconocido por sus piezas fáciles para el instrumento. También se publicaron, en miniatura en el interior de *LRA*, un pequeño vals para piano del afamado tenor Enrico Caruso y E. A. Barthèlemy,³²⁹ y un «Impromptu» para piano y violín de otro famoso tenor, Giuseppe Anselmi, que tenía formación como violinista y pianista en el Conservatorio San Pietro a Majella. Ambos cantantes habían debutado ya en los escenarios porteños, de hecho Anselmi se encontraba en Buenos Aires cuando apareció su partitura acompañada de su retrato y de una extensa nota biográfica con énfasis en sus dotes de compositor (*LRA* 1908x).³³⁰

El resto de los compositores del medio europeo son italianos asociados a la tradición de la *romanza italiana da salotto* que, al igual que *MDA*, las revistas de di Napoli-Vita pretendieron continuar en Buenos Aires. Las piezas publicadas son

³²⁷ No se pudo determinar aún si no se trata de una obra apócrifa.

³²⁸ Tal vez se trate de Cesare V. Monti (1840-1904), músico y periodista italiano radicado en Paraná, donde se desempeñó por muchos años como representante consular. Fue un publicista del liberalismo y la masonería (v. Petriella y Sosa Miatello 1976). Nótese que la pieza se adapta del piano solista a la mandolina, un instrumento muy frecuentado por los inmigrantes italianos, acompañada por el piano.

³²⁹ Probablemente se trate de Riccardo Bathelémy, pianista acompañante de Caruso y co-compositor junto al tenor de varias piezas.

³³⁰ Dos años antes, en casa de Anselmi, Carlos López Buchardo hizo oír por primera vez trozos de su ópera en composición (*LRT* 1906d). Por otro lado, Vetere consideró a Anselmi como sucesor de Gayarre y Massini en una crítica a propósito de su interpretación de Romeo en la ópera de Gounod (Vetere 1907).

«Seconda Mattinata» de uno de los máximos exponentes del género, Francesco Paolo Tosti con texto de Francesco Cimmino; «Cantiam l'amore», una balada de Pietro Mascagni, quien también produjo mucho dentro del género; «La ritrosa» de Elisabetta Oddone Sulli-Rao (Milán 1878-1972), sobre un poema de Luigi Morandi; y «Perchè mi fuggiste?...» de Pier Adolfo Tirindelli, que musicalizó al poeta predilecto de los compositores del género, Gabriele D'Annunzio.

Los compositores del segundo grupo, aquellos que actuaban en el medio porteño, son también de origen italiano, inmigrantes de primera o segunda generación. Entre las obras instrumentales publicadas se encuentra un tango para piano de Giovanna Giroud-Faleni. Hoy es recordada entre las pioneras compositoras del género, y a comienzos de siglo dirigía el Ateneo Musical G. Rossini, que fundara junto a su marido Armando Faleni (hermano de Arturo, a su vez fundador y director del Instituto Verdi) (v. *Caras y Caretas* 1904; y Faleni y Serafini 1906:251).³³¹ Giroud y Oddone son las únicas mujeres que aparecen en su rol de compositoras en las revistas estudiadas. Apareció también una gavota de Felice Lebano para arpa o piano, acompañando el ya mencionado número en el que se reseñó ampliamente el gran concierto de arpas del año 1907. A diferencia de las publicadas hasta entonces, la partitura de Lebano se incluyó como un folleto (extraíble) y estaba editada por la casa editorial de música de David Poggi e hijo (de la calle Pellegrini 418; que era representante en Argentina de la editorial Sonzogno).³³² El hijo de este editor, Alberto S. Poggi (segunda generación de inmigrantes) publicó en *LRA* un pequeño vals y una mazurka para piano.

El autor de la música que publicamos en este número, es un joven músico, argentino: Alberto S. Poggi, que une a la sólida cultura musical, adquirida con la sabia guía de aquellos hábiles maestros que son Cayetano Troiani y Hércules Galvani, una *veine* fácil, espontánea, genial, que le permitió dar a los salones argentinos todo un repertorio de graciosos y originales bailes, de características romanzas muy buscadas (*LRA* 1908h:17).

Luigi Romaniello (Nápoles 1862–Buenos Aires 1917), recientemente llegado a Buenos Aires, se presentó en sociedad con una serie de conciertos y con la publicación de algunas páginas de música en *LRT* y *LRA*:³³³

Llamado por la dirección del renombrado conservatorio Santa Cecilia, tan acertadamente dirigido por los maestros Cayetano Tracani [sic Troiani], E. Forino y E. Galvani, ha llegado

³³¹ Además de Giroud-Faleni, eran docentes del Ateneo Rossini Ricardo y Leonor de Tezanos Pinto.

³³² Los editores de música David Poggi e Hijo, Ortelli Hermanos y Alfredo Francalanci fueron importantes establecimiento para la publicación de tangos en las primeras décadas del siglo XX.

³³³ En este caso la edición estuvo a cargo de la Imprenta Musical Ortelli Hnos (Belgrano 2947).

entre nosotros el eximio y aplaudidísimo pianista Luis Romaniello, que se propone dar en esta capital una serie de conciertos que resultarán ciertamente otros tantos éxitos. / (...) Dentro de algunos días, Luis Romaniello, al cual la colonia italiana especialmente rendirá el homenaje que se merece, invitará a una audición musical en la cual ejecutará, además de unas composiciones suyas, varios trozos de música clásica (LRT 1906j:14).

En una nota biográfica acompañada de su retrato se decía:

(...) estudió en el famoso Conservatorio de Nápoles, su patria, donde sustituyó a su maestro Cesi, y donde estudió composición con Serrao. / Diplomado con el máximo honor, visitó en calidad de concertista las más importantes capitales de Europa (...). Compuso una cantidad enorme de música para piano, para canto, para diferentes instrumentos; sonatas, tríos, cuartetos y mucha música para orquesta (...). Dirigió con gran éxito el Instituto de Materdei; y sucedió a Martucci y a Cesi en la dirección de la Sociedad del Cuarteto, de Nápoles. Formó un grandísimo número de alumnos que ocupan cargos importantes (...). / El éxito obtenido en Buenos Aires por Romaniello pianista-compositor, no puede olvidarse. Su Conservatorio da ahora resultados que afirman la sagaz dirección y el valor didáctico (...) (Franco 1908:16).³³⁴

Lejos de constituir una excepción, la biografía de Romaniello tocaba los puntos comunes de la presentación de los artistas, sobre todo de los músicos, inmigrantes. Uno de los principales ejes era el de la formación y el «linaje artístico». Se remarcaba su condición de artistas completamente formados, exponentes de una determinada «escuela» que tendrían la oportunidad de traer consigo y formar, a su vez, a los aspirantes a músicos locales en las mejores tradiciones, en este caso, italianas.

Otro músico llegado hacía más o menos un año, y que precisamente sería uno de los formadores de pianistas más importantes de Buenos Aires, fue Vincenzo Scaramuzza (Cotronei 1885–Buenos Aires 1968). Al igual que Romaniello, se presentó como el genuino producto de la escuela napolitana:

(...) entró en el Conservatorio San Pietro a Majella, en Nápoles, donde estudió el pianoforte con el maestro Rossomandi y la composición con el maestro d'Arienzo e hizo escuela de conjunto con Cesi. (...) / En las pruebas anuales tuvo la oportunidad de exponerse con mucho éxito, obteniendo el aplauso de todo el selecto ambiente artístico napolitano y especialmente de Martucci, el gran Martucci, que ahora dirige los destinos de aquel Conservatorio. (...) / Pero estaba escrito que el principio de su carrera debía estar lleno de sorpresas: no había aun asumido servicio en Nápoles, cuando recibió del Conservatorio «Santa Cecilia» de Buenos Aires la proposición de venirse a esta capital por contrato, y él se apresuró a pedir un plazo al Ministerio para venir a Buenos Aires a trabajar y prepararse para las luchas futuras que espera poder sostener en Europa como pianista y compositor. / La *Mazurka-novelletta* que se imprimió en la *Revista* es una de sus primeras composiciones, escrita en la época en que todavía no estaba dominado por las tentaciones a que sucumben todos los compositores modernos: las del melodrama (LRA 1908t:21).

Ambas biografías muestran un derrotero común, una hoja de ruta similar: análoga formación y la misma vía de entrada a Buenos Aires a través del conservatorio

³³⁴ Al poco tiempo de instalarse en Buenos Aires fundó su propio Conservatorio Romaniello (v. LRA 1908q).

de los Forino, Galvani y Troiani. Scaramuzza habría llegado dispuesto a «hacer la América» y terminó por residir el resto de su vida en Buenos Aires donde hizo una verdadera «escuela pianística» (De Marinis 2010).

También Giovanni Pennacchio (Nápoles 1878–Messina 1978), director de banda y de orquesta muy reconocido, fue estudiante de San Pietro.³³⁵ Cuando a comienzos de siglo se desempeñaba como director de la banda del 77 Reggimento di Fanteria, escribió «gran marcha militar» para piano titulada *El sol de mayo*, que *LRA* publicó en versión manuscrita facsimilar junto a una nota biográfica y el retrato del compositor:

Alumno del conservatorio napolitano de San Pietro a Majella es, sin duda, el más genial entre los jefes músicos del ejército italiano. Cuando su regimiento (...) estaba en Milán –donde permaneció más de un año– el joven maestro no solo se hizo apreciar como excelente director, sino que también dio numerosas pruebas de su valentía como compositor para banda, piano y orquesta, cosechando laureles en varias solemnidades y fiestas de beneficencia. (...) / La marcial marcha que tenemos el gusto de publicar será acogida como un amistoso homenaje agradable, que un hijo predilecto de la tierra del arte hace al ejército argentino. / Al maestro Juan Pennacchio *La Revista Artística*, envía, en nombre de la tierra del *Sol de Mayo*, agradecimientos y felicitaciones (*LRA* 1908o:21).

Se publicó, asimismo, otro arreglo, esta vez de un vals de *La viuda alegre* (*Die Lustige Witwe*), una opereta en tres actos del compositor austro-húngaro Franz Lehár y libreto en alemán de Victor Léon y Leo Stein (sobre un libro de Henri Meilhac), que estaba siendo representada entonces en el teatro Politeama. La editorial de música de Alfredo O. Francalanci ordenó a Gaetano Grossi (Mantua 1860–¿?) una pieza para piano sobre uno de los temas más populares de la opereta (*LRA* 1908g'). Grossi, violonchelista, había estudiado en el Conservatorio de Milán, donde trabajó por varios años en el Teatro Alla Scala; luego de una gira que lo llevó a Chile se instaló por un tiempo en Argentina. Se dedicó a la enseñanza en el Conservatorio Martinoli-Donizetti de la ciudad de Rosario, donde compuso y estrenó un drama lírico en un acto, *L'ultimo bacio*, en 1906, compuso también varios tangos y adaptó al piano óperas de Verdi, Puccini y Leoncavallo.³³⁶

Así como la Academia de Brera de Milán fue un centro importante de irradiación artística que para las revistas fue modélico, lo mismo podría decirse respecto

³³⁵ En la revista *Natura ed Arte* pueden encontrarse varias páginas de música suya. Anibal Cetrangolo (en comunicación personal) pudo comprobar la presencia de música de Pennacchio en la banda del Regimiento de Patricios en Buenos Aires.

³³⁶ Grossi dedicó algunas de sus piezas publicadas a Ferruccio Cattelani. También escribió para la compañía Cavalli las operetas *Sansone e Dalila* y *Le due statue*.

de la música con el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles. Se destaca de la biografía de muchos de los compositores seleccionados su paso por dicha institución y su cercanía a maestros fundamentales de fines del siglo XIX como Giuseppe Martucci (Capua 1856–Nápoles 1909), Beniamino Cesi (Nápoles 1845–1907). Al respecto señala Cetrangolo que

Uno de los más importantes pedagogos del piano, considerado el fundador de la escuela napolitana, Beniamino Cesi, fue maestro de Gennaro Maria D’Andrea y Luigi Romaniello. (...) / (...) Si se valora en función de las instituciones, seguramente la que más influyó en los músicos argentinos fue el Conservatorio San Pietro en Majella, heredero de los célebres cuatro conservatorios napolitanos. Allí estudió el 20 por 100 de los argentinos que viajaron para formarse, superando de mucho al 13 por 100 del Conservatorio de Milán y 12 de los Conservatorios de París y Bruselas. En lo sucesivo, el prestigio de la escuela pianística napolitana continuaría, con la estancia en el país de uno de los mayores discípulos del Conservatorio San Pietro en Majella, Vincenzo Scaramuzza, quien marcó profundamente la técnica y la interpretación de los instrumentistas argentinos desde 1907 (2015a:79-80).

Esto señala que, en parte, la publicística de estos lineamientos artísticos modelicos surtió efecto y que muchos músicos argentinos optaron por estos centros privilegiados de formación. Sin embargo, aquellos que no viajaron para formarse también recibieron esta enseñanza a través de los profesores inmigrantes. Tan es así que De Marinis destaca que

(...) los maestros argentinos más sólidos y con mayor cantidad de discípulos continuadores de sus enseñanzas no fueron a estudiar a Europa: [Antonio] De Raco, [Luis] La Vía, [Roberto] Caamaño, [Manuel] Rego (...). Todos ellos desarrollaron sus carreras pianístico-pedagógicas después de 1940, en una época de bonanza para las Artes Argentinas. Algunos de ellos las prolongaron hasta muchos años después, atravesando y resistiendo una época de franca decadencia que podríamos ubicar a partir de la década del 70 (2010:10).

	Compositor	Título	Subtítulo	Dedicatoria	Orgánico
LRT VIII, 9	Juana Giroud-Faleni	Con su permiso	Tango. Op. 11	Al distinguido Señor Almilcar O. Marcon	Piano
LRT VIII, 12	Paul Wachs / V. Monti	Sous les Pommiers!	<i>Scène champêtre.</i> Arreglo de V. Monti		Mandolina y piano
LRT IX, 3	Ernesto Becucci	A Bocca Dolce	Polka brillante. Op. 305		Piano
LRA IX, 12	Felice Lebrano*	Gavotte	Estilo Louis XIII	Dedicada a Adela Unzué de Leloir	Arpa o piano
LRA X, 1	Alberto S. Poggi*	Je sais tout	Vals. Op. 28	A las distinguidas señoritas Sarah, Luisa y Juanita Dassain	Piano
LRA X, 3	Eugene Pop-Méarini	Au Crépuscule	Meditata inédite pour piano		Piano
LRA X, 4	Giovanni Pennacchio	El Sol de Mayo	Gran Marcha Militar		Piano
LRA X, 5	Luigi Romaniello**	Agitación			Piano
LRA X, 6	Vincenzo Scaramuzza**	Mazzurka-Novellata			Piano
LRA X, 7	Giuseppe Anselmi	Impromptu	Op. 4	Napoli, 1905	Violín y piano

<i>LRA</i> X, 11	¿E. A. Barthèlemy, Enrique Caruso?	Dolci Pene	Valtser inédito		Piano
<i>LRA</i> I, 12	Alberto S. Poggi*	Dichosa (Heureuse)	Mazurka	Dedicada a Nélide Márquez Miranda de Enrique de Demadrid	Piano
<i>LRA</i> I, 13	Gaetano Grossi***	La viuda alegre (Die Lustige Witwe)	Valse Boston		Piano

T. 6. Partituras de música instrumental publicadas en *LRT* y *LRA* (1906-1908)

* Ediciones David Poggi e Hijo; ** Imprenta Musical Ortelli Hnos.; *** Litografía Musical Francalanci

En cuanto a los compositores del medio local publicados en las revistas que se expresaron a través de la canción puede señalarse lo mismo. Justamente Gennaro Maria D'Andrea (Nápoles 1860–Buenos Aires 1937) y Odoardo Turco (Castrovillari 1867–¿?) fueron estudiantes en San Pietro a Majella. El primero musicalizó un poema de Rocco De Zerbi, *A Madonna!* (v.s. 7.2.1), y el segundo una traducción al español de Heinrich Heine (quien también había sido musicalizado por Chedi en *MDA*). Por su parte Cesare Stiattesi (Niza 1881–Buenos Aires 1934), había emigrado joven y se había formado en Buenos Aires con Galvani, Coumerne y Troiani en el Instituto Santa Cecilia. En 1910 presentaría en el Teatro Colón *Blanca de Beaulieu* (libreto de Umberto Romanelli sobre libro de A. Dumas), primera de un compositor del medio local en ser puesta en español (traducida por Xavier Santero). *LRA* publicó la musicalización de un poema de Diana degli Anemoni, autora y recolectora de cancioneros populares que en aquella época fue muy puesta en música.³³⁷ Por entonces, a comienzos de 1908 había dado un concierto en el Coliseo Argentino y por ello la revista publicó la canción y su retrato. Finalmente, el propio di Napoli-Vita vería sus versos puestos en música por Francesco Palmieri, de quien aún no se conocen datos biográficos.

El repertorio de música publicada en *LRT* se completa con dos ediciones manuscritas facsimilares de música cantada que aún no pudieron ser decodificadas.

	Compositor	Título	Subtítulo	Letrista	Dedicatoria	Orgánico
<i>LRT</i> VIII, 1	Ludwig van Beethoven	Ave María				Piano u órgano y voz
<i>LRT</i> VIII, 2 X, 6 X, 12	Georges Bizet	Serenata		Michel Carré		Piano y mezzo soprano o barítono
<i>LRT</i> VIII, 3 X, 1	Léo Delibes	Églogue		Victor Hugo		Voz y piano
<i>LRT</i> VIII, 5 X, 5	Gennaro D'Andrea	A Madonna!		Rocco De Zervi [sic Zerbi]		Canto y piano

³³⁷ El mismo poema fue musicalizado por Mario Cotogni y publicado en Italia por Ricordi en 1911.

LRT VIII, 5 X, 5	Odoardo Turco	En vano	Del cancionero de E[nrique] Heine	Heinrich Heine trad. esp.: J. A. Pérez Bonalde		Canto y piano
LRT VIII, 10 y 11 X, 8	Francesco Paolo Tosti	[Seconda] Mattinata		Francesco Cimmino		Canto y piano
LRT IX, 1 IX, 5	Pietro Mascagni	Cantiam L'Amore	Ballata			Canto y piano
LRT IX, 2 IX, 11	Elisabetta Oddone	La Ritrosa		Luigi Morandi		Canto y piano
LRT IX, 4	Pier Adolfo Tirindelli	Perchè mi fuggiste?...		Gabriele D'Annunzio		Canto y piano
LRT IX, 10	Lorenzo Filiaz	Manuel Menendez Facsimilar de manuscrito de 1905	Aria della Cattedrale (Lamento)		Dedicado y firmado por el autor en Cernobbio, mayo	Canto y piano
LRT IX, 11	Página facsímil manuscrito					Canto y piano
LRA X, 2	Cesare A. Stiattesi*	Parlate o fiori		Diana degli Anemoni		Canto y piano
LRA I, 14	Francesco Palmieri***	Come ti somiglia!		Vincenzo di Napoli-Vita		Canto y piano

T. 7. Partituras de música vocal publicadas en *LRT* y *LRA* (1906-1908)

* Ediciones David Poggi e Hijo; ** Imprenta Musical Orтели Hnos.; *** Litografia Musical Francalanci

7.3.8. Los números especiales

Interesa detenerse por último, en esta descripción de *LRA*, en dos números especiales, triples, que sirven para hablar de dos acontecimientos culturales que la revista juzgó meritorios de un gran esfuerzo editorial. Por un lado, el hito histórico de la inauguración del Teatro Colón en 1908. Por otro, el estreno local en 1909 de *La Nave*, una de las tragedias de Gabriele D'Annunzio, sin dudas la figura artística contemporánea más relevante en el pensamiento estético del grupo cultural estudiado.

7.3.8.a. Número especial del Teatro Colón

Por su parte, el proyecto de creación del nuevo Teatro Colón fue vivido por la cultura porteña como un proceso que culminaría en el *summum* modélico de la cultura sobre sí misma. Los miembros de la Escuela de Tartu señalan que «(...) es característico distinguir sistemáticamente, dentro de estructuras culturales históricamente dadas, esferas que deberían convertirse en una especie de modelo de organización de la cultura como tal» (Lotman *et al.* 1973(2006):84). Es en este sentido que se afirma que para la cultura porteña, la ópera y su nuevo «templo» tardío se instituyeron entre finales del

siglo XIX y principios del XX como un modelo de cultura de sí misma. Es un modelo con efectos diferentes (hasta contradictorios) en dicha sociedad. Para la cultura burguesa (oligarquía terrateniente), representó el último bastión, santuario de un sistema monopólico de producción signica en decadencia (de ahí su estilo arquitectónico arcaizante) frente a los cambios generados en el sistema económico y político por la inmigración y la irrupción de los sectores medios. Enfrentada a la decadencia de su *statu quo*, frente a las hegemonías alternativas cosmopolitas y populares, la cultura burguesa se refugiaba en la ficción hiper jerarquizada y ultra codificada del teatro, del «templo profano». Transversalmente, para los sectores populares (con acceso restringido al espacio del nuevo coliseo, pero que lo vivieron reproducido en diferentes escalas en teatros «menores» y en la calle) el melodrama también fue modélico: proveyó de un género que dio forma a múltiples expresiones, incluso carnalescas (incluido en cierto sentido el tango, como ha señalado Cetrangolo 2010 –especialmente en el capítulo 1).³³⁸

Si, como señalaron Lotman *et al.*, «un cierto sistema semiótico particular adquiere significado de sistema dominante, y sus principios estructurales penetran en otras estructuras y en la cultura como todo» (1973(2006):85);³³⁹ entonces, la ópera (considerada como sistema amplio, que involucra lo que sucede en la escena y más allá de ella) orientó la cultura porteña del período. *Grosso modo* la ópera proveyó de estructuras formales, un universo de temas –especialmente aquellos neomíticos (v. Lotman y Mints 1981; cf. Cetrangolo 2015a; b)–³⁴⁰ y una jerarquía fuertemente codificada de consumo.

A todo lo anterior, habría que agregar otro elemento fuertemente contradictorio y es que, si bien la ópera fue adoptada por la burguesía porteña como elemento estructurante de su cultura (cada vez más integrista y xenófoba), la producción

³³⁸ Por su parte, las apreciaciones de Cetrangolo sobre la relación entre el tango y la ópera –de la que concluye: «Todas estas alusiones dedicadas al público de tango denotan a las claras que ese ambiente popular podía recoger sin dificultad aquellas alusiones líricas tan recurrentes. Sucede en efecto que entre el tango y la ópera, al menos en Buenos Aires no había diferencia de registro social» (2010:201)–, constituyen interesantes ejemplos de *missreading* (si bien la deconstrucción no forma parte de la perspectiva teórica explícita).

³³⁹ Los ejemplos sobre los que insisten los miembros de la escuela de Tartu son la poesía durante el período del romanticismo o del simbolismo y el cine en la cultura del siglo XX (evidenciado en el predominio del principio de montaje, la oposición y manipulación del punto de vista y la atención al detalle en primer plano).

³⁴⁰ Se incluyen en la consideración de los «temas» también aquellos «en sentido musical», melodías muy características y rápidamente reconocibles.

operística era hegemonícamente italiana. Para la publicística abordada aquí, la ópera era el «arma de penetración» –para utilizar la expresión de Cetrangolo (2015a)– universal de la *italianità*.

*(...) l'America è diventata oramai una colonia italiana, per ciò che riguarda il teatro in generale, e particolarmente il teatro di musica. In pochi anni l'arte nostra si è imposta così, che i principali impresari si contendono, a prezzi favolosi, i nostri nomi migliori. Le stagioni liriche da prima parte e di lieve importanza, si sono moltiplicate con un crescendo veramente rossiniano; assumendo il significato di veri avvenimenti. E con il fiorire della primavera italica, mentre da noi i massimi teatri vanno chiudendosi, i grandi transatlantici accolgono quanto di meglio noi abbiamo ammirato e applaudito e fanno la rotta verso il Nord e verso il Sud delle Americhe («Le compagnie liriche in America», *Il Teatro Illustrato*, III, 41, 15-30-IV-1907; cit. in Paoletti 2015:26).*

Por esos motivos es interesante ver el modo en que *LRA* de di Napolí-Vita reseñó uno de los hitos culturales más importantes de comienzos del siglo XX y según qué modelo de interacción cultural. Las vicisitudes de la construcción e inauguración del Teatro Colón eran seguidas con mucho interés en *LRT* y *LRA*. El viejo teatro había cerrado a fines de 1888 y la construcción del nuevo, cuya apertura originalmente se había proyectado para 1892 –durante las celebraciones del Cuarto Centenario–, llevó finalmente veinte años.³⁴¹ Durante ese tiempo ocurrieron los fallecimientos de Francesco Tamburini (Ascoli Piceno 1846–Buenos Aires 1891), el primer arquitecto, Angelo Ferrari (Castelnuovo Magra 1831–Buenos Aires 1897; *v.i.* 7.5), el empresario que había sido comisionado para su construcción y Vittorio Meano (Susa 1860–Buenos Aires 1904), el segundo arquitecto. Todos estos imponderables hicieron que la construcción se atrase y que el proyecto se modifique mucho (*v.* AAVV 2011:32-53), para ser llevado a cabo finalmente por Jules Dormal (Lieja 1846–Buenos Aires 1924). Con la inauguración comenzó la que se conoce como la primera etapa del Teatro Colón, la de la concesión (Prada y Holubica 2010).³⁴²

La expectativa crecía en las revistas de di Napolí-Vita, como puede verse en varios artículos (*LRT* 1907e; f; g). Al respecto, una de las cuestiones que más llamó la atención fue la la creación de la empresa encargada de llevar adelante las producciones

³⁴¹ Los pormenores de las discusiones e intereses encontrados por la desaparición del viejo Teatro Colón y la creación del nuevo pueden leerse en Cetrangolo (2010:307-342).

³⁴² Las etapas de la historia del teatro son: la etapa de la concesión (1908-1924), cuando la programación y explotación del teatro quedó en manos privadas mediante licitación municipal; la etapa de transición (1925-1930), en la que la responsabilidad fue mixta, la temporada oficial a cargo de concesionarios y la de primavera a cargo de la municipalidad; la etapa de gestión municipal (1931-1996); y la de gestión por parte del Gobierno de la Ciudad Autónoma (1996-actualidad), durante la cual se creó el Ente Autárquico Teatro Colón (Ley N°2855 de la Legislatura de la CABA, 2008) (Prada y Holubica 2010).

del teatro durante los primeros años. A un enorme teatro nuevo, en una ciudad ávida por la ópera y con una historia de decenas de temporadas líricas, correspondió no una empresa sino un verdadero *trust* empresario multinacional –Rosselli lo llamó *cartel* (1990:172). Sin embargo, las noticias sobre su creación eran imprecisas y se produjeron algunas tensiones interesantes.

En un primer momento *LRT* informó la creación el 23 de septiembre de 1907 de una sociedad anónima llamada Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (STIA). Según estas primeras noticias se trataba de

(...) un núcleo de personas, para explotar a estilo inglés y norteamericano, los negocios teatrales de Sud América. / Es decir, se ha copiado la forma ya empleada en las grandes capitales, en el sentido comercial, haciendo una empresa poderosa en la que aparecen como accionistas la gente de mayor renombre, quedando la parte técnica a cargo de un consejo formado por los hombres de teatro de reconocida competencia. / La parte administrativa y financiera del negocio será la ingerencia exclusiva del directorio y la teatral de los técnicos. / Así se han hecho las grandes sociedades de este mismo género en Inglaterra y Norte América; como las de Heith's, Hammerstein, Moss Stoll Tour, etc., etc., que representan sindicatos de una potencia económica que en algunos casos alcanza a diez millones de pesos oro (*LRT* 1907i:2).

Estaba ocurriendo un cambio realmente importante en la industria teatral. Se complejizaron los actores reuniendo empresas intercontinentales. Este modelo, que más tarde sería tan criticado, en aquel momento representaba el apogeo de la industria cultural de la ópera. Sin embargo, como señalaba el artículo citado, la creación de esta nueva empresa significaba la organización de actores –capitales argentinos e italianos principalmente– que hasta entonces permanecían bajo otros modelos de explotación, lo que llevaría con el tiempo a la hegemonización italiana de la industria de la ópera.

La STIA, según *LRA*, habría tenido un capital inicial de un millón de pesos; decididamente era una sociedad potente y su aparición generó preocupaciones y precauciones en los empresarios tradicionales (muchos de los cuales tenían ya contratados teatros por varias temporadas): «(...) los empresarios y propietarios de teatro (...) se alborotaron por la aparición inesperada de ese nuevo rival colectivo, que amenazaba sus intereses y su monopolio con un cambio radical en el comercio de tenores, tiples, “primadonas” y bailarinas» (*LRA* 1907e:18). Como decía *LRA*, la STIA se apresuró a arreglar con los demás empresarios la subcontratación de sus teatros (en muchos casos dejando en ellos la dirección artística). Así se explicaba el funcionamiento:

La Sociedad Ítalo-Argentina, apoderándose de los principales teatros de la América del Sur, ha

podido sacudir el yugo de los editores y el de los artistas [el «viejo» modelo]. Los cantantes tratarán directamente con el representante de la sociedad en Europa, el señor Walter Mocchi. / Los teatros de la sociedad no tendrán empresarios, sino simples directores, con sueldo y un tanto por ciento sobre las utilidades, si las hubiera. Las decoraciones escénicas, que deberán servir por muchos años serán ejecutadas con esmero. El elenco artístico será numerosísimo, porque los cantantes, en lugar de producirse en un mismo teatro por toda la temporada, podrán ser pasados de un teatro principal de una ciudad al de otra. Los escriturados no tendrán nunca el peligro de quedarse en la calle por quiebra de la empresa como desgraciadamente sucede todos los años. (...) / Faustino Da Rosa se incorporará a la sociedad con todos sus teatros viejos y nuevos, el Odeón, y el nuevo teatro de la Avenida de Mayo, que se inaugurará en Septiembre 1908, Marconi y el nuevo teatro de la plaza Constitución, que se inaugurará en Junio 1908. / Da Rosa quedará siempre a la cabeza de sus teatros, como director artístico. / En el Rosario, la sociedad alquiló por cinco años todos los teatros: Olimpo, Colón y Ópera. En Bahía Blanca ha comprado por 170.000 el Politeama. En Montevideo está en trato para tomar el Solís. / Con [Cesare] Ciacchi, tomó el teatro Colón, por 5 años. / Piensa gastar para la inauguración de nuestro teatro municipal, que será tal vez el más vasto y más lindo del mundo, medio millón de pesos en decoraciones, trajes y aparatos escénicos, y un millón y treientos mil pesos por el conjunto de la compañía lírica. / En Milán el maestro Toscanini, que tendrá a su cargo por tres años la batuta en el Colón, prepara con amor y fe el repertorio y los cantantes³⁴³ (*Ibid.*).

Como se ve, la publicística italiana en Buenos Aires, en especial las publicaciones de di Napoli-Vita, fue en un primer momento propagandista de este nuevo modelo de explotación. El 31 de diciembre de 1907, informaba *LRA*, el blondo Cav. Cesare Ciacchi firmó con el intendente Carlos Torcuato de Alvear (con Augusto Montes de Oca y Pedro O. Luro como testigos) el contrato definitivo de arriendo y gestión del teatro (*LRA* 1908b).

La Empresa del Teatro Colón la forman el señor César Ciacchi y la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, en su respectivo carácter de socio artístico y administrativo. / La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina fue ideada y organizada por el Dr. Alejandro Olivero, Carlos Seguin [propietario del Teatro Coliseo],³⁴⁴ Andrés Luzio y Walter Mocchi, siendo su propósito explotar con criterio moderno y culto por el arte, el ramo tetral en todas sus manifestaciones. / Al efecto, tiene de mira la posibilidad de adquirirse los principales teatros de esta Capital y provincias, así como la explotación de los teatros del Uruguay, Brasil y Chile en combinación con los teatros principales de Italia. / El Directorio de la Sociedad está constituido en la siguiente forma: / Presidente: Ing. César González Segura. / Vice-Presidente: Dr. Antonio Tarnassi. / Director-Secretario: Dr. Alejandro Olivero. / Director-Tesorero: Sr. Andrés Luzio. / Directores: Sr. León Forqués, Sr. Carlos Aubone, Sr. Ángel Alegría. / El Administrador

³⁴³ La batuta quedaría en manos de Luigi Mancinelli, no de Toscanini. Señala Cetrangolo que Toscanini tendría más adelante grandes diferencias con Walter Mocchi, sobre todo políticas (2010:531).

³⁴⁴ Charles Seguin (Besançon 1877-¿?), había llegado a Buenos Aires desde Francia a la edad de 18 años. Se dedicó a todo tipo de emprendimientos teatrales y administró, entre otros, el Teatro Coliseo, el Teatro Casino, el Pabellón de las Rosas y el Teatro Scala (después Esmeralda y luego Maipo) en los que impuso «(...) una programmazione di stile parigino, caratterizzata da serate danzanti, spettacoli leggeri (soprattutto cabaret e musichall) e, dal 1905, anche da competizioni di lotta greco-romana (ABEPIA). Personalità di prestigio molto nota nel panorama artistico, cui i compositori tributano omaggi (Angelo Villoldo gli dedica diversi suoi tanghi) (...)». Además de tener participación en la STIA, también era copropietario de *Le Courier del Plata*, propietario de la minera de plata Ampallado, administrador general de la Sociedad Comercial de Diversiones, gerente general de la Sociedad Eléctrica del Norte, del Jockey Club de Mar del Plata, fue socio de la constructora Prunières y Cia. y de yerbatales Paraguay, e importador (Paoletti 2015:479).

General de la Sociedad es el señor Carlos Seguin, quien, estando próximo a ausentarse para Europa, ha delegado la administración en el señor Faustino Da Rosa. / El Sr. Walter Mocchi, Sub-administrador general de la Sociedad, es el encargado de su representación en Italia (*LRA* 1908z:11).

Finalmente, llegó el día de la inauguración y la revista publicó una crónica firmada por E. de G. [¿Ernesto de la Guardia?] que trata, en lo que aquí se llamó «tono realista», algunos de los tópicos que, como se dijo, *grosso modo* implicaba la ópera para la cultura burguesa de la época:

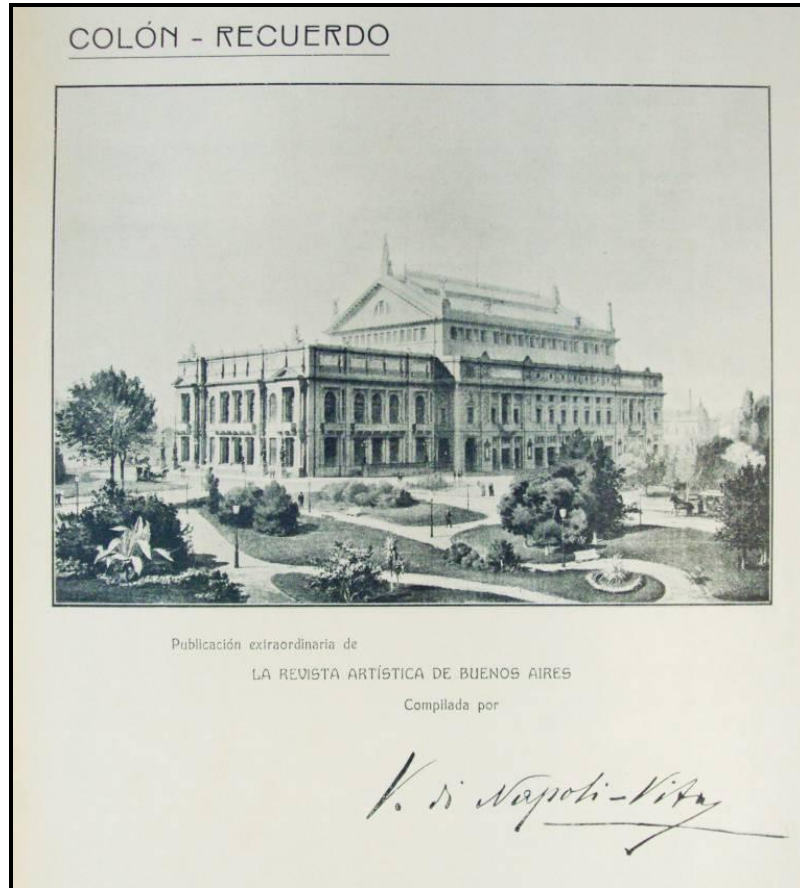
(...) el edificio, el gentío, la música, el canto, la plástica ficción escénica hicieron continua violencia al espectador para que vigilase con todos sus sentidos en espera y consecución de exquisitos placeres estéticos (...) / La vasta vanidad de la sala abierta en la luz y limitada por paredes de oro (...) / De la alta rosa solar, de los finos esplendores eléctricos, (...) difundía la luz maravillosa en la cual pareció formarse y mantenerse dignamente el ideal de la grandeza patria cuando el Himno Nacional Argentino llenó de gloriosos recuerdos y de aspiraciones nobilísimas el corazón de la exaltada multitud, estando presente el primer magistrado de la República. / Después, la mujer fue la sola sobreana en el palacio regio, una vez pasado el fervor patriótico. (...) / En la luz maravillosa, dentro de un palpitar de joyas, subiendo a los vértices de la expresión y eficacia, la virtud de la música y del canto de sabor exótico [*Aída*] en una difusa elevación de perfumes y ansias, la aristocrática señora argentina imperaba por belleza, lujo y elegancia (E. de G. 1908:15).

La crónica concluía con un recurrente tópico de la crítica tardo decimonónica (que como se verá más adelante –v.i. 8.2.1; 9.2.1– solía asumir la forma de la oposición entre «música pura» y ópera): la disposición «espiritual» e «intelectual» del público opuesta al «sensualismo»; *i.e.* toda una concepción de la obra de arte. Al mismo tiempo, el cronista devela la confianza irracional en el orden del mundo (ficcionalmente mantenido en el interior del teatro) que el modelo de la ópera proveía.

Ciertamente el memorable espectáculo ocupó más ojo y orejas que el espíritu. El sentimiento artístico fue menos vivo que el estético, más fácil y difuso porque cada uno dentro de los límites de su propia capacidad psíquica es capaz de asociaciones estéticas, de visiones. / En vez, el sentimiento artístico, posible en una alta intelectualidad y en un espíritu elevado, nace de una contemplación serena y objetiva de la obra de arte; es decir, de un acto de la razón y no de una simple emoción. / Y el Colón esa noche abrió sus puertas no a una procesión de fríos pensadores, pero a la ciudad entera ya conmovida por la celebración del antiguo solemne acontecimiento. / El nuevo templo del arte lírico, es un signo de las necesidades elevadas y de los recursos portentosos que la nueva raza posee ¿Sobre la vía del porvenir, qué conquista le será difícil? (*Ibid.*:16).

El número especial de *LRA* sobre la inauguración del Teatro Colón (X, 8-9-10) apareció el 30 de agosto de 1908. Riquísimamente ilustrado, el número todo es una extensa crónica de la inauguración y el resto de la temporada. Para la revista, la proeza de su construcción fue un verdadero logro ítalo-argentino, convergencia del gran texto operístico italiano en el centro de la cultura argentina; *i.e.* un triunfo latino (v.i. 8.2): «(...) José Verdi, los fulgores de su obra maestra darán carácter latino, magnífico, a la

fiesta memorable. / La patriótica fiesta del 25 de Mayo de este año permanecerá memorable por la solemne y tan suspirada inauguración del teatro Colón» (*LRA* 1908a':1).



II. 53. Portada *LRA* X, 8-9-10

El relato de la elección del repertorio para la primera representación es demostrativo del modo de producción de los espectáculos y cómo se organizaban: se traía todo lo necesario, pronto a ser utilizado en cualquier escenario (lo que difiere completamente del modo de producción actual de los principales teatros de ópera del mundo, incluyendo el Teatro Colón):

César Ciacchi tomó posesión del teatro para preparar la jornada campal, coadyuvado por los representantes de la *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina* y especialmente de Walter Mocchi y de Luis Ducci. / -¿Con qué espectáculo debía tener lugar la inauguración? / -¿El *Otello* de Verdi? Con Antonio Paoli, Titta Ruffo, María Farneti: una tríada de grandes artistas. Pero Paoli había llegado algo enfermo. ¡Nada de *Otello* entonces! / -¿Con una *Gioconda*? -Sí, si en vísperas de la partida de Italia, de la Compañía, no se hubiera enfermado aquella que debía ser la deseada intérprete: Eugenia Burzio. / -¿Con *Tristano e Isotta* para el debut de Amelia Pinto y José Borgatti, con Luis Mancinelli, el gran maestro, como director? / -Sí, pero todo el *material* para el espectáculo *wagneriano* todavía estaba en la aduana y ninguna orden, ninguna disposición aunque llegada... de lo alto, consiguió hacerlo despachar a tiempo. / Y después... y después ¿no era propiamente en el nombre de José Verdi que debía ser inaugurado un grandioso templo

del Arte –en la más opulenta capital del nuevo mundo latino– ideado por un italiano: Ángel Ferrari; construido sobre planos y dibujos de artistas italianos; en el que habían trabajado innumerables brazos italianos; destinado a espectáculo[s] de ópera grandiosos, de compañías italianas? ¡En el atrio de entrada del templo deberá surgir algún día la estatua de José Verdi!; el nombre del *Cisne* de Busseto [Verdi] debía estar unido al recuerdo de una nueva glorificación del arte italiano que es ahora subyacente y vida del naciente arte argentino, a pesar del ostentoso *snobismo* de los pequeños doctores de última hora. Ciacchi dio más de 30 años de educación artística a ésta su patria de adopción, pero no dejó por un solo instante de ser ferviente italiano. La inauguración debía tener lugar costase lo que costase! No faltaban elementos para poner dignamente en escena, en 48 o 24 horas, una *Aida* y... compareció finalmente el primer cartel que la anunciaba (*Ibíd.*).

Il Teatro Illustrato veía de modo análogo desde Milán la «italianidad» de la creación del Teatro Colón, y *LRA* tradujo «El gran acontecimiento sudamericano»:

Éste es el título que dio a un brillante artículo que anunciaba la inauguración del Colón de Buenos Aires *Il Teatro Illustrato* de Milán, órgano hoy oficial de la agencia italiana de la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, a cuya agencia se debió en gran parte el ímprobo y febril trabajo de la inauguración de la primera grandiosa temporada dirigida por el subadministrador general de la Sociedad, el señor Walter Mocchi. / (...) El conocido periodista Pascual Luca, así aludía al acontecimiento: «Si Ángel Ferrari pudiera levantar del sepulcro la cabeza y contemplar la realización de su sueño, quedaría él mismo sorprendido y admirado. (...) / Y a pesar de que, en el último período de la construcción, cuando ya los obstáculos se habían vencido, haya pasado para el coronamiento de la obra a manos francesas –entre las mejores, sin embargo– las del ingeniero Dormal; y a pesar de que, entrando en la sala, la decoración, pintura e iluminación nos den la idea de encontrarnos en una platea francesa, tanta es la riqueza de los dorados y adornos, todavía aletea por encima la primitiva alma italiana. / Jamás teatro alguno alcanzó, ni en Italia ni en toda Europa, la opulencia y el *confort* del Colón. Cómo quedarían estupefactas las señoritas milanesas si vieran el maravilloso marco que supo crear la fantasía de los arquitectos y decoradores argentinos, ya sea en el vestíbulo que en las escaleras, sea en el *foyer* que en la sala, sea en el *hall* que en los palcos, para hacer resaltar más la fúlgida belleza de sus hermanas de más allá del océano. (...) / Quien, entonces, en el regocijo de la noche inaugural tendrá más razón en sentirse el más orgulloso y el más feliz de todos, será seguramente César Ciacchi: el hombre de quien el destino quiso hacer, después de émulo y rival de Ángel Ferrari, el continuador y realizador de su gran sueño. Rara vez la suerte fue más justa: ambos titanes del teatro sudamericano habían sido los sembradores del gusto artístico en la Argentina: ambos con audacia, que muchas veces los llevó a la ruina, habían querido fuertemente desarrollar, en un pueblo joven y rico, pero en aquella época todavía inculto, el sentimiento de lo bello y la admiración para las mayores celebridades mundiales. Ambos fundadores de teatros, aristocráticos y populares, tenían el sacrosanto derecho de ligar su nombre a la consagración del colosal templo artístico, que Buenos Aires ha construido casi como símbolo del propio sentido estético conquistado, César Ciacchi, de quien podría decirse que, como Verdi, ha caminado con su siglo en la misma manera con que 30 años hace, en la *faz de preparación* se limitaba a ser exportador de celebridades; hoy, en la *faz de completo desarrollo*, comprendió cuál era su misión de empresario moderno: El cartelón del Colón y los espectáculos que está por dirigir son la más formal constatación» (*Ibíd.*:15).

Entre fotografías de los intérpretes,³⁴⁵ del interior del teatro (muchas en obra, y una de las pocas fotografías del plafond original de la sala pintado por Marcel Jambon con la ayuda de Jean Baptiste Edouard Detaille; v. Weisinger s/f) y planos, aparecieron también los retratos del intendente Manuel Güiraldes, el presidente Figueroa Alcorta, el

³⁴⁵ Más allá de cada uno de los integrantes de la compañía y sus directores, estaban también los retratos de los autores de *Aurora*, como se dijo, y los bocetos de su escenografía.

arquitecto Meano y sus colaboradores, el constructor Italo Armellini, los secretarios, los tramoyistas y los empresarios. Estos últimos gozaron de un protagonismo inmenso: Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi, Luigi Ducci y los principales hacedores de la STIA.



Il. 54. «La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina» (*LRA*, X, 8-9-10)
Charles Seguin, Alejandro Olivero, Andrés Luzio, Carlos Aubone, César
González Segura, Antonio Tarnassi, Walter Mocchi, Angel Alegría

El año 1908, trajo otra novedad ambiciosa, la aparición de la Società Teatrale Internazionale (STIn). La original iniciativa que habían tenido Walter Mocchi y Charles Seguin de, con provecho de la alternancia de temporadas entre hemisferios, formar un *trust* de empresas teatrales en Italia y Sudamérica, buscó ampliarse en Italia. Allí encontraron apoyo en el Conde Enrico San Martino di Valperga.

Los diarios de Italia y Buenos Aires se han, en estos últimos días, ocupado de la constitución de la *Sociedad Teatral Internacional*, en Roma, legalmente, el 25 del corriente mes [julio], con un capital de 2.200.000 francos, de los cuales la mitad fueron suscritos por la *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina* de Buenos Aires, la que ya entregó telegráficamente 250.000 francos, y la otra mitad fue suscripta por la mayores personalidades italianas de la finanza, de la aristocracia y de la competencia artística (*Ibíd*:60).

En rigor, la constitución ocurrió el 24 de julio de 1908 con un capital de dos millones de liras y 160, de un total de 400 acciones, pertenecían a la STIA. Dos grupos formaban el consejo de administración de la STIn, el de la STIA (administrador delegado: Giovanni Bortini; tesorero: Andrés Luzio; Ernest Rottembourg; administrador general Charles Seguin) y el grupo italiano (De Sanna, Lombard, Ravà Sforini, Renzo Sonzogno, Gaetano Carloni, Tullo Cantoni, Visconti di Modrone, Bocconi). Walter

Mocchi se desempeñaría como agente general desde Milán (De Nigris y Ludovisi s/f).³⁴⁶ La STIn se hizo cargo entonces de la administración de muchos teatros en la península, incluido el Costanzi de Roma. La lectura de *LRA* del emprendimiento señaló la importancia de la participación de los capitales argentinos (lo que recuerda la reflexión final del cronista de la inauguración del Teatro Colón: «(...) los recursos portentosos que la nueva raza posee ¿Sobre la vía del porvenir, qué conquista le será difícil?»):

Tal combinación es de una trascendencia que sobrepasa los límites de las ordinarias especulaciones teatrales y que adquiere más bien un carácter de peculiar importancia si se observa que ella es de iniciativa esencialmente argentina, y que tendrá como resultado consecuencias enormes de carácter comercial y artístico. / Es, en efecto, la primera vez que hijos del país con capital nacional se han propuesto transformar la explotación de los teatros sudamericanos, que fue hasta ahora un juego de azar, una aventura aislada, corrida por extranjeros no siempre animados de los mayores escrúpulos en una industria verdadera y propia, dirigida únicamente con criterios comerciales y artísticos. / Es la primera vez, además, que el capital argentino en lugar de permanecer ocioso en su patria o limitarse a asociarse con el extranjero, que viene entre nosotros a explotar las fuentes de nuestras riquezas y del ganado –tiene la osadía de salir de los límites de la patria, atravesar el océano y correr a adueñarse de las fuentes de una industria que tiene precisamente entre nosotros su mejor mercado, y fue entonces por muchos decenios fuente de gran enriquecimiento para artistas, empresarios, editores, agentes teatrales de Italia. Es, en fin, la primera vez que –concibiendo la explotación de la industria teatral, no más como la administración única y coordinada de muchos teatros que subdividen en sus balances los gastos generales, disminuídos en el conjunto, que poseen juntos una sola agencia, un solo material escenográfico, un solo cuerpo permanente de artistas: masas corales y orquestales, etc., ambas circulantes según las temporadas y las necesidades, una administración unitaria entonces que realiza con el mínimo costo el máximo esfuerzo de homogeneidad y excelencia artística; es entonces la primera vez que con seriedad y permanentemente se podrá asegurar a los teatros sudamericanos en general y al Colón en particular, espectáculos siempre magníficos (...) (*Ibid.*).

Concluía el artículo ponderando que la STIA «(...) en el Directorio cuanto en la Asamblea de la Internacional, se ha asegurado la mayoría. (...) En estas condiciones (...) será fuente de grandes beneficios comerciales y artísticos para nuestro país (...)» (*Ibid.*). Sin embargo, Carlo D'Ormeville (Roma 1840–Milán 1924), en un artículo que respondía a *La Gazzetta dei Teatri* de Milán, puso límites a esta mirada:

(...) me parece oportuno (...) aclarar ciertos lados algo oscuros y que se prestan a equívocos (...). / Así, por ejemplo, –y de esto me voy a ocupar– en el estatuto de la *Stia* he leído un capítulo titulado *Sociedad filial*, el que está concebido en los siguientes términos: / «La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina ha fundado en Roma una sociedad filial con el nombre de Sociedad Teatral Internacional. Dicha sociedad funcionará armónicamente con ésta al efecto de asegurar los mejores elementos artísticos para los teatros sudamericanos. Componen el

³⁴⁶ En el artículo de *LRA* se mencionaba entre los fundadores a «(...) César González Segura, Carlos Seguin, Andrés Luzio, los doctores Tarnassi y Olivero, etc.- de la *Sociedad Teatral Ítalo-Argentina*, (...) y (...) se hicieron iniciadores en Italia (...) el conde de San Martino, el duque Visconti di Modrone, el com. Roberto de Sanna, el com. Ignacio Florio, los hermanos Boccini, la casa editora Sonzogno, Ricardo Biglia, el maestro Lombardi, etc.» (*LRA* 1908a:60-1).

Directorio de aquella sociedad las más altas personalidades del comercio, industria y arte italiano, como ser: Conde de San Martino, Ignacio Florio, Visconde de Modrone, Casa Sonzogno, etc.» / Aparte de las inexactitudes de llamar Visconde de Modrone al duque Visconti di Modrone, y citar como a uno de los componentes de la *Sociedad Teatral Internacional* al comendador Florio, que no tomó parte –inexactitudes imperdonables en un documento oficial– es claro que en este artículo de los estatutos de la *Stia* se navega en pleno equívoco. / Las filiales, en el campo industrial y comercial tuvieron y tendrán siempre el significado y la esencia de instituciones secundarias, de entidades sujetas, de emanaciones tributarias, de funciones subalternas. Pero, ¿cómo puede decirse que la *Stin* se encuentre en tales condiciones de sujeción frente a la *Stia*?... Que algunas personas muy honorables tengan en la una y en la otra capitales y representación, es muy cierto. Esto sucede en casi todas las sociedades, que vemos nacer y constituirse a cada momento. (...) / La *Stin* fue fundada en Italia con un capital de dos millones de liras, subscriptas y pagadas: un millón doscientos mil por accionistas italianos y ochocientos mil por argentinos. / (...) sobre trece consejeros que componen el Consejo, solamente cuatro son argentinos.³⁴⁷ Y es justo: minoría de concurso en el capital, minoría de participación en la administración. / Que ambas sociedades puedan y deban, en el común interés, *funcionar armónicamente*, como dice el estatuto de la *Stia*, no sólo es admisible, sino deseable. De esto, sin embargo, para considerar la *Stin* como *filial* de su hermana sudamericana, hay mucho que andar, y las estimables personas que la fundaron y la dirigen, no hubieran, por cierto, consentido en aceptar una condición tan humillante. / Tengan entonces Italia y la Argentina una sincera y fecunda alianza en el campo del arte –más y mejor que no lo tengan Italia y Austria en el campo de la política– y todos, también yo, estarán contentos con las evoluciones combinadas y comunes victorias de la *Stia* y de la *Stin*, aliadas pero independientes (d'Ormeville 1908b:17).

Se mezclaba cierto chauvinismo en la consideración de la «nacionalidad» de los capitales (de hecho los capitalistas «argentinos» eran todos inmigrantes). Escapan a los objetivos de esta investigación los pormenores de ambas empresas (por lo demás, ampliamente descriptos en Paoletti 2015). Brevemente, aquí interesa señalar que más allá del origen de los capitales, la empresa tuvo la intención de monopolizar el mercado lírico, concentrando en una sola agencia teatral (con sede en Milán) la actividad de múltiples teatros sudamericanos (con la STIA) e italianos (desde la STIn). En este sentido, la figura de Walter Mocchi, como administrador general y pivote entre ambas empresas, es central.³⁴⁸ La STIA se desintegró poco después en 1910 y dio el lugar al surgimiento, gestionado por Mocchi, de «La Teatral». Del mismo modo, el empresario se quedó con la mayoría de la STIn hasta el año 1926, cuando la mayoría accionaria pasó al Governatorato di Roma (De Nigris y Ludovisi s/f).

La repercusión que tuvo la inauguración del Teatro Colón en *LRA*, atravesada por cambios en los modos de producción dentro de la industria cultural, muestra algunos de los alcances de lo que aquí se llama modelo de interacción cultural

³⁴⁷ El consejo de administración de la *Stin* estaba compuesto por Enrico de San Martino di Valperga, como presidente y como consejeros: duque Uberto Visconti di Modrone, Comm. Ettore Bocconi, Comm. Roberto de Sanna, Comm. Tulio Cantoni, Avv. Renzo Sonzogno, Gaetano Carloni, Comm. Guido Rava Sforzi, Maestro Luigi Lombard, Juan Bortini, Andrés Luzio, Carlos Seguin y Ernesto Rottemburg.

³⁴⁸ Tanto era así que fue parodiada por Vincenzo di Napoli-Vita en su obra *I3* (v.i. 8.3.1).

convergente, a partir del cual se enfatizan las estructuras comunes a las culturas; en este caso, la centralidad de la ópera. El Teatro Colón aparece como un teatro italiano destinado a la burguesía porteña. Al mismo tiempo, se activaron tensiones propias de elementos contradictorios, como lo fueron precisamente la «nacionalidad» de las directivas que darían forma a la producción de los espectáculos líricos.

7.3.8.b. Número especial de *La Nave* de Gabriele D'Annunzio

El otro número especial fue dedicado a la tragedia *La Nave* de Gabriele D'Annunzio. «Il Vate» tuvo una destacada presencia en *LRT* y *LRA*. Abundaron las noticias sobre la producción de obras nuevas y sus estrenos. Uno de estos casos fue la puesta en el Teatro alla Scala de Milán de la ópera de Alberto Franchetti (Turín 1860–Viareggio 1942) *La figlia di Iorio* (1906), sobre la homónima tragedia pastoral de D'Annunzio (1903) con libreto del mismo autor. Las noticias de su estreno generaron expectativa por oírla en Buenos Aires: «(...) *un bel successo e un successo sincero, che fa onore a Franchetti e torna anche ad onore dell'arte italiana*» (F. C. 1906:7). La obra se representó aquí en el Teatro de la Ópera el mismo año de su estreno mundial, con pocos meses de diferencia. Di Napoli-Vita escribió antes de la representación un artículo donde explicaba las adaptaciones del drama al libreto lírico realizadas por D'Annunzio. Es un breve análisis en el que di Napoli-Vita demostró su conocimiento de la forma, tanto dramática como operística, y las exigencias que esta última requiere (*LRT* 1906f). El día del estreno para di Napoli-Vita la interpretación no fue lograda y la obra quizá no estuvo a la altura de la expectativa generada.

La obra termina entre un rumor de protestas que pocas veces se oyeron en la Ópera y los más estúpidos comentarios de los sabiondos enguantados de palcos y plateas. / Oímos a uno censurar los versos de D'Annunzio, otro tachar de inmoral la acción de la tragedia, pero la verdad es que sólo la ejecución, mal preparada, no contribuyó a que el público más culto de Buenos Aires emitiera un juicio sincero de esa obra de arte. / ¿De quién es la culpa? Los que saben como han marchado los asuntos de la Ópera este año, y con que buena voluntad fue puesta en escena a última hora una obra que lleva las firmas respetables de D'Annunzio y de Franchetti, podrían responder a esa pregunta en lugar nuestro. / Nuestra impresión personal es que esta *Figlia di Iorio*, si no perfecta en todas sus partes, es sin embargo la obra digna de un maestro que demuestra gran nobleza de propósitos y un soberano dominio de todos los estilos musicales. / No siempre hay en esta *Figlia di Iorio* el soplo de una gran genialidad, pero si tal vez la inspiración falta de brillo, jamás cae en lo vulgar; si no el alma, el espíritu del artista vigila solícito para que la obra de arte no sea profanada por las rastreras artes de los virtuosos del oficio (di Napoli-Vita 1906b:14).

También muy esperado y luego no muy apreciado fue el drama *Più che l'amore*

(LRT 1906h). No eran todos éxitos los de D'Annunzio y se exacerbaban las posiciones entre sus adeptos y sus detractores. En palabras del prestigioso Domenico Oliva en una corresponsalía desde Italia:

Gabriele D'Annunzio se mostró indiferente; pero sus amigos se picaron, descargaron injurias sobre el público, al que llamaron zafio e ignorante, e incapaz de elevarse hasta ideas e imágenes de belleza, y contra la crítica o despiadada en la acusación o tibia en la defensa. Comprendieron que la derrota era grave, indicio de una reacción cuyas consecuencias no era posible medir (...). El dannunzianismo está pasando por un mal cuarto de hora; no parece estar ya de moda; los jóvenes se retraen de él, y las damas que exaltaban al poeta voluptuosísimo, hablan ahora de éste con sensible frialdad, cuando no lo hacen resultantemente con desdén (Oliva 1907:6).

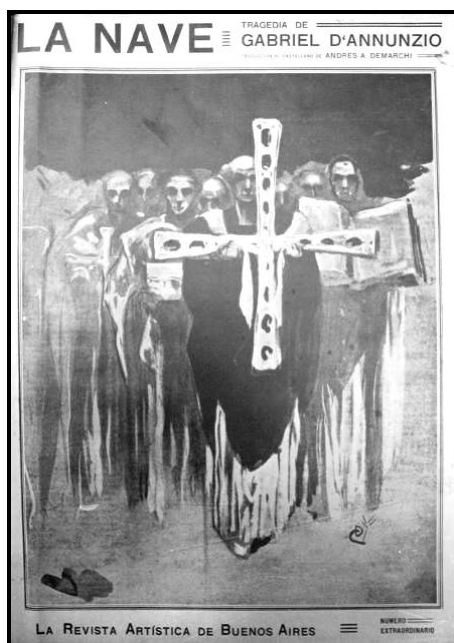
Mientras tanto en Buenos Aires el nombre de D'Annunzio figuraba consistentemente en las carteleras teatrales. En el año 1907, la Compañía Siciliana de Giovanni Grasso representaba *La figlia di Iorio* en el Odeón (Renato 1907) con una muy buena respuesta. También se daba en el teatro San Martín el estreno en Argentina de *La fiaccola sotto il moggio* (LRT 1907b). Si, como decía Domenico Oliva, «el dannunzianismo estaba pasando un mal cuarto de hora», entonces sus partidarios en Buenos Aires, que los había entre los críticos (por ejemplo Giuseppe Pacchierotti, entre los más entusiastas, cf. Scardin 1899:248) iban a defenderlo como el artista italiano más importante de su tiempo. En 1908, tanto para LRT como para LRA, el «gran acontecimiento teatral» fue el estreno de *La nave* (LRT 1908) en el teatro Argentina de Roma con música incidental de Ildebrando Pizzetti. LRA reprodujo la crítica de un corresponsal (Ítalo) de *La Nación* que decía que:

(...) tratándose del poeta de la tragedia adriática, el sentimiento predominante [en el público antes del estreno] es de hostilidad y desfavor. El por qué (...) lo informan motivos de prestigio social, si cabe la expresión, porque la «toda Roma», la aristocracia nombre y la aristocracia burguesa no estiman «moralmente» a D'Annunzio, y por ende mal le aprecian en sus obras (cit. in LRA 1908k:2).

El crítico rebatía una a una las usuales diatribas del público contra D'Annunzio y de los críticos contra la obra, en especial el neocristianismo presente en su superficie, su extraña inspiración histórica y su particular uso de la forma trágica. En una defensa fría, no apasionada, concluyó: «(...) la obra (...) no es sectaria, ni falsa, ni arcaica. Nueva en su género no ya sólo el teatro italiano, sino el teatro europeo, carece de otras que rivalicen con ella en importancia, del punto de vista tanto dramático como lírico» (Ibid.). Al año siguiente el público porteño podría dar su veredicto. Sabiendo de la importancia que tiene el conocimiento previo de la obra para justipreciarla: «(...) sin

haber tenido el placer de leer la última grandiosa obra de Gabriel D'Annunzio, quizá todavía no tendríamos una idea clara, exacta, de su magnificencia» (*Ibid.*); di Napoli-Vita quiso que el texto trágico sea conocido y accesible para el público porteño. Ya había dicho Hans Friedrich que «(...) no puede ser comprendida a la primera audición, y que, si se exceptúan los muy contados doctos en historia veneciana, nadie está en grado de comprenderla ni siquiera a la centésima (...)» (1908:97).³⁴⁹ Por esta razón, y en el marco del programa pedagógico que suponía la publicística italiana en Buenos Aires, se dio vida al proyecto del número especial de *La nave*, una traducción íntegra al español de la obra:

La traducción de *La Nave*, que tenemos en curso de prensa, es debida a la pluma de uno de los más distinguidos literatos y dramaturgos argentinos, el doctor Andrés de Marchi [también Demarchi], y será profusamente ilustrada con reproducción de dibujos que recuerdan la primera representación de la tragedia *d'annunziana*, que tuvo lugar en Roma con el alba de 1908, con retratos de D'Annunzio y de los primeros intérpretes de la tragedia, con artísticos grabados de adorno. / (...) Pero ahora (...) nuestro rumbo está sencillamente designado y el próximo año nos permitirá desarrollar un programa literario y artístico que sea reflejo de los progresos de la vida espiritual de esta joven tierra, hija predilecta del viejo mundo latino (*LRA* 1908i:1).



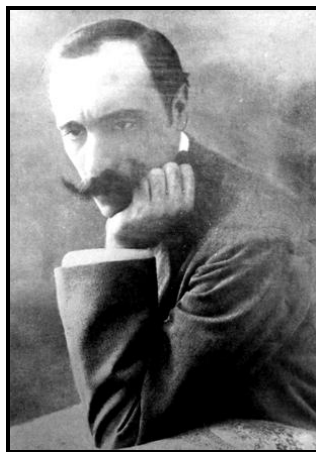
Il. 55. Portada *LRA* II, 10-11-12, 30-IX-1909

Este número triple de la revista suscita un especial interés porque representa acabadamente el rol de mediación cultural que asumía. Si, como se postula en esta

³⁴⁹ Esta se trata de otra crítica que rebate los lugares comunes con los que se abordó en un primer momento la tragedia dannunziana, a la vez que un esfuerzo exegético muy importante para dar cuenta de algunos de sus elementos históricos y poéticos.

investigación, una de las funciones culturales que asumió la publicística italiana en Buenos Aires fue la de mediar en las «fronteras» entre la península y Argentina, entonces la actividad de la traducción constituye una de las actividades más importantes (máxime si se tiene en cuenta la barrera idiomática –algo que la diferenciaba de la inmigración española, la segunda en cantidad). Se han mencionado ya las traducciones de di Napoli-Vita de la obra de Florencio Sánchez (v.s. 7.3.5; v.i. 8.1.2) y más adelante se explicita otro tipo de mediación, la corresponsalía (v.i. 7.4.2). En este caso, *LRA* de di Napoli-Vita publicó la que debe ser una de las primeras, si no la primera, traducción al español de *La nave* de D'Annunzio (II, 10-11-12, 30-IX-1909). Fue realizada por el médico y dramaturgo Andrés A. Demarchi,³⁵⁰ quien nació en Paso de los Libres, provincia de Corrientes, luego vivió en Brasil e Italia, donde realizó estudios de bachiller. Se radicó en Montevideo para estudiar medicina y cirugía, allí también perteneció al cenáculo montevideano de la Torre de los Panoramas, donde oficiaba de anfitrión el poeta Julio Herrera y Reissig (v. Martínez Moreno 1968:173).³⁵¹

Herrera y Reissig, Lerena Juanicó, Miranda, De las Carreras, Minelli, Aratta, Vidal Bello, Illá Moreno, López Rocha (argentino), Guaglianone y muchos más, todos ellos triunfantes de la realidad y esclavizados siempre por la quimera, proclamaron a Demarchi el dramaturgo sumo de su «Torre de marfil» (di Napoli-Vita 1909:2).



II. 56. Andrés A. Demarchi (*LRA*, II, 10-11-12, 30-IX-1909)

Su primera obra, *Delirios*, escrita en Montevideo en 1903 fue recibida con el mayor entusiasmo. Gonzalo Ramírez, quien fuera rector de la Universidad de la República y embajador uruguayo en la Argentina, dijo sobre la obra: «No exagero su

³⁵⁰ Firmaba algunas colaboraciones en periódicos con el acrónimo Dean.

³⁵¹ El nombre de Andrés Demarchi está asociado junto con el de Gregorio Laferrere y Pedro O. Luro al emprendimiento «Ciudad de Invierno», un lugar de turismo invernal sobre la costa del Paraná en la provincia de Corrientes.

mérito afirmando que puede soportar el parangón, en su género, con la creación de Ibsen, tanto por la extraordinaria belleza de la forma, como por la profundidad del pensamiento y la fuerza de la acción» (*cit. in ibíd.*). Análoga reacción tuvo Samuel Blixen en el diario *La Razón* frente a *El enemigo*. Esta última fue traducida al italiano (probablemente por el propio Demarchi) y estrenada por Ermete Novelli en el Teatro Politeama de Montevideo y el Ópera de Buenos Aires. Di Napoli-Vita dio cuenta del trabajo de traducción de *La nave*:

Demarchi no corrige jamás. La idea, así como surgiera en el primer instante, allí la encontrarás, lector (...). / *La nave* –3.500 versos más o menos– fue hecha en 15 días, bajo la picana de un empresario exigente, estimulado por el aliciente poderoso de su enorme amor propio (*Ibíd.*).

La nota de traducción de Demarchi decía:

En toda traducción, especialmente en versos, y más cuando esos versos son de D'Annunzio, pierde el original un cincuenta por ciento de su belleza, sacrificado por dolorosas amputaciones, modificaciones del estilo, conceptos erróneos, pensamientos mal interpretados e ideas no bien digeridas. / Se sacrifica al poeta para favorecer al traductor. Yo, en cambio, he procurado en todo y por todo ser fiel al original, usando en lo posible sus mismas palabras, su mismo estilo y *todas* sus ideas. Claro está que en tales condiciones la traducción debe resultar sencillamente pésima. ¡No importa! Con eso ganará el arte, el poeta y los lectores. Es lo que deseo (*LRA II*, 10/11/12, 30-IX-1909:4).

De esta forma la tragedia pudo ser conocida por el público porteño a través de lo que sin duda fue un gran esfuerzo editorial realizado en los talleres gráficos El Centenario (Cerrito 846). El número está compuesto por 68 páginas con ilustraciones y fotografías. La obra se tradujo de la edición milanesa de los hermanos Treves (1908),³⁵² de la que se tomaron no sólo el texto (del que incluso se respeta parte de la diagramación), sino también las ilustraciones, capitales y *ex libris*, todos diseños de Duilio Cambellotti (Roma 1876–1960). Asimismo, hay reproducidas imágenes realizadas por el mismo artista para *L'Illustrazione Italiana* de Milán y fotografías de los personajes (quizá personificados por los actores del estreno).

La preeminencia estética otorgada a la poética dannunziana es uno de los puntos más importantes a interpretar para comprender el posicionamiento ético-estético de la publicística italiana en Buenos Aires. Algunos autores entienden que la estética dannunziana puso en el horizonte de expectativas italiano la idea del liderazgo de un superhombre, y la mítica de sus tragedias proporcionó un nexo entre el Resurgimiento y la crisis de posguerra:

³⁵² (Disponible en: <https://archive.org/details/lanavetragedia00dannuoft>) Fratelli Treves tenía los derechos de traducción y reproducción reservados, se desconoce si hubo un acuerdo legal para esta traducción.

De este modo el Duce era puesto por algunos colaboradores del periódico [*LPI*] en la secuencia de la tradición mazziniana y los nuevos mitos dannunzianos eran leídos en clave de continuidad con los antiguos del Risorgimento. Todo ello reflejaba en cuán gran medida la gran guerra había cambiado las claves de la «italianidad» entre los peninsulares en la Argentina (Devoto 2006:335).

7.4. *Natura ed Arte*

Interesa en este punto abordar una publicación italiana, con indicios ciertos de lectura en Buenos Aires (históricamente han sido muchas las publicaciones periódicas que irradiaron desde centros europeos para ser leídas en Buenos Aires):³⁵³ *Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti* (1891-1911) (en adelante *NeA*), revista editada por la casa Francesco Vallardi (con sede en Milán). Se distribuía en toda Italia y en muchas otras ciudades del mundo, pero Buenos Aires superaba a toda otra fuera de la península (Baldassarre 2007:107). El representante en Buenos Aires era el Sr. E. Ravina (v. *LPI* 1900g; j).

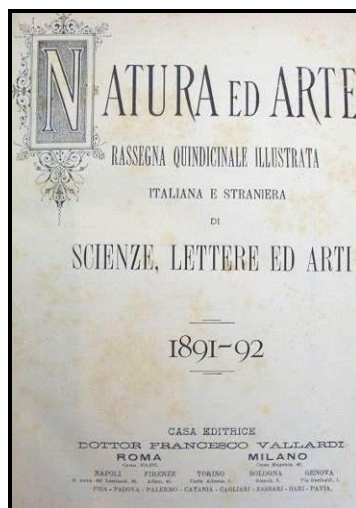
*Natura ed Arte. È la bella, la gentile pubblicazione, ideale per le lettrici che alle grazie del corpo uniscono quelle dello spirito e dell'intelletto, della dita editrice Vallardi. La splendida copertina dalle tinte gentili, dalle figure esotiche dovute il più delle volte alla penna di valentissimi artisti sembrano indicare che questa rivista ama essere aperta e sfogliata in un salotto tepido d'effetto, dalle mani di una vezzosa soavemente adagiata sui divani che sanno le attese e le soavi consolazioni di una lettura, quella offerta da Natura ed Arte fine, spirituale che si eleva nelle regioni pure ove il pennello dell'artista e la penna dello scrittore si immortala. / I nomi più illustri e più favorevolmente noti del mondo letterario italiano hanno in Natura ed Arte la loro palestra. Quale persona colta, veramente colta, che dalla coltura trae il perchè della vita vorrà mancare di scorrere le pagine della bellissima pubblicazione che ci ricorda della patria? (*LPI* 1900b).*

Se hace hincapié a continuación en dos aspectos de la publicación. Por un lado, una aproximación a la figura de su fundador, Angelo De Gubernatis, que permite dar cuenta del programa cultural sostenido desde la revista. Por otro, en las corresponsalías desde Argentina, que fueron varias a lo largo de la extensa publicación y que permiten articular la publicística italiana en Buenos Aires con la publicística de la emigración (se postula que aquellas corresponsalías, lejos de brindar una mirada «encantada» de Argentina, son sensibles balances de la situación cultural sudamericana y de los italianos emigrados). De Gubernatis en el propósito decía:

³⁵³ Los rastros de su lectura en Buenos Aires son la colección completa en la biblioteca de Unione e Benevolenza, los ejemplares en Biblioteca Nacional, biblioteca del CeDInCI, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Artes, entre otras. Asimismo, hay amplia disponibilidad en el mercado de libros usados, lo que sugiere su presencia en colecciones privadas.

Il titolo d'un libro o giornale è, di consueto, l'insegna di una merce che si vorrebbe, ma che non si può vendere. (...) / È sembrato che (...) nessun paese avesse maggiori diritti dell'Italia d'illustrare la natura e l'arte, nessuno essendo meglio privilegiato del nostro di queste due ricchezze, di queste due benedizioni (...). Ora i nostri tesori naturali ed artistici sono la vera fonte viva della nostra ispirazione, come della nostra fortuna e prosperità. Intorno ad essi si dovrebbe muovere tutta la vita italiana, la vita del pensiero, come il lavoro de' nostri campi e delle nostre officine. / Intanto che lo scultore, il pittore, il musico chieggono forme, colori, suoni alla natura sapiente, il letterato la fa parlare, lo storico la ricerca nelle sue vicende umane, lo scienziato ne studia le leggi, l'industriale ne muove le forze, l'agronomo ne accresce i prodotti; e tutto questo lavoro armonico fatto intorno alla natura è arte meravigliosa, alla quale nessun popolo dovrebbe essere più adatto dell'italiano (La Direzione 1892:1).

Se adelanta en la presentación lo que la lectura rápidamente confirma, que se trata del tipo enciclopédico de revista. El universo de temas de interés incluía al arte y las ciencias: los artículos abordaban la historia del arte, las letras, el teatro y la música, así como la historia política, social, económica y de la ciencia; biografías de artistas, nobles, políticos, religiosos, etc.; la geografía, la etnografía y los adelantos de la agricultura, compartían páginas con relatos,³⁵⁴ poesías, partituras,³⁵⁵ grabados, caricaturas; la noticias de Italia y del mundo y los grandes avances de la técnica, al lado de ensayos sobre estética, crítica y reseñas de espectáculos. El listado de colaboradores refleja esta misma diversidad, con autores muy relevantes del período: la contessa Lara, Cletto Arrighi, Salvatore Farina, Vittorio Bersezio, Arrigo Boito, Antonio Fogazzaro, Cesare Lombroso, Matilde Serao, Gori, Pasquale de Luca, Edmondo De Amicis, y los prestigiosos críticos musicales Federigo Verdinois y Alfredo Soffredini, entre otros.



II. 57. Portada NeA I

³⁵⁴ Incluso la revista promovía la escritura de relatos a través de un premio que implicaba también su publicación en la misma.

³⁵⁵ No será abordado con detenimiento aquí pero baste comentar que el compositor más publicado era Arturo De Angeli.

Se explicitaba también en el editorial un punto de vista, el de la cultura italiana; por ello es una publicación muy pertinente para indagar en el modo en el que la cultura italiana interpretaba los acontecimientos del resto del mundo, referenciados con –o, traducidos a– sus elementos más estructurales (en primer lugar su propia lengua), *i.e.* al ordenamiento hegemónico del sentido común italiano. Así es que esta revista de interés enciclopédico tenía, por ende, un tono pedagógico y construyó un amplio lector, en una forma (textual) propiamente moderna:

Noi avremo in mira, specialmente, la famiglia italiana (...) / Abbiamo dato una forma media, tra la inevitabile gravità del libro, e la non meno inevitabile leggerezza dei fogli volanti, alla nuova Rivista, tentati dalla fortuna grande che in America, in Inghilterra ed in Germania hanno trovato, se accompagnate d'alcuna illustrazione, riviste enciclopediche di formato simile al nostro, e destinate ai salotti eleganti ed alle veglie del focolare domestico. Vorremo ora dunque, mercè il Natura ed Arte, istruir la famiglia italiana senza tediarela (...) (Ibíd.:1-2).

La importancia de este tipo de publicaciones en la construcción de una hegemonía (que aquí puede llamarse rápidamente como liberalismo progresista post-unitario) fue claramente descrita por Gramsci (v.s. 5.1, especialmente *e* y *f*). La clave del rol fundamental que cumpliría está dada justamente en su carácter pedagógico:

Ognuno di questi tipi³⁵⁶ dovrebbe essere caratterizzato da un indirizzo intellettuale molto unitario e non antologico, cioè dovrebbe avere una redazione omogenea (...). / Un organismo unitario di cultura che offrissi ai diversi strati del pubblico i tre tipi suaccennati di riviste (e d'altronde tra i tre tipi dovrebbe circolare uno spirito comune) coadiuvate da collezioni librerie corrispondenti, darebbe soddisfazione alle esigenze di una certa massa di pubblico che è più attiva intellettualmente, ma solo allo stato potenziale, che più importa elaborare, far pensare concretamente, trasformare, omogeneizzare, secondo un processo di sviluppo organico che conduca dal semplice senso comune al pensiero coerente e sistematico (Gramsci [1975]III:2263 Q24(XXVII)§3 (2012):156).

En este sentido se lee aquí *NeA* como la materialización de un programa cultural bien marcado en la biografía de su director y ampliamente compartido por un sector de la intelectualidad italiana. Es un amplísimo programa de cultura:

(...) un'idea di impegno culturale che il De Gubernatis condivideva con molti suoi contemporanei, per i quali la diffusione con ogni mezzo delle idee era compito precipuo degli intellettuali, tanto più in un'Italia appena unificata politicamente ma ancora tanto diseguale socialmente e culturalmente. Quel misto di positivismo, progressismo, umanitarismo, che si trova continuamente e spesso ingenuamente riaffermato nei suoi lavori [los de De Gubernatis], è la ragione che spiega l'ampiezza spropositata dei suoi interessi (...) (Strappini 1988:s/p).

Grosso modo podría decirse que este programa cultural es la base del sentido

³⁵⁶ Se refiere a tres tipos generales de revistas, «especializado», «crítico-histórico-bibliográfico» y una combinación del segundo tipo con el tipo de semanario inglés. A este último parece pertenecer *Natura ed Arte*, destinada a un público amplio, en la forma que se probó exitosa en «Inglaterra, América y Alemania». Los tres tipos descriptos brevemente por Gramsci parecen destinarse en modo creciente a un público más general y menos especializado.

común, la versión vulgar, de la filosofía de la historia y del arte que se encuentra en Croce y en los pensadores de tendencia liberal, de aquel «pensamiento coherente y sistemático» que produjo la cultura italiana y que fue una de sus mayores contribuciones al mundo.

7.4.1. *Angelo De Gubernatis*

La revista fue fundada por Angelo De Gubernatis (Turín 1840–Roma 1913), profesor de letras, lingüista, filólogo, dramaturgo,³⁵⁷ biógrafo,³⁵⁸ de formación científica (positivista), aunque su matiz más divulgativo le haya valido críticas de sus contemporáneos.³⁵⁹ En el mismo sentido de su interés divulgativo se encuentran las muchas conferencias que dictó en distintas partes del mundo, destinadas a «(...) *settori ampi e indifferenziati del pubblico potenziale ed effettivo (...) e la pubblicazione di molti volumi di resoconti di viaggio*» (Strappini 1988:s/p). Entre ellos el libro sobre la Argentina anteriormente citado (v.s. 6.3; 6.4).

El trabajo hemerográfico fue quizá su obra más relevante. Desde muy joven comenzó con colaboraciones acerca de temas teatrales y literarios en revistas y diarios como *Rivista contemporanea*, *Mondo illustrato* e *Il Diritto* de Turín. Tempranamente, también, realizó sus propios emprendimientos publicísticos. En 1861 fundó y dirigió en Turín *Letteratura civile*, en el año siguiente, en Chieri, *L'Italia letteraria*, donde colaboraron Anton Giulio Barrili y Cletto Arrighi (fusionado luego con *Le Veglie letterarie* de Florencia). «*Iniziò così un'attività pubblicistica, di fondatore e organizzatore di riviste, che continuò fino alla morte e che testimonia in modo eloquente la peculiarità del suo modo di intendere la pratica intellettuale e culturale*» (*Ibid.*).

Más adelante, en 1865 aparecería en Florencia *La Civiltà italiana. Rivista di scienze, lettere ed arti*, donde colaboraron Pasquale Villari, Francesco Dall'Ongaro,

³⁵⁷ Dice Strappini que «*suoi testi teatrali, del tutto dimenticati (...) dopo le prime rappresentazioni, sono facilmente riconducibili nel solco di una tradizione ottocentesca che aveva mescolato ambientazione e temi desunti dalla storia e dalla letteratura medievale o classica, a motivi di tipo romantico*» (1988:s/p).

³⁵⁸ Entre sus emprendimientos biográficos más ambiciosos se encuentra la dirección del *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* (vol. I y II, Florencia: Le Monnier, 1879).

³⁵⁹ Croce decía de De Gubernatis que «(...) era una persona honesta y gentil, de buena intenciones, con cierta tendencia a la autocomplacencia y con cierta superficialidad» (*Letteratura della nuova Italia, cit. in* Blengino 1987(1990):76).

Giosuè Carducci, Camillo De Meis, entre otros. Una gran capacidad para relacionarse con las principales personalidades del ambiente intelectual y artístico le significó a De Gubernatis un importante rédito a la hora de organizar y dotar de contenido a sus publicaciones. En sus viajes de estudio y como conferencista por el resto de Europa y América, logró extender esas redes, obteniendo el favor de colaboraciones de gran prestigio.

En el mismo año 1865, De Gubernatis adhirió al grupo anarquista bakuniano en Italia, pero esta adscripción duró unos pocos meses.³⁶⁰ De lo que no se apartó fue de un genérico posicionamiento progresista:

In effetti in quegli anni all'attrazione esercitata dai primi gruppi anarchici e protosocialisti su molti intellettuali non corrisponde, se non in alcuni casi, un'altrettanto forte consapevolezza politica e ideologica delle implicazioni che tale tipo di adesione comportava; il che, per un verso, derivava dalla stessa fumosità ideologica e programmatica propria di molte di quelle organizzazioni o, più spesso, sette, e, per altro verso, dalla facile attribuzione alle nuove dottrine di quei caratteri genericamente umanitari, pacifisti, egualitari, che furono tipici dell'orientamento «progressista» di molta cultura dell'epoca (Ibíd.).

Entre otras publicaciones, de 1867 a 1869 De Gubernatis fue responsable de la *Rivista orientale* de Florencia, materia «especializada» a la que dedicó también el *Bollettino degli studi orientali* en 1876 e *Il Giornale della Società asiatica italiana* (1886), sociedad que él mismo fundó y presidía. En Turín en 1868 apareció su *Rivista contemporanea* y la mensual *Rivista europea* en Florencia en 1869 con correspondencia de las principales ciudades del continente. Desde 1881, también en Florencia, publicó *Cordelia. Rivista mensile per le giovinette italiane*.³⁶¹

Si tratta di una tipica rivista «popolare», ossia tendenzialmente ad ampia diffusione, che si inserisce nella vasta pubblicistica del periodo postunitario, nel quale, al grande fiorire di opuscoli e manuali (dovuti a nomi anche molto noti come P. Mantegazza, Neera, ecc.), accuratamente pensati e differenziati a secondo del tipo di pubblico a cui si rivolgono (operai, contadini, donne, ragazzi, ecc.), si accompagnano numerose iniziative pubblicistiche tendenti a raggiungere, con mezzi di comunicazione e persuasione nuovi o rinnovati, settori di opinione pubblica esclusi fino allora dagli indirizzi programmatici culturali e sociopolitici, e quindi di mercato. Il primo fenomeno di pubblico, di questo tipo, già ampiamente consolidato negli anni Ottanta, era stato la diffusione della narrativa romanzesca italiana e straniera di diverso valore culturale e artistico, dai grandi scrittori francesi, inglesi e russi della prima metà dell'800 fino alla letteratura d'appendice, che proprio nell'ultimo ventennio del secolo conobbe un grande ulteriore sviluppo di produzione e di consumo, anche in Italia [cf. Gramsci 1975] (Strappini 1988:s/p).

En este sentido se entiende que la actividad intelectual de De Gubernatis,

³⁶⁰ En 1865 De Gubernatis se casó con Sofia Besobrasov, sobrina de Michail Bakunin.

³⁶¹ De Gubernatis dirigió la revista hasta 1884 cuando la dirección pasó a ejercerla Ida Baccini, una de las principales colaboradoras. Algo análogo ocurrió con *Natura ed Arte*, en la que luego de algunos años dejó la responsabilidad de la revista en otras manos.

principalmente la de su publicística, buscó cimentar en el amplio público las ideas resurgimentales, magma del sentido común italiano que hacia las últimas décadas del siglo XIX se expandía en los distintos estratos sociales. Sobre este punto es muy interesante destacar una observación de Blengino respecto de la literatura de los viajeros italianos:

Es patético el indignado estupor de nuestros autores al descubrir el regionalismo de los italianos, el analfabetismo, la ignorancia de la propia lengua, el dialecto. (...) La unanimidad que manifiestan los viajeros italianos al condenar el regionalismo refuerza la convicción de ellos al afirmar la unidad de Italia, un valor que une a todos. Pero se trata siempre de un valor elitista. El regionalismo, el dialecto, no son desviaciones, forman parte de la cultura popular. Algunos de estos escritores siguen una vía negativa de autoconciencia que le hacen rechazar –acusando a los emigrantes de traicionar valores asumidos por le élite y mal conocidos por la masa– la imagen de Italia que estos encarnan (1987(1990):93).

A pesar de que, como se verá, De Gubernatis no fue un viajero muy sensible en la cultura Argentina (menos aún a la realidad de sus connacionales), sí supo entender la importancia de un texto como *Cordelia* –como revista popular– o la misma *Natura ed Arte* –como revista pequeño burguesa– para la divulgación en la gran masa de nuevos lectores de fines del ochocientos de los valores a los que Blengino hace referencia. Esta publicística, que es complementaria a la de la novela de aventuras (De Amicis, Salgari), construyó el horizonte del expectativas decimonónico que viabilizó la gran emigración (cf. Mancuso 1999).

Se destaca también la contribución de De Gubernatis a la literatura de viaje, *L'Argentina. Ricordi e letture* (1898). Dice Blengino que generalmente

(...) el viajero escritor encuentra en su camino (...) a los emigrantes italianos. Y ésta se convierte para el viajero en una presencia tan invasora –sea que la busque o se tropiece con ella– que terminará por condicionar su viaje y su estada en suelo americano. Tanto es así que si el burgués italiano que viaja en aquellos años por América ignora al emigrante, se tratará siempre del resultado de una elección, pero no de una distracción. Una eventualidad, sin embargo, que en nuestros viajeros no se verifica casi nunca (1987(1990):70).

El libro del conde De Gubernatis no escapaba a esta lógica, comentando brevemente el viaje trasatlántico (pero sólo brevemente pues otro gran escritor había realizado una descripción más pormenorizada y autorizada, De Amicis –v. *Ibíd.*:76), describiendo el Hotel de los Inmigrantes (dando fe de que allí son bien recibidos),³⁶²

³⁶² Su viaje probablemente haya sido sostenido por el gobierno, razón por la cual es un texto sumamente propagandístico, en el que no se hace hincapié en las penurias de los emigrados italianos. De hecho el libro está dedicado al doctor Amancio Alcorta, ministro de relaciones exteriores y al coronel Enrique Moreno, embajador argentino en Roma; asimismo, su guía en Buenos Aires fue el conde Pietro Antonelli, ministro de Italia en Buenos Aires y hombre cercano a Crispi.

visitando comercios e industrias, acompañado por ilustres guías, que le daban el pulso del progreso en estas tierras.

(...) rimaniamo, trepidanti e meravigliati spettatori di una stupenda trasformazione di una gran parte, mobilissima e vivacissima, della razza umana, la quale si opera, da un mezzo secolo, con furia vertiginosa, nelle due Americhe (...), rimarremo noi indifferenti a questo meraviglioso spettacolo, che promette o minaccia grandi sorprese all'intera umanità, e specialmente all'Europa? (De Gubernatis 1898:208).

Sin embargo, De Gubernatis cuenta sólo aquello que le es mostrado. Cuando se lo compara con otros textos contemporáneos como el de Pascarella (1899-1900[1961]) y el de Scardin (1899), se evidencia rápidamente que el conde se movió en Buenos Aires sólo de la mano de la gran burguesía italiana y sus notables, como Pietro Antonelli, Luigi Luigi, Carlo Morra, etc; por lo que su descripción tiene chatura propagandística. Scardin lo acusó socarronamente de esta liviandad:

(...) l'intempestività con cui si suole scrivere e descrivere l'Argentina senza prima averla conosciuta a fondo (...) / Il prof. Angelo De Gubernatis (...) venne, duque, a Buenos Aires, nella prima metà dell'agosto 1896 per «vedere dappresso come stavano, come vivevano i nostri fratelli italiani nell'Argentina» e siccome a constatare lo stato di salute della gente non ci vuol troppo tempo, appena trascorse poche settimane, se ne ritornava egli in Italia a riferire che qui si respira a pieni polmoni e si vive allegramente bene. / Non a tutti parrà naturale che soltanto per veder dappresso la buona cera dei suoi connazionali viventi nella Repubblica Argentina l'egregio professore, ormai vecchio d'anni, intraprendesse così lungo viaggio; ed ancor meno parrà naturale che si possa tener alto il termometro dello spirito pubblico, mediante conferenze del peso e volume di quelle che il De Gubernatis lesse a Buenos Aires e altrove.³⁶³ (...) / Come si possa diventare «apostoli di civiltà e cementare l'unione fra Italiani ed Argentini» nel mondo più efficace lo si apprende da questo libro, del quale 231 pagine sono interamente consacrate ad informare il pubblico dei... due mondi, sul numero degli inchini fatti al professore dalle varie commissioni accorse a riceverlo (...),³⁶⁴ e a riprodurre gli articoli per lui scritti dai giornali, (...) e dei banchetti a trenta pezzi allestiti a suo onore e gloria! / Si capisce. Di saper tutto questo in Europa era intesa profondamente la necessità (...) / Con maggiore coscienza e verità, il De Gubernatis avrebbe intitolato il suo volume: Buenos Aires per dire della capitale della Repubblica Argentina quel tanto –e nulla più– che se ne può dire dopo tre settimane appena di soggiorno, e trascorse per giunta quasi tutte in mezzo a banchetti, ricevimenti e festiciuole (1899:180)

A primera vista de lo que más adolece la descripción que De Gubernatis hace

³⁶³ Sobre las conferencias dictadas por De Gubernatis, v. Smolensky 2013:369.

³⁶⁴ Según Scardin había llamado la atención que De Gubernatis acepte viajar a la Argentina y escribir un libro acerca de la situación de los emigrados (algo que en rigor está ausente en el libro), ya que un mes antes se había referido a ellos en malos términos: «Qui [en Buenos Aires], peraltro, trovò dapprincipio accoglienze poco lusighere per un suo scritto comparso nella Vita Italiana del luglio 1896, nel quale il professore degnavasi chiamare i nostri operai emigrati con epiteti di colore molto... oscuro, tanto oscuro, che gli avrebbero procacciato qualche ingrata sorpresa, se le pronte rassicurazioni da lui date intorno al significato e la portata delle sue parole, non fossero giunte opportune ad evitare... la procella» (1899:175-6). Esta anécdota ilustra una vez más la pertinencia que tiene el corpus de libros de viaje para comprender los diferendos entre clases en la Italia post-unitaria, distancia que el viaje en sí y el encuentro con trabajadores connacionales en tierras lejanas acortan para la mirada del intelectual burgués atento; tesis que sostuvo y demostró Blengino (1987).

de Buenos Aires es de italianos medios y trabajadores. El conde se codeó con los principales exponentes de la legación y algunos dirigentes de la colectividad, pero a diferencia de, por caso, Pascarella (1899-1900[1961]), no se detuvo en conversaciones con sus connacionales intelectuales o representantes de los trabajadores. Podría decirse que *L'Argentina* de De Gubernatis es la de la elite argentina; en su libro se pierde la perspectiva alternativa que se puede encontrar en la mirada de los textos de Pascarella, Scardin (1899), Bevione (1911), etc. En lo que respecta a esta investigación, este mismo punto se hace patente en la descripción de la prensa en Buenos Aires, en la que De Gubernatis ignora completamente el fenómeno de la *stampa* italiana cuyo volumen e importancia a pocos viajeros había escapado (v.gr. Lupati 1910, Pascarella [1961], Scardin 1899). Simplemente mencionaba algunos de los principales diarios, reproduciendo la información del *Anuario* de Navarro Viola.

Sin embargo, el texto es pertinente para comprender algunos hipotextos que circulaban en el mundo intelectual posresurgimental, en especial aquel de la vida material, sus tiempos y valores morales. Las observaciones de De Gubernatis, si bien parecen destacar la gran obra de la prensa periódica (en español) en Buenos Aires, esconden una crítica antimaterialista. «*Se l'Argentino non legge molti libri e se ne compra assai meno, esso è un lettore avido delle notizie del giorno (...). Volendo vivere in fretta è pure lettore frettoloso*» (1898:323). Del mismo modo, la espiritualidad de los argentinos también tiene la marca de la *fretta*:

(...) la religione cattolica è divenuta uno degli elementi integranti [de] la nazione (...); la devozione dell'Argentino è quasi sempre esteriore; nulla di intimo; l'Argentino tiene a conservare tutte le forme di quella che gli appare civiltà; ma, sotto quelle forme, ama poi muoversi e vivere liberamente, secondo i suoi gusti ed istinti. / L'estetica dell'Argentino poi si riduce quasi sempre al culto di ciò che gli piace e di ciò che va; infondo, è una estetica blandamente epicurea (1898:324).

A pesar de las críticas que recibiera su libro de viaje, América del Sur, en especial la Argentina, fue un tema relevante para De Gubernatis. Argentina fue, de todo el territorio allende la península itálica, el que más atención recibió en su *NeA*. A diferencia de la liviandad con que trató la materia con su pluma, se garantizó la colaboración de corresponsales comprometidos que produjeron un corpus de interés (que en mucho excede las pretensiones y posibilidades de esta investigación) capaz de ahondar en la situación de los emigrados en la Argentina, la descripción de los usos y costumbres locales, la historia, la geografía, la etnografía, la crónica de grandes

acontecimientos, etc.

Pasados algunos años, al igual que lo hizo en otras publicaciones periódicas por él fundadas, De Gubernatis dejó la dirección en otras manos. Ya en el siglo XX se había hecho cargo de la revista Pasquale De Luca (Sessa Aurunca, 1865-1939) (v.s. 6.4 y 7.1.3), mencionado anteriormente como responsable de libros conmemorativos de las exposiciones nacionales e internacionales que tuvieron lugar en Italia, así como, de obras de carácter histórico-propagandístico y ocasional colaborador de *LRA*. Además de escribir para diversas revistas, compuso diversos relatos³⁶⁵ y libretos.³⁶⁶

7.4.2. *Corresponsalías desde Argentina*

Como se dijo, la Argentina es el país extranjero al que más artículos se le dedican en *NeA*, seguido por Uruguay. Dice Baldassarre que «la colectividad italiana era uno de los ejes primordiales de las corresponsalías» e interesaba sobre todo subrayar «el bienestar de la mayoría de los emigrados, su grado de integración a la comunidad local, el éxito de sus asociaciones (...) y la importancia de publicaciones representativas» (2007:107). Contrastando con la mirada sesgada del país que propuso De Gubernatis (1898), las corresponsalías desde la Argentina se leen aquí como «corresponsalías orgánicas», en sentido gramsciano:

Non si può fare a meno di collaboratori stranieri, ma anche la collaborazione straniera deve essere organica e non antologica e sporadica o casuale. Perché sia organica è necessario che i collaboratori stranieri, oltre a conoscere le correnti culturali del loro paese siano capaci di «confrontarle» con quelle del paese in cui la rivista è pubblicata, cioè conoscano le correnti culturali anche di questo e ne comprendano il «linguaggio» nazionale. La rivista pertanto (ossia il direttore della rivista) deve formare anche i suoi collaboratori stranieri per raggiungere l'organicità (Gramsci [1975]II:913-4 Q7(VII)§81 (2012):166-7).

Es decir, que los colaboradores no sólo conocían ambas culturas, sino que además compartían el programa cultural e intelectual que llevaba adelante la publicación. Existía una fuerte congruencia entre los programas de *NeA* y la publicística italiana en Buenos Aires, por ello no resulta extraño que quienes más artículos sobre la Argentina firmaron en la revista italiana hayan sido Giacomo De Zerbi y Vincenzo di

³⁶⁵ v.gr. *L'ultimo baccio. Confessioni di un Don Giovanni del XX secolo* (Milán: Vitagliano, 1920).

³⁶⁶ Entre ellos: *Aixa. La cacciata dei Mori*, de Riccardo Bellini (1908), *Il gentiluomo*, de Michele Esposito (1905), *Maria Antonietta*, de Giuseppe Galli (1908), *Il poeta*, de Carlo Adolfo Cantù (1906), *Lo schiavo di Cleopatra*, de Edoardo Bellini (1905) y *Vele rosse*, de Arturo de Angeli (1913). Este último compositor fue el más publicado en *NeA*.

Napoli-Vita.³⁶⁷ Este último sentenció: «(...) *questa è una delle poche, forse l'unica delle riviste, dei periodici che si stampano in Italia, la quale abbia saputo dare un giusto valore ad un assiduo numero di corrispondenze tendenti a far conoscere la vita vera di questi paesi* (...) (1898a:687). Entre los otros colaboradores y corresponsales hay derroteros similares al de los mencionados pero con formaciones diferentes que proporcionaron un abanico de perspectivas desde las cuales abordar el fenómeno americano.

Entre ellos se encontraba Lucio Ambruzzi (Venecia 1865–Turín 1952) que fue lexicógrafo, gramático y filólogo; entre 1908 y 1935 se desempeñó como profesor de Lengua y Literatura española en la Universidad de Turín. Antes de hacerse cargo de su puesto en la universidad, vivió en Sudamérica. Aún joven, cuando se hacía llamar Lucillo, fue director de la Scuola Italiana de Montevideo, miembro del Círculo de la Prensa, socio del Ateneo Íbero-Americano de Buenos Aires y vicecónsul de Argentina. Tuvo además una importante labor periodística, siendo redactor de *L'Italia al Plata*, y co-director junto a Felice Vitali de la revista mensual *Dante. Riconoscimento letterario* (Montevideo, 1894), «(...) *considerata la più conservatrice tra le riviste letterarie italiane (...) era diretta alle famiglie colte di origine italiana (in particolare alle donne) [e] aveva come primo obiettivo quello di diffondere la lingua italiana*» (Sergi 2014:64). También fundó y dirigió por cuatro años el semanario ilustrado *Ausonia* (Montevideo, 1899-1903), y colaboró en el periódico *La Stampa* y en numerosos periódicos y revistas italianas, sudamericanas y españolas. Asimismo, realizó traducciones y textos escolares dedicados a la enseñanza del español para itálofonos, y de italiano para hispanoparlantes, junto a su gran obra lexicográfica, el *Nuovo Dizionario Spagnolo-Italiano e Italiano-Spagnolo*.

Las colaboraciones de Ambruzzi versaron sobre el uso de la lengua italiana en el Río de la Plata (1902), la vida en Uruguay, desde los usos y costumbres gauchas (1903a),³⁶⁸ pasando por acontecimientos de todo tipo (1903b; 1904a; b; c), hasta la escuela italiana de Montevideo que él mismo dirigió (1909), y en ocasión del Centenario escribió sobre los argentinos en Italia (1910). Acerca de la lengua, su área de mayor experticia, Ambruzzi señaló con preocupación que, a pesar del renovado

³⁶⁷ Respectivamente publicaron doce y diez artículos, siendo quienes más se ocuparon del tema.

³⁶⁸ v.i 9.2.2. Este era uno de los temas preferidos, De Zerbi (1897b) también dedicó un artículo a los gauchos argentinos.

sentimiento patriótico de los emigrados italianos en el Plata, veía en el uso de la lengua italiana una señal de decadencia. Dijo:

(...) l'ambiente ha una gran forza assimilatrice; e mentre per reagire si acuisce il nostro amore alla terra lontana, inconsciamente ci lasciamo prendere dal lato debole, e senza accorgercene ci troviamo vinti nel terreno che più gelosamente dovrebbe esser custodito, perchè vi sta il vero carattere nazionale: la lingua. Infatti, anche gli italiani mediocrementemente colti, dopo alcuni anni di vita in questi paesi, si trovano –ne sanno come– spagnolizzati (1902:847).

El artículo adquiría luego un matiz distendido, ejemplificando equívocos léxicos entre el español y el italiano que muestran que «(...) *la lingua italo-castigliana, benchè non riconosciuta da nessuna accademia, esiste di fatto ed ha –purtroppo!– una letteratura*» (*Ibid.*),³⁶⁹ y citaba un soneto que entonces circulaba:

Mi dann'asco, caramba, certi tali
Che dispoi quattro dia che son gegati,
Voglion far da creoggi rematati
Ed ablano un idioma da animali (*Ibid.*:848).

Sin embargo, el fondo del artículo es un tema que preocupaba al autor en tanto pedagogo. Ambruzzi entendía que en la base de la rápida asimilación del español (mal aprendido) y la pérdida del italiano (también mal aprendido) estaba el analfabetismo y la condición social de muchos de los emigrados:

*La somiglianza e la relativa facilità allettano connazionali che vengono qui analfabeti o quasi a poco a poco parlano spagnuolo (...). E alcuni leggermente accusano di poco patriottismo gli italiani che perdono così miseramente la patria favella. Ma mettiamoci una mano alla coscienza. Dobbiamo stare in guardia noi, che pur viviamo tutto il giorno di libri; e come pretendere che conservino vergine l'italianità della lingua quei poveri diavoli che nell'aspra lotta del pane quotidiano sono costretti ad usare la lingua del paese... anche prima di saperla? Per essi è una necessità imparare lo spagnuolo, e usarlo sempre: che meraviglia allora, se dimenticano l'italiano, o se lo pasticciano come sopra? (*Ibid.*).*

La conclusión a la que arriba Ambruzzi recuerda lo señalado por Blengino (1987) acerca de la constatación que los intelectuales encuentran en el uso de la lengua en el extranjero de la realidad posresurgimental italiana (v.s. 2.1.5): *i.e.* que la unidad aún no estaba alcanzada y que, como dijo Gramsci ([1975]III:2254 Q23(VI)§58 (2009):127-8), los intelectuales no sólo ignoraron al emigrado sino, y más aún, su realidad antes de que partiera. Por ello, este grupo cultural y su publicística propulsaron un programa pedagógico. Ambruzzi concluyó su artículo publicitando aquel programa,

³⁶⁹ Un ejemplo de las situaciones hilarantes descritas por Ambruzzi, a manera de pequeños chistes, decía: «*Tu sei un uomo senza sesso –gridava giorni sono in mezzo alla strada un connazionale sul muso d'un amico per rimproverargli il suo poco giudizio. E l'apostrofato alzava il capo in segno di energica protesta contro l'offesa gratuita alla sua mascolinità, di cui andava orgoglioso (...)*» (1902:848).

que en el caso montevideano (muy similar al porteño) implicaba proyectos para la difusión de la lengua a través de instituciones como Comité «Dante Alighieri», los periódicos *L'Italia al Plata* y *Ausonia* y la propia escuela por él dirigida (descrita más ampliamente en Ambruzzi 1909).

A manera de ejemplo de la extensión del problema de la lengua italiana en y fuera de la península como hipotexto, puede leerse en Einaudi:

Fra qualche decennio i nostri connazionali sommeranno a decline di milioni; e sarebbe doloroso se tutta questa popolazione venisse per sempre perduta all'idea della nazionalità italiana. Il pericolo che fra mezzo secolo il continente sud-americano, che potrebbe essere italianizzato, venga invece abitato da un popolo di lingua spagnuola, dimentico delle sue origini italiane, non è un pericolo chimerico. Se si pensa che il legame più tenace colla madrepatria è la lingua, che molti emigranti partono dall'Italia senza mai aver imparato a parlare l'italiano, e che i loro figli non possono impararlo nelle scuole italiane scarse di numero e povere di mezzi, che l'emigrante povero adotta con facilità estrema la lingua (spagnuola o portoghese) che gli torna più utile pei suoi affari quotidiani,³⁷⁰ si è tratti invincibilmente alla malinconica conclusione che sulla nostra nazionalità grava la minaccia terribile della scomparsa e dell'assorbimento (1900:165-6).

Quizá la constatación más cristalina de la realidad de la lengua italiana en Buenos Aires haya sido la de Vincenzo di Napoli-Vita cuando, aún recientemente radicado, observó agudamente:

Qui si parlano tutte le lingue, qui la metà di tutti i venuti dall'Europa specialmente è composta da italiani e, più che la lingua di Dante –forse per un più acuto insistente ricordo del paese natio in fondo all'animo– tutti i nostri dialetti sono tenuti in onore, e su tutti campeggiano il genovese e il napoletano. / Più di una volta, da che vivo in questa metropoli, quando a mi sono studiato di domandare ad un conduttore di tram, ad un cameriere, ad un commesso di negozio, ad un peone, qualche cosa, una informazione, una indicazione in un possibile castigliano, mi sono inteso rispondere in genovese, in milanese, in napoletano più o meno corrotto dalla provincia. / Si finisce, in questo paese, per non credere più un bisogno lo sforzo di parlarne la lingua, e ognuno si serve del proprio idioma, del proprio dialetto, e tutti –argentini e forestieri– ci comprendiamo, sfatando la sacra e paurosa leggenda della torre di Babele. / Mentre in Italia muoiono o si imbastardiscono i teatri dialettali, mentre hanno sempre minor numero di lettori i giornaletti in vernacolo, qui Gaetano Cavalli –da dieci anni– tiene viva una compagnia comica lombarda, qui il Pantalena attirò fiumane di gente alle rappresentazioni in dialetto napoletano e ha lasciato gran desiderio di riudirlo; qui, tra' grandi diari del paese, in spagnuolo, pullulano gionali politici e artistici quotidiani e settimanali, e riviste di ogni genere, non solo in questa o quella lingua europea, ma in zenese, in meneghino; abbiamo Ô Babilla e il Minestron, avremo tra breve anche il Masaniello [v.s. 7.2.1; v.i. anexo] (1898a:683-4).

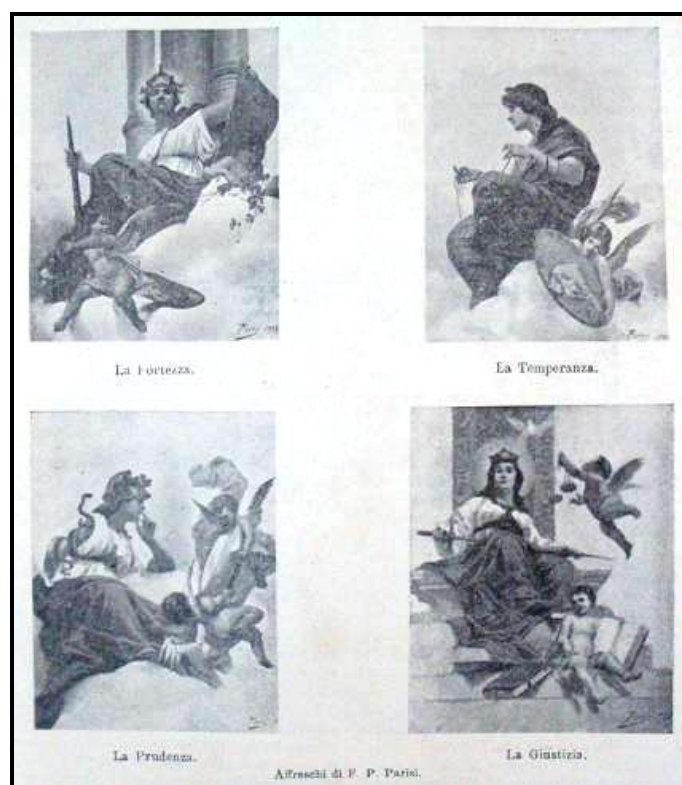
Análoga respuesta al problema de la lengua que propusiera Ambruzzi se llevaba a cabo en Buenos Aires.³⁷¹ Sobre eso escribió en *NeA* «Gip», homenajando a

³⁷⁰ Respondiendo a este argumento Ambruzzi (1902) señaló en su artículo de *NeA* que sí, era comprensible que los emigrados pobres debieran rápidamente utilizar la lengua local por cuestiones de «supervivencia», sin embargo, la pérdida de la lengua italiana era para Ambruzzi un problema también en las casas de las familias más acomodadas, a las que competía una mayor responsabilidad.

³⁷¹ Otro ejemplo textual de esta preocupación es la monografía de Attilio Boraschi «Le scuole primarie

Nicola Lombardi (Archi 1839–¿?), un empresario a quien «(...) gli venne conferita la grande medagli d'argento dal Comitato Centrale della «Dante Alighieri» di Roma, per avere ottenuto, mercè l'opera sua, l'istituzione di varie cattedre di lingua italiana nell'Argentina» (1903a:483). Así lo destacaba LPI:

(...) il trionfo della nostra lingua è tutto suo e lo iscrive di pieno diritto fra i membri più benemeriti della collettività italiana; alla quale altri procurò lustro coll'altezza dell'ingegno, con la nobiltà dell'arte, coll'attività dei commerci, con cento altre forme di operosità intelligente e civile, ma egli coronò la grande e legittima influenza del nome italiano con questa splendida vittoria morale che tutte le altre riassume e consacra con l'affermazione della nostra nazionalità (LPI, cit. in GIP 1903a:483).



Il. 58. Frescos de Parisi para la Catedral (Gip 1902c:199)

Ese era el objetivo de la «Dante Alighieri», «(...) impedire che i figli d'Italia (...) dimentichino il delizioso e nobile accento del patrio idioma» (Ibíd.:484), proteger la «patria favella».³⁷² Además, el articulista no olvidaba los otros aspectos de la *italianità* expandida por el globo y dedicó también algunas páginas biográficas a los artistas, en especial a Francesco Paolo Parisi, «(...) il valoroso pittore, che oramai ha

italiane nell'Argentina» incluida en el volumen *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898) comisionado por la Camera di Commercio ed Arti de Buenos Aires; y «Le scuole italiane nella Repubblica Argentina» por Ignazio Martignetti en el volumen de 1906 (v.i. 7.5).

³⁷² v. «Il comitato bonaerense della Società "Dante Alighieri"» por Basilio Cittadini, en el volumen *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1906).

saputo conquistarsi uno dei primi posti nell'arte (...)» (Gip 1902c:198).³⁷³

Lo mismo hizo en otro artículo (1902a) sobre uno de los principales maestros de canto de Buenos Aires, Leopoldo Stiatessi (Florencia 1851–Buenos Aires 1928), padre de César, uno de los artistas favoritos de la colectividad italiana; en el que destacaba también a sus discípulos María Nunzio, Amalia Bona, Bice Adami, Matilde Marquez, Sara Ventura, Ernesto Cappa, Alfredo T. Braglia y Antonio Bertoni. Por otro lado, «Gip» escribió sobre distintos temas, como los vagabundos de Buenos Aires (1901), las migraciones estacionales destinadas a los trabajos rurales (1902b) y los preparativos para la llegada de representantes chilenos a Buenos Aires en ocasión de la firma de un pacto pacífico, a propósito de la cual reseñó los conflictos entre Argentina y Chile (en los que la colectividad italiana tuvo también un rol importante) (1903b; v. Calindri 1903a).

La firma «Gip» probablemente se trate de un acrónimo de Giacomo Pavoni,³⁷⁴ quien también firmó varios artículos en *NeA*, uno de especial interés, titulado «Come scompaie l'Argentina primitiva» (1910), que respondía a una conferencia de Belisario Roldán (y también a muchos otros autores de tendencia nacionalista).

A qualcuno parve un grido di riscosa, la canzone civile di un poeta sdegnoso che mirasse nella luce del gran cielo azzurro a vincere l'inerzia di un popolo minacciato (!) (sic) nei suoi diritti più sacri dalla travolgente onda di popolo straniero che nel paese di adozione lascia le sue impronte (Pavoni 1910:671).

Según el autor, la lógica de Roldán era que lo genuinamente argentino no podía encontrarse ya en la cosmopolita Buenos Aires sino que había que internarse en los lugares recónditos del territorio. Este razonamiento y toda la conferencia le parecieron a Pavoni un canto nostálgico, pero nada más, pues entendía que el nacionalismo entraba en contradicción con la realidad de lo que Argentina necesitaba, por ello el discurso del «*oratore canoro*»

Non commosse nessuno, perché un gesto nazionalista inteso alla maniera di Roldán, in un paese come l'Argentina che ha bisogno soprattutto di braccia, dove il programma di ogni uomo di governo è ancora tutto racchiuso nella formula di Alberdi Governar es poblar, non poteva

³⁷³ De Zerbi (1897c) también dedicó un artículo al cofre de para la bandera de la nave Garibaldi (embarcación realizada por la compañía Ansaldo para el gobierno argentino, v.s. 7.1), obra de Parisi. Otro de los artistas italianos en Argentina de los que se habló en *NeA* fue el escultor Luigi Fontana (v. Cervelli 1903), que estaba radicado en Rosario, padre de Lucio uno de los más importantes artistas italo-argentinos.

³⁷⁴ No se encontraron referencias biográficas de Pavoni pero, evidentemente, vivió en Argentina y escribió dos libros *Gl'Italiani dell'Argentina nell'anno della guerra* (Menaggio: Baragiola, 1913) y *Pampero. Vento delle Pampas* (Roma: Tiber, 1930).

essere capito. E questo è bene. L'Argentina ha bisogno almeno di un altro mezzo secolo di libertà e di lavoro per assumere una fisionomia propria. La conferenza Roldán è oramai dimenticata (Ibíd.).

Pavoni respondía presto a las cada vez más sonantes argumentaciones nacionalistas desde una mirada decididamente alternativa. Así respondió al mito gaucho:

E non è vero, io penso, che in tutta la campagna argentina popolata dai nostri lavoratori che hanno portato laggiù vigore di braccia e audacie di pensiero, signoreggi ancora il gaucho come l'anima poetica di Belisario Roldan lo sente nelle ore di malinconia. (...) / E il poeta dice il suo dolore in un linguaggio che non è semplice come le prime sorgenti della vita che invoca (Ibíd.:671-2).

Respondió, también, a uno de los hipotextos favoritos del nacionalismo, el amor a la tierra (v.i. 8.3.1), cuando se refería a cuánto había cambiado la campaña por la presencia de «*le alluvioni straniere*»: «*Ma la campagna argentina, così come Belisario Roldán la rievocava in un'ora di sconforto, non è tutta contaminata dagli stranieri che pure l'amano*» (Ibíd.:673).

Por otra parte, la vida en la ciudad de Buenos Aires, sus novedades, su ritmo y sus costumbres (muchas marcadas por la presencia italiana) eran un atractivo para los lectores. De ello se ocupó, entre otros, el periodista Armando Calindri (¿1873?–¿?), que fuera redactor del diario *La Prensa*, recordado por retornar durante la Gran Guerra a Italia para combatir contra los austrohúngaros (Sergi 2012:195) y luego, una vez, en Buenos Aires fundar el periódico *Italia Nuova*, de breve vida (Ibíd.:215). Su artículo en *NeA* sobre La Boca (1903a) no es un relato pintoresco sobre el barrio, sino una descripción de su modo de vida, historia, importancia en el funcionamiento de la ciudad y sobre todo de sus problemas habitacionales y de inundaciones. Sin embargo, cuando Calindri relató el Paseo de Julio sí lo hizo a la manera de un *flâneur* que se encuentra a su paso con personajes típicos como el lustrabotas o el «atorrante» (1903b).

Otra comentadora de la vida porteña en *NeA* fue Cesarina Lupati (pseudónimo de Cesarina Lovati-Guelfi; Milán 1877–1957),³⁷⁵ periodista, autora de libros (fundamentalmente infantiles)³⁷⁶ y conferencista. Se radicó en Argentina entre 1908 y

³⁷⁵ Había sido una de las ganadoras del premio que otorgaba *NeA* con su relato *Un romanzo in tre* (1902) publicado luego en la revista.

³⁷⁶ Destaca uno que cuadraría perfectamente en lo que aquí se describe, siguiendo a distintos autores, como publicística de emigración, uno de cuyos géneros fundamentales fue la novela infantil y de aventuras (De Amicis, Salgari): *La bandiera tra le palme. Romanzo coloniale per ragazzi* (Milán: La Prora, 1936).

1911, período durante el cual tuvo un desempeño activo en las instituciones de la comunidad italiana y fue comisionada por el gobierno italiano como delegada en distintas ciudades argentinas para dialogar con los emigrados. Asimismo, durante su estadía envió correspondencias a la *Tribuna* de Roma y presenció los festejos del Centenario y escribió diversos reportajes al respecto para *Natura ed Arte* y el libro *Vita argentina*³⁷⁷ (cf. Gallinari 2009; Bertagna 2009). Como autora abordó el fenómeno emigratorio no sólo en su aspecto económico-social (en libros, conferencias y reportajes), sino que también pretendió elaborar (más o menos tempranamente) una literatura (tal vez no de carácter artístico, pero eso es conjetural) que lo tematice. El de Cesarina Lupati parece ser un caso anómalo que requeriría una investigación particular, no sólo por su condición de mujer sino, fundamentalmente, por haber buscado desarrollar un programa estético que ficcionalice la emigración (cf. Gramsci [1975]III:2254 Q23(VI)§58 (2009):127-8; v.s. 2.1.5).³⁷⁸ Su mirada sensible a los problemas de los emigrantes pueden leerse en sus artículos «Emigrati. Da Genova a Buenos Aires» (1911b; c),³⁷⁹ donde relataba las condiciones inhumanas y la explotación a la que eran forzados ya antes de partir de Génova. Es su versión de *Sull'Oceano*, tópico que atraviesa distintos géneros que tematizan la emigración, desde la novela, pasando por el libro de viaje, hasta el artículo periodístico. El viaje terminaba en el novedoso Hotel de los Inmigrantes, donde una propaganda del Ministerio de Agricultura «aconsejaba» a los recién llegados:

«Non trattenetevi a Buenos Aires, dove, a causa della sempre crescente agglomerazione, la vita è difficile e cara (...) / Dirigetevi verso l'interno della Repubblica, dove la vita è facile e a buonmercato. (...) / Con lavoro, perseveranza e buona condotta, voi potete in tempore relativamente breve diventar proprietario della terra coltivate» (cit. in Lupati 1911c:692).

Lógicamente, entonces, la realidad del interior, las colonias y el campo no podía permanecer inopinada en la revista. Para ello, *NeA* tuvo la colaboración de uno de los expertos más importantes en la materia, el ingeniero agrónomo Roberto Campolieti, quien llegó a ser director de la estación experimental agronómica de Bella Vista en la

³⁷⁷ *Vita argentina. Argentini e italiani al Plata, osservati da una donna italiana* (Milán: Treves, 1910; tr. esp.: Augusto Riera, *Vida argentina*, Barcelona: Maucci, 1910).

³⁷⁸ v.gr. *Novelle d'Oltremare* (Milán: Spighe, 1920), que incluye los relatos ambientados en la Argentina «Irenia», «Fra due soglie», «Nostalgia» y «Canillita», y el «Romanzo d'un italiano nelle Indie» ambientado en Calcuta.

³⁷⁹ Otros dos reportajes escribió Cesarina Lupati en *NeA* sobre Argentina, uno sobre la colonia Open Door y el periódico que editaban sus pacientes (1910a; b), y otro sobre las culturas indígenas del territorio argentino (1911a).

provincia de Corrientes. Se dedicó al estudio de los sistemas agrícolas y la colonización en Argentina, temas a los que dedicó una profusa obra científica.³⁸⁰ También colaboró con distintas publicaciones periódicas como *LPI*, durante un muchos años, e *Il Mattino d'Italia*. En un artículo de *NeA*, Campolieti describió las ciudades de Rosario, Coronda y Santa Fe (1899a), en otro, la provincia de Córdoba. Asimismo, comentó una excursión de carácter científico al territorio «de Misiones» (1903a; b), y otro viaje a la provincia de Santa Fe, específicamente al norte, donde describía las duras condiciones de vida en un lugar remoto y agreste, las costumbres indígenas y la explotación forestal en el territorio nacional del Chaco (1900).³⁸¹

La aproximación a esa otra Argentina más allá de la bulliciosa y ultramoderna Buenos Aires se realizaba desde descripciones de corte geográfico: Alfonso Lomonaco (1907a; b) escribió sobre las cataratas del Iguazú;³⁸² Campolieti (1903a; b; 1900) sobre los territorios nacionales de Misiones y Chaco, y las provincias de Santa Fe y Córdoba; R. A. Raggi (1897) sobre los territorios de La Pampa, Patagonia y Tierra del Fuego;³⁸³ y el propio De Zerbi invitado por el presidente Roca a su encuentro con el presidente chileno en Punta Ares, cuando describió sus impresiones sobre la Patagonia y Tierra del Fuego (1899b; c; d; 1900a). Tal vez el colaborador más representativo de esta perspectiva haya sido Filippo Porena (Roma 1839–Portici 1910). Geógrafo, enseñó la materia en la escuela media y luego en las universidades de Messina, Palermo y

³⁸⁰ v. Zuccarini 1910:424. Los resultados de sus investigaciones pueden verse en: *Los problemas de la ganadería argentina* (Buenos Aires: T. Ruegg, 1900); *La colonizzazione italiana nell'Argentina* (Génova y Buenos Aires: A. Cantiello, 1902); *L'espansione italiana nella Repubblica Argentina* (Roma: Tipografica Unione, 1911); *La chacra argentina. Contribución al estudio del arte y de la ciencia de la colonización argentina* (Buenos Aires: 1914); *El libro del agricultor argentino* (Buenos Aires: Prudent Hnos. y Moetzel, 1916); *La organización de la agricultura argentina (ensayo de política agraria)* (Buenos Aires: Pedro Aquino); *Política agraria internacional en sus relaciones con la paz del mundo* (Buenos Aires: Tor, 1936); *Conciencia social de la mujer* (Buenos Aires: Tor).

³⁸¹ Este tipo de relatos producían gran impresión en los lectores, formando un imaginario sobre estas tierras. El artículo relataba la siguiente anécdota (que podría ser el argumento de una novela de Salgari): «(...) un medico italiano che aveva conosciuto qualche mese prima in Santa Fe (...) mi raccontò che anni or sono il Governo vi mandò in esplorazione scientifica una commissione di medici e naturalisti accompagnata da un battaglione di soldati. Dopo disagi dei primi giorni sopravvenne lo scoraggiamento, poi l'apatia, poi l'annientamento completo della personalità sino a ridursi automi semoventi. Si abbandonarono mule, carichi, armi, denari: si arrivò a mangiare la carne di struzzo o di cervo crudo per l'impotenza di accendere il fuoco; ed infine molti si suicidarono. Giunsero dopo molti mesi a Salta sfiniti, laceri, nudi; ma il fatto solo di arrivarvi fu una fortuna nella quale non si sperava più, un miracolo sovraumano» (Campolieti 1900:682).

³⁸² Alfonso Lomonaco dedicó dos estudios a la cuestión americana: *Al Brasile* (Milán: Leonardo Vallardi, 1889) e *Il primo saggio di colonizzazione italiana nel Cile* (Roma: G. Bertero e C., 1905).

³⁸³ Raggi escribió un libro sobre esa «otra América» menos conocida: *Attraverso l'America meridionale. Escursioni nella Pampa, la Patagonia, la Terra del Fuoco, il Paraguay, Salto del Guairà* (Milano: Francesco Vallardi, 1897).

Nápoles, en la cual pasó los últimos quince años de su vida. Escribió un manual de geografía moderna para la enseñanza media (1886) y dedicó estudios a la metodología y la historia de esta disciplina, a sus relaciones con otras ciencias, a la corografía, así como otros de carácter pedagógico.³⁸⁴ También fue presidente de la Società Africana d'Italia (Nápoles). Sus artículos de *NeA*, partían de la preocupación por poner blanco sobre negro en aquello que los artículos periodísticos y la literatura geográfica y de viaje decía sobre Argentina

Veramente sono usciti di fresco molti lavori di réporters italiani, che si sono recati appositamente sulla faccia del luogo, e potrebbe sembrare superflua in un nostro periodico, qualunque relazione sull'America, d'uno che non c'è mai stato. Ma, leggendo tutti quei lavori, m'è avvenuto di trovarvi fatti, giudizi, sentimenti così opposti e contraddittori, da dover concludere, almeno per alcuni de' loro autori, che sarebbe meglio non ci fossero stati essi. Sullo stesso oggetto, chi ha composto un inno, chi un'elegia, chi un'invettiva; sulla stessa persona chi ha scritto un panegirico, chi un libello; e quanto a la pratica conclusione, chi invita gl'Italiani ad entrare in quell'Eden, chi li scongiura di tenersi lontani da quell'Erebo (Porena 1897a:519).

Compuso entonces lo que puede considerarse una extensa y sesuda monografía ricamente ilustrada, donde realizó una pormenorizada descripción de la geografía pampeana (1893a) y de la ciudad de Buenos Aires (1893b).

Es muy interesante constatar la multiplicidad de perspectivas desde las que la revista abordó el tema de la Argentina: con la pluma de literatos, dramaturgos, lingüistas, geógrafos y agrónomos,³⁸⁵ construyeron una imagen de la lejana tierra en la que habitaban los parientes de los lectores y habitarían los futuros emigrados.

7.4.3. Las colaboraciones de Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita

Las contribuciones de Giacomo De Zerbi y di Napoli-Vita muestran cuán en sintonía estaba el programa de la publicística italiana en Buenos Aires con el de *NeA*; *i.e.* un «organismo unitario de cultura». Una de las principales preocupaciones fue el comportamiento de la colectividad italiana como tal; en el fondo de tal preocupación se encontraban el interés de la política emigratoria peninsular y el nivel de cohesión que

³⁸⁴ Entres sus muchas publicaciones se encuentran: *La geografia nel secolo decimonono* (Roma: Società geografica italiana, 1901); *Sui confini geografici della regione italiana* (1910).

³⁸⁵ Merecen mención, para futuras indagaciones, las ilustraciones y fotografías que acompañan todos los artículos mencionados, de bellísima factura. Sobre esto señala Baldassarre que la revista estaba «(...) repleta de fotografías e ilustraciones, prácticamente todos sus artículos aparecen coronados por una viñeta alusiva que en muchos casos exhibe líneas y composición de raigambre *Art Nouveau*. Incluía además imágenes fuera de texto, en blanco y negro y en colores» (2007:106).

garantizaría su éxito. Por ejemplo, en su primer artículo publicado en *NeA*, De Zerbi (1896a) comentó el impacto de los conflictos bélicos italianos en África (v. también 1896c; v.i. 8.3.1) y la rápida respuesta de la colonia que recaudó fondos entre todos sus miembros. De este modo, se garantizaba a los lectores que los emigrados tenían una fuerte y consistente ligazón con la realidad del país de origen, no sólo eso, sino también tenían un compromiso; otro texto que puede interpretarse desde este punto de vista es de otro corresponsal de *NeA*, Giacomo Pavoni, *Gl'Italiani dell'Argentina nell'anno della guerra* (Menaggio: Baragiola, 1913) (cf. Bertagna 2009). Como es de suponerse el *medium* de aquella ligazón era la prensa. Esto, como programa del sector liberal posresurgimental de la colectividad, se explicitó más arriba (v.s. 6) y De Zerbi lo resumió del siguiente modo:

(...) voglio notare un altro fatto notevole: nell'Argentina tutta fino a qualche anno fa –6 o 7– si aveva una tal quale prevenzione contro gl'Italiani. La cosa proveniva un pò dal lacerarci vicendevole che noi con poca carità di patria facevamo, con pubblicazioni e polemiche indecenti che non potevano certo farci rispettare: cominciate dallo stimarvi se volete che vi si abbia stima; proveniva pure dalla qualità dell'emigrazione che reclutata in massa da mercanti di carne umana, i quali avevano contratto di condurre quaggiù tanti capi di... uomini, e, pur di realizzare pingui guadagni, non guardavano molto pel sottile; proveniva infine dalla poca conoscenza che del nostro paese avevano gli Argentini, abbagliati dal miraggio francese. / Oggi le cose sono del tutto cambiate: ci si apprezza, ci si stima, ci si ricerca. / V'abbiamo contribuito noi mostrandoci più serii, lasciando da banda pettegolezzi e polemiche incresciose, v'ha contribuito la pleiade di grandi nostri artisti che hanno mostrato quanto ingegno, quanta coltura, quanto studio si abbia in Italia; v'hanno contribuito gli argentini che hanno visitato il Bel Paese e ne sono ritornati entusiasti; la stampa italiana, che s'è sforzata a cementare l'amicizia fra i due popoli, l'affluenza di un'emigrazione volontaria, lavoratrice, attiva, seria, intelligente; così che ora si può affermare che, quando un'argentino ci chiama Hermanos, è veramente fratelli che vuol dire (De Zerbi 1896a:781).

De Zerbi se refería al abandono del período fuertemente polémico de la *stampa* italiana en Buenos Aires, marcado por las rencillas político-ideológicas (v.s. 6.2), para «encolumnarse» detrás de un programa compartido, cuya centro era la cultura (por ello destacaba el fundamental rol de los artistas para ese programa –v.s. 6.4), sostenida en el pilar de la publicística; la *stampa* italiana se orientaba a cimentar la convergencia. Nótese que no mencionó a las autoridades oficiales sino a las instituciones civiles como las dirigentes de aquel cambio (en este sentido se enfatizaba la propuesta programática de Cittadini, v.s. 7.1.1).³⁸⁶

³⁸⁶ Este punto es de los más anómalos de la cultura italiana en diáspora: en Buenos Aires la cohesión de la colectividad fue construyéndose a partir de instituciones que precedieron a la creación del estado unitario italiano, como tal, su liderazgo tuvo autonomía de la representación del poder estatal (con períodos de conflictos y acercamientos) (v.s. 2.1.4; 6.2; 7.1). Su programa cultural fue la «*italianità*», efectivamente divulgada por la publicística italiana entre los miembros de la colectividad. Tanto fue así que el

Hacia fines del siglo XIX la relación entre la Argentina e Italia pasaba por un momento de auge, de «confraternidad» (Bertoni 2001). El conflicto con Chile por el trazado de la frontera vivía esporádicos reavivamientos en las últimas décadas del siglo y fue un pretexto perfecto para que la colectividad italiana pusiera en práctica una estrategia de convergencia en la interacción con la cultura argentina. Su *sumum* serían los festejos del 20 de septiembre de 1898. Di Napoli-Vita (1898b) tradujo los términos de la disputa argentino-chilena a los lectores italianos (con final feliz):

Il sole primaverile ha fugato le nuvole... politiche che si erano da più mesi addensate sull'orizzonte bonaerense, e nel rifiorire delle sponde del Plata tutto si prepara ad una nuova vita ricca di speranze. (...) / Sui giornali politici del nostro caro Stivale, in questi ultimi tempo, spesso sono comparsi dei telegrammi –giunti per la via di Londra o di Parigi– sulla questione Argentino-Chilena; sono giunte voci di una possibile guerra, confermata dalle notizie di acquisti di navi e di armi che febbrilmente andavano facendo nei cantieri d'Italia, negli arsenali d'Europa le due repubbliche sud americane; ma io –che pur ricevo ad ogni arrivo di piroscavo postale, due, tre volte al mese tutti i principali... organi dell'opinione pubblica italiana– ho invano cercato sin oggi un articolo, qualche cosa che avesse detto ai parenti, agli amici di questo milione di figli d'Italia che vive in America, in che consistesse il fatto per cui poteva avvenire una guerra e tranquillizzarli. / Parliamo dunque fra noi ora che il pericolo, per il momento è scongiurato; parliamone alla buona... e un po'lungamente... cosa di cui chiedo venia in grazia della buona intenzione (di Napoli-Vita 1898b:68).

El conflicto, que amenazaba con su latente enfrentamiento bélico, era considerado perjudicial para el clima de negocios que hallaban en Sudamérica los capitales europeos. Por ese motivo los empresarios organizaron un banquete con la intención de exponer al presidente Roca su preocupación:³⁸⁷

E mentre si pronunziavano le divergenze tra' periti, (...) il Commercio bonaerense, in gran parte rappresentato da stranieri, che era quello già danneggiato da una crisi naturale in tale stato di cose e più aveva da temere da una guerra, ebbe l'idea di offrire un gran banchetto al nuovo presidente eletto per sentite dalla sua bocca come la pensava sulla situazione presente. Il banchetto ebbe luogo nella gran sala del teatro dell'Opera, con gran lusso, più di 400 coperti e molto pubblico sui palchi... / Nella occasione voluta, il gerente del banco di Londra e Rio della Plata e il presidente della Camera di Commercio italiana, Comm. Ambrosetti, con due ben studiati discorsi dissero che molto volevano sapere dal generale Roca, ma questi scivolò un po' su tutto... quello che non voleva far sapere, solo dicendo che si poteva contare nella pace (Ibid.:69).

Di Napoli-Vita explicó luego los detalles históricos y recientes del conflicto limítrofe, cuya resolución (al menos temporal) coincidió con los festejos del 20 de septiembre, que en aquel año estuvieron orientados a engrandecer la obra del Hospital

desembarco del fascismo en Buenos Aires debió planear una estrategia para debilitar ese liderazgo cuyo lineamiento general esquemáticamente podría resumirse como liberal-democrático (cf. Sergi 2012; v.i. 9.3).

³⁸⁷ Francesco Parisi pintó un cuadro de aquella escena: *Banchetto offerto al presidente Roca nel Teatro dell'Opera*, que fuera regalado al presidente.

Italiano.

E da questa e da quella parte le Camere tennero sedute segrete, e si studiavano frettolose nuove mobilitazioni di contingenti di eserciti e pareva che la data della nostra festa del 20 settembre dovesse essere la vigilia di quella della dichiarazione della guerra in cui gli italiani avrebbero voluto il loro posto di onore al fianco degli argentini! / Il Comitato di beneficenza che presiede alle sorti dell'Ospedale italiano in Buenos Aires, con le elargizioni consuete e straordinarie della nostra collettività, da anni sta costruendo un nuovo, grande, bellissimo nosocomio italiano. Le feste del 20 Settembre con recite di beneficenza, processioni civiche e balli han dato sempre un gran contributo per l'Ospedale, e quest'anno il Comitato aveva pensato che tutte le manifestazioni potevano concorrere ad una grande festa nei locali in costruzione. Nell'ardore bellico, non solo in questa capitale federale, ma in tutta la immensa repubblica la festa nostra, che pare diventura nazionale argentina, malgrado le encicliche dei vescovi locali che continuano a protestare in nome del Papa, quest'anno pareva e di fatti assumeva il carattere di un grande abbracciamento fraterno! / La gioventù argentina, formò in Buenos Aires un comitato per prender parte con gli italiani alle feste a beneficio del nuovo ospedale, e venne il venti settembre, tra lo sparo di bombe, le vie imbandierate, cento e cento banchetti preparati in ogni centro, e nella piazze designate accorsero le nostre società per formare la colonna civica, e in altra piazza si andarono aggruppando le associazioni argentine. Al suono delle bande le due processioni si mossero dirette all'ospedale italiano... e le due colonne si incontrarono ad un angolo della bella e larga via Rivadavia. Io non tento nemmeno la descrizione di quel momento «-Viva l'Italia! Viva l'Argentina! Viva Roma! Viva il Venti settembre!-» erano sessantamila... dico sessantamila voci che gridavano all'unisono... e pareva che dicessero: Ne tremi il Chili! (Ibid.:69-70).

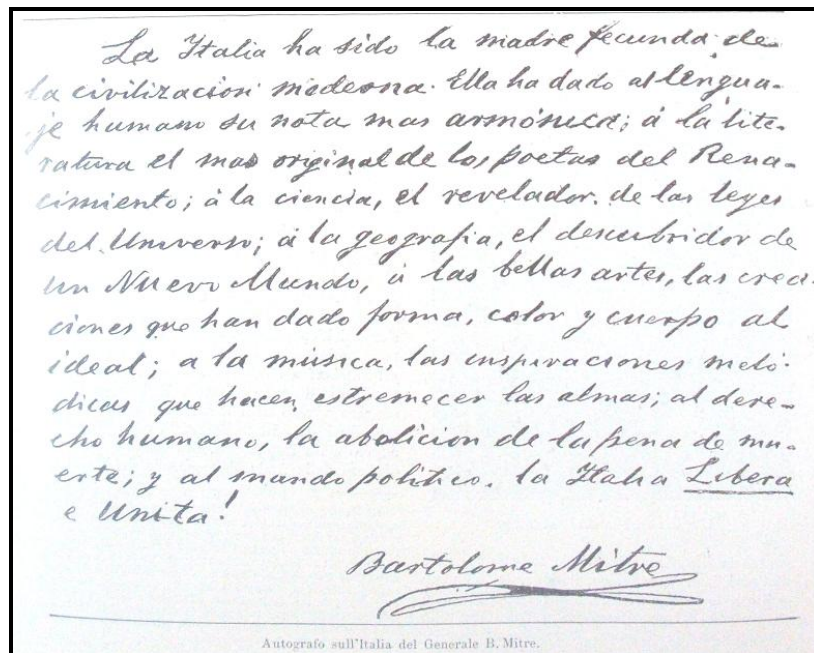
En la búsqueda de la resolución, con anterioridad había sido convocada una reunión bilateral en Punta Arenas y el presidente de la República invitó en la comitiva a De Zerbi (1899b; c; d; 1900a).³⁸⁸ Sin embargo, él optó por no hablar de política sino por describir a los lectores de *NeA* la geografía, los usos y costumbres de los habitantes de esa *terra incognita* que era la Patagonia y Tierra del Fuego.

Otros dos luctuosos eventos fueron testigos de las convergencias culturales entre los italianos en el Plata y la cultura local. Por un lado, los funerales de Umberto I: «*Io non oso nemmeno pensare di poter dare in questa lettera un'idea appena approssimativa di quanto qui han fatto italiani ed argentini (...) per mostrare come il cuore di questa Repubblica batta all'unisono con quello della amata Italia lontana*» (di Napoli-Vita 1900a:874). El registro más cabal del duelo compartido es el número especial de *Caras y Caretas* (II, 102, suplemento), que recorría los homenajes llevados a cabo en toda la república: «*(...) io so (...) che i più vecchi della colonia non videro mai una dimostrazione simile, io penso che in Italia solo Roma e Napoli han potuto dare uno spettacolo simile!*» (di Napoli-Vita 1900a:876).

Por otro lado, los funerales de Bartolomé Mitre conmovieron profundamente a

³⁸⁸ No queda claro que habría motivado la invitación, probablemente haya sido enviado como miembro de la redacción de *LPI*.

la colectividad italiana. Veían en el político liberal a un aliado, por lo que las instituciones italianas lo despidieron con honores (di Napoli-Vita 1906).



II. 59. Autógrafo de Mitre (NeA, XV, 7, 1906:489)

Ambos periodistas, De Zerbi y di Napoli-Vita, fueron importantes agentes culturales que incidieron en el desarrollo de la cultura italiana en Buenos Aires. Como tales, tenían la capacidad para comentar el «pulso» cultural de la ciudad.³⁸⁹ De Zerbi (1896c) describía el avance que él presenció en el comportamiento del público frente a los consumos teatrales, constituyéndose en una comunidad exigente y demandante. A pesar de ello, existían signos de inmadurez, fundamentalmente con respecto a lo que entonces se consideraba uno de los termómetros más refinados del gusto, la música de concierto, especialmente la «música pura» (por ello la música de concierto fue uno de los nichos donde más activamente trabajaron como mediadores culturales los italianos; v.i. 8.2). Asimismo, presentó las principales obras de los artistas plásticos italianos en Buenos Aires (1899a): los escultores Ettore Ximenes, Vittorio de Pol y Eugenio Maccagnani y el pintor Francesco Parisi. Di Napoli-Vita (1901b) hizo lo propio con Nazareno Orlandi. Sin embargo, en pleno auge de la «confraternidad» (Bertoni 2001),

³⁸⁹ Parte de su rol como comentaristas de cómo era la vida en Argentina puede leerse en sus artículos que tienen un tono más «colorístico» o «impresionista» (di Napoli-Vita 1898a; 1900b; 1901a; 1904). Una de las temáticas más características fue dar a conocer las actividades que podían hacerse durante el verano en Buenos Aires y en los centros de veraneo de la República (De Zerbi 1898; di Napoli-Vita 1901c). De particular colorido resulta el relato de di Napoli-Vita (1905) de una «escapada» del calor porteño a Mar del Plata en compañía de Bruno y Tito Cittadini (hijos de Basilio) y del pintor Giuseppe Forcignanò.

no podían dejar de hacerse oír ciertas voces discordantes; y, como se viene postulando en esta investigación, eran los artistas quienes sentían cierta «segregación» (v.i. 8.4).

Uno de los hipotextos de la divergencia cultural era el «materialismo» que, según estos autores, caracterizaba a la cultura argentina. De Zerbi, en un artículo en el que comentaba la creación, auge y caída de la ciudad de La Plata, señalaba la decadencia a la que inexorablemente llevaba el afán de lucro desmedido y la malversación, en una palabra el «materialismo» (v.s. 7.2.2):

(...) la Plata sarebbe stata la rivale di Buenos Aires, non soltanto per la bellezza sua; ma pure per l'importanza che andava assumendo, sia nel campo commerciale che in quello bancario e degli affari. / Dicevo dunque, che La Plata pareva chiamata ad eclissare perfino Buenos Aires, quando s'iniziò il crollo. (...) / Nell'epoca nefasta per l'Argentina, nella quale parve che lo sciupio e lo sperpero fossero nel sangue di ognuno; nella quale era una gara di follie senza nome, di inconsideratezze inqualificabili, di sregolatezze senza paragoni; nell'epoca nefasta in cui il danaro era profuso, gettato, sparso al vento; in cui il delirio delle grandezze aveva invaso tutti; in cui governo e municipio, uomini pubblici e privati, banchi e commercio si dettero a ballare la pazza ridda dei milioni, l'osceno can-can della speculazione senza base e senza appoggio; anche la città nuova, che era fiorentissima, rilasciò travolgere nel vortice folle e anch'essa ne pagò caramente le conseguenze. / Dirò meglio, essa pagò a maggior prezzo che le altre città, poichè, sia perchè ancora bambina, sia perchè maggiore fu lo stuolo delle cavallette umane su essa precipitatosi, La Plata, ricevette un colpo dal quale non s'è più, finora, riavuta. (...) / Mi sono diffuso un po' in questa parte che può parere non consona all'indole di questa rivista, ma ne ho avuto bisogno per poter dire il perchè delle stasi nello sviluppo e nel progredire della città, ed accennare ai motivi della sua decadenza, accelerata dal mal governo durato fino al 1893, anno in cui il popolo infuriato abbatte i malversatori. / Ora La Plata è una città che fa male al cuore per l'abbandono in cui si trova (...) (De Zerbi 1897a:778-81).

Por su parte, a di Napoli-Vita preocupaba igualmente la respuesta del público porteño al trabajo de los artistas inmigrantes, una consecuencia de este materialismo. Para hablar de ello recurrió a la anécdota de una conversación³⁹⁰ con Dario Niccodemi³⁹¹ en la que éste planteaba el problema en los siguientes términos

Uno dei più distinti uomini pubblico di questo paese (...) ebbe il coraggio di stampare (...) che in questione di pittura è preferibile la riproduzione, magari in oleografia, di un quadro celebre, ad un quadro moderno originale! (...) / È questo il criterio di penetrazione profonda del gusto del nostro pubblico, e più ancora dello spirito pratico dei commercianti, che si sono affrettati a riempire di riproduzioni, alcune discrete, la maggior parte pessime, gli scaffali e le vetrine dei loro negozi. E il cattivo gusto, o per dir meglio, la degenerazione del gusto, è cominciata di là per estendersi, con la rapidità di una epidemia, a tutti gli altri rami dell'arte o dell'industria artistica.³⁹² (...) / Qui han preso stanza –non intendo far la corte agli amici

³⁹⁰ El recurso del diálogo es casi una marca de estilo en la escritura de di Napoli-Vita; al mismo tiempo, recurso dramaturgico y platónico, que suele poner en la voz de otro la palabra pedagógica.

³⁹¹ Niccodemi fue director de la revista *El Teatro* (v.i. anexo) y crítico del diario *El País*, donde firmaba con el pseudónimo Steel. Tendría luego una carrera como novelista y dramaturgo de fama, ya radicado en Europa. Una característica saliente de su producción fue su ductilidad para escribir en distintos idiomas. Dario Niccodemi fue, sin dudas, otro de los pilares de la publicística italiana en Buenos Aires (v.s. 6.4).

³⁹² Niccodemi se refería allí al carácter de «simulación» del arte en Buenos Aires, ese también era un hipotexto rastreable en Zuccarini (1907[1930]; 1910; v.i. 9.1.2).

presenti— un gruppo di artisti giovani di merito indiscutibile, se anche non di fama universale, e questo contingente intellettuale lotta per imporsi, per rivelarsi allo sguardo degli intenditori, per lavorare infine, riproducendo sulla tela o scolpendo nel marmo le bellezze della natura argentina, della nostra campagna con le sue scene caratteristiche, ma è triste il dirlo, questi artisti dopo pochi mesi di tirocinio improbo o non apprezzato, debbono ammainare la loro bandiera, raccogliere gli utensili e far su il bagaglio, perchè la indifferenza del pubblico ha loro gridato: Andate altrove con la musica, la pittura, la scultura! Qui ne abbiamo abbastanza di altre cose più serie! È inutile; Buenos Aires non giungerà forse mai ad essere una città artistica nel significato vero e nobile della espressione. I pittori che qui giungono, quale che sia la speciosità dell'arte loro, (...) debbono abbandonare tendenze, stile, temperamento e dedicarsi —se non vogliono riprendere il piroscifo e filare— al ritratto, o a fare l'insegnante di disegno (di Napoli-Vita 1901b:592).

Según estos críticos —intermediarios culturales—, los artistas italianos venían a engrandecer el «arte nacional» armados con los modelos aprendidos en la península (v.s. 7.3.6) y se encontraban con la dificultad de la indiferencia. Por ello di Napoli-Vita advertía:

(...) ho voluto riportarne solo una parte in questa mia prosa destinata ad una rivista che va specialmente per le mani degli artisti italiani, perché molti di questi, prima di avventurarsi a venire nell'America Latina —il quadro fatto dell'ambiente bonaerense serve per mostra di quelli di tutti i centri di questo continente— sappiano un po' davvero che panni debbano vestire e come corazzarsi per l'aspra tenzone (Ibid.:593).

Sin embargo, esta realidad del arte italiano en la Argentina tenía otra faceta, inesperada para los críticos italianos, la comitencia de grandes obras decorativas, en especial para las iglesias.³⁹³

Passo però subito a rivoltare la medaglia per mostrarne l'altra faccia, facendo notare che, se qui è difficile fare un quadro e venderlo, non è difficile —avvendone il coraggio— dipingere, decorare tutta una chiesa, elevarsi al di sopra della massa dei disillusi riempiendo di figure tiepolesche tutta la vasta cupola di una chiesa, il soffitto di un teatro, i saloni di un gran palazzo, facendo onore al nome e all'Arte Italiana. / Se mi venisse la voglia di citare a quante opere colossali ora han posto mano decoratori italiani, in quante vecchie e nuove chiese qui stan dipingendo artisti nostri, forse il lettore potrebbe esclamare: / —Ma nell'Argentina si rinnova l'epoca del Rinascimento? / Rinascimento, no! L'epoca d'oro della grande Arte nostra non torna, non si rinnova; ma è fuor di dubbio che qui si van compiendo oggigiorno opere grandiose, ispirate a vero criterio di arte, eseguite con coscienza di artisti (Ibid.:593).

La gran respuesta a esta preocupación por parte de los artistas y críticos fue la Associazione Artistica, a la que di Napoli-Vita dedicó varios pasajes en sus artículos de NeA (1900a; b). Esta cuestión se tratará más más adelante (v.i. 8.4.2).

³⁹³ Zuccarini consideraba los cuadros de retratos, paisajes, marinas, etc. de Parisi como «*lavoro vario, spicciolo*» (1907[1930]:23), los trabajos importantes eran las decoraciones de Iglesias: en la Iglesia del Socorro, la de San Roque, la de Belgrano, la capilla del Hospital Español y la Catedral.

7.5. Gli Italiani nella Repubblica Argentina

Por iniciativa del gobierno italiano, el 21 de marzo de 1884 el cónsul Domenico Brunenghi se reunió con un grupo de empresarios para discutir la posibilidad de fundar una Camera di Commercio ed Arti en Buenos Aires. Así fue que se avanzó con la diagramación de un estatuto (cuyo diseño fue comisionado a Domenico Parodi y Tommaso Ambrosetti) aprobado el 26 de abril. En el Circolo Italiano tuvo lugar la primera reunión oficial el 8 de mayo presidida por el cónsul y, finalmente, el 3 de noviembre fue elegida la primera comisión directiva.³⁹⁴ A pesar de haber sido originada por voluntad expresa del gobierno italiano, era de carácter privado, libre y autogestionado. Señala Devoto (2006) que en realidad era una institución más o menos ambigua dentro de la lógica que separa la iniciativa pública y la privada. Es decir, tenía sus propios estatutos y autoridades elegidas por sus miembros; a la vez que reservaba el cargo de presidente honorario a los funcionarios diplomáticos y gozaba del reconocimiento estatal. Características similares tuvieron otras instituciones (no sólo comerciales sino también culturales) de la colectividad italiana (v.gr. Asociación de Conciertos; Teatro Coliseo).

Esta cámara es la única de las entidades étnicas de comercio creadas en aquel entonces que subsiste hoy en día. «Su objetivo era favorecer el incremento de los intercambios comerciales con Italia y a la vez actuar como receptáculo y canal de transmisión de las inquietudes de los inmigrantes destinadas a las autoridades diplomáticas y a las cámaras de comercio existentes en Italia» (Devoto 2006:219). Estaba movida fundamentalmente por un espíritu librecambista y agrupaba sectores industriales (grandes y pequeños) y agentes de importación y exportación. La institución servía de intermediaria entre productores peninsulares, comerciantes a ambos lados del océano y consumidores en Argentina. En aquel entonces los productos de exportación italianos, que tenían desventajas competitivas con los de otros centros industriales, encontraron en Sudamérica, gracias a la masiva presencia de connacionales, un mercado disponible (cf. Smolensky 2013:296). La cámara tuvo un importante efecto en dichas relaciones comerciales ya que hacia fines del siglo XIX las importaciones de Italia se habían más que duplicado.

Devoto (2006) destaca cuatro áreas en las que actuaba la cámara: por un lado,

³⁹⁴ Una historia de la formación de la Camera di Commercio ed Arti puede verse en *Gli italiani nella Repubblica Argentina. Esposizione grafica* (1898:517-9), resumida luego en Scardin (1899:125-7).

era generadora de información, es decir, que proveía de estudios de situación del mercado y realizaba exposiciones para dar a conocer los productos en uno y otro país. A este objetivo contribuyó grandemente la creación del *Bolletino Mensile* (v.i. anexo). En segundo lugar, daba garantía a las transacciones pues sus miembros estaban registrados (también prestaba servicios de autenticación de firmas). Además, en los casos en los que las partes aceptaran podía mediar en conflictos. Por último, y lo que aquí más interesa, tenía una incumbencia «cultural-identitaria».

En sus orígenes el Banco de Italia e Rio della Plata fue sostén y al mismo tiempo el grupo que más influencia generaba en el interior de la Camera. A su vez, ese grupo económico era uno de los sostenes financieros de la publicística italiana en Buenos Aires (v.s. 6.1). Esto puede verse a través de figuras representativas, como la familia Tarnassi, de ambos campos de interés (el comercial y el periodístico). La cámara y la publicística italiana fueron los dos pilares (comercio y cultura) sobre los que se cimentó el programa de interacción cultural de la colectividad italiana en Buenos Aires (v.s. 6.4; 7.1.1). Una consecuencia de esto (pero no por ello la única y, además, una muy interesada) fue que en el clima de la Gran Guerra: «(...) en la Argentina de entonces, con una comunidad italiana tan fuerte, asumir la defensa de la “italianidad” era un excelente argumento para hacer buenos negocios y sacar ventajas sobre otras empresas y empresarios de diferente nacionalidad» (Devoto 2006:228).

El ejemplo paradigmático que muestra el cumplimiento de la primera y la última de las áreas de incumbencia de la cámara fue su participación en distintas exposiciones. Las exposiciones entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX fueron importantísimos nodos culturales que reunían avances científicos y tecnológico-industriales, novedades y tendencias artísticas, oportunidades comerciales, etc. La Camera di Commercio ed Arti de Buenos Aires participó en muchas y con gran éxito y repercusión (v. Scardin 1899:125-6; Devoto 2006:228). Para su participación en tres de estas exposiciones (Turín 1898, Milán 1906 y Turín 1911 –dentro del período estudiado en esta investigación) la cámara compuso tres volúmenes, que fueron importantísimos textos de la colectividad italiana de la época, titulados *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (v. Zuccarini 1910:438 y ss).

Estos libros son fuentes ampliamente discutidas en los estudios históricos, por ello no se insiste mucho en su descripción. Algunas de las monografías que incluyen,

como las de di Napoli-Vita y Francesco Capello, son menos citadas en la literatura historiográfica, por ello se les dedica un apartado. Por su parte, Smolensky entiende que en estos libros la Camera di Commercio «(...) se preocupó por resumir los logros de la colonia en todos los campos de la actividad social en publicaciones destinadas a contrarrestar el desprestigio que la irrupción de inmigrantes pobres suscitaba en el imaginario porteño» (2013:296-7). Aquí se pretende ir más allá en la interpretación de esta fuente, por ello se busca ubicarla como un texto más dentro de la publicística italiana en Buenos Aires, algo que parece obvio pero implica que, como tal, es un laboratorio de interacción cultural; por lo tanto no se lee sólo como un elemento propagandístico sino como un espacio para la búsqueda de la comprensión de qué era ser italiano en Argentina.

Los volúmenes consisten en una primera parte con monografías de diversos autores sobre distintas facetas de la vida de los italianos en Argentina. Desde la historia, estadísticas, profesiones, instituciones, etc. En una segunda parte se daban a conocer las empresas de los miembros de la Camera y algunas de las principales instituciones de la colectividad. El primero estuvo destinado a la Esposizione Generale Italiana de Turín, que tuvo lugar entre abril y octubre de 1898. La comisión de la obra fue llevada a cabo por Ausonio Franzoni, Giacomo Grippa, Francesco Pasquali y Pietro Vaccari, y fue confeccionada en los talleres gráficos de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. La iniciativa de realizar una edición (de gran lujo) para exhibir durante la exposición no sólo la tarea de la Camera que contaba ya con más de una década de existencia, sino también llevar la voz de la colonia a Turín, surgió a fines de 1897, por lo que el tiempo era escaso. Sin embargo, se lograron reunir diez monografías de figuras prominentes de la colectividad, expertos en cada una de sus materias.

La «Parte generale» del volumen de 1898 consiste de los siguientes capítulos: «Gli italiani nell'Argentina» por Ausonio Franzoni, miembro de la Camera, representante de sus asuntos administrativos en Italia (Devoto 2006:229) y director del volumen en cuestión; «La Repubblica Argentina. Sunto storico-geografico-descrittivo» por el etnógrafo y arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti; «Gli italiani nell'ingegneria e nell'edilizia» por Pompeo Moneta, profesor de la Universidad de Buenos Aires y organizador y director del Departamento de Obras Públicas de la Nación; «L'industria argentina e gli italiani» del industrial Giacomo Grippa, esta fue la monografía que

inspiró especialmente a Luigi Einaudi su tesis ejemplificada en la obra del empresario Enrico Dell'Aqua; «Le relazioni commerciali fra l'Italia e l'Argentina» por Ausonio Franzoni; «Le scuole primarie italiane nell'Argentina» del médico Attilio Boraschi, uno de los fundadores de la publicación *Il Maldicente*, activo promotor de la creación de escuelas italianas y de la Asociación Dante Alighieri; «Le società italiane di mutuo soccorso» por el prof. Ignazio Martignetti, experto en el tema, era director de *L'Eco delle Società Italiane* y en cuestiones pedagógicas; «Il diritto argentino e gli italiani» del abogado Giuseppe Martinoli; «Teatri ed artisti italiani» de Vincenzo di Napoli-Vita; e «I professori italiani alla Università» por Francesco Capello, doctor en letras, helenista y profesor de latín, que también se desempeñó como crítico de arte en *LPI*. El final de esta primera parte general estaba destinado a distritos del interior del país: «Provincia di Santa Fe» por Giuseppe Ferretti; «Municipio di Córdoba» por G. Paglieri; «Provincia di Tucumán» por A. Mosna; «Distretto di Mercedes» por Tommaso Bellelli; «Distretto di Chivilcoy» por Augusto Caminada; «Distretto dell'Azul» por P. Maschi; y «Chaco austral» por Salvatore Curzio.

Luego de la parte general, que se extiende por unas 350 páginas, hay una «Esposizione Grafica», que completa el resto de las casi 600 páginas del total del volumen. En ella se presentaban las distintas empresas pertenecientes a miembros de la Camera y también instituciones como sociedades, asociaciones, bancos, etc.³⁹⁵

Según escribiera di Napoli-Vita en *NeA*, la Exposición de Turín tuvo un gran impacto en el público italiano en la consideración de lo que ocurría en Latinoamérica. En pleno choque de modelos, la realidad de los italianos en el África y en América generó un contraste que para muchos significaba el redescubrimiento y redefinición de las posibilidades coloniales. Propiamente, eran diversos modelos de interacción cultural: uno belicista y que trajo sonantes fracasos; el otro pacífico y que mostraba un sólido progreso y posibilidades de crecimiento. El corresponsal decía que

(...) da lontano io benedico l'Esposizione di Torino, per il bene che può produrre la sezione Colonie che è riuscita finalmente a squarciare un lembo del velo che sin oggi ha nascosto, alla gran maggioranza degli italiani, la formosissima incongnita che era l'America del Sud, che pure da mezzo secolo accoglie migliaia di figli d'Italia. / Edmondo de Amicis, in una sua ultima corrispondenza a La Prensa di Buenos Aires, da Torino, descrivendo, come lui solo sa, le impressioni dei visitatori dell'Esposizioni, innanzi alla mostra dei lavori delle Scuole italiane nell'Argentina, innanzi alle manifestazioni della vita nostra in questo paese, innanzi al

³⁹⁵ Muchas de las descripciones de esta segunda parte de la obra corresponden a la pluma de Francesco Capello.

magnifico libro Gli italiani nella Repubblica Argentina, ricco di monografie, pubblicato per cura della Camera di Commercio ed Arti italiana, di Buenos Aires, riferisce di aver inteso esclamare da più di una bocca: –E noialtri andiamo a coltivare l’Africa! / Quella sezione della Mostra di Torino e la più solenne smentita per quanti credono ancora che specialmente l’America latina sia la terra dei banditi; per quegli ignoranti che ancora, in alcuni fogli politici d’Italia –e doloroso constatarlo– quando avevano da una agenzia telegrafica un dispaccio dall’America del Sud, stampavano (se cito una cosa vera) «L’assassinio del presidente Borda a Montevideo, è la rivoluzione nell’Argentina» confondendo l’Uruguay con questa repubblica (...); per quegli ignoranti che salutano un amico partente per queste terre gli dicevano: –Tu vai a Buenos Aires? bah! fammi il favore di portare questa lettera a mio congado a... Rio Janeiro! E doloroso, ma è così! / Quanti dei cittadini italiani –con questo non intendo di offendere la minoranza– sanno che cosa sieno questi paesi, dove pure si svolge tanta parte della vita latina e dove la fecondità italiana ha il più grande sbocco che assicuri uno splendido avvenire? / Oh se i ministri che si succedono e si somigliano nel regno burocratico del Palazzo della Minerva, a Roma, facessero meno circolari per regolare lo studio del latino e del greco e imponessero un po’ più di geografia e di storia modernissima nelle scuole italiane, quanti vantaggi non ne avrebbe la patria! (1898a:687-8).

Por esto di Napoli-Vita sostenía que «(...) ora che in Italia si comincia (dopo la mostra coloniale dell’Esposizione di Torino) a... scoprire l’America!» (1898b:68). La confirmación de que tal redescubrimiento ocurría está en el texto de Luigi Einaudi (1900). Él había sido parte del jurado en la sección «Emigrazione e Colonie» de la exposición (que consistía básicamente de los resultados de la creación de las distintas cámaras de comercio), y entendía que ninguna de las otras secciones mostraba tan cabalmente el «vigor» del trabajo y el emprendimiento italianos (por ello realizó una pormenorizada descripción de la muestra en el primer capítulo de su libro). Consideraba que lo más valioso del aporte de esa sección de la exhibición era el «(...) *materiale di studio per commercianti ed industriali e per gli studiosi di scienze sociali*» (Ibíd.:3) –absolutamente en sintonía con aquello que Devoto (2006) señala como una de las principales incumbencias de la Camera. La preocupación central de Einaudi, y como él de muchos otros, era que toda aquella industria y riqueza, a pesar del gran sentimiento patriótico de las distintas delegaciones, no redundara en el crecimiento de Italia, existía «(...) *il rammarico e il timore che tutta questa opera multiforme andasse perduta per l’Italia e ridondasse unicamente a beneficio ed a gloria di schiatte straniere*» (1900:10). Un problema culturalista en la base de un predicamento económico: «(...) *che la perdita della nazionalità porti con sè la perdita dei legami di affari e di commercio colla madre patria*» (Ibíd.).

Einaudi compuso entonces un libro para defender la «colonización espontánea» como modelo de interacción. Su texto tenía un doble objetivo explícito:

(...) dimostrare come nell’America latina e soprattutto nell’Argentina l’emigrante italiano abbia saputo compiere opere grandi ed abbia dato origine ad una meravigliosa efflorescenza

di «capitani dell'industria»; e scegliere poi fra questi numerosissimi «self made men» uno [Enrico Dell'Aqua], il quale fosse quasi l'incarnazione viva delle qualità intellettuali ed organizzatrici destinate a trasformare la piccola Italia attuale in una futura «più grande Italia», pacificamente espandente (...) (Ibid.:18).

Se han mencionado ya otros textos ensayísticos de este tipo, pertenecientes a la publicística de emigración (Godio 1893; Scalabrini 1894). Se dijo, y así lo advirtió un observador sensible como di Napoli-Vita, que hacia fines de la década de 1890 se discutía nuevamente sobre el problema emigratorio y sus modelos de interacción – posiblemente con renovado interés luego de las campañas en África. Esto implica que aparecieran voces alternativas a aquellas a las de, por caso, Godio y Einaudi. Surgieron así textos que pretendían complejizar la mirada sobre la realidad de la diáspora italiana en latinoamérica; son libros que tuvieron un carácter desencantado (no necesariamente pesimista), como por ejemplo los de Barzini (1902) y Bevione (1911). Hay uno de ellos que comentó tempranamente *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, el de Francesco Scardin (1899). Este autor conocía el impacto que tenía en ambos sentidos la interacción cultural; él veía a Buenos Aires a fines de siglo como un mercado «salvaje», donde reinaba «*la legge di selezione*»:

A Buenos Aires ferve, soprattutto, la lotta del commercio. Nella metropoli sud-americana la gente viene, si agita, combatte, sempre guidata dal medesimo fine: conquistare in breve la ricchezza. / Quindi una serie ininterrotta di rapide, nervose trattative nelle quali due termine hanno la prevalenza: il lucro e la speculazione. (...) / Un decennio addietro, ai tempi della famosa crisi di progresso, l'Argentina erasi tramutata in un paese di cuccagna dove attraverso la danza irrefrenabile dell'aureo metallo a tutti era lecito il possibile e... l'impossibile. (...) / L'America è inesorabile. Apre braccia agli animi temprati e gagliardi, ma ricaccia gli inertes (...) / Si vince ma bisogna combattere. Si guadagna ma bisogna lavorare. Si gode ma dopo avere sofferto (1899:25-7).

Es posible identificar en estas palabras nexos con la perspectiva de De Zerbi (v.s. 7.4.3). Scardin dedicó un capítulo entero a discutir el libro *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898).

(...) non appena l'opera uscì a sfidare gli strali della critica, fu evidente la disillusione, vedendo che nella fretta, davanti all'incalzare del tempo, si erano sacrificate cose sulla cui utilità ed interesse non esisteva dubbio alcuno, e dato origine a lacune e sproporzioni troppo visibili e stridenti. Vedendo che (...) mentre «Pittori, scultori ed arti affini» pigiavano in mezza paginetta, agli «Ingegneri» s'erano dedicate ben pagine cinquanta, e sedici agli artisti della scena! (Scardin 1899:150).

Más allá de que se amonestara en todas partes del territorio argentino la omisión de algún nombre considerado probo (molestias que se hacían saber en las páginas de los diarios), se verá luego que crítica de Scardin, no era superficial sino que

iba al núcleo de lo que pretendía la publicística italiana (v.i. 7.5.1). Por otro lado, Scardin coincide con di Napoli-Vita en que produjo un impacto inesperado en el público italiano (las respuestas de De Amicis y Carducci son pruebas). A Franzoni (principalmente a él en tanto compilador) se le objetaba el criterio de selección y ordenamiento de algunos nombres y la imprecisión de números estadísticos. Asimismo, se reconoce méritos a los textos de Moneta, Grippa y Martinoli.

La principal crítica fue el apuro en realizar la compilación y, en parte, fue salvada en la siguiente edición comisionada por la Camera di Commercio destinada a la Esposizione Internazionale di Milano que se desarrolló entre 28 de abril y el 11 de noviembre de 1906.³⁹⁶ En esta oportunidad la factura del elegante libro fue confiada a los talleres gráficos de la Compañía General de Fósforos perteneciente al Grupo Devoto (uno de los grupos empresarios más poderosos y de mayor incidencia al interior de la cámara), donde trabajaba (como se dijo anteriormente, v.s. 7.1.3) el artista Antonio Vaccaro, hermano de Pietro, uno de los miembros más encumbrados de la Camera (v.i. 8.4). En esta oportunidad el volumen destinado a la exposición fue realizado con más tiempo y se nota en el resultado ya que tiene casi el doble de extensión.

En la primera parte se incluyeron dieciseis monografías, a saber: «L'opera degl'italiani nel passato (Cenni storici)» del periodista Giuseppe Parisi; «Lettere, scienze ed arti» de Francesco Capello; «Commercio d'importazione e d'esportazione (con quadri statistici)» por el comité de la cámara; «L'emigrazione italiana in America» por Ausonio Franzoni; «Agricoltura argentina e colonizzazione italiana» del doctor en ciencias agrarias y profesor de la Facultad de Agronomía y Veterinaria de la UBA Marcello Conti; «Opera della Camera di Commercio (con quadri statistici)», por el Comité; «Opere pubbliche e ingegneria» por el ingeniero e inspector general de la Dirección Nacional de Ferrocarriles Alfredo Del Bono; «La stampa italiana nell'Argentina» de Giuseppe Parisi; «I medici italiani (con quadri statistici)» por el cirujano Alessandro Tedeschi, fundador y director del Laboratorio de Anatomía Patológica del Hospital de Alienadas y desde 1905 cirujano en jefe del Hospital Italiano de Rosario; «Banche e casse di risparmio» por el Comité; «Il comitato bonaerense della Società "Dante Alighieri"» por el periodista Basilio Cittadini; «Istituzioni italiane nella

³⁹⁶ Zuccarini dijo que «(...) di fronte a quello del 1898, risultò completo, per quanto lo consenta la natura di simili lavori, e complesso, perchè, oltre al numero maggiore di studi speciali, conteneva una numerosa rassegna dei più importanti paesi della Repubblica» (1910:440).

Repubblica Argentina» y «Le scuole italiane nella Repubblica Argentina» por Ignazio Martignetti; «Il libro italiano nella Repubblica Argentina (con quadro statistico e diagramma)» del librero Carlo Cerboni; «Missioni salesiane nella Repubblica Argentina (con quadri statistici)» de Valentino Bonetti; y «Teatri ed artisti italiani» por Vincenzo di Napoli-Vita. Continuaba esta primera parte con el repaso por los «Distretti consolari e provincie varie» que se había multiplicado muchas veces con respecto al anterior volumen. La segunda parte repasaba nuevamente diversas instituciones, industrias, comercios y sociedades hasta completar más de 1100 páginas.

Por último, la edición de *Gli italiani nella Repubblica Argentina* de 1911 estaba destinada a la Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro que tuvo lugar en Turín, entre el 29 de abril y el 31 de octubre de aquel año. Aquel año se celebraba además el Cincuentenario de la Unidad de Italia por lo que el evento se organizó junto a otras exposiciones nacionales en Roma y Florencia. En este caso la Camera presentó nuevamente el gran volumen compilado para Milán 1906 al que agregó apéndices que actualizaron la información. Asimismo, se incluyeron algunas nuevas monografías que destacaban las conmemoraciones ocurridas el año anterior en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo. El índice de la primera parte quedó constituido del siguiente modo: «L'opera degl'italiani nel passato (Cenni storici)» de Giuseppe Parisi; «Lettere, scienze ed arti» de Francesco Capello; «Commercio d'importazione e d'esportazione (con quadri statistici)» por el Comité; «L'emigrazione italiana nell'Argentina e l'opera della Società di Patronato e Rimpatrio» por L. Caput-Floris; «Le partecipazioni dell'Italia alle Esposizioni di Buenos Aires» por Giacomo Pavoni (v.s. 7.4.2); «Agricoltura argentina e colonizzazione italiana» de Marcello Conti; «Opera della Camera di Commercio (con quadri statistici)», por el Comité; «L'industria argentina e gl'italiani» por Giacomo Grippa; «Opere pubbliche e ingegneria» por Alfredo Del Bono; «La stampa italiana nell'Argentina» de Giuseppe Parisi; «I medici italiani (con quadri statistici)» por Alessandro Tedeschi; «Banche e casse di risparmio» por el Comité; «Il comitato bonaerense della Società "Dante Alighieri"» por Basilio Cittadini; «Istituzioni italiane nella Repubblica Argentina» y «Le scuole italiane nella Repubblica Argentina» por Ignazio Martignetti; «Il libro italiano nella Repubblica Argentina (con quadro statistico e diagramma)» de Carlo Cerboni; «Missioni salesiane nella Repubblica Argentina (con quadri statistici)» por Valentino Bonetti; y «Teatri ed

artisti italiani» por Vincenzo di Napoli-Vita. A continuación un apéndice con actualizaciones (1906-1910): «Commercio di Esportazione e importazione» por el Comité; «Agricoltura argentina e colonizzazione italiana» por el doctor en ciencias agrarias Moldo Montanari, profesor de la Facultad de Agronomía y Veterinaria de la UBA; «Progetto di colonizzazione» del ingeniero agrónomo Roberto Campolieti (v.s.7.4.2); «L'opera della Camera Italiana di Commercio ed Arti in Buenos Aires» por el Comité; «Opere pubbliche ed ingegneria» por el ingeniero Giovanni Pelleschi; «La stampa italiana in Buenos Aires» por Agenore Magno; «I medici italiani» por Alessandro Tedeschi; «Il libro italiano nell' Argentina» por el comerciante de libros Alfredo Cantiello; «Istituzioni e scuole italiane nell'Argentina» por el Comité; «Missioni salesiane nella Repubblica Argentina» por el dr. Valentino Bonetti; y «Teatri ed artisti italiani» por Vincenzo di Napoli-Vita. Completaban el gran volumen «Monografie varie» sobre la actividad y el trabajo de los italianos en distintas partes del país y sobre diferentes sociedades, empresas, industrias y comercios.

7.5.1. Las monografías de Francesco Capello y Vincenzo di Napoli-Vita

Interesa detenerse en las monografías de Francesco Capello y Vincenzo di Napoli-Vita pues son aquellas destinadas al trabajo de los artistas italianos en Argentina. Capello (v.s. 7.1.3), doctor en letras, cuando recién había llegado a Buenos Aires, fue invitado por Cittadini a dictar un curso de literatura en la Asociación Dante Alighieri (Smolensky 2013:368),³⁹⁷ donde además pronunciaría varias conferencias (algunas de las cuales fueron publicadas). Sus campos de experticia eran la helenística y el latín, a su enseñanza se dedicó en el Colegio Nacional y la Facultad de Filosofía y Letras. La monografía «Lettere, scienze ed arti» (1906) es un repaso desparejo por los hombres de ciencia y artistas italianos en la Argentina, además de la presencia aquí de obras italianas. La parte de literatura es, sencillamente, pobre: se refirió a Pietro De Angelis, repasó los conferencistas de la Dante Alighieri y mencionó qué «*letterati veri*» visitaron

³⁹⁷ Smolensky además refiere la conversación de Capello con Pascarella (1898) en la que el poeta le preguntó: «-¿Cuántos son en la Dante Alighieri? / -¡No más de cien socios! / -¿Y cuánto se paga? / -¡Un peso por mes! / -¡Y decir que la Dante Alighieri es la única sociedad italiana que hace algo por la cultura italiana en estas regiones!» (cit. in Smolensky 2013:368). Más allá de lo exagerado de la conclusión de Pascarella, sirve para dimensionar por qué se percibía como un problema la cuestión de la lengua y la cultura italiana (v.s. 7.4.2).

la Argentina y escribieron sobre ella. Nada decía de las letras artísticas, por caso de los dramaturgos italianos residentes, ni de la científico-histórica.³⁹⁸ Pesaba tal vez algo que luego enunció Zuccarini: «*Il campo delle lettere è molto più arido, perchè gli studi letterari, particolarmente quelli in lingua straniera, solleticano scarsamente l'amor proprio e nessuna remunerazione offrono nella Repubblica Argentina*» (1910:434). Es válida la pregunta acerca de si estaba ocurriendo un olvido de una literatura artística de los italianos en Argentina o, ciertamente, esta no existió (o no tuvo suficiente peso). Esto amerita futuras investigaciones; posiblemente la dramaturgia del propio di Napoli-Vita podría ser un corpus textual pertinente (v.i. 8.3.1).³⁹⁹

En cuanto a los artistas plásticos, Capello dividió su exposición en dos. Por un lado, la escultura; sobre la que realizó un recorrido por distintos emplazamientos monumentales del país (principalmente de la ciudad de Buenos Aires). Muchas de las esculturas mencionadas fueron realizadas en talleres de Italia, con las excepciones de aquellas de Ettore Ximenes, Vittorio De Pol, Umberto Somadossi, Luigi Trincheri, Romolo Del Gobbo y Giovanni De Pari. Señaló que «(...) *gli scultori sono in tutto a Buenos Aires 47, di essi ben 37 italiani*» (1906:50), sin embargo, esas proporciones no se reflejan en el texto. De los artistas residentes en las provincias sólo nombra a Luigi Fontana (que vivía en Rosario).

Por otro lado, habló de la pintura. En primer lugar, hizo referencia a las obras de arte italiano presentes en las colecciones públicas de Argentina y en algunas colecciones privadas.⁴⁰⁰ Entre los pintores italianos que vivieron o residían en Argentina mencionaba a Ignazio Manzoni, Nazareno Orlandi, Fausto Eliseo Coppini, Giuseppe Quaranta, Reinaldo Giudici, Filippo Galanti, Giuseppe Forcignanò, Antonio Vaccari, Villa, Eugenio Menghi, Luigi Paolillo, Barberis, Decoroso Bonifanti, Delle Vedove,

³⁹⁸ Sobre este último punto sí se refiere, por ejemplo, Scardin (1899:161 y ss.) hablando de Giuseppe Tarnassi, Pietro Scalabrini, Ferruccio Mercanti, Attilio Borraschi. Es interesante notar que Scardin igualmente entiende que hablar de las letras italianas en Buenos Aires implica referirse sobre todo a conferencistas de la Dante Alighieri, que por lo demás tenía entonces una vida relativamente breve. Lo propio haría luego Zuccarini (1910).

³⁹⁹ Sin embargo, además del problema sugerido para futuras investigaciones, existe también el problema de tipo heurístico de la «recuperación» de dicho corpus. Para esta investigación sólo fue posible dar con una sola pequeña pieza de teatro *Io parto!* y la reconstrucción argumental de la revista *I3* (v.i. 8.3.1), pero se sabe que no sólo fueron muchas más las obras compuestas sino que también fueron interpretadas (v.s. 7.3.1).

⁴⁰⁰ Decía de Eduardo Schiaffino, director del museo, que es «(...) *figliuolo di Italiani, ma che, per causa delle sgraziate leggi sulla leva, dovette andare a studiare in Francia. È forse più pittore con la penna che col pennello*» (1906:50).

Giulio Cesare Prati, Angelo Tommasi, Caprile, Lattanzio Sala, Guido Baoggiani, Augusto Bolognini, Eugenio Linazzi, Tanzi, Giuseppe Fabbri, Angelo Alghisi, Giuseppe [Matteo] Casella, Cavicchia, Ceccoli, Francesco Coviello, De Santi, Gatti, Luciani, Nanini, Pugnaroni y Girardini. También, dedicó un espacio importante a la pintura decorativa religiosa; la pintura y la escultura religiosa se habían convertido en un nicho italiano del mundo del arte argentino (v.s. 7.4.3; v.i. 8.4). En esta monografía esto puede verse cabalmente ya que describía los trabajos de Gaetano Vannicola (a quien mencionaba como Van Nicola), Ettore Ferrari, Nazzareno Orlandi, Giuseppe [Matteo] Casella, Bergamaschi, Francesco Parisi, Bordellini y Agostino Moretti.⁴⁰¹

Es comprensible la crítica a la primera edición que hiciera Scardin (1899). Por ejemplo, para conocer la importantísima actividad de los músicos italianos inmigrados solo se puede recurrir a la acotada mención que realizó Franzoni en su monografía (que tenía pretensiones generales), y no se les dedicó un lugar especial como esta de Capello. De algún modo el libro de Zuccarini (1910) vino a suplir estas faltas, especialmente en el capítulo dedicado a las ciencias, las artes y las letras (1910:423-56; v.i. 9.1.2).

Por otro lado, la encomienda de la Camera di Commercio a Vincenzo di Napoli-Vita (v.s. 7.3.1) de hacerse cargo de una monografía que relate la historia de las artes del espectáculo (los «*avvenimenti artistici italiani*») y los artistas italianos en Argentina era, al menos, extraña:

Quando io in sul finire del 1897 (...) fui invitato dalla Camera Italiana di Commercio e Arti in Buenos Aires, a collaborare nella splendida pubblicazione Gli Italiani nella Repubblica Argentina destinata all'Esposizione Generale di Torino che doveva aver luogo nell'anno seguente, con una breve monografia su Il teatro e gli artisti italiani nell'Argentina, ancora quasi nuovo nel paese, (dove mi ero deciso a rimanere tornando nel campo del giornalismo militante, che avevo abbandonato dal giorno nel quale ebbe fortuna una mia prima commedia e mi sedusse la tempestosa vita del teatro, incitato a far parte della redazione della Patria degli Italiani) dopo avere accettato l'incarico quasi me ne pentii. Come era possibile in poco più di un mese andar facendo delle ricerche nelle biblioteche pubbliche e private, scartabellando vecchie collezioni di giornali, andare a rintracciare le origini della nostra gloriosa importazione artistica nell'Argentina: nomi e date più antiche, per compilare un lavoro relativamente completo dal punto di vista storico o cronologico almeno?... (di Napoli-Vita 1906:357).

A pesar de la confesión de sus limitaciones, aquel texto de 1898 le valió una medalla de plata en la Exposición de Turín. Aunque hacía pocos meses que di Napoli-Vita estaba radicado en el país, ya tenía muy claro su objetivo como publicista y por ello

⁴⁰¹ Menciona también una obra de Modesto Faustini para la familia Pacheco, el artista moriría poco después de su regreso a Italia (Capello 1906:53).

pudo trazar un definido propósito para su texto, dar cuenta de «(...) *la storia dell'Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore* (...)» (1898:291). Para la edición de 1906 di Napoli-Vita contó con más tiempo para preparar el texto y el resultado así lo demuestra. Las originales dieciseis páginas de la monografía de 1898, espacio reducido que criticara Scardin (1899), pasaron a cuarenta y seis, además se ampliaba el recorte temporal. Esta segunda tentativa resultó en un ensayo histórico más consistente y metódico. Zuccarini lo juzgó del siguiente modo:

Vincenzo di Napoli-Vita diede allo studio (...) completo sviluppo, rifacendo, sulla scorta di dati certi, la storia del teatro italiano nella Repubblica Argentina; lavoro questo molto accurato ed il più completo di quanti ne sono stati scritti finora su questo interessante soggetto (1910:440).

En cuanto a sus fuentes, en el primero de los textos, di Napoli-Vita partía de una fuente oral. Explicaba que su intención era hacer un recuento de los últimos quince años, desde la muerte de Wagner en 1883; sin embargo, dijo que un informante, Alfredo Cattaneo, «*vecchio esercente, coadiutore, ispiratore di imprese teatrali, non sempre fortunate*», lo disuadió de no dejar fuera hitos anteriores a esa fecha. Y el relato comenzaba entonces en forma de diálogo entre ellos dos (nuevamente este recurso que al dramaturgo devenido historiador de turno parecía válido). Como un Virgilio, Cattaneo acompañó a di Napoli-Vita hasta la temporada de 1872, cuando el relato retomó su narrador. En cuanto a las fuentes documentales, en aquel primer texto simplemente mencionaba algunos apuntes tomados con información de las secretarías de los teatros.⁴⁰² Sin embargo, en el de 1906, fue más metódico y dedicó un fragmento a comentar el estado del arte; fuentes secundarias de las que se valía mucho y las cuales también «corrigía» cuando consideró que incurrían en algún error fáctico.

Nuevamente, el texto comenzaba refiriéndose a una fuente oral, el Dr. Juan Ramón Silveyra

(...) un monumento di erudizione storico-musicale. Nella sua mente gli anni non hanno appannato un solo ricordo degli avvenimenti artistici che dalla lontana adolescenza piú impressionarono il suo animo squisitamente sensibile. Ve lo presento como uno dei miei piú preziosi cooperatori alla compilazione di questa monografia (1906:357).

Luego mencionó aquellas publicaciones que vieron la luz entre sus dos textos: *Buenos Aires setenta años atrás* de José A. Wilde, «*libro pergevole, per quanto un pò*

⁴⁰² Decía: «(...) *recandomi a cercar dei dati nelle moderne segreterie dei teatri bonaerensi* (...)» (di Napoli-Vita 1898:291).

fantasioso» (Ibíd.); y Teatro antiguo de Buenos Aires e Historia de la Ópera en Buenos Aires de Mariano G. Bosch, quien en el momento en que di Napoli-Vita escribió su primera monografía «non aveva nemmeno pensato ancora a compilare i suoi volumi» (Ibíd.). A lo largo de gran parte del texto se apoyó sobre este último haciendo foco principalmente en los emprendimientos italianos, y corrigiendo y completando algunos fragmentos. Mencionaba también, al pasar, varios artículos de revistas y libros de memorias, como el de Tomasso Salvini.

El pensamiento de di Napoli-Vita y el de la publicística italiana especializada en artes se resumía en las palabras que inauguraban el texto: «*Il sentimento della italianità tra gli emigranti nell'America del Sud, e nella Argentina in particolare, da più che mezzo secolo è stato certamente tenuto vivo in ispecial modo dagli artisti da teatro venuti dalla Terra delle Arti in questi regioni» (1898:291). Por ello entendía que el programa de expansión de Italia debía guardar un lugar privilegiado para los artistas. Las mujeres y hombres del teatro (lírico y dramático) eran protagonistas principales:*

Gli artisti di canto, i maestri di musica, da tempo immemorabile sono stati sempre arditi emigratori e nei ricordi delle prime colonie che si andarono formando nel Nuovo Mondo, poi trasformate in fiorente repubbliche, (...) a centinaia i nomi di cantanti, di musicisti, in patria forse sconosciuti o dimenticati, non pochi hanno lasciato le loro orme (Ibíd.).

El napolitano construyó un relato progresivo en el que los extranjeros y su cultura se «aclimataron» en la sociedad local; sobre esto se discute más adelante (v.i. 9.1.3). Teniendo en cuenta estas consideraciones de los textos de di Napoli-Vita es posible encontrar un punto ciego en la tesis de Einaudi (1900), inspirada justamente como respuesta al gran volumen *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898). El futuro presidente de la república señalaba en distintos capítulos de su libro los diversos agentes de expansión italiana en América del Sur, a saber: el marino, el colono, el industrial, el artesano; pero dejó afuera al artista. Esta hipótesis de lectura no tiene que ver simplemente con una visión romántica de la inmigración italiana; sino que busca interpretar una falla en la argumentación de Einaudi. Precisamente una de sus conclusiones era la amenaza de la pérdida de cohesión en la colonia italiana en Sudamérica por el abandono de la lengua italiana (v.s. 7.4.2), por extensión de la cultura italiana,⁴⁰³ pero no comprendió que esa era la incumbencia de los artistas e

⁴⁰³ Como resume: el temor de «(...) *che la perdita della nazionalità porti con sè la perdita dei legami di affari e di commercio colla madre patria» (Einaudi 1900:10). Zuccarini respondió a estas preocupaciones de los intelectuales italianos que visitaban Argentina con el objetivo de «vedere quale altro utile possa*

intermediarios culturales y que efectivamente eran ellos quienes estaban poniendo en práctica todo un programa cultural, *i.e.* la publicística italiana. Por esto, se entiende aquí, que la crítica de Scardin (1899) de que se dedicaba mucho espacio a los ingenieros y poco a los artistas no era superficial sino que señalaba esa falla argumental. Del mismo modo, el texto de Zuccarini (1910) comprendía de forma integral el trabajo de los italianos en Argentina, considerando además de las fuerzas económicas, las culturales en misma proporción. La visibilización de esto es quizá uno de los principales efectos del texto de di Napoli-Vita; a pesar de ello, es un texto que permaneció olvidado.

ricavare l'Italia dal torrente di popolazione che si è riversato sulle terre del Plata», pero ninguno se preguntaba «in qual maniera gl'italiani della penisola possano concorrere a rafforzare le posizioni conquistate dall'immigrazione nell'Argentina» (1910:471).

PARTE III. HALLAZGOS

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS TEXTUAL

En esta tercera parte se presentan los resultados del análisis textual, que ponen a prueba la productividad y pertinencia del esquema interpretativo propuesto en las hipótesis. En primer lugar (8.1), se explicita el rol fundamental que juegan las publicaciones periódicas como núcleos de un grupo cultural rastreable en sus colaboraciones y afinidades estéticas. Luego (8.2) se hace hincapié, a través del repaso de sus indicios textuales, en las convergencias culturales de ese grupo con la cultura local, especialmente con la elite social y cultural porteña. A continuación (8.3), se propone una lectura sobre la modelización de sí misma que hace la cultura migrante; *i.e.* la *italianità*. Más adelante (8.4), se estudian las repercusiones (y construcciones) textuales de las tensiones del espacio artístico-cultural. En este punto se indaga sobre la aparición de la Associazione Artistica como respuesta a dichas contradicciones. Finalmente (8.5), se resume el recorrido en la propuesta de delimitación de una formación cultural italiana en Buenos Aires.

8.1. Las publicaciones periódicas como núcleos de artistas e intelectuales italianos

Los periódicos dieron a muchos recién llegados con formación su primer trabajo en Buenos Aires. Aún más, las redacciones fueron centros importantísimos de sociabilidad, como dice Sergi a propósito de *L'Italiano*: «*Da quel buco di redazione, passavano per essere crismati e lanciati alla vita italo-argentina, artisti, scrittori, conferenzieri*» (2012:110). Esto podría decirse de casi todos los periódicos importantes dentro de la colectividad italiana. Entre los recién llegados había algunos jóvenes periodistas audaces reclutados en la península, como Basilio Cittadini y Atilio Valentini; y también hubo quienes vinieron a probar suerte y encontraron en los periódicos ambientes propicios, abiertos y libres para desarrollarse, como Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita. Fue así para la gran mayoría de los periodistas mencionados

en esta investigación. Como dice Bertagna

I tanti esempi di passaggio dal giornalismo ad impieghi in altri settori, oltre a confermare che attraverso la stampa etnica si costruivano reti di relazioni personali dentro e fuori la collettività, sembrando suggerire che essa offrì un primo approdo professionale a un certo numero di immigrati che appartenevano, più che alle classi intellettuali, alla piccola borghesia urbana (2009:39-40).

Más allá de los periodistas, la minoría inmigrante que no venía como mano de obra, es decir, aquella que poseía algún capital (económico o cultural), al llegar debía pasar por algún diario, probablemente de la mano de algún amigo en la *stampa*, para presentarse en sociedad. Muchas veces esto significaba el *reclame* de algún emprendimiento empresarial, de una oportunidad de negocios. Otras, simplemente dar a conocer a un profesional recién llegado y necesitado de oportunidades laborales. Para los artistas, como se verá, esto era fundamental y gran parte del éxito de su inserción en el nuevo medio dependía de su publicidad.

Se dijo que Giacomo De Zerbi llegó a Buenos Aires en 1888 (v.s. 7.2.1). «Giacomino» (como lo llamó Mascagni) tal vez haya venido buscando formar algún capital, a «hacer la América», y vivir la aventura. Venía, eso sí, con experiencia; había publicado algunas letras de juventud, colaboró en periódicos y provenía de una familia que conocía muy bien el *metier* periodístico. Probablemente el contacto de su hermano mayor Rocco con Angelo Sommaruga, entonces propietario de *LPI*, haya facilitado su llegada a la Argentina y su ingreso a ese periódico. Poco tiempo después ya apadrinaba colegas en duelos y tenía sus propias *vertenze* originadas en la letra de imprenta.⁴⁰⁴

Casi una década después, en 1897, otro napolitano, Vincenzo di Napoli-Vita tomó la decisión de vivir la experiencia americana (que para él sería definitiva). De gira con la compañía de teatro dialectal, de la cual era «poeta y administrador» (di Napoli-Vita 1906:357), que lo llevó por Argentina y Brasil, fue tentado por *LPI* a instalarse en Buenos Aires, tal vez cansado de la «*tempestosa vita del teatro*», «*ero deciso a rimanere tornando nel campo del giornalismo militante*» (*Ibid.*). Esa redacción sería su casa, y en ella construyó su prestigio como crítico, conocido y respetado por el ambiente artístico.

Di Napoli-Vita, al igual que De Zerbi, poseía experiencia en el mundo periodístico, habiendo colaborado en la *Gazzetta di Napoli* y fundado la revista *Don*

⁴⁰⁴ Este es un indicador inesperado de la inserción de un inmigrante en la sociabilidad porteña, pero es efectivo pues muestra que tenía un lugar entre sus colegas, es decir, que fue bien acogido y, por otro lado, que su trabajo era leído.

Chisciotte. Ambos compartieron redacciones en *LPI*, en su propio emprendimiento conjunto *Masaniello* y en *LRT*; pero lo que fundamentalmente compartieron fue la comprensión de que era necesario un espacio publicístico para el arte y los artistas italianos. Por esto, supieron rápidamente formar espacios de acogida para artistas recién llegados y también para aquellos que ya se encontraban en Buenos Aires pero estaban dispersos. Lograron de este modo nuclear en sus revistas *MDA*, *LRT* y *LRA* (y también en la redacción de *LPI*) a un grupo o colectivo cultural integrado por artistas y críticos.⁴⁰⁵

Tres años después de haberse radicado, De Zerbi fundó *MDA*, revista para la cual ideó un programa de convergencia cultural, donde los jóvenes artistas italianos y argentinos pudieran mostrar sus progresos a la vez que «dar forma» al lienzo blanco de la cultura porteña. Los artistas italianos y los argentinos, que también llegaban de Europa donde habían ido a formarse, se encontraban con lo que consideraron un ambiente cultural en ciernes. Buenos Aires era una ciudad rica, ávida de consumos culturales pero a la que, según los artistas e intermediarios, era necesario educar. De Zerbi lo expresó claramente en *NeA*:

Quelli che, essendo stati a Buenos Aires parecchi anni fa, leggessero queste mie chiacchierate, non si meravigliano se vi trovano una digressione sul senso artistico del pubblico bonaerense. / Cinque o sei anni soltanto or sono, parlar di arte nella capitale Argentina era come fare una conferenza in sanscrito a dei contadini. Si andava a teatro spendendo un occhio del capo, unicamente perchè era di prammatica avere il palchetto all'Opera o alla Commedia, per farcisi vedere e per vedere. / Questo il livello artistico d'un lustro fa: il compianto Marino Mancinelli, che volle dare un concerto con programma meravigliosamente bello, vide il teatro deserto addirittura. / Chi scrive queste note ebbe l'infelice idea di farsi promotore d'una serie di grandi concerti orchestrali, che educassero il pubblico alla musica classica e alle bellezze delle creazioni dei maestri geniali. Il giovane e valentissimo maestro Ercole Galvani concertò e diresse le magnifiche udizioni orchestrali, ma il pubblico non vi accorse neanche... gratuitamente o, peggio, quel pochissimo, che intervenne, protestò perchè suonavano del Beethoven o del Wagner, e chiese che invece del preludio dei Maestri Cantori si facesse eseguire l'intermezzo di Cavalleria Rusticana e al posto della 3^a sinfonia del divino Beethoven quella dei Vespri Siciliani [v.i. 8.2]. (...) / In quanto al teatro di prosa, non si era molto più innanzi, per quanto il dramma e la commedia sino di più facile percezione. Però, quando io parlo di progressi in queste terre, accenno a passi da giganti, accenno a veri miracoli. Nella vita d'un popolo succede come in quella umana; quando si è bambini, s'apprende con facilità prodigiosa, si progredisce rapidamente, si cambia in tutto per modo che quasi non si è riconoscibili da un momento all'altro. L'Argentino è un popolo nato, si può dire, ieri, e che cammina baldo e sicuro verso la luce, verso il meglio (1896b:603).

Es decir que De Zerbi asumía la doble responsabilidad de educar al público con su publicación y de facilitar, como agente cultural, los espacios de producción y

⁴⁰⁵ Sobre la distinción metodológica entre considerarlos como un «colectivo» y no como un «grupo creativo» v. Mancuso 2015; v.i. 8.1.1.

encuentro entre artistas y público, tarea harto difícil.⁴⁰⁶ Un ejemplo fue la aparición de la Nueva Sociedad del Cuarteto:

Diamo il passo all'arte vera, al classicismo e presentiamo nelle nostre colonne i quattro giovani artisti che hanno per esso un'adorazione profonda, sconfinata. / Io che scrivo non ho mai peccato di modestia ed anzi ho a volte moti di superbia che battezzo ipocritamente col nome di legittimo orgoglio, ebbene uno di quegli slanci l'ho avuto quando ho visto la «Nueva Sociedad del Cuarteto» affermarsi solennemente ed imporsi in quanti amano davvero quella divinità che è l'arte musicale. / Fui io, che consigliai pubblicamente ai quattro egregi giovani di costituire una Società del quartetto, fui io che battetti la grancassa non perchè essi ne avessero bisogno ma perchè il pubblico sapesse dove trovare qualche cosa di veramente artistico, fui io che incitai Galvani elettissima mente d'artista, Scarabelli troppo modesto, Furino l'appassionato e Bonfiglioli conscienciosissimo interprete a farci gustare le deliziose composizioni di quelli che Verdi vorrebbe sempre studiati. / Capirete facilmente che amo la giovane Società, come un padrino il suo figlioccio, che ho assistito trepidante alla prima tornata data qualche mese fa, e in cui il quartetto ad onta di qualche incertezza, di qualche lieve difetto sepe affermarsi; ho gioito quando ho visto Mancinelli, grandissimo fra i moderni direttori d'orchestra, incoraggiare la Società e prestare la validissima opera sua per un concerto che è forse la più bella pagina orchestrale della storia d'arte argentina, per quanto non abbia fatto troppo onore al gusto estetico del pubblico che disertò in massa (De Zerbi 1891a:5).

Con «legítimo orgullo» De Zerbi animó a los cuatro jóvenes músicos a emprender un proyecto musical desafiante para el público porteño y los «protegió» desde la legitimidad que le daba su puesto en *LPI*. La presencia en el *MDA* de Ercole Galvani (Bologna 1863–Buenos Aires 1927), Giuseppe Bonfiglioli (Boloni 1859–Buenos Aires 1916),⁴⁰⁷ Luigi Forino (Roma 1868–1936) y Virgilio Scarabelli (Montevideo 1868–¿?) era constante. A través de la publicidad, la crítica y la organización de conciertos (*v.i.* 8.2). Asimismo, estos músicos firmaron artículos y publicaron partituras. Por ejemplo, Forino dio a conocer cuatro piezas,⁴⁰⁸ una de ella con texto del propio De Zerbi y a él dedicada. Además, se incluyó una extensa monografía en forma de folletín de catorce entregas (Forino 1892-3) sobre la historia de cada uno de los instrumentos del cuarteto de cuerdas y un repaso por sus principales constructores y ejecutantes.⁴⁰⁹ También se trenzó Forino en una encendida polémica en

⁴⁰⁶ No es menor el hecho de que *MDA* haya tenido en un momento sus oficinas en la galería Bon Marché, un verdadero nodo cultural de la ciudad, allí funcionó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el primer emplazamiento del Museo Nacional de Bellas Artes, el Ateneo, la Colmena Artística, y muchos artistas tenían sus estudios, como el propio Vittorio De Pol.

⁴⁰⁷ Ambos habían llegado en 1883 como músicos de la compañía de ópera de Angelo Ferrari para interpretar en el Teatro Colón y el Teatro de la Ópera.

⁴⁰⁸ «Aesate» (con letra de Giacomo De Zerbi) (*MDA* I, 4:6-7); «Lasciali dir...» (con letra de Olindo Guerrini) (*MDA*, II, 10:6); «Aria Antica» (*MDA*, II, 14:6); «Canzonetta senza Parole», (*MDA*, II, 36:9).

⁴⁰⁹ Este tipo de textos se utilizaban también para las clases de historia y estética en los conservatorios (especialmente el Instituto Santa Cecilia, el conservatorio que fundó Forino). Trabajos de este tipo dieron origen a su libro *Apuntes sobre historia y estética de la música*, editado por Ricordi como material de estudio.

las páginas de *MDA* con el ingeniero A. Frémond, de origen francés, quien fuera colaborador de la revista, musicógrafo, secretario del conservatorio de Edmundo Pallemerts y activo partícipe en la organización para enviar música a la Exposición Universal de Chicago de 1893 en representación de Argentina (v. *MDA* 1892k).⁴¹⁰ El debate había surgido por la respuesta de Frémond bajo el título «A propósito de escuelas musicales» en el diario *La Prensa* del 26 de junio de 1893 a un artículo de Forino aparecido en el mismo periódico. En este, Forino hablaba de la ópera francesa y la inexistencia de una «escuela» de compositores de ópera (seria) de aquella nacionalidad. Sobre este punto insistió en el artículo que llevó la polémica a *MDA*, «A propósito de escuelas de ópera» (Forino 1893). El debate continuó con una serie de ejemplificaciones en tono de reivindicación nacionalista, italiana y francesa respectivamente, escritas en español (Forino 1893a; b; Frémond 1893a; b). Todos estos músicos estuvieron ligados a la creación del Instituto Musical Santa Cecilia. Ese conservatorio fue otro centro que agrupó a muchos músicos italianos y participó de modo muy activo en las actividades sociales de las instituciones italianas, particularmente interesa aquí su estrecha ligazón con la Associazione Artistica (v.i. 8.4.2).⁴¹¹

Por otro lado, De Zerbi daba lugar a los artistas plásticos como se ha visto (v.s. 7.2.3; 7.2.4; 7.2.6): Nazareno Orlandi (Ascoli Piceno 1861–Buenos Aires 1952), quien llegó a Buenos Aires en 1890, había sido encomendado con el afiche conmemorativo del cuarto centenario de la llegada de Colón (v.s. il. 13), a Gaetano Vannicola (Offida, Ascoli Piceno 1859–Grottammare, Ascoli Piceno 1923) se le encargó la portada de la revista para el año III (v.s. il. 16) y a Decoroso Bonifanti las viñetas ornamentales de la primera página.

Por su parte, di Napoli-Vita en *LRA* también dio mucha promoción a la música de cuarteto, especialmente en la figura de Ferruccio Cattelani, cuyo cuarteto fue una continuación del mencionado anteriormente. La revista acompañó a Cattelani desde su llegada al país. Lo mismo ocurrió con el pianista Gennaro D'Andrea, de quien además se publicó la canción *A Madonna!* con letra de Rocco De Zerbi. La revista siempre comentaba los conciertos de alumnos del conservatorio de Fracassi-D'Andrea y de

⁴¹⁰ El Ing. Frémond fue premiado en la Exposición por una serie de propuestas de reformas de la notación musical, trabajo que fue publicado en *MDA* (*MDA* 1893f).

⁴¹¹ Entre los directivos y el plantel docente del conservatorio estaban: Luigi y Ettore Forino, Evaristo Gismondi, Amilcare Zanella, Ercole Galvani, Leone Fontova, Gennaro D'Andrea y Gaetano Troiani.

muchos otros (como el Santa Cecilia) (es presumible que entre ellos haya habido muchos lectores de la revista). De igual manera, Luigi Romaniello fue presentado en sociedad en las páginas de la revista, había llegado para enseñar en el Santa Cecilia y rápidamente pudo abrir su propio conservatorio.

Entre los artistas plásticos Francesco Parisi, Giuseppe Quaranta, Fausto Eliseo Coppini y muchos otros fueron, no sólo promocionados y mostrados en las páginas de la revista sino defendidos, tanto por Atilio Vetere como por Emilio Zuccarini (v.s. 7.3.6). También lo serían en *LPI* (v.i. 8.4.2.a).

Si a estas fuentes se le suma el resto de la publicística considerada en esta investigación, las redes interpersonales y de colaboraciones crecen y al mismo tiempo la recurrencia de nombres prueba la solidez del grupo cultural. A modo ilustrativo se comentaron hasta aquí algunos de los personajes que participaron en los espacios culturales de aquellas publicaciones. Debe también considerarse a los artistas Antonio Vaccari, Francesco Mazzucchelli, Giuseppe Forcignanò, los escultores Ettore Ximenes, Vittorio De Pol, Romolo Del Gobbo, los músicos Edoardo Aromatari, Odoardo Turco, Corradino D'Agnillo, Ettore Forino, Gaetano Troiani, los críticos Giuseppe Pacchierotti y Emilio Zuccarini. Asimismo, eran cercanos otros músicos como Felice Lezano, Raffaele Fracassi, Enea Verardini-Prendiparte, Vincenzo Cicognani, Italo Casella, Vincenzo Scaramuzza y varios artistas más.

De todos ellos se habló en el capítulo anterior. Se trata de sujetos de una misma generación o generacionalmente muy cercanos, es decir, nacidos entre los últimos años de la década de 1850 y la de 1860 (los más jóvenes incluso en la década de 1870), llegados a la Argentina durante la década de 1880 y 1890 (aún algunos durante los primeros años del siglo XX). Asimismo, laudaron la obra de inmigrantes que los precedieron, como Pietro Melani, «*Il nome di Pietro Melani, sopra tutti com'aquila vola, artista insigne, impeccabile sacerdote dell'arte, maestro sapiente, uomo impareggiabile*» (Zuccarini 1910:450), Carlo Morra, Tamburini, etc. Como se verá, este colectivo gozó también del favor de la dirigencia italiana en Buenos Aires. Familias eminentes de la colectividad, como los Cittadini y los Tarnassi, y principales miembros de la burguesía italiana, como Devoto y Serra, fueron comitentes, mecenas e incluso miembros de los emprendimientos del grupo.

El momento de mayor cohesión del grupo o colectivo fue cuando tomó forma

la Associazione Artistica, en la que la experiencia de participación en torno a las publicaciones periódicas y otras empresas colectivas fueron un antecedente fundamental (v.i. 8.4.2). Ahora bien, las revistas eran la cara expuesta al público, las muestras del trabajo artístico, la exposición de sus lineamientos estéticos (aunque no de modo manifiesto sino más por la vía de la habituación del público lector a sus producciones y por las afinidades) y la expresión de sus preocupaciones por el espacio cultural porteño y su posición en este. Había también una faceta íntima del grupo que ocurría en otro gran espacio de sociabilidad: el café, o más precisamente en el caso de este colectivo, las *birrerie*.



Il. 60. Filippo Galante, *Retrato de Pietro Melani* (Zuccarini 1910:450)

8.1.1. La scapigliatura porteña

*Noi siamo i figli dei padri ammalati
Aquila al tempo di mutar le piume*
(Emilio Praga, «Preludio», *Penombre*, 1864)

Más allá de las revistas, estos jóvenes artistas e intelectuales italianos convergieron en los cafés, o mejor, en las *birrerie*. En un ejercicio de imaginación se podría, a la manera en que lo hiciera Martínez Cuitiño (1947) con los «inmortales»,⁴¹² pensar en aquellos encuentros. Es fácil conjeturar que las publicaciones aquí abordadas

⁴¹² Tal vez si en el futuro se pueden encontrar comunicaciones epistolares entre estos personajes, podría pensarse en reconstruir también esa intimidad a la manera de Tarcus (2009).

hayán sido las realizaciones de proyectos surgidos en conversaciones iniciadas en la redacción de *LPI* y terminadas en cafés y cervecerías. También, que aquellas discusiones probablemente hayan discurrido sobre la admiración hacia algunos artistas. De Zerbi podría haber relatado su experiencia como colaborador de la prestigiosa *L'Italia Artistica*, en la que también escribía Cletto Arrighi. Otros, comentado la poesía de Iginio Ugo Tarchetti (musicalizado por Giovanni Grazioso Panizza y publicado en *MDA*). Quizá se habló de las composiciones y libretos de Arrigo Boito y Antonio Ghislanzoni (libretista de *Fiamma*, la ópera de Vincenzo Cicognani). Muchos artistas plásticos podrían haber recordado su paso como estudiantes y profesores de la Academia de Brera, en la que tuvieron influjo nombres como Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni. Es decir, además de muchos otros temas, se habrá discutido sobre la *scapigliatura*. Entre las características salientes de los *scapigliati* se encontraba su noctámbula vida bohemia, en la que la tertulia del café y de otros lugares con «mala fama» se convertía en tribuna. Arrighi describió así a los *scapigliati*:

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro secolo; indipendenti come l'aquila delle Alpi, pronti al bene quanto al male, inquieti, travagliati,... turbolenti –i quali– o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato –vale a dire fra ciò che hanno in testa, e ciò che hanno in tasca– o per certe influenze social da cui sono trascinati– o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere– o, infine, per mille altre cause, e mille altri effetti, (...) meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte le altre. / Questa casta o classe –che sarà meglio detto– vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomii; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti; io l'ho chiamata appunto la Scapigliatura (1862:5-6).

Si bien no se trataba de un grupo creativo *per se*, sino de un colectivo a caballo entre la «escuela poética», como modelo antiguo, y el «grupo artístico», en el sentido de la proyección y realización conjunta de una poética. Sí se trataba de una producción artística que partía de un punto de vista compartido, la

(...) protesta antiborghese, di ribellione all'ordine costituito (politico, sociale, ma, trattandosi di letterati, soprattutto culturale). / E se il pubblico borghese è così cieco e sordo di fronte all'arte che cerca di cantare il bello, il buono, i sentimenti più reconditi, i conflitti interiori dell'animo umano, tanto vale, allora, giocare il tutto per tutto (...) (Carnero 2007:8).

Asimismo, Carnero entiende a la *scapigliatura* como dualista, como una tensión entre tradición e innovación, entre orden y desorden, entre el *vero* y la idea. Sin dudas, muchos de los artistas e intelectuales inmigrados tenían las características que Arrighi

describiera de los *scapigliati*: «*un profilo più italiano che milanese, pieno di brio, di speranza e di amore*» y, al mismo tiempo «*un volto smunto, solcato, cadaverico*» (*Ibid.*:8). Una dualidad que parece casi *conditio sine qua non* de todo emigrado, entre la esperanza de la aventura y el dolor de la distancia.

El diagnóstico de la vida cultural porteña que hicieron los artistas e intelectuales inmigrantes no difería del modo en que los *scapigliati* milaneses consideraban el estancamiento posresurgimental de la cultura italiana: «*Fu un tentativo d'agitare le acque della vita italiana stagnanti in un facile e ozioso quietismo, una reazione contro lo spirito borghese, pratico, utilitario, contro la povertà e la grettezza spirituale in cui si spegnevano gli eroici bagliori del Risorgimento*» (Mancini y Guzzi 1936:s/p). En esta crítica antiburguesa se encuentran dos de los hipotextos de la publicística italiana, la reacción antimaterialista y la convicción de que el proyecto resurgimental aún estaba incompleto, sobre todo en su aspecto cultural.

Di Napoli-Vita relató una de las conversaciones del grupo de artistas e intelectuales inmigrantes (los *scapigliati* porteños como se los llama aquí) a los lectores de *NeA*, que ilustra el ambiente, el calor y los temas de las charlas:

Nella prima sera dell'anno, anzi del secolo nuovo, reduce da una passeggiata in carrozza nei bei viali del parco di Palermo (...) dopo una opprimente giornata estiva, entrando nelle birreria Luzio, una delle più centrali e famosa di Buenos Aires, (...) vidi in un angolo della seconda sala un gruppo di dieci o dodici amici, gionalisti e artisti italiani, che pareva pendessero dalle labbra del giovine critico del Diario del Commercio, Dario Nicodemi, che aveva l'aria di dare una conferenza. Pescai una sedia, con un cenno al cameriere ordinai il mio solito mezzo litro di birra, e salutando tacitamente entrai a far parte del... cenacolo artistico (1901b:591).

Nicodemi se referiría a dos preocupaciones centrales del grupo cultural. Por un lado, el estado de situación de la cultura burguesa porteña, del «gusto», que él juzgaba pobre, aún no desarrollado; y lo hacía desde una mirada pesimista.

Nicodemi, mi strinse la mano continuando il suo discorso. / -Nè più, ne meno che come ve la conto. Se voi volete parlare di arte, di arte vera, se volete farne, ascoltate me, che mi sento buon italiano pur essendo venuto bambino in questo paese: e meglio riprendere il piroscavo, ripassare l'Oceano e tonare nel vecchio mondo. / Io mi permisi di soggiungere un «Tu esageri!» a mezza voce. Non lo avessi mai fatto! / -Esagero? Uno dei più distinti uomini pubblico di questo paese, sapete che cosa, or non è molto, ebbe il coraggio di stampare? Che in questione di pittura è preferibile la riproduzione, magari in oleografia, di un quadro celebre, ad un quadro moderno originale! / -Ma caro mio, tutti i talenti hanno dei momenti di aberrazione, di allucinazioni. / -Ma no, è questo il criterio di penetrazione profonda del gusto del nostro pubblico, e più ancora dello spirito pratico dei commercianti, che si sono affrettati a riempire di riproduzioni, alcune discrete, la maggior parte pessime, gli scaffali e le vetrine dei loro negozi. E il cattivo gusto, o per dir meglio, la degenerazione del gusto, è cominciata di là per estendersi, con la rapidità di una epidemia, a tutti gli altri rami dell'arte o dell'industria artistica. Per convincersi basta dare un'occhiata alle grandi vetrine della luminosa via

Florida. Nelle gioiellerie il double, l'argento dorato, il rame inargentato hanno sostituito l'oro e con quelle mistificazioni si imitò di tutto, dal gioiello bizantino ai ceselli fiorentini, alla filigrana di Genova; negli empori di arte, il piombo fuso ha sostituito il bronzo, il gesso il marmo e la oleografia e le pitture di maniera, la tela, poco vistosa talvolta, però artistica. E tutta questa farragine di chincaglieria, germanica o boema, è quella che più si vende –spesso a caro prezzo– ciò che più se vede e domina (Ibíd.:591-2).

Scardin (1899), agudo –y en algunos sentidos, anómalo– comentador de la realidad argentina, hacía una evaluación muy parecida (v.i. 8.4). Por otro lado, la segunda preocupación de Niccodemi se refería a las consecuencias que esta disposición de la cultura porteña aparejaba para el trabajo de los artistas italianos. Di Napoli-Vita lo cuestionaba:

–Ma, scusa, mi pare che stasera la birra bevuta, o il mezzo litro vuoto che hai innanzi ti faccia peccare di soverchio pessimismo. Vuoi negare che anche qui di quando in quando si vedano delle vere manifestazioni di arte, e intendo parlare di arte fatta qui e non di quella, con firme note, celebri, importata, perchè mi pare che stavate parlando di arte locale? / –Non lo nego. Qui han preso stanza –non intendo far la corte agli amici presenti– un gruppo di artisti giovani di merito indiscutibile, se anche non di fama universale, e questo contingente intellettuale lotta per imporsi, per rivelarsi allo sguardo degli intenditori, per lavorare infine, riproducendo sulla tela o scolpendo nel marmo le bellezze della natura argentina, della nostra campagna con le sue scene caratteristiche, ma è triste il dirlo, questi artisti dopo pochi mesi di tirocinio improbo o non apprezzato, debbono ammainare la loro bandiera, raccogliere gli utensili e far su il bagaglio, perchè la indifferenza del pubblico ha loro gridato: Andate altrove con la musica, la pittura, la scultura! Qui ne abbiamo abbastanza di altre cose più serie! È inutile; Buenos Aires non giungerà forse mai ad essere una città artistica nel significato vero e nobile della espressione. I pittori che qui giungono, quale che sia la speciosità dell'arte loro, marinisti, paesisti, figuristi, (...) simbolisti, e tutte le altre suddivisioni in isti, debbono abbandonare tendenze, stile, temperamento e dedicarsi –se non vogliono riprendere il piroscavo e filare– al ritratto, o a fare l'insegnante di disegno. / –È vero! Soggiunse malinconicamente uno dei tre pittori presenti: e ordinò al camariere un altro mezzo litro di birra. / –E al ritratto dalla fotografia fredda e inespressiva (...). Giunge, ad esempio, un pittore noto, che però deve la sua fama –mettiamo il caso, al paesaggio– i signoroni argentini desiderano subito qualche cosa di Lui, ma non gli comprano un quadro, lo incaricano del ritratto (...). L'artista, che per niente si è dedicato al ritratto, pon mano all'opera, perchè solo di gloria non può vivere, e quella tela forzosamente riesce cosa mediocre. I committenti montano in bestia e protestano contro la fama del pittore; la notizia circola nella società che potrebbe dargli altri incarichi e... l'artista è un uomo in acqua, all'acqua irremissibilmente, perchè se non vuol riprendere il piroscavo... deve mutar mestiere (di Napoli-Vita 1901b:592).

La anécdota ilustra el *quid* de lo que se pretende mostrar en esta tesis: a un grupo de extranjeros pensando en los problemas de la cultura en la que estaban insertos. Diagnosticaban la situación, la traducían a los modelos de su propia cultura, y planeaban estrategias para modificarla, a la vez que adaptarse a esa situación; *i.e.* una cultura ajena que dinamiza la propia (en cualquier sentido en que se quiera leer) desde una estrategia de interacción. Así como hicieran los *scapigliati* milaneses con la creación de una Famiglia Artistica⁴¹³ que los contuviera y desde la cual actuar en su

⁴¹³ La Famiglia Artistica Milanese nació el 14 de enero de 1873. Entre sus miembros fundadores estaban

medio cultural, a través, por ejemplo, de la organización de la «Indisposizione artistica», una muestra paralela a la Esposizione Nazionale de Milán en 1881; los artistas italianos en Buenos Aires fundarían la suya, la Associazione Artistica, una «*Famiglia Artistica in questa lontana terra*» (v.i. 8.4.2) que, no podía ser de otra manera, nació en los altos de la cervecería El Chalet (en la calle Cangallo 698). Scardin (1899:245 y ss.) también describió esta familia artística aún antes de que existiera autoproclamada como tal; la «*famiglia artistica italiana*» estaba integrada por escritores y artistas afines, unidos por el lazo de la amistad. Entre ellos estaban Ettore Ximenes, Vittorio De Pol, Giuseppe Pacchierotti, Romolo Del Gobbo, Francesco Parisi, Nazareno Orlandi, Pio Bianchi, Paolo Baroni, Luigi Paolillo, Parpagnoli, Decoroso Bonifanti. También señaló a algunos arquitectos e ingenieros como Tamburini, Buschiazzo, Meano, Rolando Levacher, Carlo Morra, Luigi Luigi y Cipolletti. Por supuesto, también incluía a los artistas del *palcoscenico*, quienes sin dudas frecuentaban algunas tertulias del grupo.

Scardin contaba que el estudio de De Pol en la galería Bon Marché era también un centro de reunión. Allí conversaban algunos vénétoes como él, «*ma non certo per mire di regionalismo*», y muchos otros, por eso Scardin lo llamó «*el convegno di San Marco*», entre ellos estaban el abogado Pietro Guadagnini, el doctor en leyes Luigi Facci Negrati, que trabajaba como traductor en el Departamento Nacional de Higiene, el pintor Paolo Baroni, el periodista Luigi Ricci, Giovanni Gregorina y Luigi Cettuzzi (Luce) de *Il Maldicente* (Scardin 1899:246-7). Por su parte el estudio de Ettore Ximenes también era frecuentado por amistades, una de ellas, Giuseppe Pacchierotti, quien firmaba sus críticas como *Dream*, fundamental artífice de la publicística italiana en Buenos Aires. La descripción que Scardin hizo de Pacchierotti, por entonces crítico de *L'Italiano*, es absolutamente elocuente del perfil de estos jóvenes italianos:⁴¹⁴

Scrittore spigliato, disinvolto, ha saputo risolvere il non sempre facile problema di lasciarsi leggere con piacere. Le sue opinioni si possono discutere e disapprovare, e sono spesso, infatti, discutibili, ma i suoi articoli si leggono da cima a fondo senza pentimento. Apprezzato critico, lo sarebbe ancor più se ne' giudizi suoi non si attenesse ai soli termini estremi: e quando all'elogio liricamente sconfinato, e quando alla censura aspra, vivace, inesorabile. / Giuseppe Pacchierotti è d'annunziano de' più entusiasti e appassionati. Per il suo maestro,

Vespasiano Bignami, Luigi Borgomainerio, Francesco Barzaghi, Francesco Didioni y Francesco Fontana.
⁴¹⁴ El humor era una de sus características fuertes: «*Fingendosi vecchio, decrepito, antico aiutante di campo di Gioacchino Murat, Dream istituiva la Cronaca Rosa per impartire da essa, quotidianamente, ad undicimila fantastiche nipotine, consigli amorevoli e dettar ricette buone per tutte le passioncelle dei quindici e dei vent'anni. / (...) E come italiano vede in Italia tutto sereno e puro e incontaminato; anche in politica! Quanto è buono l'antico decrepito aiutante di campo di Gioacchino Murat!*» (Scardin 1899:248).

per il divino Gabriele, com'egli ama chiamarlo, saprebbe affrontare qualunque sacrificio e qualunque prova. Come uomo ha la caratteristica dell'impassibilità (1899:248).

En el relato de aquella calurosa primera noche del siglo en la cervecería Luzio, di Napoli-Vita se reservaba para concluir una lectura interesante de la realidad de los artistas italianos en Buenos Aires (ya comentada en parte más arriba, v.s. 7.4.3):

La conversazione, in quella prima sera del secolo, durò ancora a lungo, sempre più animata e inaffiata dalla Quilmes gelata; ma io ho voluto riportarne solo una parte in questa mia prosa destinata ad una rivista che va specialmente per le mani degli artisti italiani, perché molti di questi, prima di avventurarsi a venire nell'America Latina –il quadro fatto dell'ambiente bonaerense serve per mostra di quelli di tutti i centri di questo continente– sappiano un po' davvero che panni debbano vestire e come corazzarsi per l'aspra tenzone. / Passo però subito a rivoltare la medaglia per mostrarne l'altra faccia, facendo notare che, se qui è difficile fare un quadro e venderlo, non è difficile –avvendone il coraggio– dipingere, decorare tutta una chiesa, elevarsi al di sopra della massa dei disillusi riempiendo di figure tiepolesche tutta la vasta cupola di una chiesa, il soffitto di un teatro, i saloni di un gran palazzo, facendo onore al nome e all'Arte Italiana. / Se mi venisse la voglia di citare a quante opere colossali ora han posto mano decoratori italiani, in quante vecchie e nuove chiese qui stan dipingendo artisti nostri, forse il lettore potrebbe esclamare: / –Ma nell'Argentina si rinnova l'epoca del Rinascimento? / Rinascimento, no! L'epoca d'oro della grande Arte nostra non torna, non si rinnova; ma è fuor di dubbio che qui si van compiendo oggigiorno opere grandiose, ispirate a vero criterio di arte, eseguite con coscienza di artisti. / Molti artisti venendo qui perdono fede e coraggio, ma i pochi che vincono, nell'epoca in cui saranno studiate tutte le manifestazioni dell'attività e dell'ingegno italiano nell'America Latina, avranno nome imperituro, e la Patria potrà considerarli come figli benemeriti, perchè ancora una volta, in nome dell'Italia, essi dettero segnalate battaglie! (Ibíd.:592-3).

Una vez más la sensibilidad de di Napoli-Vita como observador de la realidad cultural porteña se prueba efectiva: «(...) *nell'epoca in cui saranno studiate tutte le manifestazioni dell'attività e dell'ingegno italiano nell'America Latina, avranno nome imperituro* (...)» (Ibíd.). Modestamente, es lo que esta tesis, como tercera voz, pretende hacer.⁴¹⁵ Al mismo tiempo, el crítico y comediógrafo revela otra cuestión fundamental: que el artista emigrado debe comprometer algunas de sus íntimas convicciones en la búsqueda de desarrollar su trabajo en el nuevo medio. El modelo del poeta maldito no era el de la publicística italiana, al contrario; se trataba de un modelo de interacción que buscaba crear o cambiar las condiciones del presente, por ello la publicística tenía un marcado estilo pedagógico. Los estudios sobre cultura visual señalan una condición similar para los artistas argentinos becados en Europa, quienes debieron «negociar» sus elecciones estéticas pensando tanto en su formación como en su regreso (Malosetti

⁴¹⁵ También Estaba acertado di Napoli-Vita cuando señalaba que serían esas grandes obras decorativas las que darían trascendencia al trabajo estético italiano en Argentina (cf. Zuccarini 1907[1930]; Capello 1906). Es una obra que perduró en el tiempo, pero a decir verdad muchas veces desprendida del nombre de sus artífices, poco discutida y, en muchos casos, en franca ruina por el deterioro.

Costa 2001). Análogo condicionamiento vivieron los artistas inmigrantes.⁴¹⁶

Habría que aclarar que no se trata de un grupo creativo (v. Mancuso 2015), es más bien un grupo cultural o un colectivo que comparte características sociológicas, preocupaciones gremiales y algunos lineamientos estéticos muy generales.⁴¹⁷ Al mismo tiempo, el grupo encontró en las publicaciones periódicas un espacio de cohesión, abierto y horizontal para la discusión hacia su interior y al resto de la cultura porteña. Por esto se postula también que, ya desde las páginas de *LPI*, pero fundamentalmente desde la aparición de *MDA* el grupo iría definiéndose a lo largo de la década de 1890, hasta culminar el siglo con la creación de la Associazione Artistica. Esa es la importancia que tuvieron los mediadores culturales como De Zerbi y di Napoli-Vita, facilitaron el encuentro de elementos culturales dispersos, potenciando su capacidad dinamizante.



Il. 61. Ettore Ximenes, caricatura de F. P. Parisi (Zuccharini 1930:77)

8.2. Convergencias culturales

Y es fama que cual hada peregrina
que del seno del mar sugiera un día,

⁴¹⁶ Por ello, se entiende que el grupo haya tenido un acercamiento a la burguesía italiana en la Argentina y sus instituciones (Circolo Italiano, Camera di Commercio).

⁴¹⁷ Esto no implica que en su interior no hayan existido grupos de creación colectiva, v.g.: Francesco Paolo Parisi trabajó junto a Agostino Moretti y Giuseppe Fabbri en la decoración de la Catedral; pero esto debería ser estudiado en profundidad.

orlada de joyante pedrería
hiriendo con su luz la luz del sol;
así la hermosa madre de los Incas
surgió del seno de gigantes mares,
y presentóla al mundo sobre altares
el genio audaz del inmortal Colón.

(Juan Cruz Varela, «América»,
I Figli dell'Operaio Italiano I, 1, 1-II-1887:11)

Se postuló que el programa de la publicística buscaba como efecto el acercamiento cultural sobre elementos comunes. Scardin resumió aquella cercanía ítalo-argentina con el rótulo *fratellanza latina*.⁴¹⁸ Circulaba como aceptada entre los textos la idea de que los pueblos de origen latino, o de lenguas de origen latino, encontraban una comunión con el ambiente de la América Meridional y un derecho histórico sobre ese territorio; esto no deja de ser una curiosa naturalización de la repartición colonial del mundo y de la división internacional del trabajo:

Una istintiva, naturale attrazione, muove i popoli nordici verso gli Stati Uniti dell'America settentrionali, ove hanno creato, da soli, un nuovo gran mondo operoso. / I latini (...) ne sono assorbiti e stritolati per modo che, con l'andare del tempo, si perderà quasi ogni traccia della loro prima origine (...). Quella non è dunque aria per noi (...). / Ma il dominio americano riserbato alla razza latina, il territorio che le è facilmente aperto, sua naturale conquista, suo antico diritto (...) è molto più vasto e molto più bello. / Latini erano i primi, i grandi, i forti scopritori dell'America (...) (De Gubernatis 1898:209-10).

En la cúspide de la confraternidad ítalo-argentina, durante el año 1898 (v.s. 7.4.3), *La Nación* publicó un artículo (a propósito de la fiesta en honor al vice-almirante Candiani y su Squadra Italiana dell'Atlantico) que decía: «El número considerable de italianos que habita entre nosotros y que ha hecho de nuestro país su segunda patria, no explica por sí solo la corriente de mutua y notoria simpatía que vincula a la población italiana con la argentina» (*cit. in Scardin 1899:227*). ¿De dónde provenía esa simpatía? El articulista hallaba respuesta «en los grandes hechos del pasado, en las nobles tendencias del espíritu, en las idiosincrasias del carácter, y hasta en las líneas de la fisonomía individual» (*Ibid.*). También en la presencia italiana en la formación misma de la Argentina moderna, las proezas de Garibaldi y Anzani. De alguna manera los vínculos precedieron a la inmigración masiva. Además, y tal vez el motivo más importante, en medio de la expansión colonial europea y estadounidense, la relación entre Italia y Sudamérica era diferente a la que planteaban las potencias hacia el resto

⁴¹⁸ La observación acerca del nombre no es menor pues a la larga esta concepción determinaría la denominación de toda la región continental como América Latina, por sobre otras como Iberoamérica o Hispanoamérica; también es interesante el hecho de que sea un nombre ampliamente adoptado aún entre aquellas corrientes de pensamiento alternativo que reivindican las culturas originarias.

del mundo:

(...) esa expansión a la italiana, que no basa la conquista, ni la ocupación, ni el protectorado, ni la colonia, ni nada que se les asemeje y que, al enviar su población excedente, obedeciendo a las leyes supremas de la naturaleza, no la dirige a la conquista del vellocino de oro, sino que la incorpora a otros pueblos, sin perderla (...), bajo los auspicios de la fraternidad (...) (*Ibid.*:230-1).

Es interesante poner en diálogo esta concepción de la expansión italiana vista desde la Argentina con la de Einaudi (1900), que temía que de aquella relación sólo se beneficien los países receptores si el elemento italiano era asimilado. Esto quiere decir que en términos coloniales la expansión pacífica y espontánea tenía también sus límites, aún para las concepciones más liberales. Como decía aquel artículo de *La Nación*, «(...) las leyes de asimilación (...) empiezan a cumplirse (...) con el breve transcurso de tiempo necesario para que la descendencia de los extranjeros se confunda con los nativos (...)» (*cit. in* Scardin 1899:227-8). Las tensiones del contacto cultural, aún en los momentos de mayor cercanía no se eliminan. Un simple ejemplo textual se daba en la contradicción entre el Código Civil Italiano, que consideraba italianos a los hijos de italianos en el extranjero (*ius sanguinis*), y la Constitución de la República Argentina, que daba nacionalidad argentina a los nacidos en su territorio (*ius soli*). Los condicionamientos que esto significaba para los ciudadanos, fundamentalmente en cuanto a sus obligaciones (por ejemplo, el servicio militar y la posibilidad de ser considerado prófugo de la leva cuando un hijo de italianos pisara Italia), desde el punto de vista del país de emigración traía indeseadas consecuencias (más allá de su efectiva concreción o no): «È una cosa assurda, che non può durare, ed è specialmente pregiudizievole a quegli interessi italiani che il nostro Governo dovrebbe tutelare» (De Gubernatis 1898:273).⁴¹⁹

Los casos y ejemplos pueden multiplicarse, sin embargo, basta con esto para señalar que el modelo de interacción convergente no implica un estatismo, sino que diversos elementos culturales permanezcan constantemente dinámicos con el objetivo de contrarrestar las tensiones propias de la dialéctica de la relación entre culturas.

La vía «culturalista» fue aquella que mayormente tomaron los textos que esgrimían la convergencia como modelo de interacción. Visto de ese modo es

⁴¹⁹ Por supuesto que no fue sólo De Gubernatis quien observó esto sino casi todo el que se interesara por la cuestión de la emigración a la Argentina: Edmondo De Amicis, Guglielmo Godio, Giovanni Pelleschi, Angelo Scalabrini, el conde Sanminiatelli, etc. (De Gubernatis 1898:274).

absolutamente comprensible que la vía «culturalista» haya sido la esgrimida como respuesta por el nacionalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX (cf. Terán 2000; Devoto 2002). Es decir, el proyecto pedagógico y refundacional nacionalista, la *via regia* de la «restauración» (Mancuso 2012; v.gr. Rojas 1909; Ramos Mejía 1913), respondía –entre otras voces– al proyecto pedagógico italiano.

Ese proyecto pedagógico consistía en sostener la *italianità*, fundamentalmente en los hijos de los emigrados. De Gubernatis, al igual que muchos que tenían una concepción liberal de la emigración, proponía que se respete el *ius soli* porque si se acompañaba de un programa cultural adecuado sería más ventajoso para Italia,

(...) il figlio d'Italiano nato in America si dovesse ritenere cittadino della nazione in mezzo alla quale è nato, non parrebbe dover offrire alcun grave inconveniente, nè cagionare alcun danno sensibile alla nostra milizia, ma crescere anzi l'amore del figlio d'Italiano per una terra onde suo padre, per lo più, è partito povero, e ch'egli può desiderar di conoscere, stando con essa in corrispondenza, visitandola, e godendovi spesso la fortuna accumulata dal padre e da lui (1898:275).

La perfecta materialización de ese modelo puede verse en la pequeña obra de teatro *Io parto!* de di Napoli-Vita (1915), en la que el hijo de un italiano nacido en la Argentina decide embarcarse y enlistarse para defender la patria de sus progenitores en la Gran Guerra (v.i. 8.3.1).⁴²⁰ Pero el hipotexto del «amor a la patria de los progenitores» había comenzado ya treinta años antes, en la década de 1880, al calor de la defensa de la educación italiana en Argentina. Se ha dicho anteriormente (v.s. 6.3), que aquel proyecto pedagógico fue acompañado por (y pergeñado en) una publicística. Surgieron títulos como *L'Educatore*, *Il Nuovo Educatore* e *Il Maestro Elementare* (v.i. anexo). La preocupación por la creación de un sentido de pertenencia entre los niños italianos era una cuestión central. Cesarina Lupati en su descripción, en *NeA* (v.s. 7.4.2) del momento en que el barco zarpaba desde Génova, decía:

I bimbi giocano, strillano, si accapigliano, pigiandosi tra le gonne fitte, ruzzolando sull'impiantito: in fondo, poveri piccoli, essi muovono a minor pietà degli adulti: a loro veramente si schiude l'ignoto. La terra d'esilio diventerà per essi la seconda patria, e l'inconsienza di un'età che non serba ricordi li salverà dal rimpianto per le cose lasciate... Ma i vecchi, che tristezza! (1911a:635).

¿Cómo mantener o, más aún, crear lazos afectivos (que en última instancia repercutan además en lo económico) con la lejana tierra natal o la de sus padres? La

⁴²⁰ Análogo gesto (en un texto artístico más complejo pero contemporáneo) mueve al personaje Julio Desnoyers a dar su vida por la patria natal de su padre en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez.

publicística pedagógica se orientó a esa búsqueda. Una de estas revistas educativas fue ideada por Ignazio Martignetti (uno de los pilares de la publicística italiana), *I Figli dell'Operaio Italiano o Lo Svago Istruttivo*, orientada a la familia obrera. Allí publicó un texto (seguramente de uso escolar), una carta al niño italiano que se reproduce íntegra, titulada «Le due Patrie» en la que aparecen los tópicos sobre los que se buscó generar aquellos lazos; entre los que se destacan el núcleo familiar, el viaje, el dolor, la moral y el amor a la tierra:⁴²¹

Ama, fanciullo, la terra che ti fu madre, ama la terra che ti è matrigna; la prima è bella, è grande, fu culla d'eroi; la seconda anch'essa è bella, anch'essa ha la sua storia di dolori e di grandezze. / Ama l'Italia, mio buon fanciullo, e quando la sera vedrai tornare in casa tuo padre, pregalo a parlarti di quel bel cielo, che sta come splendido padiglione a rendere eternamente belle le Alpinevose e gli Appennini verdeggianti; le valli ingemmate di fiori e le pianure biondegianti di ricche messi; le rumorose città, ricche di arti e di monumenti, e gli ameni paeselli, sparsi in ogni angolo della nostra cara Penisola. / Eri piccino tu, povero fanciullo, quando ti distaccasti dall'Italia tua, e pur piangevi, quando vedesti sparire per l'ultima volta quei lidi, quei monti, quella terra del sorriso e dell'amore. / Eri piccino tu, eppure, in mezzo alla solitudine dell'Oceano, cercavi con lo sguardo musto un segnale, un punto, che ti avesse additato la patria tua, dalla quale ti eri allontanato; ed avresti baciata quell'onda che avesse potuto recarti una foglia, un fiore dell'italo giardino. / Lo ricordi ancora? Accanto a te sedeva la mamma che, passandoti le dita tra i capelli, stringevati fortemente al petto e ti baciava, ti baciava e non era mai sazia dei baci tuoi; essa aveva interpretati i tuoi pensieri e cercava di calmare le pene del tuo cuore. Ancora tu, tenero fiore della nostra Italia, hai provato l'indescrivibile dolore di chi si allontana dalla patria sua, in cerca di un ignoto avvenire, che vagamente danza nella mente di chi, accasciato sotto il peso di cupo dolore, solca le interminate onde del vastissimo Oceano, per recarsi in remote contrade, ancora tu hai avuto un momento triste della vita, in cui hai sentito come distaccarsi dal tuo petto una parte del tuo cuore. Non dimenticare mai questo doloroso palpito, fanciullo mio, esso varrà grandemente a farti mostrar sempre degno della gloriosa Nazione a cui appartieni, e che ti fu madre. / Ama ancora la terra che ti è matrigna; è dessa che calmò il tuo dolore nell'accoglierti come figliuolo; è dessa che diò pane e lavoro ai tuoi genitori e ti concede di poter riposar tranquillo, come nella tua terra natale; mentre ti prepara il posticino che dovrà toccarti, quando lieto ne andrai nell'officina di tuo padre, e col tuo lavoro renderai meno gravose le sue fatiche. Ama la terra che ti è matrigna, ama questo cielo che ti sorride, ama ogni città ed ogni borgo di queste contrade, dove ti è dato trovare fratelli d'Italia e scuole italiane, innalzate e sostenute dall'unione dei tuoi connazionali. Ama i figli della tua cara Italia, ama i figli della America; ama l'indio ed il negro, come ami il bianco, e da questo amore universale trarrai quella forza e quella lena, che ti renderanno sempre più caro alla terra che ti fu madre e alla terra che ti è matrigna. / Domani tornerai a scuola, fanciullo caro, e col ricordo di queste parole sarai più attento nell'ascoltare il maestro che ti spiegherà la lezione di storia d'Italia. Studiati di non perderne una parola ed il tuo cuore si commuoverà alla narrazione dei fatti eroici, compiuti dai tuoi antenati, mentre la volontà si fortificherà nel volere tutto ciò ch'è nobile, tutto ciò ch'è grande, tutto ciò ch'è virtuoso. / Si disse che «la storia è maestra della vita» e tu da questo libro imparerai ad aver cara ogni zolla che copre le osse dei tuoi antenati, ogni filo di erba che cresca sulle reliquie dei tuoi martiri, e sinanco le aure del tuo suolo natio ti inebrieranno di gioia, t'innbalsameranno d'ineffabile dolcezza. / Tu crescerai negli anni, fanciullo mio, e ti farai uomo; nel sentiero della vita vedrai aprirsi innanzi a te due vie; angusta l'una, spaziosa l'altra; la prima è quella della virtù, la seconda è

⁴²¹ El amor a la tierra es un tópico central; sólo por citar algunos textos ya mencionados en esta investigación, puede verse tratado en Milelli (1865), Ambruzzi (1902), De Gubernatis (1898), etc. Uno de los motivos que lo convierte en central es que la respuesta nacionalista se articuló alrededor suyo (v.i. 8.3.1).

quella del vizio: quando avrai studiata la storia, non darai neppure un passo nella via spaziosa, che ti menerebbe a rovina; t'inoltrerai invece con animo rassegnato e con la gioia nel cuore nella via angusta, che ti menerà alla gloria. Un giorno forse, la Patria che ti fu madre, avrà bisogno di te, ed anche in lontane regioni verrà ad invocare il tuo aiuto: quando avrai studiata la storia non esiterai un istante solo a risolvverti; correrai, volerai colle armi in pugno per difenderla dal nemico, e cederai piuttosto il tuo sangue che il suo onore. / Studia, fanciullo, la storia della Patria che ti fu culla, e quando sentirai di esser forte fanciullo, vivi pure sicuro che sarai forte uomo, ed ogni istante della tua vita non sarà impiegato che per compiere azioni che ti renderanno caro ai figli della stessa tua terra. Il mondo, mio piccolo Italiano, ha posto per tutti, ed anche per te, figlio di onesto operaio, vi potrà essere un posto d'onore, purchè serberai sempre virtuoso il tuo cuore, sempre nobile il tuo pensiero. / Studia ancora, fanciullo, la storia della Patria che ti è matrigna, così imparerai non solo ad amarla, perchè ti accoglie nel suo seno; ma ancora l'amerai pei fatti gloriosi che ha compiuti per redimersi dall'oppressione straniera e per elevarsi al grado di Nazione. / Educato in tal modo il tuo cuore, un giorno tornerai nella tua terra natale, ma teco porterai il soave ricordo della terra che ti accolse. I gravosi anni della vecchiaia un dì ti sopraggiungeranno, e tu allora, riandando il passato, vedrai sfilarti dinanzi alla mente i tristi ed i soavi ricordi che accompagnarono le vicende della tua vita, e dolcemente sospirerai il passato. Sentirai allora di amare con più forte amore ogni pietra bagnata dal sudore di tuo padre; vorresti rivedere ogni città, ogni borgata, ogni campo dove passasti gli anni lontano dalla patria; vorresti nuovamente valicare l'Oceano, per dare un nuovo saluto alla terra che ti accolse fanciullo; ma di tutto non ti rimarrà che un grato ricordo; e sino a che ti sarà dato sentirti palpitare il cuore nel petto, il tuo pensiero sarà sempre rivolto alle Due Patrie (Martignetti 1887:3-4).

Este programa cultural podría resumirse en las nociones de *italianità* y concordia. Se postula aquí que hubo, además de esta versión infante pedagógica, un refinado programa textual de convergencia que tuvo como eje la producción artística. Los programas de *MDA*, *LRT* y *LRA* respondieron, según la lectura de esta investigación, a ese modelo de interacción común, a la convergencia cultural. Se ha visto en el capítulo anterior (v.s. 7.2; 7.3) la inclusión en esas revistas de artistas italianos y argentinos, sean músicos, artistas plásticos, dramaturgos, etc. sobre la base de afinidades estéticas. A continuación se discuten dos ejes centrales sobre los que se sostuvo la convergencia cultural en estas publicaciones: por un lado, la acción del grupo cultural como mediadores, *i.e.* como agentes culturales dispuestos a intervenir y modificar el espacio artístico-cultural de la ciudad; y por otro, como traductores, es decir, en función del mecanismo fronterizo que lleva los textos de una cultura o otra.

8.2.1. La música de concierto como encuentro cultural

Un inesperado hallazgo fue encontrar en la música de concierto todo un bastión de este programa cultural. Precisamente en una ciudad donde la ópera italiana (hecha por músicos y empresarios italianos) estaba muy ampliamente difundida en todos los estratos sociales (v.s. 7.3.8.a), la publicística italiana abogó fuertemente por un

desarrollo musical diverso. En el desarrollo de la música de concierto se esperaba hallar un espacio de convergencia superador de las fronteras nacionales y étnicas, a la vez que el progreso a una instancia cultural más elevada. Esto suponía un radical cambio del lector modelo, y la publicística italiana pretendía orientar pedagógicamente ese cambio. Al mismo tiempo, los músicos inmigrantes italianos eran percibidos como los indicados para guiar a la cultura porteña en ese camino.

El concierto orquestal era el espectáculo artístico que representaba por antonomasia esta intención. Una de las claves fundamentales para comprender el estado de la práctica sinfónica finisecular en la ciudad de Buenos Aires es la carencia, a lo largo de todo el siglo, de cuerpos estables que se hicieran cargo del repertorio. Para ello habría que esperar al siglo XX con la aparición de la Asociación Orquestal Bonaerense, en la que los músicos italianos tuvieron un rol central. *MDA* publicaba en 1892 una opinión pesimista que se refería al estado de situación de las orquestas sinfónicas y la organización de conciertos en Buenos Aires:

En ninguna parte hay que luchar tanto como aquí con dificultades de orden material y moral para llevar a cabo semejantes empresas. Muchos bríos se necesitan para ello, cuando se piensa en el escaso apoyo que les presta la Sociedad Argentina que debería dar el buen ejemplo; los presupuestos resultan muchas veces ser negativos, lo cual es bastante para desanimar a cualquiera que no tenga –la verdad sea dicha– la fe y la energía del buen Galvani. /Además – aquí y en toda la América del Sur– las orquestas se componen de elementos advenedizos, tan indisciplinados y tan comerciantes, que, después de salvada la dificultad de su organización, hay que sudar muchas camisas para tenerlos reunidos (Batallas 1892:3).

Por otra parte, se consideraba que el público de Buenos Aires tenía un «(...) que su gusto musical (...) todavía primitivo, y que se necesitará mucho tiempo antes de que se forme» (De Zerbi 1891b:8).⁴²² La crítica musical en general coincidía en estas apreciaciones. El rechazo del gusto vigente de la sociedad porteña –fundamentalmente la burguesía y pequeña burguesía con acceso a estos consumos culturales– y la reprimenda del público eran casi constantes entre las críticas:

Esta indiferencia, casi desdeñosa, de nuestra sociedad elegante, por lo mejor de lo mejor en el arte, parece indicar la ausencia de educación artística y la falta completa de gusto musical (...) / El hecho revestiría por consiguiente, los caracteres de un fenómeno, si no se debiese apelar, para explicárselo satisfactoriamente, a condiciones ingénitas de nuestro carácter, de suyo frívolo y apático (*El Diario* 1892:1).

⁴²² Otros ejemplos: «*Che l'high-life argentina preferisca generalmente il club e la confiteria non ce ne meravigliamo; la educazione artistica non è matura nella America del Sud, ci meraviglia però e ci duole che la colonia italiana siasi assimilata in questa circostanza ai porteñi. (...) Ecco l'Arte in America*» (Lo Spettatore 1891:2). «Aquí, en América, nadie ha intentado hasta ahora imponer el gusto artístico no educado aún» (*MDA* 1892c:2).

A pesar de los vaivenes que vivieron los conciertos sinfónicos durante el último cuarto del siglo, algunos investigadores tendieron a encontrar en su historia cierta direccionalidad y un paulatino progreso (Giménez y Sala 1988; Suárez Urtubey 2001). Si bien Giménez y Sala sostienen que, entre 1876 y 1895, la actividad de conciertos se desarrolló de manera sostenida, con «una tendencia al crecimiento numérico y también [un] paulatino aumento del nivel de calidad» (1988:36), resulta difícil, como se verá, afirmar esto a partir de la lectura de la recepción crítica de los conciertos orquestales. Hasta donde se indagó, las crónicas de la época no hablaban de un crecimiento en el «nivel de calidad», sino que dieron cuenta más bien de transformaciones observadas en la respuesta del público, la cual a su vez era destacada por los cronistas alternativamente como positiva o negativa. Condiciones que indiquen una tendencia como la que los autores sostienen, como serían la constitución de orquestas estables con ensayos regulares y tiempo suficiente de preparación extensiva de programas, aún no se daban.

La interpretación recayó siempre en manos de orquestas formadas *ad hoc* a través de las cuales directores e instituciones civiles, es decir, no estatales ni estables, buscaron fomentar y promover el repertorio sinfónico. Con mucho acuerdo entre los historiadores musicales, acentuada en la actividad de esos intérpretes y organizaciones, se construyó así una historia jalonada con nombres propios, en la que se suceden una serie de «hitos» sinfónicos destacados a lo largo del siglo XIX, casi todos ellos emprendidos por italianos. Son los casos de la Sociedad del Cuarteto fundada en 1875 donde dirigieron Emilio Rajneri y Nicola Bassi; de la Sociedad Orquestal Bonaerense, de 1876, que tenía «el objetivo de realizar cuatro conciertos al año con su orquesta de setenta músicos» (Gesualdo 1961:187);⁴²³ y la Asociación Beethoven (1888), fundada y dirigida por Riccardo Furlotti, que cultivaba la música orquestal y de cámara. Asimismo, se pueden destacar diferentes conciertos de relevancia como los de Rajneri al frente de la orquesta del viejo Teatro Colón en el jardín Eliseo, el de Marino Mancinelli para la Sociedad del Cuarteto, las ejecuciones del *Stabat Mater* de Rossini en el Colón y el concierto de música argentina en la Ópera conducidos por Bassi en

⁴²³ Giménez y Sala sostienen que esta sociedad «pudo ser de proyecciones particulares pero no llegó a prosperar» y respecto del primer concierto, conducido por Bassi, dicen: «A pesar del favorable recibimiento de que fue objeto, la iniciativa no pudo afianzarse y quedó, por lo tanto, como una de las muchas tentativas que se fueron produciendo (...) con la mira de dejar constituida una orquesta de conciertos estable» (1988:41-2).

1882 (con obras de Rojas, Hargreaves, Arturo Berutti, Rolón y Bernasconi), los de la Exposición Italiana de 1886 a cargo de Melani y por este mismo director para la Sociedad Musical de Mutua Protección, y el concierto en la Ópera con programa íntegramente dedicado a Arturo Berutti dirigido por Furlotti, entre los más destacados (v. Suárez Urtubey 2001; Gesualdo 1961; Giménez y Sala 1988; García Acevedo 1961). Hacia el comienzo de la década de 1890, la mayoría de estas instituciones dedicadas al fomento del repertorio orquestal había desaparecido. El único organismo de algún modo ligado a la música sinfónica que trascendió esta barrera temporal fue la *Deutsche Singakademie* que, conducida por un italiano, Pietro Melani, ofreció varios conciertos orquestales en el período del recorte propuesto. Además, desde 1879 y por espacio de dos décadas, se brindaron los conciertos del Jardín Florida durante el verano que, convertidos en una costumbre porteña, proponían un tipo de consumo diferente, vinculado al paseo.⁴²⁴ Giacomo De Zerbi relataba admirado la «epidemia» de conciertos observable al comienzo del estío, en contraposición con la languidez de los mismos durante el resto del año (1893a:6). En estos ciclos, que quizá hayan sido más exitosos en cuanto a la afluencia de público por constituir una propuesta más distendida a pesar de su importante repertorio, dirigieron Nicola Bassi, Giovanni Grazioso Panizza, Emilio Rajneri y Riccardo Furlotti (Giménez y Sala 1988).

En este contexto De Zerbi decidió en 1892 patrocinar a través de *MDA* una serie de conciertos orquestales que serían programados y dirigidos por Ercole Galvani. Aunque el joven violinista y director italiano tenía como escaso antecedente la organización de un ambicioso –pero finalmente poco exitoso– concierto a beneficio del poeta argentino Gervasio Méndez en el Teatro de la Ópera el 16 de noviembre de 1891, la revista se interesó en el joven músico (*cf.* De Zerbi 1896b). Aun con ese precedente de escaso alcance pecuniario y de público, observó en él características personales dignas de ser tenidas en cuenta como para encargarle encabezar el proyecto, que se explicitó de la siguiente manera:

En Francia, Padeloup [Pasdeloup]; en Torino, Bossoni; en Bolonia, Gigi [Luigi] Mancinelli; en Roma, Pinelli; en Nápoles, Martucci y Van Westeron; en Florencia, Sborgi; en España, Palau; y otros varios, contribuyeron a educar el gusto musical y a popularizar los colosos del

⁴²⁴ García Acevedo sostiene: «Las sesiones sinfónicas de Ricardo Furlotti en el Jardín Florida señalaron también un denodado esfuerzo de superación. Por entonces la crítica señalaba la falta de adecuado ambiente y gusto por lo sinfónico elevado, y hacía constar la necesidad de abrir una vía a los jóvenes y arraigar los conciertos populares. El análisis del repertorio que aquellas batutas trataban de imponer atrae e interesa aún hoy por el concepto actual y viviente que parece predominar en él» (1961[1967]:22-3).

clasicismo, haciendo saborear en una no interrumpida serie de conciertos sinfónicos los trozos más notables de sus creaciones. (...) /Aquí, en América, nadie ha intentado hasta ahora imponer el gusto artístico no educado aún; (...) *El Mundo del Arte*, que no es un periódico de intereses teatrales sino un adalid del arte verdadero y puro, no podía soportar la existencia de este vacío sin procurar llenarlo (MDA 1892c:2).



Il. 62. Anuncio de los conciertos de Galvani (*El Mosquito*, 30-IV-1892)

Verdadero programa de acción, esta declaración tiene algunos puntos comunes con los de los estatutos de las sociedades musicales que trabajaron en pos de la música instrumental. Con la pretensión de buscar arraigar una práctica o uso social a partir de modelos europeos, la nota refería la empresa como un deber que consideraba ineludible. Se encontraron con un obstáculo grande: la poca afluencia de público, que en un principio se mostró indiferente, lo que hizo que el lugar escogido para las funciones (el teatro Politeama Argentino) se tornara inviable luego de las dos primeras funciones. Decidieron entonces alquilar otra sala y continuar los conciertos, ya con un público un poco más numeroso, en el Salón *Operai Italiani*.

La programación de los conciertos de Galvani (*v.i.* tabla) sugiere la apelación a un repertorio de «transición» en el que muchos números provenían de momentos sinfónicos de música teatral (ópera y música incidental) —que además era probablemente el que estaban habituados a interpretar y conocían los músicos de la orquesta— y de piezas «amenas» seguramente conocidas por el público gracias a los conciertos de verano (como el *Minuetto* de Boccherini). Entre estos números, que ocupaban la mayor parte del programa, se introducían algunas obras del repertorio sinfónico de concierto incompletas (como el *Concerto para violonchelo en re menor* de Raff), piezas breves orquestadas (como las *Danzas húngaras* de Brahms) y números virtuosísticos (como el *Moto perpetuo* de Paganini) —además se programaron algunos números para piano solo y para canto. Se seguía el modelo de miscelánea (Weber, W. 2008), es decir, se trataba

de una programación anticuada –los programas más ambiciosos llegarían de la mano de Ferruccio Cattelani.

Sin embargo, en la programación se destaca la interpretación de obras de compositores inmigrantes y argentinos, lo que los constituye, según la lectura de esta investigación, en importantes hitos de convergencia cultural. La música de concierto sería un espacio de conjunción en el que encontraron un programa compartido, y nuevo a la vez, jóvenes intérpretes y compositores inmigrantes y nativos. En el tercero del ciclo, realizado el 4 de mayo de 1892, se ejecutó una *Tarantella* del vasco Félix Ortiz y San Pelayo (Azpeitia, Guipúscoa 1857–Buenos Aires 1941) –un buen ejemplo de cómo las barreras culturales se superaban–; y fragmentos orquestales de las óperas *Il Leone di Venezia* de Enea Verardini Prendiparte (Bologna 1863–Corrientes 1929) y Corradino D’Agnillo (Bologna 1863–Corrientes 1929), dirigida por Verardini y *Fiamma* de Vincenzo Cicognani (Lugo di Romagna 1860–¿?), también conducida por su compositor. Ambas óperas tendrían su estreno mundial en Buenos Aires ese mismo año y fueron presentadas como novedad. También una obra de Biagio Cicala fue programada en el último de los conciertos. El del 16 de mayo estuvo dedicado a compositores argentinos, se programaron obras de Miguel Moreno, Eduardo García Mansilla, Julián Aguirre y Alberto Williams. En ese programa conjunto se materializaron las afinidades estéticas y las estrechas relaciones entre los músicos italianos del grupo aquí estudiado con los jóvenes compositores argentinos.⁴²⁵ Merecen atención una obra orquestal de García Mansilla dedicada a Marino Mancinelli (el malogrado hermano de Luigi, que fuera un apreciado director de ópera), así como Galvani dirigiendo una pieza de Aguirre y la bella *Primera obertura de concierto* de Williams –quizá haya sido la primera interpretación no dirigida por el compositor–,⁴²⁶ Evaristo Gismondi como pianista acompañante de algunos números para canto y, el entonces niño, Ernesto Drangosch (que ya había participado en el concierto de 1891) interpretando un concierto de Beethoven.

⁴²⁵ Miguel Moreno (Buenos Aires 1856–1890) había fallecido poco tiempo antes.

⁴²⁶ Este detalle quizás no sea menor, ya que esa obra cumplió un rol importante en la trayectoria de Williams. La había dirigido estrenado en París en su concierto de despedida en la Asociación Católica y la presentó en Buenos Aires en un concierto organizado por la *Deutsche Singakademie* en el Salón Operai Italiani el 6 de abril de 1891. Se trataba de una obra con la cual Williams pretendía mostrarse como un compositor moderno y apto, por ello la programó en muchos de sus conciertos de finales del siglo XIX.

Concierto a beneficio del poeta Gervasio Méndez. Teatro de la Ópera, 16-XI-1891
(Fuentes: *MDA* I, 2:5; I, 3:7-8; II, 11:2; *La Prensa* 17-XI-1891:5)

PRIMERA PARTE

1. Preludio del primer acto de *Lohengrin*, Wagner
2. *Gavota*, Jean Baptiste Lully
3. Concierto para violonchelo, Saint-Saëns (instrumentado por Luigi Forino)
4. Scherzo de *Sueno de una Noche de Verano*, Mendelssohn
5. Adagio del *Concierto N° 1* para piano, Beethoven (piano: Ernesto Drangosch)
6. Marcha húngara de *La Damnation de Faust*, Berlioz (bis)

SEGUNDA PARTE

7. Sinfonía de *Tannhäuser*, Wagner
8. Danza de las sílfides de *La Damnation de Faust*, Berlioz
9. *Gavota*, Eduardo Aromatari
10. Romanza para violín, Svendsen (violín: ¿Galvani?)
11. Allegro del *Concierto N° 23*, Mozart (piano: Ernesto Drangosch)
12. *Moto perpetuo*, Paganini
13. Preludio del tercer acto de *Lohengrin*, Wagner

Concierto a beneficio del Hospital Italiano. Politeama Argentino, 1-IV-1892
(suspendido)

Concierto dedicado a *MDA*. Suspendido por causa de la Comisión Directiva del Hospital que no se hizo presente para vender los billetes.

(Fuentes: *MDA* II, 15:4; II, 16:3-4; II, 17:3).

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía de *Guglielmo Tell*, Rossini
2. Adagio y 1° tempo del *Concierto para violonchelo en re menor*, Joachim Raff (violonchelo: Forino; piano: Salvini)
3. *Danse macabre*, Saint-Saëns;
4. a. *Marcha fúnebre de una marioneta*, Gounod
b. *Moto perpetuo* (por los primeros violines), Paganini (a pedido general)

SEGUNDA PARTE

5. Sinfonía de *Le Vispe Comari di Windsor*, Otto Nicolai
6. Pezzo per canto (Clasico) (canto: Sra. C. G. de Franc)
7. Cabalgata de *Die Walküre*, Wagner
8. *Gavota*, Aromatari
9. Segundo prelude de *Lohengrin*, Wagner

Primer concierto del ciclo de *MDA*. Politeama Argentino, 18-IV-1892⁴²⁷

(Fuentes: *MDA* II, 17:3; II, 18:2; *La Nación* 17-IV-1892:2; 18-IV-1892:2; 19-IV-1892:2; *El Diario* 19-IV-1892:1-2; *La Prensa* 19-IV-1892:4).

PRIMERA PARTE

1. Preludio del primer acto de *Lohengrin*, Wagner
2. *Danse macabre*, Saint-Saëns (bis)
3. Adagio y 1° tiempo del *Concierto para violonchelo en re menor*, J. Raff (violonchelo: Forino; piano: Salvini)
4. *Danzas eslavas*, Dvořák (novedad)

SEGUNDA PARTE

5. Sinfonía de *Tannhäuser*, Wagner (bis)
6. «Non t'odio no!», Schumann (canto: barítono Carlos Barrera) (bis)
7. a. *Gavota*, Aromatari (bis)
b. *Moto perpetuo* (por los primeros violines), Paganini
8. Preludio del tercer acto de *Lohengrin*, Wagner.

⁴²⁷ El programa aparecido en *MDA* (II, 17, 15-IV-1892:3) anunciaba en el N° 8: *Regina di Saba* Gran Marcha triunfal, Goldmark (primera audición); que finalmente no se interpretó.

Segundo concierto del ciclo de MDA. Politeama Argentino, 22-IV-1892

(Fuentes: *MDA* II, 19:5-6; *La Nación* 21-IV-1892:2; 22-IV-1892:5; 23-IV-1892:2; *El Diario* 23-IV-1892:2).

PRIMERA PARTE

1. Obertura de *Egmont*, Beethoven
2. a. *Momento musical*, Schubert (instrumentación: Bolzoni) (bis)
b. Scherzo de *Sueño de una noche de verano*, Mendelssohn
3. «Le Lac», romanza, Louis Niedermeyer (canto: senora C. de Franc; piano: Luis Forino)
4. Minuet y Farandole (bis) de la suite *L'Arlesienne*, Bizet

SEGUNDA PARTE

5. Obertura de *La Flauta Mágica*, Mozart
6. a. «Minuetto», Luigi Boccherini (bis)
b. *Danzas eslavas*, Dvořák
7. Preludio de *Los maestros cantores*, Wagner
8. Marcha nupcial de *Sueño de una noche de verano*, Mendelssohn

Concierto extraordinario del ciclo de MDA. Politeama Argentino, 24-IV-1892

(Fuentes: *La Nación* 24-IV-1892:2; 25-IV-1892:2; *El Diario* 24/25-IV-1892:2).

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía de *Guglielmo Tell*, Rossini
2. Preludio y «Siciliana» de *Cavalleria Rusticana*, Mascagni (canto: Sr. Locatelli)
3. *Danzas eslavas*, Dvořák
4. a. «Minuetto», L. Boccherini (bis)
b. *Momento musical*, Schubert (bis)

SEGUNDA PARTE

5. Intermezzo de *Cavalleria Rusticana*, Mascagni (bis)
6. *Moto perpetuo*, Paganini
7. Minuet y Farandole de la suite *L'Arlesienne n° 2*, Bizet
8. Prel. 3er. acto de *Lohengrin*, Wagner

Tercer concierto del ciclo de MDA. Salón Operai Italiani, 4-V-1892⁴²⁸

(Fuentes: *MDA* II, 19:5-6; II, 20:5; *La Nación* 29-IV-1892:2; 3-V-1892:2; 4-V-1892:2; 5-V-1892:2; *La Prensa* 2-V-1892:4; 4-V-1892:5).

PRIMERA PARTE

1. Obertura de *Egmont*, Beethoven
2. *Concierto militar* para violonchelo y orquesta, Adrien Francois Servais (violonchelo: Carlos Marchal)
3. a. *Berceuse*, [¿Luigi?] Mancinelli
b. Danza de las sílfides de *La Damnation de Faust*, Berlioz (bis)
c. *Moto perpetuo*, Paganini
4. Preludio primero (bis) y solo de viola (acomp. de orquesta) de *Il leone di Venezia*, Corradino D'Agnillo y Enea Verardini Prendiparte (dir: Verardini; viola: Giuseppe Bonfiglioli) (novedad)
5. Primera y cuarta de las *Danzas húngaras*, Brahms

SEGUNDA PARTE

6. Prel. de *Los maestros cantores*, Wagner
- TERCERA PARTE
7. Preludio del tercer acto e introducción de la «Scena in riva al mare» (bis) de *Fiamma*, Vincenzo Cicognani (dir: V. Cicognani) (novedad)
 8. Fantasía para flauta y orquesta, Jules Demersseman (flauta: Gorin)
 9. a. *Momento musical*, Schubert
b. «Sevillana» de *Don César de Bazan*, Jules Massenet
c. *Tarantella*, Felix Ortíz y San Pelayo (novedad)
 10. Segunda *Rapsodia húngara* (versión orquestal), Liszt (bis)

⁴²⁸ Se retrasó ocho días por cuestiones de preparación y ensayo, estaba programado originalmente para el 25-IV-1892. Los números 1 y 5 del programa no aparecen comentados en ninguna de las crónicas del concierto estudiadas.

Cuarto concierto del ciclo de *El Mundo del Arte*. Salón Operai Italiani, 16-V-1892⁴²⁹
(Fuentes: *MDA* II, 21:3-4; *La Nación* 12-V-1892:2; 16-V-1892:2; 17-V-1892:2; *El Diario* 16-V-1892:2; *La Prensa* 11-V-1892:5; 16-V-1892:4; 17-V-1892:5).

PRIMERA PARTE

1. *Leyenda sinfónica* (dedicada a Marino Mancinelli), Eduardo García Mansilla (dir: E. García Mansilla)
2. Dos *Melodie* (¿op. 22?), Alberto Williams (canto: Srta. Bode de Kunz; piano: Williams) (bis)
3. *Scherzo* para instrumentos de cuerda, Julian Aguirre (dir: Galvani)⁴³⁰
4. *Vieni linda* (Barcarola), Miguel Moreno (canto: barítono Sr. Fonteynes; piano: Evaristo Gismondi)

SEGUNDA PARTE

5. *Concierto N° 3 para piano*, Beethoven (piano: E. Drangosch)
6. *Chant pour le temps de Noel* con acompañamiento de orquesta, Eduardo y Daniel García Mansilla (dir: E. García Mansilla; canto: Daniel García Mansilla)
7. *Miniaturas* 1, 2, 3, 4 y 5 para orquesta (¿op. 30 o 31?), Williams (¿dir: Williams?) (bis: N° 5)
8. «Oh tu bell'astro...» aria (romanza) de *Tannhäuser*, Wagner (canto: Fonteynes; piano: E. Gismondi)
9. *Primera obertura de concierto*, Williams (dir: Galvani)
10. Preludio *La course a la mort* (fantasía orquestal), E. Garcia Mansilla (texto alusivo de D. García Mansilla; dir: E. Garcia Mansilla)

⁴²⁹ Se presentaron tres jóvenes compositores argentinos: Alberto Williams, Eduardo Garcia Mansilla y Julián Aguirre. Suarez Urtubey (1988) no da fecha de estreno para el op. 22 de Alberto Williams, tal vez esta sea la primera ejecución registrada. En los programas publicados antes del concierto en *La Prensa* y *La Nación* se anunciaba que Fonteynes cantaría un aria de *Herodiade* de Massenet, de la que no hay registro en las crónicas posteriores.

⁴³⁰ En *MDA* se mencionaba esta obra como «Scherzo» de la *Sonata en Do*. Probablemente el cronista se refería a la obra para conjunto de cámara *Scherzo* de 1892 que menciona García Muñoz en el *DMEH*. Ahora bien, no es del todo claro cuál es el orgánico de este número del programa, si Aguirre interpretó al piano o no. Solo se sabe que Galvani dirigió, una orquesta (pequeña quizás) o conjunto de cámara. Giacobbe (1945:93) menciona una *Sonata para violín y piano*, y no menciona ninguna obra orquestal; por su parte García Muñoz en su catálogo habla también de un *Scherzo para cuarteto de cuerdas* de 1891, inédito, mencionado por García Morillo. Por su parte el último sostiene que: «La música de cámara pertenece por entero a su primera época, resultando poco importante, aunque es un tanto arriesgado precisar un juicio exacto, por tratarse de obras manuscritas o extraviadas. En esa situación se encuentran sus juveniles tentativas formales: la *Sonata para violín y piano en La mayor*; la *Sonata para violoncello*; el *Soneto de Petrarca*; un probable *Cuarteto de cuerdas en La bemol*; un *Scherzo* para la misma combinación instrumental (1892) y *Nocturno y Balada para piano y violín*» (García Morillo 1984:129). Tal vez se trate entonces de este último cuarteto de cuerdas interpretado por un grupo de esa familia de instrumentos bajo la dirección de Galvani. Esta hipótesis está abonada por Giménez y Sala (1988:43) que afirman que se trató de un *Scherzo para cuerdas*.

Quinto concierto del ciclo de MDA. A beneficio de Galvani. Salón Operai Italiani,
13-VI-1892

(Fuentes: *MDA II*, 24:5; *La Nación* 12-VI-1892:3; 14-VI-1892:3; *La Prensa* 13-VI-1892:5-6; 14-VI-1892:5).

PRIMERA PARTE

1. *Danzas eslavas*, Dvořák
2. *Miniaturas* 1, 2, 3, 4, 5 para orquesta, Williams
3. *Romanza para violín*, Johan Svendsen (violín: Galvani; piano: Evaristo Gismondi) (bis)
4. *In Hamac*, para canto, ¿La Posa? (canto: Sara Reyes; piano: E. Gismondi)
5. a. *Adagio para arcos solos* (inérito), Biagio Cicala (¿novedad?)
b. *Moto perpetuo*, Paganini

SEGUNDA PARTE

6. Preludio de *Los maestros cantores*, Wagner

TERCERA PARTE

7. *Primera obertura de concierto*, Williams (dir: Galvani) (bis)
8. *Parla* (Vals para canto), Luigi Arditi (canto: Sara Reyes; piano: E. Gismondi) (bis: «Il Bacio», vals para canto, L. Arditi)
9. Solos para piano por Julián Aguirre:
 - a. *Miniaturas y Mazurka*, Williams
 - b. *Estudio y Nocturno*, Chopin
 - c. *Íntimas*, J. Aguirre
 - d. *Leyenda* («La revista nocturna» de ¿Heinrich Heine?), Aguirre (bis: Barcarola, ¿compositor?)
10. a. *Scherzo para instrumentos de cuerda*, J. Aguirre;
b. *Momento musical*, Schubert (bis);
11. Preludio del tercer acto e Introducción de la «Scena in riva al mare» de *Fiamma*, Vincenzo Cicognani (dir: V. Cicognani)

T. 8. Conciertos orquestales de Ercole Galvani

Poco tiempo después de los conciertos de Galvani, Alberto Williams dirigiría los del Ateneo, marcando una continuidad programática entre ambas series. La pretensión de poner en el centro de la cultura, del espacio artístico-musical, a la música orquestal, más precisamente al concierto como hecho social, estaba sostenida también en la crítica. Los críticos entendían que era necesario superar la escucha ágil y fácil para lograr la educación del público.

Los habituales concurrentes de los teatros, aun de nuestro teatro lírico, suelen brillar por su ausencia cuando se les convoca a escuchar la música de los grandes maestros, siempre que no le sea servida con el aderezo indispensable del *cantabile* y el juego escénico. La Sociedad del Cuarteto se extinguió así (...) y el mismo Mancinelli (...) vio con dolor que le desertaban los *habitués* de la Ópera la noche que les preparó una sesión musical (*El Diario* 1892:2).

Alfredo Batallas, un eventual musicógrafo de *MDA*, describía el comportamiento del público en la ópera en un tono marcadamente negativo, caracterizado por una escucha pasiva:

Si la niña es distinguida, esto es si la familia es acomodada, tendrá su abono en la Ópera en la cual perfeccionará su educación artística, preocupándose de si está Fulanita en el teatro, y del vestido que Monganita llevaba en Palermo, y del adorno tal y del abanico cual (...) / No es así que se educa el espíritu y se escucha la música; antes bien, en el saber escucharla cuando es

buena estriba la verdadera preparación musical necesaria para gozar y para juzgar. / Y no es tanto en nuestros teatros de ópera como en los conciertos que esa preparación se ha de adquirir. (...) / los holgazanes y los atorrantes del arte, que no quieren salir de ese *paseo de Julio* musical que son, pongamos, el dúo de *Ruy Blas* y el aria de *Trovatore* y se conforman con unas tajadas de *Cavalleria Rusticana* lo mismo que el *lazzarone* napolitano con una de sandía. / (...) por lo que a la música importa, sería menester que sacudiesen algún poco la indiferencia, sentándose alguna vez a los modestos banquetes musicales que muchos cocineros de Euterpe les ofrecen, llámense estos Mancinelli o Melani, Galvani o Ismael.⁴³¹ / Será toda ganancia limpia para la educación, y para la cultura nacional (Batallas 1892:3).

MDA acompañaba esta avanzada cultural de la crítica musical del período. Paul Groussac, por su parte, decía:

Los *habitués* de la Ópera que no han estado en el extranjero deben estar convencidos de que ignoran el lado más interesante y más variado del arte que es su pasión. (...) / En realidad, el único repertorio que nos es familiar es el de la ópera italiana (...) Entonces, para muchos de nosotros, estos conciertos [del Ateneo] nos van a revelar un nuevo mundo intelectual («Los conciertos», *Le Courrier Français*, 29-III-1895:1; [2008]:85-6).

Había una serie de oposiciones hipotextuales que aparecían como lugares comunes en las críticas: ópera/música sinfónica; «mundo sensible»/«mundo intelectual»; que delineaban un oyente ideal, un lector modelo de la música de concierto:

Público que gusta [de] la música puramente sinfónica, es, sin duda alguna, un público culto. / Acudir a la ópera y hasta abonarse a la temporada no prueba lo mismo, o por lo menos, no lo prueba con tanta exactitud (...) no ha de ser solamente el deleite musical lo que interesa a las gentes. / En cambio, en un concierto sinfónico se gusta la música por la música misma (Do Mayor 1894:5).⁴³²

El modelo de oyente ideal, con la competencia y la disposición necesarias para enfrentar un concierto orquestal, era calificado como «inteligente».⁴³³ La caracterización de esta figura es la manifestación explícita de la disposición estética, es decir, la enunciación de las competencias «necesarias» para apreciar este tipo de música. Alfredo Batallas lo describió así:

⁴³¹ Ismael Diepedaal ofreció un ciclo de conciertos («Matinéas musicales») contemporáneos a los de Galvani. La coincidencia de ambas programaciones produjo cierta polémica en *MDA* (v. *MDA* 1892d; f; g).

⁴³² El rechazo alcanzó también otras manifestaciones artísticas consideradas menores, como la zarzuela y el circo. En tono irónico, Alfredo Batallas decía: «Los arcos que se estremecieron a los almibarados compases del *vals de los paraguas*, a los elevados conceptos expresados por *Pepino el 88*, a las sublimes armonías de la *Gran Vía*; las murallas que casi se desplomaron bajo el empuje formidable de las palmadas con las que un público entusiasmado enlazaba el contoneo de las coristas de Tomba —se escandalizaron del atrevimiento de quien quiso despertar sus ecos con las liviandades Wagnerianas, las vulgaridades de Beethoven, y los juguetes guitarrescos de Mozart; los partidarios de Juan Moreira protestaron retirándose... en el Circo de los Hermanos Carlo o quedándose en casa como de costumbre, y Mozart, Beethoven y Wagner quedaron... *galvanizados*» (Batallas 1892:3).

⁴³³ Recurso retórico que no era nuevo, pero que en el proceso aquí descrito tomó una caracterización particular y vehiculizó sentidos nuevos.

El inteligente que se prepara con mente serena a oír una sinfonía para él desconocida, a gustar la música pura, despojada de los inútiles ribetes y perifollos de la escena; a seguir a la imaginación del autor por los meandros complicados de sus ideas, o a saborear nuevamente las ya conocidas obras de los grandes padres del arte. (...) / Ese hombre se aísla, se concentra en sí mismo y escucha. Su deleite consiste en seguir la sucesión de las ideas musicales, en hallarse continua y agradablemente engañado en sus previsiones; en creer que tal idea acabe en esa resolución, mientras se resuelve en otra tonalidad de la cual se desprenden nuevas modulaciones, sobre la que insisten nuevas ideas que se entrelazan y compenetran por movimientos varios, hasta que se funden en un solo acorde, sobre el cual descansa su excitado cerebro. (...) / Date el trabajo ¡oh lector impenitente! De escuchar una y repetidas veces alguna de las grandes sinfonías de Beethoven; y, si eres inteligente y apto para recibir la semilla de las más perfumadas flores del jardín artístico, te sentirás poco a poco transportado –como sobre las alas de un águila– en las elevadas regiones en las que solamente el genio se libra a desmesurados vuelos; olvidarás poco a poco las enervadoras y convencionales Armas de la música teatral, los encantados bosques de sus islas, el gorjeo de los ruiseñores de la escena (Batallas 1892:3).

Se configuraba de ese modo un oyente cuya escucha musical debería ser activa e intelectual. Groussac, con su ironía característica, aludía al gusto «limitado» del público porteño desafiando la preeminencia cultural de la élite y su preferencia por la ópera italiana, entremezclando a su vez cuestiones de nacionalidad que polemizaban con la hegemonía italiana:

¡Cuánto aprecian la verdadera música nuestros abonados de la Ópera, y cuánto la conocen en general! Berlioz, Franck, Reyer, Lalo, Saint-Saëns, Godard, Chabrier... ¿qué gente es esa? En primer lugar, en música, como en pintura solo existe Italia. (...) La prueba de que nuestro «gusto musical» está muy desarrollado es que pagamos bastante caro para poder escuchar a Masini, Tamagno, y la Patti envejecida en un repertorio menos joven que ella. / Durante ese tiempo, el «mundo sigue andando», tanto el del arte como el otro; y los aficionados argentinos que no viajan podrán morir sin sospechar que existe algo más que Mascagni en el horizonte opalino («Charla musical. El concierto del Sr. Lagye», *Le Courrier Français*, 1/2-X-1894:1; [2008]:53).

Groussac llamaba la atención sobre un proceso que se iría marcando cada vez más, las disputas al interior del mercado del arte (*v.i.* 8.4). En la inicial coincidencia programática comenzaban a aparecer límites (en términos chauvinistas como era usual). Groussac no estaba dispuesto a aceptar fácilmente que los músicos italianos fueron promotores incansables de la música que él pregonaba (como muestra mínima basta ver la programación de Galvani donde figuraban Lully, Berlioz, Saint-Saëns, Gounod, Massenet). Por ello poco después en *LRT* y *LRA*, si bien la música de concierto fue muy promovida, no se lo hizo a partir de una descalificación del espectáculo operístico y sus consumidores (por lo demás, la base de sus lectores).

La conclusión (ya citada anteriormente) a la que había arribado De Zerbi luego de pasados algunos años fue la siguiente:

Quelli che, essendo stati a Buenos Aires parecchi anni fa, leggessero queste mie chiacchierate,

non si meravigliano se vi trovano una disgressione sul senso artistico del pubblico bonaerense. / Cinque o sei anni soltanto or sono, parlar di arte nella capitale Argentina era come fare una conferenza in sanscrito a dei contadini. Si andava a teatro spendendo un occhio del capo, unicamente perchè era di prammatica avere il palchetto all'Opera o alla Commedia, per farcisi vedere e per vedere. / I capolavori moderni facevano sbadigliare fino a slogarsi le mandibole, e, quando la messa in iscena non era sfarzosa, non si gettava nemmeno uno sguardo sul palcoscenico. / Chi scrive queste note ebbe l'infelice idea di farsi promotore d'una serie di grandi concerti orchestrali, che educassero il pubblico alla musica classica e alle bellezze delle creazioni dei maestri geniali. Il giovane e valentissimo maestro Ercole Galvani concertò e diresse le magnifiche udizioni orchestrali, ma il pubblico non vi accorse neanche... gratuitamente o, peggio, quel pochissimo, che intervenne, protestò perchè suonavano del Beethoven o del Wagner, e chiese che invece del preludio dei Maestri Cantori si facesse eseguire l'intermezzo di Cavalleria Rusticana e al posto della 3ª sinfonia del divino Beethoven quella dei Vesperi Siciliani. / Questo il livello artistico d'un lustro fa: il compianto Marino Mancinelli, che volle dare un concerto con programma meravigliosamente bello, vide il teatro deserto addirittura (De Zerbi 1896c:603).

Sin embargo, los conciertos programados por Galvani, cuyo repertorio se calificó aquí como de «transición», tenían como característica la inclusión de todo aquel universo sonoro, tanto Wagner como Mascagni. Lejos estaba aún de la programación de conciertos que una década después llevaría adelante Ferruccio Cattelani. El violinista parmesano fue ampliamente promovido por la publicística italiana (v.s. 7.3.7), era uno de los artistas preferidos de la colectividad y uno de los más respetados de la ciudad a principios del siglo XX. Con la Asociación Orquestal Bonaerense (1900-1905), surgida del seno de la Sociedad Musical de Mutua Protección, lograría formar una orquesta estable (de 117 profesores, casi todos de origen italiano; Cattelani 1927:17). Con este cuerpo comenzaron a programarse sostenidamente grandes obras sinfónicas completas. Por ejemplo, la 5ª y 6ª sinfonía, el concierto para piano nº 4 y la primera audición de la 9ª sinfonía de Beethoven, y el *Requiem* de Verdi. Aún los programas eran «mixtos», todavía se combinaban estas grandes obras con las usuales atracciones según un orden más o menos establecido.

Los programas de los conciertos de Galvani, y en general los de ese entonces, se hacían según una estructura que respondía a los siguientes parámetros, según el modelo de miscelánea. El concierto se dividía en dos partes. La primera comenzaba por un preludio u obertura de ópera (eran muy populares los preludios wagnerianos). Continuaba con una serie de números (dos, tres o cuatro) que incluían alguna forma de danza, algún movimiento de un concierto (es decir, la participación de un solista) y un fragmento de música orquestal de una obra programática u obras orquestales breves (podían ser piezas breves orquestadas). El cierre de la primera parte podía ser o bien una obra orquestal breve o un número solista, en general virtuosístico (también podía ser

alguna obra cantada). La segunda parte del concierto abría nuevamente con un preludio u obertura operística. La sección central de manera similar a la de la primera parte solía incluir un movimiento de concierto, alguna forma de danza, un número solista y/o una pieza cantada. El cierre del concierto consistía en otro preludio u obertura operística.

Tanto Cattelani como Alberto Williams comenzaron a innovar sobre esta estructura buscando modernizarla. Los conciertos de la Asociación Orquestal Bonaerense programaron una menor cantidad de números y una mayor cantidad de obras completas, sobre todo obras sinfónicas («puras» o programáticas), pero generalmente permanecía la costumbre de abrir y cerrar el concierto con un preludio u obertura de ópera o de concierto (Williams programaba a veces en un mismo concierto sus *oberturas de concierto n° 1 y 2*) –lo importante era que se tratara de una obra estructurada en un solo movimiento. Ahora bien, con la aparición de la Sociedad Orquestal Bonaerense (1906-1914), Cattelani modernizó aún más sus programas. Empezaba a ser más usual abrir el concierto con una sinfonía o concierto completo, dejando la obertura de ópera para el cierre, o viceversa. Se redujeron los números cantados y desaparecieron los de lucimiento virtuosístico. Además, la SOB fue responsable de muchas primeras audiciones de música orquestal (v.s. 7.3.7; v. Cattelani 1927).

Es importante destacar aquí que la estrategia de la colectividad italiana de incidir en el espacio artístico porteño, y actualizarlo, a través de la música de concierto es casi una constante que se extiende desde el último cuarto del siglo XIX hasta el día de hoy. Si bien excede el recorte propuesto en esta investigación, es interesante notar que las experiencias de Ferruccio Cattelani al frente de la AOB y la SOB lo hicieron el candidato perfecto para ser el director artístico de la Associazione Italiana di Concerti (AIC). Este emprendimiento, surgido de la primera posguerra, resume muchas de las preocupaciones del grupo aquí estudiado y es la continuación de su programa cultural.

El estatuto de la AIC establecía que, con el patrocinio del embajador italiano se creaba un organismo que «*senza trascurare il contributo dell'arte forestiera, si propone di mettere maggiormente in evidenza la musica italiana sinfonica e da camera, antica e moderna*», de ese modo se cumpliría el objetivo del gobierno italiano de activar una «*intensa propaganda per la diffusione della musica italiana all'estero*» (cit. in Cattelani 1927:92). Se pretendían realizar ocho conciertos anuales durante la temporada de abril a

noviembre (esto significaba que no estarían relegados al final de la temporada lírica).⁴³⁴

Se organizaron todo tipo de conciertos, orquestales, de cámara, de música antigua, de música sacra, de música moderna, etc. Fueron estrenadas muchas obras, incluyendo a compositores argentinos, entre ellos un número de las *Escenas Argentinas* de López Buchardo (17-V-1919), una sonata para violín y piano de Athos Palma, ejecutada por el autor y por Cattelani (2-VIII-1920), un tema con variaciones orquestal de Panizza (30-XI-1920); también de extranjeros residentes entre ellos Gaetano Troiani (26-IV-1920; 30-XI-1923, *2da evocazione argentina*; 19-IX-1924, *Ira evocazione argentina*) y una *Suite lirica* de Corradino D'Agnillo (26-IV-1921). Entre los conciertos más salientes se pueden mencionar tres dedicados a música italiana antigua (16-VI-1919; 13-VII-1922; 1924). La segunda audición en Buenos Aires de *La serva padrona* de Pergolese (9-XI-1919) y la primera audición de *L'Orfeo* de Monteverdi, ocasión en la que Emilio Zuccarini disertó sobre *Claudio Monteverdi nell'evoluzione della musica* (10-V-1920). Hubo un concierto dedicado a canciones regionales italianas organizada por el maestro Guido Capocci (26-VII-1920). Otro fue dedicado como homenaje al gran compositor de canciones Francesco Paolo Tosti, programado también por Capocci (26-VIII-1921), en el que disertó Vincenzo di Napoli-Vita. Capocci fue, asimismo, responsable de otro concierto de música vocal italiana (27-X-1923) y dirigió a la Sociedad Argentina de Madrigales «Santa Cecilia» en un concierto del género (10-VII-1925). Además de música antigua, se programaron conciertos de música de cámara de la «moderna escuela italiana», donde se interpretaron obras de Renzo Bossi, Gaetano Troiani, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, etc. (30-XI-1923 y 19-IX-1924). También hubo un «Concierto de música moderna» con obras de autores italianos y argentinos (9-X-1925) y dos de «música antigua y moderna», en el que también se hicieron obras de autores argentinos (4-XI-1925, 12-VII-1926). A lo largo de todos estos conciertos ejecutaron artistas argentinos e italianos residentes en Buenos Aires y visitantes como, el tenor Beniamino Gigli, el director de orquesta Tullio Serafin, entre otros. En definitiva, como puede intuirse de este resumen, la actividad de la AIC fue un hito fundamental de la historia musical en Argentina.

La continuidad de este proyecto cultural italiano fue la creación de la

⁴³⁴ Vicepresidente de la AIC fue el pintor Francesco Parisi. En la comisión directiva también se encontraban el compositor Athos Palma como vice-secretario y el periodista Settimio Vianiello como consejero.

Fundación Cultural Coliseum, el 23 de abril de 1971. El gobierno italiano lo hizo con el propósito de promover la cultura italiana, europea y americana en la Argentina. El presidente honorario de la Fundación es el embajador italiano, quien nombra al consejo directivo; el consejo es responsable a su vez de nombrar sus autoridades y los cargos de dirección artística. La Fundación regentea y programa el Teatro Coliseo. De este modo es posible construir una historia centrada en la música de concierto que une tres siglos en la ciudad de Buenos Aires a partir de emprendimientos de la inmigración italiana, desde la Sociedad del Cuarteto de 1875 hasta la Fundación Coliseum hoy en día.

8.2.2. *Las traducciones*

Un camino más esperable que transitó el modelo de interacción convergente fue el de la traducción. La traducción se entiende aquí en sentido amplio como una mediación en el paso de un texto de una cultura a otra. Los ejemplos son múltiples e ilustran la variedad de lo que esto implica.

Por un lado, Vincenzo di Napoli-Vita, como se ha visto (v.s. 7.3.5), tradujo *M'hijo el dottor* de Florencio Sánchez para que Antonio Bolognesi y Ema Pirovano la representen, en italiano, en el Teatro Argentino. No solo eso, sino que la hizo conocer a través de su traducción, *Mio figlio il dottore*, a Ermete Zacconi, Ermete Novelli y Ferruccio Garavaglia, tres actores italianos de indiscutida fama internacional con la esperanza de que la obra pudiera cruzar las fronteras hacia otros países. Además, di Napoli-Vita interpretó la producción teatral contemporánea, el «teatro nacional», a la luz de los modelos teatrales italianos, de ese modo puso en relación, conectó, lo que ocurría en la dramaturgia argentina con las innovaciones estéticas realistas italianas. En eso también operaba un mecanismo de frontera, en el que se destacaban los elementos comunes. Del mismo modo, se ha visto que ideó la traducción de *La nave* de D'Annunzio antes de su estreno local (v.s. 7.3.8.a), encargó el trabajo a Andrés Demarchi y lo publicó en una edición especial de su revista.

También, Zuccarini se refirió a una obra sistemática de traducción llevada a cabo por «*un gruppo di giovani entusiasti*» en los periódicos *La Libertad*, *El Nacional* y *La Nación*. Fue una de las vías de entrada de la literatura italiana a la Argentina, de autores que iban «*dal De Sanctis a Petruccelli della Gattina, da Olindo Guerrini a*

Nencioni, a Castelnuovo, a De Zerbi, a Panzacchi, alla Serao, al Capuana, traducendo anche con fine gusto le migliori poesie del Leopardi, del Carducci e del D'Annunzio» (1910:434).⁴³⁵ Zuccarini mencionaba a Pietro Denegri como un activo promotor de la cultura y la literatura italiana entre los jóvenes argentinos. Desde 1882 Denegri organizó una gala para dar a conocer traducciones (1910:434-8). Hoy en día, la colección bibliográfica de Denegri, donada a la Biblioteca Nacional, es un reservorio fundamental de la literatura italiana en la Argentina. Aquella literatura había penetrado también en forma de canciones hechas por los músicos italianos residentes en Buenos Aires y publicadas en *MDA*, *LRT* y *LRA* (v.s. 7.2.7; 7.3.7).

Por otra parte, en el mundo de la ópera ocurría algo interesante. Distintos personajes que formaron parte de la publicística italiana participaron de uno u otro modo en la creación de algunas óperas emblemáticas de la historia de la música argentina. Por ejemplo, *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis (Teor 1880–Buenos Aires 1980),⁴³⁶ que tenía libreto de Edmundo Montagne y fue traducida al italiano por Comunardo Braccialarghe (Macerata 1875–Buenos Aires 1951). Este último fue uno de los periodistas más importantes de la *stampa* italiana en Argentina, firmaba con el pseudónimo Folco Testena, y también fue responsable de una traducción al italiano del *Martín Fierro* y de *El cantar del mío Cid*.⁴³⁷ Por su parte, Giuseppe Pacchierotti (Dream), que fuera descrito como un ferviente dannunziano (v.s. 8.1.1), tradujo al italiano el libreto de *Khryse* (1902), la ópera de Arturo Berutti, realizado sobre el libro del decadente belga Pierre Louys, *Afrodite* (1896). Al igual que Giuseppe Tarnassi pasó al italiano el libreto realizado por Enrique Rodríguez Larreta, sobre *Las razas arianas* de Vicente Fidel López, para la ópera *Yupanki* (1899). Berutti había trabajado con el publicista Guglielmo Godio (v.s. 7.1.1) quien compuso el libreto de *Taras Bulba*. Por último, Berutti compuso su versión de *Juan Moreira, Pampa* (1897), sobre libreto del doctor Guido Borra.

⁴³⁵ Se destacan también las traducciones de Emilio Bettinotti, un farmacéutico, de *La cautiva* de Echeverría, y de Angeleri de *La muerte del payador* de Rafael Obligado (Zuccarini 1910:438).

⁴³⁶ Si bien de Rogatis había nacido en Italia, migró de niño y Cetrangolo (2015) señala que tuvo una relación conflictiva con su tierra natal.

⁴³⁷ Folco Testena era de tendencia anarquista y se constituyó en la primera entreguerra en un bastión antifascista en Buenos Aires. Luego pasó de su fuerte antifascismo a posiciones más tolerantes para con Mussolini alrededor de 1926: «*Quest'ambiguità era invero riconducibile al fatto che, come per altri ex militante socialista, anarchici o sindacalisti rivoluzionari che aderirono al fascismo all'estero, anche per Testena alla base della scelta non c'erano motivazioni di tipo ideologico, ma la convizione che il governo mussoliniano rappresentasse la miglior forma di difesa e affermazione dell'"italianità" nel mondo*» (Bertagna 2009:54).

También el crítico Evaristo Gismondi (Mefistofele) aparece como libretista, esta vez de un compositor italiano, Enrico Bernardi, que se apropió de un tema argentino, *Juan Moreira* (v.s. 7.2.7, v. Cetrangolo 2015a). La ópera de Bernardi no sólo traducía al italiano y al género operístico la historia de Eduardo Gutiérrez, sino que también pretendía aplicar la novedosa forma *verista* a la ópera de tema criollo. Se insiste en este punto: aplicar los modelos (de creación) del seno de una cultura a otra es también un mecanismo de frontera que pretende anclarse sobre elementos comunes a ambas.

Otra ópera de un italiano sobre tema argentino es *Juan de Garay* (1900) de Riccardo Bonicoli (Zara 1853–Como 1933), que tenía libreto del mismo compositor. Del mismo modo, *Atahualpa* (1900) de Ferruccio Cattelani. La única ópera del compositor parmesano tenía libreto del publicista Carlo Francesco Scotti (v.i. anexo) sobre el drama homónimo de quien sería codirector de *LRA*, Nicolás Granada (v.s. 7.3.5).

Estos ejemplos ilustran no sólo las redes de colaboraciones creativas que unían al grupo de artistas e intelectuales italianos entre sí y con otros artistas del medio local, sino también, su trabajo como mediadores, actuando en la frontera cultural, seleccionando qué textos traducir y qué modelos estéticos aplicar. Estas cuestiones se retoman más adelante (v.i. 9.2.2).

8.3. La *italianità*

*Cusì Colombo. Lui, cor suo volere,
Seppe convince l'ignoranza artrui.
E come ce rivò? Cor suo pensiere!
Ecchela si com 'è... Dunque, percuì /
Risémo sempre lì... Famme er piacere:
Lui perchè la scopri? Perchè era lui!
Si invece fosse stato un forestiere
Che ce scopriva? Li mortacci sui! /
Quello invece t'inventa l'incredibile...
Chè si poi quello avesse avuto appoggi,
Ma quello avrebbe fatto l'impossibile. /
Si ci aveva l'ordegni de marina,
Che se troveno adesso ar giorno d'oggi,
Ma quello ne scopriva 'na ventina!
(Pascarella, *La scoperta de l'America*)*

La *italianità* es una de las claves para comprender las particularidades de la

historia de la inmigración italiana en Argentina. Fue un programa cultural que respondió a las condiciones impuestas por el tipo de interacción que se dio en el siglo XIX y comienzos del XX entre los migrantes italianos y su nuevo medio. Fue la respuesta cultural, lo que aquí se llamó «vía culturalista» (v.s. 8.2), a las condiciones de tipo social, legal y económicas dadas por la migración libre.⁴³⁸ Tan efectivo fue este programa que pudo hacer frente a los distintos momentos históricos de la relación entre la cultura argentina y la migrante. Estaba fuertemente activo durante las disputas con Sarmiento por la educación italiana en suelo argentino en la década de 1880 (v.s. 8.2), pero también durante la «confraternidad» (v.s. 7.4.3; 8.2) y en las disputas por el espacio artístico (v.i. 8.4). A este programa se relacionan el fomento de la lengua italiana, la *patria favella* (v.s. 7.4.2), y los tópicos del «amor a la tierra de los progenitores» y de las «*Due patrie*» (v.s. 8.2)

No sólo tuvo efectos en las relaciones interculturales sino también intraculturales. Respondía a dos cuestiones fundamentales, por un lado, sirvió al objetivo de proveer un sustrato común a los inmigrantes provenientes de toda la península, aún antes de concretarse la Unificación. Por otro lado, fue una respuesta (más allá de su concreta efectividad) frente al problema, que la emigración puso en evidencia para los intelectuales italianos, de que la Unificación era un proyecto inconcluso (v.s. 7.4). Con el paso del tiempo, la *italianità* dio una fisonomía muy propia a la colonia italiana en la Argentina. Esto fue así gracias a una serie de textos de la colectividad que, al historiar su presencia y acción, le dieron forma y cohesión.

Se postula aquí que la *italianità* en Buenos Aires tuvo dos pilares fundamentales: la publicística y el arte. Entre los muchos textos citados en esta investigación baste señalar dos de Emilio Zuccarini, *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910* (1910) y *L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina* (1907[1930]) que más allá de la auto-celebración, lo que hicieron es construir muy tempranamente una historia de la «influencia italiana en Argentina» fundamentalmente de los aspectos culturales (artísticos y periodísticos).⁴³⁹

⁴³⁸ Sobre todo, en el período aquí estudiado a partir de la década de 1890, signada por la política de Francesco Crispi, la migración a América Latina contrastó con la política expansionista hacia África (cf. Rispo y Toschi 1982).

⁴³⁹ También, por supuesto, del trabajo industrial y agrícola. Sin embargo, lo que destaca en estas publicaciones es precisamente la inclusión en un lugar de privilegio a los intelectuales y artistas, aquel «*lavoro degli italiani*» que Einaudi (1900) no consideró en su tesis y que cumplió una función histórica

Como decía Cittadini en el editorial ya citado (v.s. 7.1.1):

Tocca a noi il fare in modo che i fati della emigrazione degli italiani al Plata maturino secondo le convenienze della madre patria (...). Tocca a noi adoperarci affinché i nuovi elementi si sottraggano il più possibile all'influenza assimilatrice locale non nel senso di creare ostacoli alla nazionalità argentina e di rendere malagevole al popolo che ci ospita il conseguimento dei suoi alti fini politici ed economici, ma nel senso di conservare all'azione dei nostri immigranti il carattere italiano (...) Tale è il nostro compito (...). È così che lasceremo tracce indelebili di noi al Río de la Plata, e nascerà e si formerà coll'andare degli anni l'Italia d'America, politicamente sciolta da ogni legame colla madre patria, ma coi tratti caratteristici, cogli'impeti di quella che «Appennin parte e il mar circonda e l'alpe» (Basilio Cittadini, LPI, 16-I-1886; cit. in Bertagna 2009:32).

La publicística –a través de la *stampa* italiana (v.s. 6), de los libros conmemorativos (v.s. 7.1.3; 7.5), de los diccionarios biográficos (v.s. 7.3)– creó una historia, una narrativa, de la presencia y el trabajo de los italianos en Argentina como motor de crecimiento. Una de las más cabales contrastaciones de la potencia que tuvo esta construcción de la *italianità* en la Argentina es que cuando el fascismo quiso penetrar en la colectividad tuvo que adaptar sus estrategias para buscar cooptar estas poderosas vías identitarias (Bertagna 2009; Sergi 2012).

Un modo interesante y revelador para estudiar la construcción y apelación al programa de la *italianità* es verlo actualizado en los textos que tematizaron los conflictos bélicos italianos en el período en estudio.

8.3.1. Conflictos bélicos e *italianità*

Entre 1895 y 1896 la política exterior italiana sufrió un duro revés en la colonia Eritrea en África Oriental. El conflicto bélico, que se cobró la vida de muchas personas, disparó una crisis que terminaría en la caída del gobierno de Francesco Crispi. Estos acontecimientos conmocionaron mucho la opinión pública y de alguna manera pusieron en contraste las experiencias migratorias y coloniales de África y América (v.s. 7.4.2; 7.5) –que se evidenciarían en 1898 en la Exposición de Turín.

La situación en África tuvo repercusiones también en la colectividad italiana de Buenos Aires. De Zerbi relató a los lectores de *NeA* cómo se vivieron aquí. En su nota puede verse cómo se apelaba a la *italianità* en momentos de crisis:

Veramente bello e confortante spettacolo quello che ne presenta la collettività italiana nella Repubblica tutta; spettacolo tale da far diventare orgoglioso d'essere italiani, tanta nobiltà,

capital (v.s. 7.4.2; 7.5.1).

tanta grandezza d'animo dimostra. / Se un qualificativo dovesse darsi alla nostra colonia nell'Argentina bisognerebbe chiamarla: La Generosa. / Generosa e patriottica: pronta a qualsiasi sacrificio per sollevare una sventura, accendentesi dei più santi entusiasmi per commemorare una delle date memorabili della Patria, qualcuno dei Grandi che concorsero alla sua redenzione. / (...) hanno concorso tutti dai magnati della collettività ai suoi paria; dai più ricchi al povero lavoratore, emigrato d'Italia per trovar in queste lontane terre quel pane che non poteva guadagnare nel paese natio; dai più in vista ai più umili. (...) noi qui siamo legati ai nostri compatriotti da vincoli indissolubili d'affetti, resi anche più stretti dall'esilio volontario che ci siamo imposto (...) (1896a:780).

La descripción de los momentos tensos, de los días que se sucedían en la espera de las novedades desde África, muestran el rol central que ocupaban la *stampa* y sus redacciones en la colectividad:

Io rinunzio –chè non saprei farlo– a descrivere l'ansietà, la febbre, l'agitazione per le notizie d'Africa: si aspettano le comunicazioni telegrafiche ai giornali, si strappano di mano ai rivenditori le gazzette, si comprano ansiosamente i bollettini; si corre alle redazioni degli organi italiani della collettività (...) e si invoca, si prega, si scongiura per avere qualche notizia in anticipazione; poi si discute, si commenta, ci si appassiona, si trinciano giudizi, si fanno piani di guerra, si spostano eserciti e si conchiude coll'inneggiare all'inevitabile vittoria delle nostre armi; la possibilità d'un insuccesso, se fosse solo enunciata costerebbe cara al malcapitato che l'esprimesse. / Oh quali giorni di agitazione febbrile, di ansia patriottica, di palpiti inenarrabili si sono qui avuti durante l'assedio di Makalle, mentre ognuno trepidava per la vita dell'eroico comandante Galliano e del pugno di prodi che guarnivano il forte! (...) / Negli uffici dei giornali –io ho la disgrazia di far parte d'una delle redazioni– era una ininterrotta processione: commercianti che avevano lasciato un momento il negozio per le speranze d'aver buone notizie; uomini d'affari che disertavano fra un'operazione e l'altra la Borsa per chiedere se le voci colà propalatesi fossero esatte; impiegati che confessavano di non saper stare al loro scrittoio tanto viva era la preoccupazione d'essere i secondi a ricevere le novità; poveri operai, meschini fruttivendoli, umili lustrascarpe, che vi dicevano, con lagrime vere agli occhi, che avevano pianto leggendo i dettagli della battaglia d'Amba Alagi e commentando la tristissima notizia della mancanza d'acqua nel forte di Enda Jesus. / Ed ecco anche in tale occasione il gran cuore della Colonia palpita fortemente e da dieci differenti parti viene l'identica proposta: portiamo l'obolo nostro alla campagna africana (...) (Ibid.).

De Zerbi destacaba permanentemente una de las claves del programa de la *italianità*, su transversalidad social, más allá de las divisiones de clase; *i.e.* que la *italianità* se pretendía sentido común de los inmigrantes. La conclusión de aquel artículo tenía que ver con lo que él entendía como un cambio de percepción de la Argentina hacia la inmigración italiana (con un tono antifrancés que De Zerbi mostró en distintos textos). Ese cambio estaría directamente relacionado con el programa de la *italianità*, sostenido en el arte y en la *stampa*:

E, prima di finire questa mia breve corrispondenza, voglio notare un altro fatto notevole: nell'Argentina tutta fino a qualche anno fa –6 o 7– si aveva una tal quale prevenzione contro gl'Italiani. (...) proveniva pure dalla qualità dell'emigrazione che reclutata in massa da mercanti di carne umana, i quali avevano contratto di condurre quaggiù tanti capi di... uomini, e, pur di realizzare pingui guadagni, non guardavano molto pel sottile; proveniva infine dalla poca conoscenza che del nostro paese avevano gli Argentini, abbagliati dal miraggio francese. / Oggi le cose sono del tutto cambiate: ci si apprezza, ci si stima, ci si ricerca. / V'abbiamo contribuito noi mostrandoci più serii, lasciando da banda pettegolezzi e polemiche incresciose,

v'ha contribuito la pleiade di grandi nostri artisti che hanno mostrato quanto ingegno, quanta coltura, quanto studio si abbia in Italia; v'hanno contribuito gli argentini che hanno visitato il Bel Paese e ne sono ritornati entusiasti; la stampa italiana, che s'è sforzata a cementare l'amicizia fra i due popoli, l'affluenza di un'emigrazione volontaria, lavoratrice, attiva, seria, intelligente; così che ora si può affermare che, quando un'argentino ci chiama Hermanos, è veramente fratelli che vuol dire (Ibíd.:780-1).

Es interesante notar que los atributos generalmente no se predicaban de «los italianos» sino de «la colectividad», de «la colonia». Como decía Ambuzzi: «*La nostra colonia (...), qualunque sia la sua forza numerica è ammirabile per patriottismo, (...) di patriottismo è satura la nostra colonia. Pare che la lontananza della terra nativa ne ravvivi l'affetto (...)*» (1902:847). Una nueva prueba de su patriotismo se demandaría en 1911 y 1912 durante la conquista de Libia (v. Bertagna 2009). En esta oportunidad las relaciones entre Argentina e Italia pasaban por un momento de tensión, en pleno «conflicto sanitario»

L'Italia che si presentava energica e sull'onda di un nazionalismo montante s'irrigidiva anche nei rapporti con l'Argentina, altrettanto ferma nelle sue posizioni a costo di mettere in discussione l'antico legame di amicizia mediata da migliaia e migliaia di emigrati (il «conflicto sanitario» è una conferma di un rischioso braccio di ferro diplomatico); la stessa Italia che mandava le sue truppe alla conquista della Libia indicata come sua quarta sponda dalla propaganda nazionalista; quell'Italia, insomma, che mostrava i muscoli e assumeva atteggiamenti guerreschi piaceva agli immigrati ma soprattutto alla loro élite e agli opinion leaders della colonia. E così, contrasti diplomatici (con Montevideo o con Buenos Aires), cataclismi e guerre, grazie alla mobilitazione di associazioni, società e circoli italiani, a opera della stampa etnica e della Patria in prima fila, creavano le condizioni per infiammare con forti sentimenti patriottici i cuori della massa degli emigrati in Argentina (Sergi 2012:185).

En ese contexto la confraternidad encontraba sus límites. *LPI* tenía entre sus enviados especiales para reportar los hechos a Giuseppe Pacchierotti. En una de sus crónicas relató una entrevista con un emigrado a la Argentina que sufrió en carne propia el maltrato de los argentinos y decía «*Amava l'Argentina, ma gli divenne odiosa in questi ultimi tempi, per lo sprezzo manifestato verso gli italiani*» (cit. in Bertagna 2009:109). Los nacionalistas italianos pusieron en marcha una propaganda expansionista que justificara el avance colonialista en África (v.gr. Enrico Corradini; v. Sergi 2012:187-8). Libia aparecía como un Edén, una tierra rica para afrontar las dificultades económicas de la península. Para los emigrantes de América, eso podría parecer una América en la otra orilla del Mediterráneo, más cerca de casa.

La Patria, con un articolo di Italo Sullioti, infatti, sostenne espressamente che, conquistata la Libia, sarebbero sostanzialmente cambiate le direttrici migratorie. Le masse di lavoratori, soprattutto quelle meridionali, che fino a quel momento avevano contribuito allo sviluppo di molti paesi in tutto il mondo, sarebbero state indirizzate verso la Libia che avrebbe potuto dare risposte immediate, e geograficamente vicine, al bisogno di lavoro degli italiani pronti a

insediarsi, dunque, in Nord Africa e creare aziende agricole come quelle sul suolo nazionale (Ibíd.:188).

Sin embargo, a pesar de la conquista del territorio y la firma de la *Pace di Losanna* con Turquía en octubre 1912, los conflictos a nivel de guerrilla continuarían en el territorio. Como se había evidenciado quince años antes, había una gran distancia entre el modelo de expansión hacia África y hacia América. De alguna forma esto está tematizado en una obra de Vincenzo di Napoli-Vita, *13* (1913), una «revista ítalo-argentina» (v.s. 7.3.1). En tono paródico aparecen todos estos temas y la resurrección de la confraternidad. Los colaboradores para la composición de la obra fueron el artista plástico Caramba, el escritor Carlo Vizzotto y los músicos V. Bellezza, G. Passari y Alberto S. Poggi. El argumento de la obra recurre a varios tópicos sobre la inmigración italiana en la Argentina.⁴⁴⁰ Entre números musicales, coreografías, bromas y enredos, este espectáculo de revista narra las peripecias de Don Liborio Canelli y su familia. Se trataba de un piamontés que había participado de joven en las campañas de independencia y tras emigrar a Argentina en 1873, se instaló en la provincia de Santa Fe, en Rafaela, donde prosperó hasta poseer su chacra. La fecha de la aparición de la obra es significativa pues un año antes, en un hecho histórico, los pequeños productores inmigrantes se habían rebelando durante el «Grito de Alcorta».

Las noticias de la guerra de Libia, que Canelli leía ávidamente, encendieron su patriotismo y tuvo un fuerte deseo de hacer un viaje a Italia con su familia. Sin recursos, Don Liborio depositó sus esperanzas en la lotería: el 13 (la cantidad de años desde que era propietario) sería su número de la suerte. Un día, entre copas de vino, Canelli se quedó dormido y empezó a soñar. En el sueño ganaba la lotería y era designado embajador por la República para ir a Italia a saludar al rey.

Cada cuadro de la obra es una estancia del viaje a Europa y la vuelta de la familia Canelli. Entre estos se los ve en el barco, donde ocurría un gracioso episodio con los empresarios teatrales más importantes de la época, con parodia de Walter Mocchi incluida, que consituye una celebración del teatro musical porteño y sus hitos más destacados. También en París, donde las alegorías de las naciones bailaban por la paz; en Nápoles durante las fiestas de la canción en Piedegrotta; en Roma, donde Don

⁴⁴⁰ El texto dramático permanece aún perdido, la reconstrucción del argumento de la obra se realizó en base a artículos periodísticos. Se agradece a David di Nápoli, nieto de Vincenzo, haber facilitado la consulta de un pequeño álbum de recortes, probablemente realizado por el autor, que contiene las noticias sobre esta obra.

Liborio sufriría una situación embarazosa cuando apareció el verdadero embajador; finalmente, en Milán donde se presentaba todo un cuadro de conmemoración verdiana, coincidiendo con el centenario del nacimiento del compositor. De vuelta en Buenos Aires, los Canelli asistían a la inauguración del subterráneo, en medio de una exaltación a la Argentina mientras sonaba la canción de la Bandera de Panizza. De nuevo en la chacra, Don Liborio despertaba para descubrir que en la lotería había salido el número 14. Uno de sus yernos lo consoló mostrándole la tierra y el sol y diciéndole: «*Vedi, non la Lotteria Nazionale, ma l'abbondanza del raccolto ci daranno tanta ricchezza da permetterci di condurci a rivedere nel prossimo anno la tua Italia*». El cuadro final era una gran apoteosis que celebraba al sol. El final de la obra plantea la asimilación del inmigrante a la tierra, el tipo de asimilación que la intelectualidad nacionalista consideraba más complejo y peligroso, pues no era sólo la asimilación de ciertos valores culturales (v.i. 8.3.2).

Duraría poco la paz para Italia pues tiempo después se desencadenó la Gran Guerra. Sergi señala que en un comienzo *LPI* se mostraba partidaria del conflicto en las discusiones acerca de si Italia debía mantenerse neutral o alinearse. Es más, según este autor el diario propendía a una postura germanófila hasta que Italia decidió entrar en el bando inglés y francés (2012:193). En 1915, luego de muchos años, la colectividad italiana en Argentina, fundamentalmente su dirigencia, tenía un cierto sentido común más o menos definido:

Nell'atteggiamento del quotidiano italiano [LPI], nel 1915 considerato voce ufficiale della colonia, innegabile e dominante prevalse un patriottismo naturale e viscerale, nel momento in cui l'Italia entrò in guerra contro gli Imperi centrali, rafforzato dalle motivazioni di stampo neorisorgimentale e mazziniano di cui era portatrice la dirigenza etnica italiana in Argentina, di forte impronta massonica e repubblicana che influenzava da sempre La Patria. Il giornale, di fatto, si mise a capo dei tanti comitati sorti per sostenere la madrepatria lontana mediante una «quotidiana opera di fede, di incitamento, di fervore» (Ibid.:193-4).

Esas eran las bases ideológicas de la *italianità*, por lo menos hasta la guerra; en la posguerra el surgimiento del fascismo se levantaría como una hegemonía alternativa que disputó lo que la italianidad en Argentina significaba. El 23 de mayo de 1915 Italia declaró la guerra. Seis días después 700 voluntarios se embarcaron en el Princesa Mafalda para enrolarse en el ejército real. Las crónicas hablaban de una multitudinaria despedida en el puerto de Buenos Aires.⁴⁴¹

⁴⁴¹ La cifra total de voluntarios que salieron de la Argentina para enrolarse en el ejército al final de la

Dopo le avvisaglie avutesi durante la guerra di Libia, che aveva sollevato forte entusiasmo nella collettività, l'entrata nel conflitto dell'Italia nel 1915 produsse un clima inedito di concordia e vera e propria esaltazione patriottica, che coinvolse tutte le istituzioni italiane (o quantomeno i loro dirigenti) (Bertagna 2009:48).

El hecho de que la Argentina se haya mantenido neutral al conflicto, permitió que los inmigrantes italianos manifestaran su entusiasmo, sin ver comprometida su «*fedeltà allà patria d'origine e di adozione*» (Ibíd.:49). Rápidamente, también, se pusieron en marcha las usuales colectas de fondos

Furono organizzati anche spettacoli e appuntamenti artistici per «fare cassa». A una di tali manifestazioni che si svolse al teatro Coliseo, promossa dalla Patria e organizzata da Vincenzo Di Napoli-Vita, il 7 giugno 1915 prese parte anche il tenore Enrico Caruso, assieme ad altri artisti: in quella occasione furono raccolti 18.378 pesos (Sergi 2012:201-2).

Para aquella ocasión, di Napoli-Vita compuso al calor de los hechos, el 30 de mayo, al día siguiente de que zarpara el Princesa Mafalda, una «scena drammatiche in un atto» titulada *Io parto!*, que representó la Compagnia Drammatica del Comm. Gustavo Salvini.⁴⁴² La obra ocurre en una casa burguesa durante la mañana del 29 de mayo. Era el hogar de la familia de Luigi, un «*italiano residente da lunghi anni nell'Argentina*», doña Carmen, su mujer argentina hija de genoveses, y sus tres hijos, Giorgio, Mercedes y Rosario. Esa mañana Giorgio llegó conmovido del puerto y le relató la escena a su hermana Mercedes: «*Vedi, ho le lagrime agli occhi... Mai come stamane io mi sono sentito orgoglioso di essere figlio di italiani*» (di Napoli-Vita 1915[1916]:8). Apareció luego Rosario con su violín en mano, venía del conservatorio donde las clases se habían suspendido porque todos, incluido el Prof. Ercole Galvani, habían ido a despedir a los embarcados. Nuevamente di Napoli-Vita ponía en escena a los hombres de la cultura italiana en Buenos Aires. Mientras tanto Luigi se la pasaba «*tra i suoi giornali, le sue riviste*»; el día anterior, cuando Teresina «*la serva*», le llevó un mate, lo encontró leyendo *L'Illustrazione Italiana* con lágrimas en los ojos. Mientras tanto entró en la casa Pasqualino, el «*garzone di "Almacén"*». Iba a despedirse pues al día siguiente embarcaba para Italia en el Garibaldi: «*non ci pensavo nemmeno ad andare in Italia, ove non ho nessuno, non conosco nessuno perché venni qui bambino, ma ora il re ci ha data l'amnistia; l'Italia chiama i suoi alla guerra*» (Ibíd.:13). La familia de Luigi lo despidió entre felicitaciones y regalos. Entonces, Giorgio tomó la

guerra contó unos 32.430, entre los que se encontraban también hijos de inmigrantes, en un ejército de cinco millones de combatientes (Sergi 2012:201).

⁴⁴² Gustavo Salvini (Livorno 1859–Marina di Pisa 1930) era hijo del famoso actor Tommaso Salvini que también había actuado en Buenos Aires.

determinación de irse con él, «*Domani vado ad imbarcarmi anch'io sul Garibaldi; io parto!*» (Ibíd.:16). Ante los ruegos de su madre respondió el siguiente «canto» que condensa los tópicos de la *italianità* y la confraternidad:

Mamma, mamma, se mi vuoi bene non mi contrariare. Io sono argentino, io sono nato in questa terra benedetta, io sono orgoglioso di essere figlio di questa terra aperta agli uomini liberi di tutto il mondo; ma che vuoi? Mai come ora io ho inteso, io sento che nelle vene mi scorre il sangue tuo padre mio: io sono e mi vanto d'essere argentino d'animo, di sentimenti, con amore intenso per la mia patria... ma che cosa siamo mai noi argentini? Non è forse sangue latino che ci scorre nelle vene? Non stiamo noi, i veri argentini fremendo da nove mesi ad ogni notizia di nuove barbarie commesse là giù sulle genti del sangue nostro; non avete veduto con quanto vivo interesse tutta la più onesta, la più autorevole stampa del nostro paese ha aspettata e salutata con entusiasmo quest'ora dell'entrata dell'Italia, delle aquile romane rivendicatrici, nella campagna de civiltà contro la barbarie? Sì, io sono argentino e me ne vanto, ma ciò non mi impedisce di andarmi ad arruolare volontario nella terra generosa dei miei padri, di andare ad affermare che anche noi, i figli della giovane e generosa Argentina, sappiamo dare il nostro sangue all'occorrenza, per una causa di nazionalità e di umanità, per la causa degli uomini liberi di tutto il mondo... No, non me lo impedito, se mi volete bene, io parto e saprò fare onore all'Argentina mia, tra le fila dei fratelli d'Italia! (Ibíd.:17).

Ius sanguinis, ius soli, fratellanza latina, le due patrie todo eso aparece en el discurso de Giorgio. La resistencia de la familia cedió cuando intervinieron el tío Cesare, hermano de Luigi

(...) tu dai un dolore alla tua mamma, alle tue sorelle... come lo detti anch'io quando abbandonai i miei, senza avere nemmeno il coraggio di dir loro addio, e corsi ad indossare la camicia rossa, seguendo Garibaldi a Digione per una causa come questa di oggi, che dal tuo punto de vista, non è di nazionalità, ma di umanità (...) Andare a combattere oggi con i soldati d'Italia, di quell'Italia che si è levata come un solo uomo, col suo re, con il suo poeta, con i suoi artisti, con i suoi scienziati (...) per una santa rivendicazione, per fiaccare l'orgoglio dell'Austria prepotente (...) (Ibíd.:22-3).⁴⁴³

8.3.2. «El amor a la tierra»

Estos textos de la publicística italiana en Buenos Aires discutidos aquí responden, en clara contradicción, al argumento del texto de Rojas y tantas veces esgrimido por el nacionalismo integrista: «No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura sin amor» (1909:352). La revista *I3* tematiza precisamente lo contrario, sobre todo en la imagen de la apoteosis final. Además, lo hace en la forma de un género paródico lejano al ensayo

⁴⁴³ Otra cuestión en común, salvando las distancias de la forma, entre este texto de di Napoli-Vita y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Blasco Ibáñez (1915), además de haber sido escritos en la urgencia de la hora, es la referencia a la marca que dejó la guerra franco-prusiana en generaciones de franceses e italianos que migraron a la Argentina, representados en los personajes de Marcel Desnoyers y el tío Cesare.

cientificista que fue tan caro al nacionalismo integrista y xenófobo; v.gr. «Son los gringos los que trabajan la tierra, sórdidamente» (Scalabrini Ortíz 1931:144). Los textos de di Napoli-Vita contradicen no sólo la falta de unión espiritual con la tierra labrada (en *I3*), sino que reafirman la vigencia en las segundas generaciones del *iuis sanguinis* y del *iuis soli* (en *Io parto!*), esa fidelidad doble que el «espíritu de la tierra» de *El hombre que está solo y espera* quiso desfigurar en su digestión cuando: «(...) se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo» (Scalabrini Ortíz 1931:9).⁴⁴⁴

Ese texto (temprano) de Scalabrini Ortíz, que busca definir dentro de la dinámica cultura porteña de comienzos de siglo XX una fisonomía para sus sujetos (el arquetipo del hombre de Corrientes y Esmeralda) delimitándolos por contrastes, opera de forma análoga a la novela de Arrighi (por lo tanto a la manera de Murger), cuando describía a los *scapigliati*. Es interesante notar en el diálogo entre estos dos textos, el de Arrighi y el de Scalabrini Ortíz –separados por cien años y un océano– las elecciones genéricas: la novela –si bien aún actual en la cultura porteña de comienzos del siglo XX– en la estética nacionalista deja lugar al ensayo (fuertemente monológico, por lo tanto muchas veces leído reverencialmente como científico) y el apunte:⁴⁴⁵ «El Hombre de Corrientes y Esmeralda es (...) el protagonista de una novela planeada por mí que ojalá alguna vez alcance el mérito de no haber sido publicada» (Scalabrini Ortíz 1931:25). Aquel diálogo textual permite poner de relieve una acentuación radicalmente diferente: si el *scapigliato* milanés se sentía oprimido por las costumbres y formas artísticas burguesas de la cultura frente a las que opuso como hegemonía alternativa, el hombre de Corrientes y Esmeralda es descripto como un opresor –al menos como un opresor desobedecido:

INMIGRANTES. Eran cien mil esclavos anuales embaucados y baratos. Trabajaban hasta morir con el único premio de una administración de propiedades y un trabajo cada vez mayor. ¿De qué sirve la propiedad y el poder a un hombre no educado para su uso? Va al teatro y se aburre. Se hastía en los conciertos. Pasear, es perder el tiempo en la recriminación de su conciencia. Pero la tierra pasó a sus manos. Ese fue el único inconveniente del método. Los criollos haraganearon de lo lindo. Ahora tienen que trabajar personalmente (*Ibid.*:144).

⁴⁴⁴ En palabras de Zuccarini contra la restauración tradicionalista: «(...) *gli eroi della tradizione erano tali per il disprezzo allo straniero, al gringo che lavorava, che risparmiava, che restava fermo alla terra che coltivava, unito alla famiglia che creava*» (1910:468).

⁴⁴⁵ Sobre la importancia del ensayo en la literatura argentina desde fines del siglo XIX a la década de 1930 v. Rivera 1980.

PARÁSITOS. Como toda especie exuberante, el Hombre porteño soporta parásitos que medran a sus expensas, chupan su savia y en compensación niegan su existencia o le vilipendian. Hablan ahora de la chusma agringada, de la plebe inculta, como antes hablaban de los tapes, de los mulatos, de los zambos, de los indios, de las chiruzas... (*Ibíd.*:157).⁴⁴⁶

Aquí aparecieron –o reaparecieron– los límites del modelo de interacción cultural convergente.

8.4. Divergencias culturales

Entre los que deberían dar al mundo el espectáculo de su actividad intelectual desinteresada y que revierten su función a fines prácticos, citarí, además, a los críticos. Todos saben que hay ahora entre ellos quienes quieren que una obra no sea bella con tal de que sirva al partido que les es grato, o que dicha obra exprese «el genio de su patria», o que ella ilustre la doctrina literaria que se integra a su sistema político, u otras razones de la misma pureza. Los intelectuales modernos (...) quieren que lo útil determine lo bello (...) los que adoptan tal crítica no son, a decir verdad, críticos, sino políticos que hacen que la crítica sirva a sus designios pragmáticos.

(Benda 1927(1951):74)

En el espacio artístico se manifestaron estos límites, fundamentalmente en el modo en que se ocuparon los espacios de legitimación abiertos a fines del siglo XIX y principios del XX. Los textos críticos son un buen lugar donde estudiar las pujas por el mercado artístico. A través de ellos es posible mapear las diversas posiciones que asumían los distintos grupos culturales –haciendo hincapié en el grupo cultural en estudio. Además permite comprender hasta qué punto las preocupaciones de índole gremial de los artistas y las disputas por los espacios de poder tenían relación también con cuestiones estético-ideológicas.

Se ha mostrado muchas veces en esta investigación el modo en que los críticos

⁴⁴⁶ Si se permite una referencia autobiográfica, es productivo contrastar que sólo un par de años después de la escritura de este texto, en 1933 la parte italiana de la familia del autor de esta investigación hizo su viaje definitivo a América con destino final en las colonias de la provincia de Santa Fe. Ese espacio proporcionó un ambiente diferente al de la realidad porteña mentada por Scalabrini, un lugar no exento de contradicciones y conflictos (y aún en una geografía que presentaba sus dificultades) pero que proporcionaba a los jóvenes recién llegados y a las segundas y posteriores generaciones de inmigrantes un medio pluralista, especialmente aquel centro próspero que fuera la colonia Esperanza. No casualmente cerca de allí, en los alrededores de Rafaela, di Napoli-Vita (1913) situó el cronotopo de su Héroe. Es «la zona» de Pedroni: «¿Dónde está la tierra nuestra, / las veinte cuadras cuadradas? / ¿Dónde está la casa nuestra / con su puerta y su ventana?». // Están en una escritura / recogida en la mañana; / en una hoja amarilla / que es de Biblia deshojada. / El hombre quiere volver. / La mujer llora callada. / Quieren volver y no pueden. / Un niño muerto los manda. / (...) El hombre se quita el saco. / La mujer teje y no habla. / Trabajan juntos seis días / y en el séptimo descansan. // Hombre y mujer en la puerta / miran la tierra entregada. / Ya la empiezan a querer. / Ya nunca podrán dejarla» (1956:31-3).

e intelectuales veían la realidad del espacio cultural porteño (v.s. 7.3.6; 7.4.3; 8.1.1; 8.2.1; v.i. 9.1.2; 9.1.3; 9.2.1). Lo comprendían, en general, como un espacio amorfo a modelar a través de la educación artística. Scardin lo explicaba del siguiente modo: «A Buenos Aires (...) non abbiamo una stabile, vera ed elevata forma d'arte, perchè l'arte non dovunque mette radici e fruttifica, ma cerca e vuole il suo ambiente, il suo pubblico, i suoi giudici» (1899:187). Por eso, Niccodemi decía: «Se voi volete parlare di arte, di arte vera, se volete farne, ascoltate me, che mi sento buon italiano pur essendo venuto bambino in questo paese: e meglio riprendere il piroscavo, ripassare l'Oceano e tonare nel vecchio mondo» (di Napoli-Vita 1901b:591).

Al mismo tiempo era ampliamente aceptada la idea nacionalista tardodecimonónica de que una nación joven no podía dar frutos artísticos propios hasta no asumir un carácter cultural unitario.

Sorta dalla mistura di razze e idiomi tanto diversi, dalla fusione ancora incompiuta di elementi così disparati, l'Argentina ha pur dato e dà tutto che un paese mancante di perfetta unità etnologica poteva e può dare. Scienza, letteratura, arte, genio nazionale non si formano con fisionomia, impronta e caratteri proprii che dopo raggiunta l'omogeneità nelle tendenze morali e nello spirito del popolo. / Forse, tra mezzo secolo, quando la massa che oggidi la costituisce, sarà andata unificandosi e assumendo un solo aspetto etnico e psicologico, questa giovane nazione saluterà il suo genio e la sua arte e la sua letteratura, in cui si rispecchieranno tutte le sue liriche passioni e le sue ideali tendenze (Scardin 1899:187).

La propuesta de Scardin era por tanto «asimilacionista», unitaria, homogénea, convergente. Esto muestra que el asimilacionismo no era sólo una teoría del nacionalismo vernáculo; era una teoría hegemónica de la cual resultaba difícil correrse. El efecto de esta concepción fue que la disputa estética tuvo como objetivo imponer las directivas de ese carácter unitario. Es decir, Scardin no estaba errado en pronosticar el surgimiento de una literatura nacional (en términos gramscianos),⁴⁴⁷ su punto ciego era que esa literatura, si tenía que ser unitaria, no podía aparecer de otro modo que no sea cancelando las alternativas pluralistas, reclamando para sí la hegemonía de la producción signica. Precisamente, el modelo convergente encontró sus límites (no sólo históricos sino también lógicos) en el momento (no cronológico sino lógico) en que se activó la puja por definir el centro de la cultura. La crítica y los artistas italianos (la publicística italiana) experimentaron no sólo el rechazo (que a veces no se condecía con una realidad extratextual) sino también el desplazamiento de sus concepciones estéticas.

⁴⁴⁷ En los términos de Scardin se refería a «(...) quello istintivo criterio il quale si ha quando l'arte siasi integrata nel popolo, patrimonio inalienabile della sua anima, del suo sentimento» (1899:187).

Un ejemplo de dónde desembocarían estas tensiones puede verse en el comentario publicado en *La Nación* acerca de una exposición que organizara en 1916 Antonio Alice con obras de Decoroso Bonifanti, uno de sus maestros. La crítica revela cómo un sector del campo artístico consideraba la obra de los italianos en Buenos Aires, como promotores de instituciones y como artistas; detrás del reconocimiento a los méritos de haber dado forma al espacio artístico había un rechazo a sus modelos estéticos, percibidos como anticuados.⁴⁴⁸

De regreso de Europa, Antonio Alice, reanuda su actuación entre nosotros, con un gesto que pudiéramos llamar filial: ha organizado en el salón Witcomb una exposición de trabajos de su maestro Decoroso Bonifanti. Bonifanti es un antiguo conocido de la sociedad porteña. Aquí residió más de 20 años, en una época en la cual el ambiente no era precisamente muy propicio al arte, y su acción individual se manifestó, tanto por el número de discípulos que dejó como por las sociedades artísticas de efímera vida, que contribuyó a crear al lado de Zuberbühler, Carlos Gutiérrez, del Campo, de Pol, Di Napoli Vita y tantos otros paladines de la belleza. Con tales antecedentes su exposición tenía que provocar tan intensas simpatías como gratos eran los recuerdos que para muchos evocaba. Por lo de Witcomb ha desfilado, en consecuencia, lo que los cenáculos artísticos de esta capital contienen de más caracterizado, y, con ellos todos los que les serían de satélites. Unos y otros iban allí a ver algo así como un precursor, un primitivo del arte argentino, y recordar cómo se pintaba en época que parece estar ya lejana, aun cuando sea de ayer. Y en verdad, Bonifanti tiene mucho de «primitivo» principalmente por la concienzuda atención que pone en todos sus trabajos, por la laboriosa construcción y tenaz esfuerzo que en cada uno se revela, y que, sobre todo resplandece, dándoles gracia en sus exquisitos dibujos. Al contemplar su obra –mirándola con ese criterio de investigación histórica– se explica la de muchos de sus discípulos. Bonifanti, producto del ambiente artístico italiano del siglo XIX, antes de que por él pasara un cierto soplo vivificador, que ahora parece despertarlo del suave sueño que se dejó amodorrar casi desde la época de Julio Romano, da la clave de esa manera «*un peu vieillote*» de algunos paisajistas argentinos, relativamente jóvenes, que al lado de los ultramodernistas recién llegados de París, parecen ejecutar, sobre el clavicordio y en el seno colosal de una orquesta Wagneriana, una suave romanza «*demodée*». Naturalmente, rodeado por ese ambiente que circunda los recuerdos de familia, la obra de Bonifanti no puede ser mirada sino con acatamiento. Su manera, menuda, linda, no se puede discutir, es necesario aceptarla (...). la simpática iniciativa del pintor Alice respecto a su viejo maestro (...) significará un justo tributo que las modernas generaciones pagarán a uno de esos beneméritos adalides que en la medida de lo que pudieron consagraron toda su vida o gran parte de ella a la ruda labor de transplantar a estas regiones la sagrada Flor del Arte (*La Nación* 1916a).

Esa ambivalencia con la que se consideraba la acción de estos artistas tuvo como efecto un olvido en la cultura: las contribuciones de los artistas italianos a la creación de un «arte nacional argentino» (del «*patrimonio sentimentale del pubblico argentino*» como expresara Zuccarini 1907[1930]:9; v.i. 9.1.1) que partiera de los modelos estéticos del arte italiano (se han visto diversos ejemplos de ese trabajo; v.s.

⁴⁴⁸ Zuccarini (1907[1930]) ensayó una respuesta de por qué las obras de los artistas italianos (en su caso Parisi) no apelaron a un lenguaje artístico más moderno, él lo explica como una limitación del medio, donde para poder insertarse con éxito los artistas tuvieron que resignar renovación formal a cambio de maestría en la ejecución del detalle (v.i. 9.1.1).

7.3.6; 8.2.2). En esta investigación no se considera ese olvido como una injusticia histórica, sino como uno de los efectos que tuvo el desarrollo de lo que más arriba se llamó la *literatura nacional* (el relato artístico nacional) (Mancuso 2011:197). Las condiciones históricas sobre las que se dio ese relato (la puja de distintas alternativas por hegemonizar su punto de vista) tendieron a que se haga sobre la base de una concepción unitaria, no pluralista, eso conllevó al atenuamiento (nunca la desaparición total) de ciertas voces que la historia fue corriendo del centro. Esta investigación pretende reconstruir una de esas voces para una mejor comprensión de la *literatura nacional* (del relato artístico nacional), para distinguir que los distintos elementos que caracterizaron ese relato surgieron como respuesta a otras voces ahora olvidadas.

Emilio Zuccarini percibía en 1930 ese retroceso del arte italiano en la Argentina, «*vecchia la mia educazione, vecchie le mie idee, i miei studi, mentre abbiamo visto arrivare tanta nuova gente e abbiamo assistito al tramonto di tante cose nostre* (1930:I). Sentía que la obra colectiva de los artistas italianos desaparecía:

Perchè l'abbandono dell'arte, da parte di tanti bravi artisti, fece sparire quel fervore individuale e collettivo che si proiettava nelle varie e frequenti esposizioni che acuiavano la curiosità del pubblico e affinavano il senso critico dei critici d'arte. / In tal modo si venne formando, a poco a poco, il deserto là dove l'arte popolava con tutte le fantasie una delle più belle e onorevoli attività degl'italiani residenti in Buenos Aires (Ibíd.:II).

A continuación se plantean algunos casos que ilustran las disputas por el centro del espacio artístico porteño. En primer lugar, se discute la recepción que tuvieron en la publicística italiana las agrupaciones artísticas de fines del siglo XIX. En segundo lugar, se comenta la conformación de la Associazione Artistica.

8.4.1. El Ateneo y la Colmena Artística

La inauguración del local del Ateneo en Avenida de Mayo, el 25 de abril de 1893, fue un evento seguido con atención. Aquella oportunidad el programa alternaba conferencias de Calixto Oyuela, Carlos Berg y Roberto Piñero, con la lectura del poema *Ayohuma* de Rafael Obligado y música de cámara a cargo de Alberto Williams, Carlos Marchal, Julián Aguirre y Clementino Del Ponte (*La Prensa* 1893a; b; c). Esta primera iniciativa pública de la institución no tuvo eco en *MDA*, pero las siguientes sí lo tendrían: el primer salón, el primer concurso de composición y los conciertos sinfónicos dirigidos por Alberto Williams. Sobre el Salón de 1893 decía:

Un autorevole critico ci ha inviato un arguto articolo sull'Ateneo Argentino inaugurato in questi giorni. (...) / possiamo dire che è più che una critica di arte, una critica della istituzioni, ci siamo di già curati di approfondire vari fatti che l'articulista allega a coferma di certe accuse di parzialità fatte ai caporioni di questo nuovo Ateneo. / E per quanto riguarda il favoritismo, certe arbitrarie esclusioni, certi passionati giudizi, sopra quadri e lavori d'arte che dovevano figurare nel salone, siamo già in grado di riferire qualche cosa. (...) / la giovane Celia Masciotti (...) ha addimostrate con parecchi lavori, giudicati pregievolissimi non solamente da noi, ma anche da persone meglio intelligenti in materia che ci hanno accompagnati. (...) / Eppure, contro l'opinione nostra e di molti di noi più autorevoli, la Commissione dell'Ateneo Argentino, non ha creduto bene di accettare l'esposizione di questi lavori della giovane allieva sel Sig. Bortoni, nel salone dove pure figurano tra gli altri molti e molti quadri che insultano tanto l'arte quanto il buon senso!... / Ma anche qui, come in tutte le altre istituzioni buone o cattive, c'è già il tarlo della camorra, che rode pel piacere di rodere e di struggere. / E noi ci faremo sempre udire in difesa di coloro che questa camorra immeritatamente offende, certi che il modesto genio ed il lavoro si terranno paghi del plauso coscienzioso e sincero che volentieri loro sempre tributiamo (F. 1893b:3).

Llaman la atención la diferencia en las expectativas de lo que el salón significaba para los organizadores y cierto público (y críticos), y los epítetos utilizados que tildan a la comisión de mafiosa, una hipérbole del cuestionamiento, algo ampliado, de favoritismo.⁴⁴⁹ Fray Mocho repetía la crítica con una fórmula parecida: «Yo, como aficionado, he visitado algunas casas de amigos pintores cuyas telas han sido rechazadas, razón por la cual, el estado de su ánimo no puedo decirle, ni mentir, que sea placentero» («Siluetas metropolitanas», *La Mañana* 2-XI-1894; *cit. in* Malosetti Costa 2001[2007]:371).

Sin embargo, lejos estuvo *MDA* de expresar en sus páginas una lectura unívoca. A. Pereyra, reflexionó sobre la función del Ateneo desde una perspectiva espiritualista, esteticista y anti mercantilista (punto de vista en sintonía con la de miembros importantes de la institución, como Miguel Cané por ejemplo; *cf.* Terán 2008):

Ya se ha llenado el vacío que se notaba en el movimiento intelectual de nuestro país. La hermosa institución que, venciendo infundadas resistencias, se levanta airosa y con no pocos bríos en medio del torbellino de las pasiones políticas y del mercantilismo que nos invade, para incorporarse al paulatino desenvolvimiento de nuestra naciente literatura y de nuestras ciencias y artes embrionarias, merece ser saludada y protegida por los argentinos amantes del progreso de su patria. / Tiempo es ya, de que cese esa manía –pues así lo parece– de obstaculizar la realización de sanas y elevadas ideas de los que luchan por apartarnos del perjudicial camino de la rutina. La crítica porque sí, al Ateneo y los Conservatorios, debe ser condenada, porque de lo contrario tendremos que conformarnos a recibir justa y severa censura de los que hayan nacido fuera de nuestras fronteras. / (...) Nuestras manifestaciones literarias y artísticas progresan paulatinamente, porque los obstáculos no son pocos ni insignificantes: en primer lugar, luchamos con las escuelas y gustos, de los que vienen de las naciones del viejo continente; que al incorporarse a nuestra generación forman una mezcla tan heterogénea de ideas, de escuelas y costumbres; que difícilmente alcanzan a distinguir las propias de las

⁴⁴⁹ La artista que el jurado había dejado afuera era una niña de doce años, hija del señor Mascetti, «*un noto ed intraprendente commerciante*», por lo que el encono del articulista parece ciertamente injusto.

ajenas; y más difícil será el refinar una de aquellas de manera que podamos encontrarla depurada de todo lo que no pertenezca a nuestro modo de ser, a nuestro ideales. He ahí la razón, porque las ciencias y bellas artes han de tardar algo, en tener el sello propio de nuestra nacionalidad, que tanto anhelamos. (...) / El Ateneo Argentino será, no hay duda, el que subsanará algunos de los defectos apuntados anteriormente. (...) / [La] primera exposición no satisface nuestras aspiraciones que podamos tener para más adelante; pero, por hoy, contenta a los que no dudan que no es obra de un día, sino del tiempo y del trabajo la elevación de nuestro arte (...) si no hubo allí obras maestras, no faltó alguna digna de fijarse en ella (Pereyra 1893:3).

Se leen en estas líneas los argumentos del nacionalismo culturalista (cf. Terán 2008) y una polémica abierta con los detractores, con el intento de responder a quienes acusaban de favoritismo, mostrando la representación de artistas extranjeros en el salón y sosteniendo que la comisión había optado por las obras «dignas». A pesar de esto, el salón tampoco alcanzó las expectativas de este crítico. Y no fue el único insatisfecho entre los partidarios del Ateneo, Miguel Cané decía sobre el primer salón:

Es ya mucho que haya entre nosotros jóvenes que sospechen la armonía de los colores, el orden de la composición, la sobriedad de las líneas, sin tener la incomparable escuela de los modelos que ostentan a millares los museos de Europa. Se puede nacer con disposiciones artísticas, pero éstas no pueden desenvolverse sino en un ambiente simpático y consciente. Creo que eso nos faltará por mucho tiempo; todos los que, entre nosotros, han formado un poco de gusto, han pasado por las angustias de la iniciación (...). Adelante, pues; si en el próximo salón algunos paisajes tienen el armonioso tinte de la col verde, si algunas figuras son obleas recortadas sobre la tela o si las hojas se asfixian por falta de aire, sin *raccourcis* que meten miedo, adelante siempre, imperturbables (...) (1894:4).

Entre estas polémicas, muy posiblemente más mediáticas y discursivas que reales, surgió la Colmena Artística (v. Fernández García 1997:53-68; Malosetti Costa 2001[2007]:369-374). *El Cascabel*, la revista de Enrique Coll que tuvo muchos intercambios con *MDA* (v.s. 7.2.6), destacaba una diferencia fundamental entre las instituciones en lo que hace a las formas, pues presentaba a la Colmena como una asociación desacartonada y no elitista, que acogería «elementos dispersos», esto es, artistas y aficionados que quedaron marginados.

Poco a poco van desapareciendo ciertas costumbres, harto arraigadas, especialmente en el ramo de escritores y artistas. / En el presente existen seres que por estar convencidos de que valen mucho, o por creer honradamente que valen muy poco, son intratables y no miran con buenos ojos a los del *oficio*. / (...) además del Ateneo, institución que con muy buena voluntad trata de reunir elementos de los que en las artes y ciencias viven y producen; institución seria y digna de muy buena suerte y feliz y próspera vida, acaba de fundarse en esta capital, un centro, sociedad o como se llame, el que, a poco que logre la protección que se merece, reunirá no pocos elementos, hoy dispersos, y que una vez en contacto han de simpatizar con buenos compañeros de causa. / Esta última asociación titúlase *La Colmena Artística* y tiene por norma la unión y el buen humor. / Nació al calor de un *aromático* café, y en un principio (un mes atrás) llamóse *La Cafetera*. / La idea fundamental de la sociedad no puede ser más simpática de lo que es. / Trátase de reunir en fraternal consorcio a cuantos viven de la pluma, lápiz, pincel o buril, a todos los que por gusto o necesidad, se dediquen a las bellas artes. / Y para lograrlo

ampliamente toma la naciente institución un tinte festivo y familiar, libre de trabas y solemnidades. / En *La Colmena Artística* intiman escritores y artistas que hasta la fecha vivían retraídos cada cual en su *guardia*. De esta intimidad ha de resultar algo grande con el tiempo, y ya que así lo creemos firmemente, no tenemos reparo ninguno en convertirnos en propagandistas de la sociedad. / (...) Serán muy bien recibidos en ella cuantos músicos, pintores, escultores, escritores, etc., gusten inscribirse y pagar la *enorme* cuota de dos pesos nacionales al mes. / Dicha sociedad tiene el santo propósito de hacer en broma lo que otra sociedad podrá hacer en serio (Coll 1893:338-9).

MDA registró la fiesta de inauguración, que tuvo una fuerte presencia de artistas inmigrantes, en la cual se evidencian, por contraste con la inauguración del Ateneo, las diferencias que marcaba Coll:

Magnífico aspecto presentaba la espaciosa sala adornada con capricho y gusto exquisito, cubiertas las paredes por brillantes cuadros de verdadero valor artístico, debidos a los encomiables pinceles de Domeneghini, Della Valle, Cárcova, Bruggeri, y otros muchos de no menor importancia. / [Virgilio] Scarabelli con su violín arrancó aplausos entusiastas, siendo felicitado sobremanera por el sentimiento que inspira en el delicado instrumento y el elegante manejo del arco. Lo mismo fue [Tomás] Marengo, que hizo escuchar con atención el suave sonido de su magnífico violoncello. [Mariano] Cortijo [Vidal] en el armonium y Guani en el piano, secundaron con acierto a los distinguidos concertistas, dando una bella interpretación a los cuartetos de Wagner y Schumann. / La parte literaria estuvo a satisfacción del número del auditorio, resultando de mucho efecto la jocosa poesía con música titulada «La capa de José, ó la batalla de Waterloo», en la que el distinguido dibujante Cao acompañó todas las escenas, haciendo a vista acertadas caricaturas. Muy aplaudida fue también la poesía de Prieto. Los señores Bruggeri y Subirán se hicieron aplaudir en las diferentes romanzas que cantaron (*MDA* 1894g:8).

Las relaciones de la Colmena con la inmigración y el mundo editorial y de la gráfica son destacadas por Fernández García, pues los inmigrantes españoles dedicados a la ilustración se mantuvieron como un grupo cohesionado por su trabajo. La Colmena fue el resultado exitoso de varios esfuerzos por formar una asociación artística que los contenga. Fernández García insiste, siguiendo a Payró, que no era un grupo de disidentes del Ateneo, «ni tan siquiera existió un clima de enfrentamiento entre ambas agrupaciones» (1997:66), además del hecho de que compartían miembros. Sostiene que la diferencia fundamental fue la mayor presencia de artistas extranjeros en la Colmena y la presencia entre sus miembros de aficionados y coleccionistas. Aún así, si bien estaba integrada por italianos, franceses, argentinos y españoles, fueron estos últimos sus fundadores y directivos. Sin embargo, el cosmopolitismo que la caracterizaba no era un dato menor ya que a nivel de la crítica, en las polémicas, esto constituía un argumento fundamental contra el Ateneo, como se ha visto. Así lo observa también Malosetti Costa (2001), que subraya la creación de la Colmena en medio de los enfrentamientos dentro del campo artístico y señala la actitud contestataria en el anuncio de su primera exposición cuando aún permanecía abierta la del Ateneo. Este gesto, al igual que el

énfasis de Fray Mocho en defensa de los excluidos del Ateneo (que tomaba tintes de cuestión de clase),⁴⁵⁰ son algunos de los signos de un campo en disputa en el que, también destaca la autora, la hostilidad se mantuvo más en las páginas de la prensa que en la práctica. Es interesante discutir esta afirmación pues de lo que se trata esta investigación es de los efectos de aquella disputa textual (que incluye tanto a los textos artísticos como a la crítica). La argumentación que suele utilizarse para relativizar la disputa es la presencia ambigua de algunos artistas que frecuentaban distintos grupos, tenían exposiciones compartidas e incluso premios. Sin embargo, aquí se tienen en cuenta programas culturales más amplios, posicionamientos colectivos (que a veces son más que las sumas de sus partes). La puja por la hegemonía, por el principio de verosimilitud, por el derecho de producción signica, era fuertemente asimétrica y, como se postuló aquí, el resultado fue un olvido (nunca total) de una de aquellas posiciones; si no lo fue de sus miembros y de su obra (aunque en términos relativos esa obra permanece escasamente opinada en comparación con la de los artistas argentinos) sí lo fue precisamente del posicionamiento colectivo que tuvieron aquellos artistas y el grupo cultural que los contuvo.

Como se observa, *MDA* y *El Cascabel* tenían una afinidad con la Colmena Artística, los nombres así lo demuestran: Emilio Coll, Della Valle, Cao, Vaamonde, Manzano, Malharro, Bouchet, Parisi, Nicolau Cotanda, Manuel Bahamonde, Mayol, Daniel y Eduardo García Mansilla, Scarabelli, entre otros. Esto no implica que la revista de De Zerbi haya sido detractora del Ateneo, contrariamente, varios artículos destacaron la importancia de esa institución en el desarrollo del arte, la cultura y la civilidad en Buenos Aires (v.gr. *MDA* 1893a; Rotuar 1893; Pereyra 1893; Certamen 1894).

Disputa similar a la del campo de la plástica ocurrió en lo musical, varias voces se alzaron en la revista a favor y en contra acerca de los conciertos sinfónicos de Alberto Williams, a los que algunos críticos pretendían dar el estatuto de fundacionales mientras los críticos de *MDA* intentaban repasar la historia de las contribuciones italianas a la música orquestal en la ciudad. Estas disputas se dieron, por ejemplo, entre Miguel Cané, Enrique Frexas y Paul Groussac (desde *La Nación* y *Le Courrier Francais*), contra

⁴⁵⁰ A un escritor de la sensibilidad de Álvarez no pasó desapercibida la intrincada (e inalienable) relación que tuvo en esa época el desarrollo de la literatura y las artes con la «aristocracia patricia», o mejor, el desarrollo histórico del relato artístico nacional con esa clase social; sobre esa relación insistirán muchos otros autores, denunciándola, desde Arlt hasta Viñas.

Jacopo Ortíz, «Veritas» y Alfredo Batallas (en *MDA*; v.i. 9.2.1). Por otro lado, algunas de las denuncias de favoritismo que se habían oído contra el Ateneo se repitieron en la publicística italiana cuando Nexus organizó sus muestras (v.s. 7.3.6).

8.4.2. *La Associazione Artistica*

Recién a fines de la década del noventa el grupo cultural italiano (v.s. 8.1) conformó una asociación con el objetivo de llevar a cabo «(...) *l'affratellamento delle arti in questa lontana terra*» (*LPI* 1899a:4), la Associazione Artistica ó Asociación Artística Italiana.⁴⁵¹ En esa iniciativa jugó un papel importante la visita de Cesare Pascarella.

El poeta y pintor romano emprendió en agosto de 1899 un viaje a Argentina y Uruguay para dar conferencias y algunas lecturas de su obra. Registró sus impresiones y experiencias en un diario ([1961]:161-314) que resulta una fuente reveladora de los términos en los que los italianos pensaban su experiencia en América. Durante su tiempo en Buenos Aires se movió entre tertulias, celebraciones y la vida bohemia, relacionándose con muchas personalidades: del mundo periodístico, se trató con José Álvarez (que lo invitó a pasear por las provincias del litoral), Gustavo Paroletti, Giacomo De Zerbi, entre otros; entre los empresarios y profesionales con Luigi Luiggi (que lo llevó a recorrer el sur de la Provincia de Buenos Aires), Cesare Cipolletti, Giovanni Medici,⁴⁵² Giuseppe Tarnassi, etc.; y con artistas, entre ellos, Vittorio De Pol, Gaetano Vannicola y Antonio Vaccari.

Luego de haber pasado dos meses en Argentina se hizo cada vez más recurrente en sus charlas y preocupaciones el tema del «patriotismo de los italianos en América» (v.s. 8.3): «(...) *c'è veramente patriottismo italiano in questi nostri connazionali che son qui? (...) per quel che ho potuto osservare io dovrei dire che no*» (Pascarella [1961]:257). Las quejas de ciertos sectores ligados al empresariado italiano acerca de

⁴⁵¹ El escultor Lattanzio Sala habría fundado el 7 de julio de 1896 una sociedad llamada “Masaniello”, pero no hay información respecto de sus actividades (Barozzi y Baldissini 1898). *Masaniello* también era el título de una de las publicaciones que dirigieron De Zerbi y di Napoli-Vita por la misma época (v.s. 7.1.3).

⁴⁵² En el barco, Pascarella entabló buenas relaciones con el marqués Luigi Medici, primo de Giovanni, y, especialmente, con su mano derecha Balduccio, quienes viajaban con pretensiones de realizar negocios de colonización junto con el príncipe Odescalchi, alentados por Ricciotti Garibaldi, hijo de Giuseppe (Pascarella [1961]:187-88; *Caras y Caretas* 1899).

las condiciones de vida en Italia (*Ibíd.*:260) ponían, para Pascarella, a los inmigrantes peninsulares en una posición de debilidad, no sólo a las clases populares sino, y este era su principal temor, a «(...) *alcuni uomini veramente eminenti*» (*Ibíd.*:273). El resultado de esa debilidad era la explotación:

*(...) noi siamo la terza parte della popolazione! Sol che nel nostro popolo vi fosse un po' di carattere questo paese sarebbe il nostro! Invece! Da padroni che noi potremmo essere siamo gli schiavi. Disunione, maldicenza continua del nostro paese, mancanza di rettitudine, facilità enorme a buttar via tutto ciò che è italiano per scimmiettare ed accogliere tutto quel che è del paese, acconciarsi a qualsivoglia umiliazione pur di acciuffare qualche biglietto di banca... Ad ogni piè sospinto mi sento fare dai miei connazionali delle proposte che mi guardo bene dall'accettare, perchè sono delle concessioni alla Disonestà, e come io dico no – mi veggo guardare come una bestia rara e mi sento dire: –Ma, amico!, dove ti credi di stare? Siamo in America! (*Ibíd.*:264).*

Algunos de los artistas con quienes conversaba compartían ese pensamiento. El pintor Gaetano Vannicola, a quien conocía del Instituto de Bellas Artes de Roma, le dijo:

*(...) noi qui siamo proprio gli sfruttati sotto tutte le forme. L'italiano vien qui: il suo fermo pensiero è di far in due o tre anni un po' di soldi e di ritornarsene in Italia (...) e si finisce per restar qui... e per diventare un istrumento nelle mani dei figli del paese, un istrumento dal quale i figli del paese traggono tutto (*Ibíd.*:272).*

«Explotados»; los artistas italianos se sentían explotados por los «*figli del paese*», como instrumentos; la cita resume ese sentimiento. Ante esa situación de desventaja, Pascarella recurrió a la retórica patriótica. En la apelación al «patriotismo» aparecen conglomerados un conjunto de sentidos. Por un lado, el orgullo de la italianidad, tópico recurrente en la literatura y la crítica de la época (v.s. 8.3), sobre todo hacia el fin de siglo con la efeméride del cuarto centenario de la epopeya de Colón; orgullo nacionalista que es manifestación de un sentido común que se encuentra en las nociones colonialistas italianas posteriores a la unificación.⁴⁵³ Por otro lado, el señalamiento del materialismo amoral que ponía a los inmigrantes en condición servil frente a la clase dirigente argentina. Es la misma preocupación que sostenía Niccodemi, quien señalaba que las condiciones del medio impedían a los artistas italianos destacar (di Napoli-Vita 1901b; v.s. 7.4.3; 8.1.1). Zuccarini (1907[1930]) también la planteó (v.i. 9.1.1). La situación se reproducía a nivel social general, pues «(...) *la dissociazione tra potere económico, in mano soprattutto agli immigranti, e político, detenuto quasi esclusivamente a livello nazionale dai nativi*» (Bertagna 2009:33). Esto lo expuso

⁴⁵³ Del mismo modo, hay un sesgo anti-hispánico y anti-francés, y el posicionamiento de Pascarella se revela, también, fuertemente anticlerical.

claramente «Gip» en *NeA*, precisamente en un artículo dedicado a Francesco Parisi:

(...) si avesse una più esatta cognizione della potenza intellettuale degli Italiani qui residenti, ben altro concetto si avrebbe della nostra colonia, che i più credono composta di uno sterminato numero di iloti o di proletari, che hanno abbandonato la terra natia, o spinti dalla miseria o cacciati dalla colpa. Invece qui vi sono ingegni italiani superiori, intelligenze chiarissime di artisti, menti elette di scienziati, che in tutti i rami delle attività umane –del braccio e del pensiero– fanno onore al nome della terra ove nacquero, di modo che può dirsi, senza tema di errare, che della vita dell'Argentina gli Italiani siano lo spirito animatore (1902c:198).

Viendo el comportamiento de la dirigencia italiana en celebraciones de la colectividad, Pascarella se preguntaba retóricamente: «(...) è codesto il patriottismo fecondo e che dà forza e valore ad un colonia?» ([1961]:265). Los consabidos símbolos de la *italianità* no bastaban. Lo que entendía como necesario para resistir era la unión, y fundamentalmente entre los artistas. Por ello, en un agasajo organizado en la *trattoria* Colonia Italiana por un grupo de pintores, escultores y dibujantes (entre ellos Vannicola, Romolo Del Gobbo –también excompañero del Instituto de Bellas Artes de Roma–, Luigi Paolillo, Vaccari, Francesco Parisi, Tommasi, Nazareno Orlandi, etc.) comenzaron a eclosionar estas preocupaciones:

Nel pranzo c'erano degli artisti che, invecchiati qui, pure non si conoscevano fra loro.⁴⁵⁴ Mi dissero che era quella la prima volta che gli artisti italiani si radunavano insieme a banchetto! Si parlava di fondare una associazione artistica qui... e pareva che già fosse fondata... Mah! son certo che domani non se ne parlerà più. Io parlai incitandoli a riunirsi in un fascio, cercai di dimostrare loro tutti i vantaggi che avrebbero potuto trarre dall'essere uniti e tutti i danni che sovrastano a loro dall'egoistico principio di vivere nella solitudine... E tutti ad applaudire. Ma si raduneranno in un circolo? Eh! pareva, ripeto, entusiasti dalle mie parole che il circolo si fosse già fondato... ma domani son certo che tutti torneranno a vivere come han vissuto sempre. Ma quali sono le ragioni che costringono tanti buoni artisti a viver così? Molte, molte; e una più orribile dell'altra, e prima fra tutte la mancanza di patriottismo (Ibid.:269).

En aquel clima, y a pesar de la desconfianza de Pascarella, el grupo de artistas, la *scapigliatura* porteña, fundaría la Associazione Artistica; que «(...) tuvo existencia agitada y breve» (*La Nación* 1916b:350), «*scomparsa così presto*» (Zuccarini 1907[1930]:57). El poeta no estuvo presente el lunes 27 de noviembre de 1899 cuando los artistas finalmente decidieron la fundación, pero registró el momento en que luego se encontró con Parisi «*tutto pieno di ardore per la fondazione del nuovo Circolo... Vedremo!*» (Pascarella [1961]:279). El siguiente paso fue la publicación de una convocatoria abierta a quien desee participar en un primer encuentro para elaborar el

⁴⁵⁴ Quedó ampliamente demostrado aquí que estos artistas sí se conocían entre ellos y se frecuentaban, e incluso habían producido juntos nucleados en diversas iniciativas hemerográficas y editoriales.

estatuto que le diera forma. Este es un dato importante pues implica que se originó como una institución abierta dentro de la colectividad, aunque con un programa más o menos orientado y acordado en aquellas reuniones previas; en una mínima expresión apareció en la circular firmada por Decoroso Bonifanti en *LPI*:

Gli iniziatori del progetto di fondare una società italiana di artisti, pittori, scultori ed architetti, ci pregano pubblicare la seguente circolare diretta a tutti quei connazionali che si dedicano all'arte (...). / «In nome dell'arte Italiana esortiamo la S. V. a non mancare alla riunione che avrà luogo la sera di Giovedì 30 corr., allo scopo di fondare una "Famiglia Artistica", della quale V. S. vorrà accorrere alla chiamata, il cui allo fine è l'affratellamento delle arti in questa lontana terra» (LPI 1899a:4).

Esta primera circular esperaba reunir a todos los artistas italianos en la ciudad.⁴⁵⁵ Sin embargo, el resultado de aquella reunión fundacional desvió el proyecto de las pretensiones originarias de Pascarella, quien no sin algo de desazón escribió: «*La famiglia artistica italiana, non sarà piú italiana... ma italo-argentina!*» ([1961]:295). Como se verá, existía una vocación de apertura más allá de los confines de la colectividad;⁴⁵⁶ y esto produjo algunas contradicciones. Por caso, *LPI* la llamaba Associazione Artistica, mientras que la prensa en español la llamaba Asociación o Sociedad Artística Italiana. La tensión sobre el nombre es sintomática; es una condensación signífica interesante del problema porque muestra cómo la cultura local (o cierto sector representado en medios influyentes como *La Nación*) marcaba la otredad de la asociación y sus miembros, cerrando la pretendida apertura de la institución, esa vocación ecuménica que quizá pertenecía más a la letra del estatuto que a una diversidad de hecho. Del mismo modo, la lengua (si bien no había una opción manifiesta o expresa, hasta donde se sabe, por el italiano) aparecía como una gran frontera, en alguna medida, autoimpuesta.

Algunos días después de publicada la circular, congregados en los altos de la cervecería *Chalet*, se aprobarían el estatuto y una primera comisión directiva interina

⁴⁵⁵ Entre los primeros socios di Napoli-Vita menciona a «Angelo Tommasi, Parisi, Quaranta, Orlandi, Forcignanò, Vannicola, Vaccari, Paolillo, Galante, e Morra, e Avenati, e Del Gobbo, Ardecino, Somadossi, e D'Andrea, Forino, Galvani, Troiani, Cabib, Cattelani, pittori, architetti, scultori, musicisti noti prima che qui in Italia, ha innanzi a sè un così florido avvenire» (1900b:63).

⁴⁵⁶ Un ejemplo puede verse en los apellidos de las familias asistentes a los conciertos y bailes organizados por la asociación, entre lo que se encontraban italianos y no italianos (estos últimos en mucha menor proporción): Rodríguez, Vaccari, Evaristo Gismondi, Gismondi-Tornelli, Heraspary, Galante, Landois, Giran, Antonini, Marengo, Di Napoli-Vita, Franscini, Posse, Brodsky, Lopresti, Suffern-Arzac, Eduardo Gismondi, Iriverne, Melville, Coppini, Bonifanti (*LPI* 1901b). Probablemente esta participación de familias allende la colectividad italiana se relacione con vínculos establecidos entre los conservatorios asociados a la inmigración, como el Instituto Musical Santa Cecilia, y los alumnos y sus familias, ya que muchas veces eran los alumnos quienes tomaban parte en los conciertos.

(LPI 1899b).⁴⁵⁷ Una de las primeras decisiones de la agrupación fue el nombramiento de Cesare Pascarella como socio honorífico (LPI 1900a). Poco después se alquiló un local para la asociación; la primera sede se encontraba en Lavallo 614, que rápidamente resultó pequeña y se cambió por un local más amplio en Avenida de Mayo 1115, donde se proyectaron una exposición de arte permanente y una escuela de dibujo, pintura y escultura (LPI 1900m). Capello señaló que Quaranta «(...) *s'adopero a fondare l'associazione artistica, e gli si deve l'idea della scuola libera ivi stabilita per lo studio del nudo e dei panneggiamenti*» (1906:57). En el año 1901 la asociación se mudó nuevamente, a Cangallo 584 (LPI 1901a).



Il. 63. Portada de *Alba* (*Caras y Caretas* 1900)

Entre las actividades organizadas hubo fiestas, exposiciones, conciertos y reuniones sociales. Asimismo, se proyectó la publicación de un volumen único titulado *Alba*, que sería editado por la Compañía General de Fósforos en julio de 1900,⁴⁵⁸ con textos, imágenes y música de los socios (LPI 1899c; 1900a; *Caras y Caretas* 1900a).

Se votó en enero de 1900 una comisión directiva integrada por Romolo del

⁴⁵⁷ Aquel consejo provisorio se eligió el 10 de diciembre de 1899. En una reunión posterior, de enero de 1900, Vincenzo di Napoli-Vita realizó una breve historia de la joven institución y propuso una serie de modificaciones al estatuto que fueron aprobadas con pequeñas correcciones (LPI 1900c). Se desconoce de qué se trataron. Zuccarini señala que Parisi habría sido el primer presidente de la asociación: «*La riprova di questa influenza esercitata dal Parisi sui compagni d'arte, sta nel fatto che quando si fondò la Società artistica italiana, egli ne fu il primo presidente. Dimostrazione questa pubblicamente sincera, che ha riaffermato, da parte dei colleghi, la pubblica sanzione*» (1907[1930]:55).

⁴⁵⁸ El gerente y el director artístico de la Compañía General de Fósforos eran los miembros de la asociación Pietro y Antonio Vaccari, respectivamente.

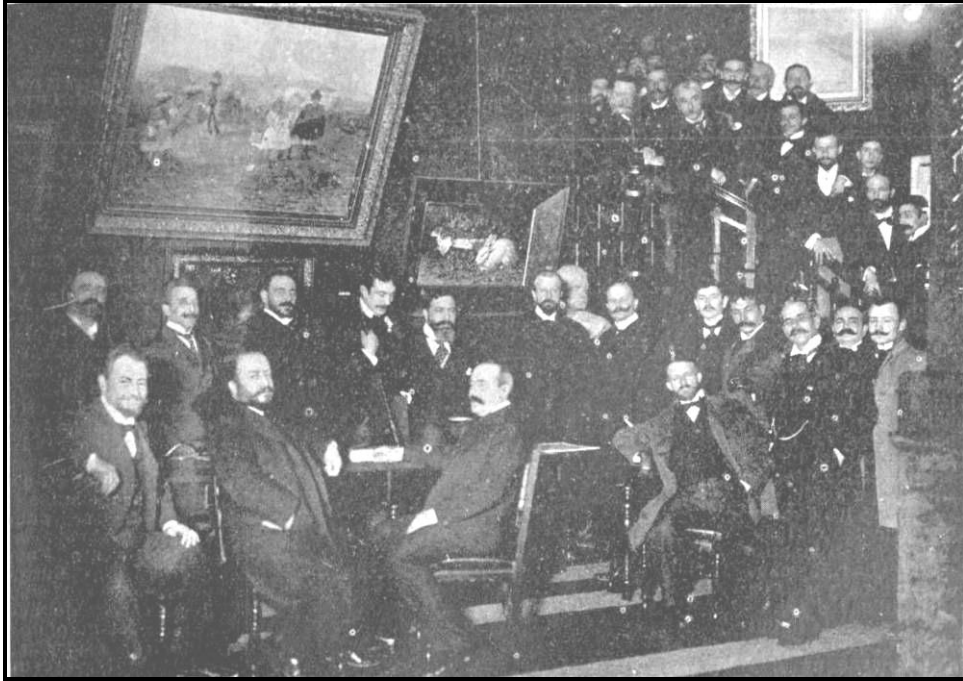
Gobbo, Vincenzo di Napoli-Vita, Giuseppe Quaranta, Pietro Vaccari, Francisco Pablo Parisi, Decoroso Bonifanti, Luigi Paolillo, Antonio Vaccari, Giuseppe Tarnassi, Gennaro D'Andrea y Nazareno Orlandi; y como suplentes Fausto Eliseo Coppini, Giacomo De Zerbi, Matteo Casella, Antonio delle Vedove, Giuseppe Foradori, Reinaldo Giudici y Gaetano Troiani. Sin embargo, rápidamente se cuestionó su legitimidad pues no había en ella, ni entre los socios que votaron, exponentes de fuera de la colectividad italiana. Por ello, se decidió que se vuelva a hacer cargo la comisión provisoria hasta la realización de una nueva elección (*LPI* 1900f). El consejo directivo definitivo, votado por mayoría el 11 de febrero de 1900, quedó conformado por el arquitecto y militar Ing. Carlo Morra (presidente) (v.s. 7.2.1), el escultor Romolo del Gobbo (tesorero), el crítico, dramaturgo y director de publicaciones periódicas V. di Napoli-Vita (secretario), los plásticos Francesco P. Parisi (vicepresidente), Reinaldo Giudici, Antonio Vaccari y Decoroso Bonifanti, el periodista Carlos Gutiérrez y Matteo Casella (vocales); y como suplentes: el músico y compositor Edoardo Aromatari, los pintores Nazareno Orlandi y Giuseppe Foradori, el periodista y escritor Joaquín de Vedia,⁴⁵⁹ y los plásticos Arturo Eusevi, Gaetano Vannicola y Luciano Bianchi (*LPI* 1900c; f; h; i). Se destaca de esta comisión la presencia de nombres no italianos, como los argentinos Gutiérrez y de Vedia y el español Eusevi, esta era una diferencia fundamental con otros círculos y asociaciones. En septiembre de 1900 se votó una nueva, que mantenía la impronta de estar presidida por un personaje prominente de la colectividad: Comm. Giovanni Medici (presidente), Dr. Riccardo del Campo (vicepresidente), Decoroso Bonifanti (secretario), Giuseppe Quaranta (tesorero) y como consejeros: Romolo de Gobbo, Nazareno Orlandi, Luigi Forino y Gennaro D'Andrea, el arquitecto Simón Barris, el escultor Torquato Tasso, Antonio Vaccari y el comerciante Vittorio Negrotto (*LPI* 1900r).⁴⁶⁰ Entre ellos, además de artistas y críticos, había profesionales prestigiosos y miembros y directivos del *Circolo Italiano*.

La asociación fue sede de conciertos mensuales, muchos de los cuales eran organizados por el Instituto Musical Santa Cecilia, que tenía en su plantel docente a

⁴⁵⁹ Se ha visto que di Napoli-Vita y Joaquín de Vedia tenían un lazo de amistad (v.s. 7.3.5).

⁴⁶⁰ *La Nación* menciona algunos nombres diferentes: «Presidente, Com. Juan B. Medici; vice, doctor Ricardo del Campo; secretario, profesor Decoroso Bonifanti; tesorero, profesor José Quaranta; vocales: señores escultores Rómulo Del Gobbo, Torcuato Tasso, pintores Eliseo Coppini, Nazareno Orlandi, Antonio Vaccari, José Foradori, A. Carmignano, Bosco, maestros de música Gennaro D'Andrea, Luis Forino, ingenieros Barris y [César] Ferri y Sres. Di Napoli Vita y [Vittorio] Negrotto» (*La Nación* 1900).

socios como Luigi Forino, Evaristo Gismondi, Amilcare Zanella, Ercole Galvani, León Fontova, Gennaro D'Andrea y Gaetano Troiani (*LPI* 1901a; *La Prensa* 1901a). También organizaron conferencias sobre diversos temas, por ejemplo, una dedicada al pintor napolitano Domenico Morelli en ocasión de su reciente fallecimiento (*LPI* 1901b).



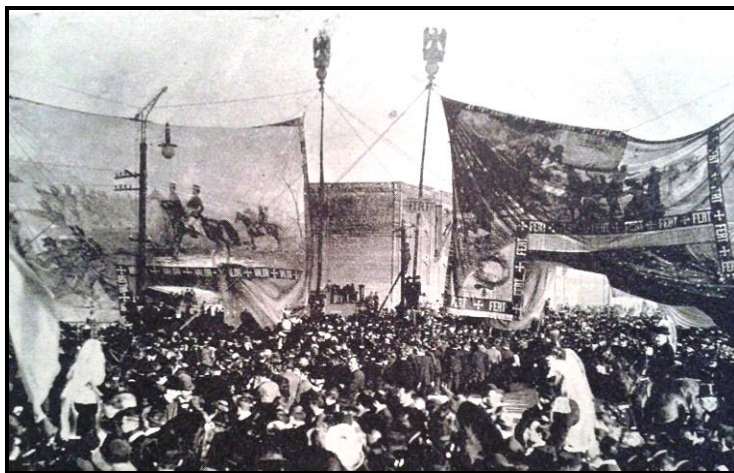
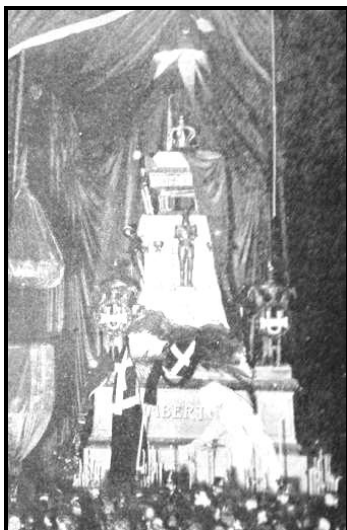
Il. 64. Reunión en el local de la Associazione Artistica con el embajador marqués de Malaspina (*Caras y Caretas* 1900a)⁴⁶¹

La asociación cumplió un rol central en los funerales de Umberto I, el 9 de agosto de 1900.

I funerali nella gran cattedrale riuscirono solenni. / Il gran tempio a croce latina, aveva sotto la cupola il gran catafalco ideato, in seno dell'Associazione Artistica, da Antonio Vaccari, e a cui molti dei più noti artisti italiani, pittore e scultori portarono il contributo del loro lavoro disinteressato. (...) / La piazza Rosales, una spianta vastissima che mena al porto, era stata come regolarizzata, con progetto dell'artista Matteo Casella, autore anche del palco, con al centro una gradissima ara votiva su cui si compì la cerimonia ufficiale, già regolarizzata da quattro grandi quadri-arazzi, dipinti dai soci pittori dell'Associazione Artistica. Quelle grandiose tele di metri 18 per 12, erano state dipinte, cosa che a molti parve miracolosa, in soli 4 giorni, ad olio: il record della pittura italiana in America! / (...) quei quadri saranno forse riesposti in occasione del prossimo XX settembre, (...) l'Associazione Artistica, che su solide basi è sorta in Buenos Aires, e (...) nella triste circostanza del gran lutto italiano si è affermata superbamente (di Napoli-Vita 1900a:874-6).

Entre las actividades que organizó la asociación sobresalió una exposición de pintura y escultura. Su estudio ilustra la función que cumplía la asociación para los intereses de los artistas italianos y cómo la crítica valoraba su producción.

⁴⁶¹ Nótese en medio de la fotografía sentado de perfil a Vincenzo di Napoli-Vita y sentado a la derecha de la fotografía a Malaspina



Il. 65. Catafalco y tapices realizados para los funerales de Umberto I
(*Caras y Caretas* 1900)

8.4.2.a. Contra el «proteccionismo artístico»: la Exposición Preliminar

La Asociación tuvo la iniciativa de realizar una «Exposición preliminar» de pintura y escultura de artistas italianos. Se inauguró el 15 de septiembre de 1901 en el salón Witcomb de calle Florida. El momento no fue cualquiera, la muestra se hizo contemporáneamente a otra exclusiva de artistas argentinos en el salón Freitas y Castillo (a metros de la anterior);⁴⁶² asimismo, días después se abrirían una de españoles y otra de franceses (*El País* 1901). Para la Asociación era un modo de afirmar la presencia italiana: «(...) saranno dei quadri degni delle gloriose tradizioni dell'arte nostra (...)» (*LPI* 1901c:3).

Participaron en la muestra Antonio Delle Vedove, Francesco P. Parisi, Decoroso Bonifanti, Antonio Alice, Umberto Somadossi, Nazareno Orlandi, Carlos Barberis, Giuseppe Arduino, Giuseppe Forcignanò, Tomassi, Fausto Eliseo Coppini, Filippo Galante, Pietro Valle, Giuseppe Quaranta, Villar (español en «acto de

⁴⁶² Sobre esta muestra *LPI* destacaba que la «(...) prima esposizione dei pittori argentini, esposizione di proporzioni modeste, se si vuole, ma di merito indiscutibile, e che rappresenta soprattutto una promessa di altri futuri e brillanti tornei, promessa della quale tutti gli amanti dell'arte vera attendono, ansiosi, il compimento» (*LPI* 1901d:3). Roberto Payró analizó, en su crítica de la exposición del salón Freitas y Castillo, la producción de cada uno de los artistas argentinos. El cierre del artículo recuerda la ansiedad que había en Buenos Aires por conocer los frutos artísticos de los becarios una vez reinstalados en el ámbito local. Con ironía decía: «Merecen sin restricciones el título de artistas, cuando en medio de este ambiente apático, trabajan con tanta conciencia y tanto entusiasmo como si el pueblo estuviese pendiente de sus obras» (*La Nación* 1901a:2). *La Prensa* insistió sobre este punto: «Al visitar la exposición de artistas argentinos (...) creímos encontrar mayor número de obras que reflejasen el estado intelectual de los pintores nacionales, teniendo en cuenta el lapso de tiempo trascurrido sin dar señales de vida (...)» (*La Prensa* 1901b:3).

solidaridad con los colegas italianos»), Jacques Brodsky, Achile De Clemente y otros. Entre las obras había esculturas y pinturas que conformaban un conjunto dispar, encontrándose bocetos, obras pequeñas y estudios junto a piezas importantes de mayor aliento.

Quien más se ocupó en *LPI* de esta muestra fue Emilio Zuccarini que firmó con el seudónimo Almanzor.⁴⁶³ El crítico formuló una lectura del estado del arte en Buenos Aires muy negativa, tocando los consabidos argumentos anti-mercantilistas de la época:

Questa Esposizione preliminare (...) viene a buona ora. Perchè a me pare, e lo dico con tutta franchezza, che in quest'ultimo decennio, per tante ragioni, se si è aumentato il numero degli artisti nostri in questa capitale, l'arte italiana, da questo lato, non ha guadagnato gran cosa. / A mio giudizio, l'Argentina è un paese poco propizio a dare sviluppo, incremento all'arte vera, qualunque sia il suo scopo e qualsiasi forma rivesta. Qui, fatte le debite eccezioni, nei momenti di prodigalità e prosperità, l'arte, il gusto artistico è stato una opportunità voluta, imposta dalla moda; (...) in questo paese moltissimi fingono e credono di avere gusto. Insomma, indagando bene, qui la funzione dell'arte ha molti punti di contatto con la funzione industriale (Zuccarini 1901a:3).

Quizá el punto neurálgico de su diagnóstico era la contradicción que hallaba entre la pretensión de modernización del país y la búsqueda de una expresión artística acorde y propia:

Ora questo popolo sorto appena ieri a nazione, travagliato dall'intermittenza della crisi, manifestazione sicura delle interne lotte politiche, appena oggi nella Capitale federale, principia a prendere le arie di una certa modernità, inavvertitamente importata dall'Europa. E questa modernità, lo dico senza malizia, qui riducesi a semplice rappresentazione, cioè è pura teatralità, perche riproduce, più o meno bene, ciò che si è appreso preferentemente a Parigi od altrove (Ibíd.).⁴⁶⁴

Se lee también una actitud crítica tanto de la obra de los artistas inmigrantes como de la de los nativos, sobre todo, del programa estético de estos últimos:

(...) i nostri artisti qui trovano nome e più che nome, è utile dirlo, fortuna –e perciò è anche un bene; ma nella esplicazione dell'arte civile, più che gli stranieri, ostacolano il cammino ai nostri, i così detti artisti argentini, i qualli, sotto il pretesto dell'arte nazionale, questa chimera irrealizzabile, vengono ad imporre e ad aiutare l'avvento dell'arte francese (Ibíd.).

Había, a su vez, cierta contrariedad en este crítico, pues desde su sensibilidad

⁴⁶³ Almanzor fue uno de aquellos seudónimos recurrentes en el periodismo del cambio de siglo. Se pueden formular algunas conjeturas sobre el porqué de la opción de Zuccarini por firmar con el nombre de un caudillo moro del siglo X. En primer lugar, puede estar relacionado a la lectura de la obra de teatro de Heinrich Heine titulada *Almansor* (1823) que tematiza la ortodoxia dogmática de la Inquisición que ordenó la quema del Corán durante la Reconquista. Al mismo tiempo, la sensibilidad anticatólica que se lee en sus críticas se identifica con el «azote de la cristiandad» como fue llamado aquel caudillo árabe. Finalmente, la referencia a un personaje de la historia española puede entenderse como una afirmación de una identidad multicultural (cien años después tal vez se habría llamado a sí mismo Corto).

⁴⁶⁴ Irónicamente califica como «inadvertida» a la «modernidad importada de Europa». El pasaje se refiere a las tendencias traídas por los becarios formados en París.

anticatólica veía que la Iglesia era quien realizaba los principales encargos para los artistas italianos (v.s. 7.4.3; v.i. 9.1.2). Al parecer, los estrechos límites del campo, a pesar de la creciente capacidad de acceso a consumos artísticos que había entre el público porteño, propiciaban el enfrentamiento, que en definitiva se sustentaba sobre la hipérbole del signo de la nacionalidad que caracterizó a la época.⁴⁶⁵ Para Zuccarini la muestra del «clan» de pintores argentinos era «(...) una tácita protesta contra aquella organizada por los italianos (...)» (Zuccarini 1901c:3). Exhortaba entonces:

(...) è necessario che gli artisti italiani capiscano l'antifona e si organizzino e prendano le loro misure per affermare l'arte nostra, che ne ha il diritto, di fronte a quella degli altri paesi, perchè l'Italia sicuramente, su questa terra, sta sloggiano gli avversari dalle posizioni che avevano conquistate, e l'arte non deve essere l'unica a rimanere vinta (Zuccarini 1901a:3).

Zuccarini pretendía correrse de cualquier acusación de chauvinismo: «*Quindi coloro i quali stanno spiando col cannocchiale l'apparire dello chauvinisme, del nazionalismo, magari del campanilismo, possono rimettere lo strumento nel fodero*». Y comenzó la polémica: «*L'osservatore nota in questa Esposizione la mancanza del quadro. (...) Ma (...) non mancano sicuramente lavori di polso, come vuole la Nación*» (Zuccarini 1901b:5). La crítica de *La Nación* de la muestra italiana decía:

El esfuerzo hecho por los pintores italianos (...) es encomiable, pues comprende 142 obras, entre las que si bien hay estudios ligeros, impresiones rápidas y cuadros deficientes, en todas ellas se encuentra algún mérito, no faltando las obras serias que, lejos de revelar el espíritu de comercio, revelan el propósito de hacer arte (*La Nación* 1901b:5).

La de *El País* coincidía en las expresiones generales (*El País* 1901). Sin embargo, lo que despertó la susceptibilidad de Zuccarini fueron las impresiones sobre los artistas, de quienes, con algunas excepciones, se señalaba la presentación de trabajos no del todo logrados. Entendía que los juicios de sus colegas eran ataques y dijo que eran «*prova irrefragabile (...) di quello chauvinisme che è il microbo di quella malattia che Spencer chiama il pregiudizio del patriottismo*» (Zuccarini 1901c:3); pues los mismos defectos se encontraban en los artistas argentinos que fueron tratados más benévolamente. «Patriotismo» es un término contradictorio en estas críticas, definitivamente, no tenía el mismo sentido para Zuccarini que para Pascarella; mientras que para el último el patriotismo protegería el trabajo de los italianos, para el primero le cerraría puertas. Sin embargo, coincidían en la situación de desventaja que tenían los

⁴⁶⁵ Sin sugerir que no haya diferencias, muchas de las elecciones estéticas se sostenían sobre tradiciones comunes. Basta considerar aquellos pintores argentinos, muchos de los cuales eran inmigrantes de segunda generación, que escogieron las academias italianas en su formación.

artistas italianos, frente a «(...) *questa specie di protezionismo artistico* (...)»

Di fatti, questa specie di protezionismo artistico –che si eleva come muraglia cinese per proteggere l'opera degli Schiaffino e compagnia, e che non ha niente da invidiare alle leggi monetarie di Pellegrini e alle tarigge doganali che si adergono quali fortificazioni inespugnabili attorno alla ormai famosa industria nazionale –dovrebbe consigliare la moderazione del silenzio, che è preferibile a certi forfaits critici che deprimono, invece di incoraggiare (...) agli artisti argentini che vivono di rendita, sono piovute tutte le lodi per annosi lavori a sfumino, per certe pitture che sembrano fotografie illuminate, e per alcuni acquarelli di dubbio colore –fo eccezione solo per Rodríguez Etchart– ed agli artisti italiani appena si degnano di gettare loro una lode che è un sarcasmo, come ad un cane si gitta pietosamente un osso già spolpato da un altro cane (Ibid.).⁴⁶⁶

En definitiva, para Zuccarini la muestra constituyó un triunfo, tanto pecuniario, como por haberse probado la necesidad de exposiciones regulares auspiciadas por la Associazione Artistica (Zuccarini 1901d). Se podría resumir el posicionamiento del crítico como una respuesta hacia Schiaffino y su grupo, que incluía a críticos. Se extendía también a un público que inclinaba su gusto a las modas traídas por los becarios de París, dificultando el acceso de los artistas italianos a los encargos «civiles»; paradójicamente resultaba distinta la situación respecto al «arte religioso» (basta recordar el trabajo de Parisi, Orlandi, Vannicola, De Pol, etc.) que, según el crítico, entendía la necesidad de cierta renovación:

Ora, i fatti lo provano, la funzione artistica si viene determinando e accentuando per opera cattolica, perchè sono le chiese che sentono il bisogno di rinnovarsi, cancellando dalle loro pareti tutti quegli sgorbi che possono essere celesti e religiosi quanto si vuole, ma che non hanno nulla di umano (Zuccarini 1901a:3).

Lo mismo había observado di Napoli-Vita (1901b). Esto no dejaba de ser percibido como una contradicción, sobre todo por Zuccarini, de ideas anarquistas (v.i. 9.1.1; 9.1.2). Además, subyacía en su discurso una mirada colonialista de la cultura y el arte italiano («que tiene el derecho frente al de otros países») que debía «afirmarse» y «alejar a los adversarios de las posiciones conquistadas». Por ello, entendía que el arte argentino, «quimera irrealizable», no debía alejarse de las fuerzas culturales que son el motor de la modernidad, y trasladaba la disputa (que es en definitiva la disputa por los modelos, por el principio de verosimilitud) al viejo continente, estableciendo que el diálogo era entre el arte francés (y sus emisarios locales –«Schiaffino y compañía») y el italiano: «*Edoardo Schiaffino, Direttore del Museo Nazionale, è anch'esso figlio di*

⁴⁶⁶ En la expresión «*gli artisti argentini che vivono di rendita*» resonaba la observación de Fray Mocho. Por otro lado, no casualmente se destacaba a Rodríguez Etchart que se había formado durante un tiempo en Italia antes de pasar a París.

ligure, sebbene avversario, e si potrebbe dire nemico, dell'arte italiana» (Zuccarini 1910:311).

8.5. Una formación italiana en la cultura porteña de fin de siglo

El recorrido propuesto en este capítulo pretendió mostrar que a partir del estudio de la publicística italiana en Buenos Aires es posible delinear toda una formación cultural (Williams 1977; 1980), integrada por un conjunto de artistas, críticos y editores, en relación con el sector dirigente de la colectividad. Como grupo cultural, llevó a cabo un programa ético-estético, que aquí se describió (siguiendo a las fuentes y la literatura historiográfica) como *italianità*, sustentado en una construcción del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata (v.i. 9.1), una política lingüística (v.s. 7.4.2), modelos artísticos italianos, ciertas instituciones y una publicística que fue su amalgama.

A comienzos de la década de 1890 un grupo de artistas y críticos de origen italiano se nuclearon, como desde hacía algún tiempo en *LPI*, alrededor de un nuevo órgano hemerográfico, *MDA*. Esta revista fomentó la convergencia cultural, fue un espacio común en el que los actores de la cultura local e inmigrante (italianos y también españoles) pudieron materializar proyectos conjuntos (v.s. 7.2.3; 7.2.6; 7.2.7; 8.2.1). Por supuesto que nada de esto se daba sin tensiones, y la publicación, en consecuencia, resultó rica en debates y polémicas con otros medios y al interior de sí misma. Luego aparecerían otros textos fundamentales de la comunidad italiana en Argentina, *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906, 1911). El trabajo realizado para estos libros significó una concientización del largo aporte de décadas de los italianos al espacio cultural (y al social, económico e industrial) porteño (y argentino). En ellos se historió y reseñó la actividad de una larguísima lista de artistas italianos (con lógicas diferencias de interés y espacio dedicado, como hace toda obra que de alguna manera establece un canon) (v.s. 7.5). El aporte de este tipo de textos panorámicos y conmemorativos, destinados a exposiciones nacionales e internacionales, es fundamental para la construcción de una memoria selectiva, y muchas veces sirven para «recuperar» del olvido a algunos personajes. A estos textos se suman, los diccionarios biográficos como el de Barozzi & Baldissini (1899) y el de Lacquaniti (1912; 1915); y

otros textos conmemorativos como los de Zuccarini (1910; 1907[1930]). A partir del año 1898 parte de este grupo cultural emprendería nuevas publicaciones de interés artístico, *LRT* y más tarde *LRA*. En esta oportunidad el español fue el idioma de la publicación, lo que resulta en una diferencia fundamental respecto de *MDA* que prueba que las estrategias de intervención del grupo en la cultura se adaptaron según las necesidades y posibilidades.

La confluencia de artistas e intelectuales de origen italiano en estos espacios editoriales favoreció un posicionamiento grupal con ciertas estructuras de sentimiento comunes (v.gr: el hipotexto del antimaterialismo). Se trataba principalmente de músicos (llegados muchos con las orquestas de ópera, que se dedicaron a la educación musical y fundaron conservatorios), artistas plásticos (escultores, pintores, ilustradores, quienes también tuvieron un importante desarrollo en la educación artística) y escritores/periodistas, que establecieron alianzas y complicidades con algunos personajes prominentes de la colectividad (profesionales, comerciantes, editores) y las principales instituciones italianas (la Cámara de Comercio, bancos, el Círculo Italiano) (v.s. 2.1.4; 7.5). Desde esta posición defendieron la producción artística italiana, sobre todo la llevada a cabo por quienes habían optado por residir en Buenos Aires. Como lo resumió Napoli-Vita, se pretendía visibilizar la obra “(...) *dell’Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore (...)*” (1898). Sería recién a fines de la década del noventa cuando el grupo conformó una asociación con el objetivo de llevar a cabo “(...) *l’affratellamento delle arti in questa lontana terra*” (*LPI* 1899a), la Associazione Artistica.

Este grupo cultural, con su programa, se enfrentó a las condiciones en que se dio en Buenos Aires la interacción con la cultura local. El diálogo con el nacionalismo es clave para comprender el rol que jugó esta formación. El surgimiento de la Associazione Artistica y el caso ilustrativo de la exposición preliminar prueban que los artistas italianos (músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas) pretendieron constituirse en una alternativa en la disputa del espacio artístico. Para esto, se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad (a quienes los acercaban lazos ideológicos y de clase). Por su parte, los intermediarios culturales, editores y críticos, dieron visibilidad, coherencia y muchas veces un sustento ideológico al grupo. Este caso de estudio contrasta positivamente la hipótesis de que la comunidad italiana

halló fuerza en la unión en base a instituciones e interrelaciones personales. Por otro lado, ese sistema de relaciones ubicó a los intelectuales (generalmente se trató de intelectuales medios con una formación orgánica respecto a la dirigencia de la colectividad) como mediadores y traductores culturales (v.s. 8.2.2). Siguiendo a Grazia Dore, se entiende que la tarea no era fácil, ya que la intraducibilidad de ciertas experiencias es el signo del fracaso de la colonización, «cuando por colonización se entienda no sólo la población de un territorio, sino también la posibilidad de traducir en un nuevo lenguaje la cultura propia» (1985:140).

Ahora bien, el posicionamiento (dinámico) de este grupo cultural excedía el problema del «proteccionismo artístico», para utilizar la expresión de Zuccarini. Más bien, implicaba tanto un particular ordenamiento del espacio de experiencias, esto es, una mirada distinta sobre el pasado (v.i. 9.1); como un horizonte de expectativas delineado en un programa estético diferenciado (v.i. 9.2). Todo esto matizado y contrastado, diacrónicamente, por una experiencia de inmigración cambiante en la Argentina; y, sincrónicamente, por las heterodoxias al interior del grupo. El programa cultural de la *italianità* era flexible, dinámico; permitió afrontar diversas situaciones en las que se encontró la interacción con la cultura local, de acercamiento y distanciamiento. Es decir que en su concreción se hacía presente tanto en el énfasis en la construcción plural del espacio cultural porteño, por ejemplo, tanto en la conformación de las comisiones directivas de la Associazione Artistica (integradas por miembros de diversas nacionalidades), como en la historia desarrollada en *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, que destacaba las fundamentales contribuciones del arte y la civilización italianas al crecimiento económico y cultural de este país. Al mismo tiempo que se propugnaba una especial forma de *fratellanza* ítalo-americano de características bien diferenciadas del nacionalismo de cuño hispano-americano: «La familia artística ítalo-argentina», como lo expresó Pascarella ([1961]). Esta tensión entre pluralismo y asimilación en los proyectos vinculados al grupo cultural se evidencia, por ejemplo, en que el programa de convergencia ideológico-estética propuesto en *MDA* a comienzos de la década de 1890 se tornó luego, hacia los últimos años del siglo, contradictorio con ciertos intereses de los artistas, que se sentían desplazados de los espacios cooptados, por caso, por los artistas del Ateneo (v.s. 8.2; 8.4).

Sin embargo, estas tendencias se subsumirían a un proceso mayor de

etnogénesis (Mancuso 2010). Se trataba de una tendencia hegemónica que naturalizó en el horizonte de expectativas un destino unitario (cf. Scardin 1899; Zuccarini 1907; v.s. 8.2), que canceló las posibilidades de construcción pluralista. Zuccarini lo resumió del siguiente modo:

(...) questo presente non ha un principio? (...) Cercatelo nella maturità di tutti i popoli attivi della terra, che qui compiono la loro palingenesi, per quindi celebrare le panatenaiche di una nuova civiltà; però non vi affaticate a la selezione le stirpi e le nazionalità che ne compongono la popolazione. Padri e figli, a presto andare, restano così modificati, che gli uni, senza dimenticare la madre patria, distruggendo ogni proposito anteriore, non possono più decidersi ad abbandonare la nuova terra, perchè si sentono parte integrante della prosperità di essa; ed i figli quasi disdegnano le antiche istorie, assetati di opere, che debbono costruire il materiali di una nuova storia, la propia (1910:5).

La publicística, como expresión intelectual del grupo inmigrante, ayudó a dar cohesión y coherencia a la colectividad, pero tarde o temprano, en el diálogo con el nacionalismo y las lecturas asimilacionistas, respondió y asumió algo de aquella posición (cf. Cibotti 2009; v.i. 9.1.1). Este proceso amplio y dialógico fue tenso y conflictivo, y tuvo como efecto el olvido (nunca total) de la gran obra cultural que surgió del contacto de la inmigración italiana y el medio argentino de fines del siglo XIX y principios del XX.

Se postula aquí que ese efecto se produjo no sólo por la hegemonización del nacionalismo integrista, xenófobo, castizo y católico alrededor de los Centenarios (lo que Zuccarini llamó «nacionalismo escolástico», v.i. 9.1.1), sino también por condiciones inherentes al programa cultural de la inmigración italiana. El posicionamiento ético-estético de esta formación cultural era una hegemonía alternativa en el espacio artístico, sin embargo, no basta con señalarlo así sin más. Sus intelectuales tenían una cierta sensibilidad nacionalista y un horizonte colonial, que en su expresión más moderada aparecía como un «italianismo» pluralista pero que en el fondo se habría sustentado sobre un pretendido derecho: «(...) *l'arte nostra, che ne ha il diritto, di fronte a quella degli altri paesi (...)*» (Zuccarini 1901a). De esta forma, se intenta ilustrar la complejidad del análisis de cualquier formación cultural pues, como advierte Williams (1977; 1980), resiste la reducción a una función hegemónica generalizada, ya sea alternativa o dominante.

Falta explicitar que, hasta ahora, esta formación no había sido estudiada como tal. No es posible delinearla si se atiende a campos más o menos fijos, es necesario abordarla desde intereses amplios y preguntarse por los fenómenos propios de la

interacción cultural de los inmigrantes italianos en Buenos Aires, por todas las manifestaciones estéticas y por la publicística en general. En esta investigación se hace hincapié en la publicística. El estudio de la producción artística, fragmentariamente indagado aún, será siempre incompleto si no se la comprende dentro de una propuesta estética ampliada que toma parte de sus sentidos en una posición ética de conjunto en el contexto de una formación cultural determinada.

CAPÍTULO 9. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO ÉTICO-ESTÉTICO

Se expone en este capítulo el estudio del diálogo con la modelización cultural, en construcción responsiva, del nacionalismo. Para ello, se señalan distintos «momentos» del diálogo, que revelan de alguna forma un diferendo, una distancia entre la voz colectiva del grupo cultural en estudio y la de distintos exponentes del nacionalismo. El capítulo anterior mostró diferencias de índole gremial, aquí se busca señalar diferencias teórico-estéticas, a partir de algunas polémicas y obras de arte. En primer lugar (9.1), se hace especial foco en la diferencia de la conformación de una memoria cultural. Luego (9.2), se muestran las diferentes concreciones del programa (textual) de cultura. Por último (9.3), se proponen algunos problemas para futuras investigaciones.

9.1. Espacios de experiencia

En este punto se muestra cómo la publicística italiana en Buenos Aires construyó de una manera diferenciada su espacio de experiencia; *i.e.* la mirada sobre la historia. Este ordenamiento diferenciado del pasado se realizó sobre diferentes áreas de la experiencia inmigratoria italiana en la Argentina. Por ello se divide en tres apartados. En el primero se estudia cómo Zuccarini, a partir de su texto *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (1910), realizó una historia general de la influencia de la cultura italiana, respondiendo y polemizando directamente con *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (1909).

Luego se indaga particularmente en la construcción de la historia del arte italiano en Buenos Aires. Por un lado, las artes plásticas, abordadas por Zuccarini

(1907[1930]; 1910); y por otro, las musicales, a partir de la puesta en diálogo de las monografías de di Napoli-Vita (1898; 1906) con textos de Alberto Williams (1896a; b; 1897; 1910).

9.1.1. Inmigración con historia

(...) nessuno oserà negarlo seriamente, d'ogni tempo, l'opera assidua dei nostri connazionali ha cooperato potentemente a creare e ad affermare l'egemonia argentina sulle nazioni dell'America Meridionale.

(Zuccarini 1907[1930]:77)

Può dunque essere un'immigrazione senza storia quella che detto popolo riversa su questo territorio?

(Zuccarini 1910:474).

Emilio Zuccarini quizás haya sido uno de los autores de la publicística italiana en Buenos Aires que desarrolló una de las más complejas comprensiones del fenómeno inmigratorio en general y de la inmigración italiana en particular. Tenía un proyecto de estudiar toda la influencia migratoria en la Argentina, hacer un estudio de la formación de la nacionalidad argentina, su texto *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* sería una parte de esa gran obra en tanto los italianos «*non sono essi gli unici e gli esclusivi fattori che ne determinano la nazionalità*» (1910:IX).⁴⁶⁷ Es decir que, desde el proyecto, este texto es una respuesta a la reacción nacionalista, fundamentalmente al tradicionalismo.

Sin embargo, su concepción no es fácilmente extrapolable al resto de la colectividad en general y de la publicística italiana en particular.⁴⁶⁸ Si bien Zuccarini era

⁴⁶⁷ En su monografía sobre la obra de Parisi, Zuccarini hizo la siguiente afirmación metodológica: «(...) costituiscono un frammento necessario per lo storico che vorrà tentare seriamente la non facile impresa di dare corpo alla Storia degli Italiani nella Repubblica Argentina, per la quale, utilizzando un consiglio di Francesco De Sanctis, è indispensabile, prima di tutto, la compilazione di tante monografie» (1907[1930]:s/p).

⁴⁶⁸ A pesar de ello, *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* es un libro que tiene cierto carácter «oficial», representaba a la voz de la «colonia» en nombre de LPI (v.s. 7.1.3). El objetivo del texto era hacer un balance del programa migratorio bilateral entre Argentina e Italia. No se trata en absoluto de un libro anarquista, más allá de que haya resonancias anarquistas en su retórica. En la dedicatoria a Cittadini y Miniaci, Zuccarini decía: «*Con tutto questo poderoso aiuto [la financiación de LPI] vedo che l'opera mia personale diventa sempre più piccola e insignificante, e ricordandomi che Giambattista Vico dovette pignorare l'anello nuziale per vedere stampati i Principi di una Scienza Nuova, mi sento maggiormente umiliato pensando alle molte migliaia di pezzi da loro spesi per dare alla luce questo mio lavoro. / (...) Certo che il mio nome è ben povera cosa, ma La Patria degli Italiani è già una istituzione nella Repubblica Argentina, il mio nome quindi sparisce, restando il portavoce della italianità al Plata che presenta il dono alla Nazione Argentina*» (1910:VII).

una de los pilares de esta última, una de las firmas más prestigiosas y consecuentes desde 1890, año en que llegó, hasta 1935, cuando falleció. Su militancia anarquista se trasluce en sus textos como un pensamiento muy original, una visión muy propia y, a la vez, muy conciente de sus diferencias con el resto del pensamiento dominante de la colectividad (esto lo explicita muchas veces, por ejemplo cuando señala sus diferencias con el modo de ejercer la *italianità* de Parisi; v. Zuccarini 1907[1930]). Además de la gran sensibilidad para leer la realidad y sus cambios, su obra es quizá de las más sistemáticas, por ende permite más fácilmente identificar algunas de las corrientes que contribuyen a su pensamiento, teorías historiográficas y del arte.

El modo en que Zuccarini comprende la historia es espurio, en tanto no aparece como una pura aplicación teórica sino como una conjunción. De forma resumida podría decirse que conjuga, desde una perspectiva anarquista, la filosofía de la historia viquiana y la fe en el porvenir, en el progreso histórico. Puede ser productivo leer el texto de Zuccarini desde una perspectiva semiótica, a la luz de la propuesta de Lotman y Mints (1981), es decir, considerando la oposición mito – literatura (en este caso mito – literatura/historia)⁴⁶⁹ como una oposición estructuropoyética de la cultura.⁴⁷⁰ Lo interesante aquí es la convergencia de ambas. La filosofía de la historia viquiana puede entenderse también como una intersección de estas estructuras (v.s. 2.3.2) en la que el principio estético de creación mitológico se integra como un modo cognoscitivo más.

La comprensión de la historia de Zuccarini, viquiana, tiene mucho que ver con lo cíclico y los isomorfismos, es decir, con una estructura mítica. Su texto parte de una metáfora sarmientina: si la fisonomía de la Argentina se identifica con los ríos navegables que desembocan en el Plata, como proponía Sarmiento, «*la socialità argentina riceve le turbe che, per diverse vie, risalgono il torbido Plata*» (1910:1), sólo que éstas llegaban de la dirección contraria, desde el océano. A ese isomorfismo (en espejo) le corresponde otro que lo contiene, pues el proceso inmigratorio argentino se subsumía a una tendencia general del movimiento de la civilización humana: si antiguamente las civilizaciones seguían el cauce fecundo de los ríos, hoy la civilización

⁴⁶⁹ La propuesta lotmaniana de vincular mitología y literatura (arte) aquí se amplía para considerar un tipo especial de relato o narración, el histórico.

⁴⁷⁰ En otras palabras, la cultura idealmente posee dos modelizaciones de intercambio y conservación de la información, una de transmisión de comunicados discretos (literatura/historia) y la otra de comunicados no-discretos (mito). La culturología utiliza esta oposición para hablar de ciertas culturas orientadas según uno u otro principio, pero lo importante es que del modo en que ambos principios se intersecten, se mezclen, depende el principio creador de la cultura.

se expande por los mayores cuerpos de agua, por los océanos. Asimismo, de la convergencia del mito y el relato histórico surge la figura del héroe. Para Zuccarini no había diferencia entre Hércules y el genio itálico que disparó la expansión civilizatoria global, Colón. Del mismo modo, aseguraba que de la liberación de los «centauros españoles» surgieron los héroes de Mayo. Es más, la experiencia americana de aquellos que emigraron, para el autor, tampoco se diferenciaba de la vida de los grandes héroes de leyendas: *«coloro i quali, con pochi mezzi e con non bene definite idee, assetati d'ideale e di speranze, invasi dal potere arcano della propria terra»* (Ibíd.:8). Igualmente mítica resultaban en su relato las aguas purificadoras del Atlántico:

Tutte quelle turbe partirono e giunsero cariche di vizi e di peccati, accumulati per lunga serie di generazioni; ma, come le acque del fiume si purificarono attraverso il lungo cammino, così quella folla di spiriti irrequiti fu purificata dall'ardente speranza che l'aveva spinta verso l'ignoto (...) (Ibíd.:2).

Sin embargo, hay en el texto elementos espurios que le dan, en sus contradicciones, gran interés. La noción cíclica según la cual Argentina era para Zuccarini un espacio sin pasado, todo presente, se subsume, como no podía ser de otro modo para un anarquista, a la construcción del *avvenire*: *«Cercate un passato? Non troverete che sappia indicarlo, tutti accanitamente dediti alla creazione di un avvenire, che rende più faticoso il presente»* (Ibíd.:5). Mítica resulta también la conjunción de padre e hijo, cuya diferencia se resuelve en la búsqueda del mismo objetivo, el trabajo para la construcción de ese porvenir.

Una posible lectura (*missreading*) de la introducción de la linealidad del porvenir en la recurrencia, en la recursividad, es que el *avvenire* resultaría entonces como inevitablemente utópico. El relato mítico, que es cíclico y de temporalidad presente, no permite que las generaciones sucesivas se acerquen a ese porvenir. Éste aparece como un deseo, una motivación, una búsqueda que sigue sin concretar la «anomalía argentina» (Godio y Mancuso 2006), la potencialidad que no termina de ponerse en acto. Decía Zuccarini siguiendo a Loria:

(...) «la ultima forma sociale deve presentare, con le divergenze quantitative massime, la massima analogia qualitativa colla forma sociale della primitiva umanità, ed il termine del cammino storico deve riprodurre il principio (...)». / Ed è proprio in questa forza, in questo specifico potere di trasformazione, di digestione sociale che la nuova civiltà argentina s'assomiglia e ripete l'opera delle più vecchie civiltà (1910:5).

Lo que no enunciaba es que siguiendo esa lógica, el *corso* civilizatorio de la Argentina, si destinado a repetir el de las *vecchie civiltà*, estaría condenado al *ricorso* de

su decadencia. Pues para el autor las civilizaciones europeas estaban al borde de la decadencia bélica (lo que no tardaría en probarse cierto). En este punto aparecía en el texto uno de los elementos más interesantes de su concepción (al mismo tiempo que más contradictorios):

Le vecchie civiltà, quando riescono a riattivare nel proprio seno la forza della trasformazione sociale, sono costrette a distrarre gran parte di essa nell'immenso e duro attrito che produce la distruzione di tutto un passato, sui cui ruderi si va stratificando il nuovo processo sociale, che riesce più un processo d'imitazione, che d'assimilazione. La vecchia anima rimane incastrata, inquadrata nella costituzione organica della razza e la guerra, la manifestazione più esplicita della malvagità umana organizzata, con differenti mezzi, resta l'immutato tramite, il più facile ed il più breve per conseguire la supremazia a danno degli altri popoli. (...) / Nell'Argentina, invece, non vi è nulla da distruggere, ma vi è tutto da creare; il processo sociale quindi, più che d'imitazione, è di assimilazione. (...) la psichicità argentina, esce gradatamente nuova, con caratteri propri, man mano più appariscenti, dal folto del lavoro di trasformazione e di modificazione che la psichicità delle differenti popolazione subisce nel nuovo ambiente (Ibid.:6).

¿Por qué Argentina no experimentaría aquella decadencia? La respuesta era que la Argentina era una anomalía en el mundo; el modelo de su civilidad era un laboratorio de paz, una nueva oportunidad para el género humano, de concordia y convergencia: «*La passione della rivoluzione, eminentemente creatice, vi annichila la passione della guerra, peculiarmente distuttrice; e le tantissime rivoluzioni, di fatti, non hanno restato sedimento di odio nell'anima argentina, come non ve l'ha restato la lunghissima tirannia di Rosas*» (Ibid.). ¿Por qué Argentina vivía en paz mientras las viejas naciones no la alcanzaban (y aún faltaba lo peor)? Por su carácter mítico de puro presente: «*libera di storici peccati, si faceva vessillifera di pace, rendendo evidenti i caratteri differenziali di una migliore civiltà*» (Ibid.).



Il. 66. Giuseppe Forcignano, «Tra la gloria dei secoli» (Zuccharini 1910:1)

El texto de Zuccharini es una interpretación del gesto fundacional de la

Argentina moderna, *i.e.* el deseo de poblarse, «*quella smania insaziata ed insaziabile di popolazione che agita la superficie della Repubblica Argentina*» (*Ibíd*:10). Es una respuesta a Sarmiento; la concepción del autor de la inmigración y su destino es una actualización del programa sarmientino.⁴⁷¹

Como tal, es también una respuesta al «nacionalismo escolástico», que tenía entonces su máximo exponente en Rojas, quien además contaba con la venia oficial. A lo largo del texto Zuccarini polemizó con distintas aseveraciones del autor de *La restauración nacionalista*; identificando infundados enconos y los puntos centrales del programa nacionalista, a los que respondió con el «*sensu comune e la storia*».⁴⁷² Rojas atacó contra las escuelas italianas como «activos hacedores de la disolución nacional», basado en las impresiones de Gonnard (1909:342) que lo llevaron a la conclusión de que

Como se ve, las ideas son categóricas en peligro de nuestra raza, nuestra lengua y nuestra tradición. Lo que es por hoy una opinión de economistas universitarios, podrá mañana convertirse en un ideal de políticos militantes. Ya el diputado Ferri, en sus últimas conferencias de Buenos Aires, ha declarado que a eso tenderá su acción en el parlamento. Esto quiere decir que la inmigración vendrá a suprimirnos como argentinos, en vez de ser nuestro país el que argentinice al inmigrante. A eso y no a otra cosa, responden las escuelas coloniales que nuestra estulticia deja subsistir (1909:343).⁴⁷³

Respondió Zuccarini recordando a otro autor, Novicow, que en 1897 hacía observaciones parecidas a las de Gonnard, vaticinando que la mayoría de la población devendría italiana: «*Ma durante dodici anni il finimondo non è accaduto, e n'è prova che gli spiriti atavici della nazionalità argentina risorgono con tanta virulenza!*»

⁴⁷¹ La que marca Zuccarini es una característica que diferencia los procesos de construcción nacional de Argentina e Italia. Pues Italia era un territorio poblado en el que aún había que seguir construyendo la unidad en base a su historia, mientras que Argentina era un «desierto sin historia».

⁴⁷² Uno de los tantos injustificados enconos de Rojas con las comunidades extranjeras, en especial la italiana aparece en la sección del texto que se refería a un decreto de 1905 que recortaba las horas de estudio del latín y el griego en las escuelas. Allí decía que «(...) una tradición latinista (...) de origen colonial, se interrumpió durante la disolución caudillista, de suerte que al reorganizar el país, tuvimos que recurrir para esas cátedras a profesores extranjeros, de la más abigarrada nacionalidad. El improbable licenciado español, el aventurero bachiller italiano, el malogrado doctor francés, ocuparon con frecuencia la cátedra de latín. Todos los que hemos sido alumnos recordaremos su clase regocijada. Fuese la improvisada ciencia del maestro, o su acento hilarante, o su blanda senectud que no respetábamos, o nuestro inquieto espíritu, que siendo criollo se embravecía por aquel tiempo de pubertad, lo cierto es que esa hora solía transcurrir entre risas y tizazos, ruido de bancos y músicas en la punta de una pluma» (1909:81). Zuccarini decía que evidentemente se refería a Mattia Calandrelli, Paolo y Giuseppe Tarnassi y Basilio Cittadini, quienes además de no ser «*avventurieri baccellieri italiani*» (1910:441), fueron responsables de un gran avance, fundamentalmente en la Facultad de Filosofía y Letras, de los estudios latinos.

⁴⁷³ Este fragmento de Rojas responde a muchos de los textos discutidos en esta investigación; *v.gr.* Ambruzzi 1902; 1909; Einaudi 1900.

(1910:442). Es decir, que había pasado mucho tiempo desde las grandes polémicas acerca de las escuelas italianas (en la década de 1880) y la realidad presente no se condecía con ninguno de los temores nacionalistas.

Zuccarini entendía que la acción de los intelectuales argentinos nacionalistas, que se concretaba en una filosofía pedagógica aplicada en la escuela, partía de una deficiente lectura de la realidad, pues se vivía un momento de transición política (que interpretaba análogo al que se vivió en Italia durante el *trasformismo* de la administración de Depetris), faltaban partidos políticos y fuerza para crear nuevos. Por ello se sentía como una amenaza la acción del partido socialista (en sentido amplio como partido popular) que se asociaba a corrientes implantadas por los movimientos extranjeros. Esta reacción, este «responso nacionalista» de quienes «*si sentono minacciati e si vedono invasi dall'elemento straniero che straripa da ogni parte, e protestano*», generó consecuentemente una «*reazione, alcuni italiani vedono minacciata l'italianità*» (*Ibid.*:462).

Como se verá luego, para él la *italianità* en ese momento histórico no era lo mismo que veinte o treinta años atrás, pretender que lo sea era ir en contra del programa mismo de la italianidad, no aceptar los efectos de la acción italiana en el país. Del otro lado, pretender anular la acción de los extranjeros resultaba simplemente imposible. Esa disputa definía ese momento histórico, «*definisce il presente stato della vita argentina*» (*Ibid.*:463). Zuccarini, respondería a ambas partes de la disputa.

La argumentación central del texto de Rojas era que

El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las humanidades. El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de viejos núcleos morales, la indiferencia para con los negocios públicos, el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio, la falta de solidaridad nacional, el ansia de la riqueza sin escrúpulos, el culto de las jerarquías más innobles, el desdén por las altas empresas la falta de pasión en las luchas, la venalidad del sufragio, la superstición por los nombres exóticos, el individualismo demoledor, el desprecio por los ideales ajenos, la constante simulación y la ironía canalla, – cuanto define la época actual–, comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles (1909:87).

Zuccarini replicó, primero, con el programa irrefrenable de la *italianità* y, luego, con su visión de la historia argentina. «*Gli immigranti italiani, chiamati in causa con poca gentilezza nazionalista dal Rojas, potrebbero intuonare il: Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit in agresti Latio, / perchè è stata questa la missione da essi compiuta nella agreste Argentina*» (1910:466). La frase de Horacio resumía la

acción ya realizada por los italianos, quienes con su cultura hacía décadas venían transformando el país. Por otro lado, ¿cuál era, se preguntaba, la tradición intelectual de Rojas?

Due campi si contesero il predominio [de la Argentina]: Belgrano, Rivadavia, Sarmiento, Mitre... da una parte; Quiroga, Bustos, Aldao, Rosas, López Jordan... dall'altra. I primi chiamarono l'immigrazione e questa ha dato all'Argentina tutto lo splendore che essa ostenta e senza del quale neanche il Rojas avrebbe scritto La restauración nacionalista. E gli altri cosa volevano? Che il deserto non fosse popolato, perchè essi vi dovevano impunemente briganteggiare (...) Dopo tante lotte sanguinose, i primi, affrontando inaudite umiliazioni, presero il sopravvento e sconfissero i secondi; cioè a dire distrussero, fin quanto era possibile, la così detta civiltà spagnuola, che Blasco Ibáñez è venuto a glorificare nelle conferenze di Buenos Aires.⁴⁷⁴ Perchè il deserto ed il vuoto li aveva creati la Spagna, nella Repubblica Argentina più che altrove (Ibíd.:466; cf. Mancuso 2006:226; v.i. 9.2.2).

Así entiende la genealogía de Rojas (y José Manuel Estrada, Adolfo Saldías y David Peña), el hispanismo castizo, la reedición de las llamadas de la restauración rosista.⁴⁷⁵ Del lado de enfrente estaba el «genio», Sarmiento: «*La tradizione è il passato, il vaticinio del genio è la luce dell'avvenire*». Zuccarini consideraba que esa Argentina feudal pretendía excluir la base misma de su riqueza.

Gli argentini si sono trincerati druidicamente nella loro casta politica, escludendo dai diritti di cittadinanza gli stranieri, perchè, siccome il vecchio non si distrugge tutto e di colpo, seguendo la tradizione, hanno voluto godersi tutti i benefici del potere, benefici costituiti dalle imposte che in parte sono pagate dagli stranieri (...), al cosmopolitismo dal quale tutti traggono la vita: la popolazione, la scuola, i campi, la morale, il teatro, le lettere, il commercio e l'industria nazionale, e coloro che più ne profittano con più accamento lo maledicono (1910:468).

Además, la invectiva tradicionalista recurría a un «*misticismo materialista dei neutri*» (Ibíd.:468), a la contradictoria figura de un «progreso con un contenido de civilización propia, que no se elabora sino en substancia tradicional» (Rojas 1909:91). La crítica de Zuccarini del texto de Rojas, absolutamente contemporánea (pues Rojas firma su obra en enero de 1909 y Zuccarini la suya en noviembre del mismo año), resulta de las más completas, pocas cosas fueron agregadas en cien años posteriores a su lectura. Sin embargo, no pudo evitar que aquella tradición impusiera su punto de vista y determinara al texto de Rojas como uno de los centrales de la *literatura nacional* (v.s. 8.4.2.a).

⁴⁷⁴ Es muy interesante notar que la novela que compondría Blasco Ibáñez cinco años después, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, partía de una concepción de la Argentina muy similar a la de Zuccarini, como un laboratorio de concordia, paz y prosperidad.

⁴⁷⁵ La interpretación que hizo Rojas de *La representación de los hacendados* de Moreno a Zuccarini le pareció aberrante, no habría comprendido las bases económicas de la revolución ni el desarrollo social de la Argentina. La perspectiva de Rojas para Zuccarini reproducía el programa de Rosas y de España, cerrar las puertas «*con le leggi, con la forza, con la barbarie*» (1910:467).

Cuando Rojas habló de «cosmopolitismo sin arraigo» e «inmigración sin historia», Zuccarini replicó con una historia de los italianos en la Argentina, con un estudio analítico histórico. Es decir, se ubicó en el otro polo estructural de la cultura, no en el mítico sino en el discreto-analítico; en otras palabras, volvió a «entrar» en la linealidad de la historia para constatar el lugar de los italianos en el *avvenire*.

El último capítulo partía de la afirmación de que el desarrollo de la emigración italiana en la Argentina había seguido desde sus orígenes hasta entonces una «evolución ascendente». Aquel que conocía su pasado podría proyectar esa direccionalidad hacia el futuro y «*apprezzare la differenza esistente tra quello che noi chiamiamo passate ed il presente e formarsi una relativa idea di quello che potrà e dovrà essere l'avvenire*» (1910:458). La historia de la inmigración, la materialización del programa de población, muestra que desde siempre combatió el quietismo de la tradición en dirección al progreso, pues las corrientes migratorias «*Hanno distrutto il gauchismo ed il caudillismo, abituando al lavoro le nuove generazioni, mentre le vecchie vivevano o vivono ancora di sola politica (...)*» (*Ibíd.*).

Al mismo tiempo, Zuccarini se diferenciaba también de aquellos que «*gridano a perdifiato che bisogna salvare l'italianità che naufraga nei gorgi della invadenza argentina (...)*» (*Ibíd.*). Pues, había un proceso mayor, una síntesis histórica que se estaba formando:

*Una volta l'azione degli stranieri nell'Argentina dovette esplicarsi sotto forma protettiva della rispettiva nazionalità (...) / tutte le istituzioni organizzate dalle molteplici correnti migratorie nella Repubblica Argentina, furono l'effetto dell'associazione per la lotta che i rispettivi membri furono costretti a combattere in questo tumultuoso ambiente sociale, e per questo appunto furono fochi di civiltà. / (...) Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni (...).⁴⁷⁶ / Si è indebolita per questo la italianità di queste istituzioni? (...) Coloro che amano la cristallizzazione sociale (...) risponderanno sì; coloro che intendono il moto di solidarietà sociale e sanno che la forma primitiva delle differenze etniche, conduce all'amalgama nazionale, per forza di sviluppo sociale, risponderanno no, e diranno che esse hanno valorizzato la rispettiva italianità nel consesso delle altre nazionalità, nel grandioso crogiuolo della nazionalità argentina. Così i popoli si tramandano nella storia (*Ibíd.*:460).*

¿Zuccarini intuyó la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica,

⁴⁷⁶ Por ello presentó un programa de modernización de las asociaciones mutuales, actualizadas a las nuevas necesidades. Según Zuccarini, las sociedades de mutuo socorro habían perdido injerencia en la sociedad frente a la acción de las organizaciones socialistas y el partido católico que creó su Circoli Operai. Su propuesta fue una federación de sociedades, que «*si imporrà come rimedio eroico, ma con essa si renderà necessaria l'ampliamento del vecchio programma sociale, per metterlo in corrispondenza con i bisogni moderni delle classi lavoratrici*» (1910:462).

subsumida a un proceso mayor de etnogénesis? Podría decirse que sí porque, con retórica anarquista, decía

Come i poteri argentini sentirono, in un dato momento, il bisogno della colonizzazione dei campi, a tempo opportuno dovranno sentire il bisogno della colonizzazione politica. (...) e tutte le società straniere daranno alla vita argentina le forze conservatrici disciplinate per iniziare il nuovo periodo dell'evoluzione politica, intellettuale e morale della nazione. Sarà questo l'ultimo servizio che esse renderanno al paese ospitale (Ibid.:470).

Basaba su afirmación en la intuición de Sarmiento que había señalado algo análogo. Es una predicción (científica) que se probaría acertada, a partir de un proceso histórico que se desataría algunos años después con la ley Sáenz Peña. Era una respuesta también a las voces alarmistas de los intelectuales italianos que visitaban la Argentina preocupados por «*vedere quale altro utile possa ricavare l'Italia dal torrente di popolazione che si è riversato sulle terre del Plata*», pero que no se preguntaban «*in qual maniera gl'italiani della penisola possano concorrere a rafforzare le posizioni conquistate dall'immigrazione nell'Argentina*» (1910:471). Estaba en marcha un proceso de integración, que antes que valorar, Zuccarini llamaba a aceptar, pues era el cumplimiento de un programa de cultura esbozado en textos centrales de la Argentina, los de Sarmiento.

Por todo esto, se entiende aquí que el texto de Zuccarini es una productiva actualización interpretativa del programa de Sarmiento, a la vez que una respuesta a Rojas y la reacción tradicionalista contemporánea. Asimismo, se observa una paradoja de esta última interacción textual: el texto que pretendía una respuesta histórica para transformar la realidad, el «Informe sobre la historia» de Rojas, apeló a un misticismo tradicionalista; mientras que el otro texto que partía de una concepción recursiva de la historia, que señalaba a la Argentina como una mítica anomalía sin pasado, respondió con un relato historicista y analítico.

Lo más interesante de este diálogo fue su productividad (que, por supuesto, no estaba limitada a estos textos sino que alcanzó a amplias tendencias culturales y estéticas). Si en Zuccarini, como se dijo, es posible leer la apropiación del asimilacionismo, al mismo tiempo que una lectura resignada del presente que entiende que la integración en una nueva cultura implica el borramiento de ciertas características culturales italianas (v.i. 10),⁴⁷⁷ en la literatura de Rojas se lee un proceso análogo; *i.e.* un

⁴⁷⁷ No dejan de resonar las palabras de Cittadini que configuraban un programa cultural tendiente a que la Argentina: «(...) *prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga*

feed-back responsivo. Según Mancuso, para Rojas «(...) toda cultura nace de una o más culturas que a pesar de los conflictos, incluso violentos que no niega (aunque omita) no pueden impedir la inevitable e irreversible creolización» (2012:21). De alguna manera esa comprensión de la culturogénesis puede encontrarse en la publicística italiana; por ejemplo, en Guglielmo Godio (1893), en un texto no literario pero en el que pueden hacerse lecturas estéticas. Lo que Godio pretendía (*v.s.* 7.1.1) era distinguir dos modalidades, *i.e.* dos estéticas del contacto cultural, que es consustancial al género humano: la violenta imposición de las condiciones de una cultura sobre otra (*v.gr.* la conquista española del continente americano), o la amalgama pacífica de los elementos de las distintas culturas (*v.gr.* la colonización espontánea italiana). Es más, se intuye en el texto de Godio una vía protomulticultural, en la que se esperaba que el resultado del contacto mantenga un máximo posible de elementos de las culturas en interacción, por razones fundamentalmente de amplitud económica, *i.e.* un mercado cosmopolita que necesite mayor cantidad de productos. Rojas respondió a la publicística italiana:

Renuncien, pues, los extranjeros de la inmigración a torcer esa ley de la vida en el planeta, fundamento de razas y de patrias. Renuncien igualmente a ello los anunciadores de una fraternidad materialista (...). Hombres de Italia, renunciad a italianizarnos. Hombres de Francia, renunciad a galicanizarnos. Hombres de Alemania, renunciad a germanizarnos. Hombres de Inglaterra, renunciad a britanizarnos. No lo podríais. No lo queremos tampoco. Aprended la lección de Norteamérica, hombres. Aprended la experiencia de España, reyes. / La inmigración moderna, constituida por hombres de esas y otras nacionalidades, se diferencian de las antiguas en que es individual y pacífica (...), no como la que España realizó en América, colectivas y armadas (...). Este nuevo período de inmigración, siendo pacífico, se diferencia también del otro de la conquista, en que será susceptible de direcciones intelectuales (1910[1922]:252-3).⁴⁷⁸

En su respuesta, Rojas termina por aceptar la inclusión de las grandes masas cosmopolitas. Su narratividad de la culturogénesis es capaz de contenerlas:

Es decir, las nuevas oleadas migratorias no son una novedad, ya hubo mestización y volverá a haberlo, no sólo en el país sino en toda la historia pasada, presente o futura de la humanidad, en cualquier tiempo y lugar. / No obstante, también es cierto que esa cultura profunda, que viene de los albores de la historia nacional, es el punto de partida, que no se puede ignorar, al que se agrega el presente migratorio y cosmopolita, no para sustituirlo sino para fusionarse a él. / (...) Pero claro, ese patrimonio simbólico no lo poseen los inmigrantes europeos, lo deben incorporar, se lo debe enseñar, lo deben aprehender, lo deben aceptar. / Así, y si bien Rojas muestra una apertura notable en comparación con otros pensadores nacionalistas, fija los límites de la integración de los inmigrantes europeos explicitando la asimetría de la integración, que deberá ser aceptada antes de valorar el eventual aporte civilizatorio de las nuevas corrientes poblacionales europeas como absoluta condición de posibilidad, excluyente (2012:21-2).

italianità» (1886; *cit. in* Bertagna 2009:32).

⁴⁷⁸ Por ello la asimilación se proyectó sobre las bases de una pedagogía.

Es posible decir que Rojas asumió de cierta forma las críticas y proyectó las condiciones de posibilidad de integración y eventual valoración del aporte migratorio cosmopolita (si bien, condicionamientos cuya formulación era excluyente: «renunciad a italianizarnos»⁴⁷⁹). Dalmaroni destaca ese giro de Rojas:

«(...) el autor de *La restauración nacionalista* ha sabido advertir que el nacionalismo étnico (...) agiganta el dilema al que se enfrenta el Estado oligárquico en lugar de resolverlo, de modo que en su reemplazo Rojas elabora y pretende justificar en términos históricos un nacionalismo territorial e imaginario (...). / (...) Si los conquistadores se asimilaron hasta el punto de liderar la emancipación, los recién llegados, los inmigrantes –viene a tranquilizarnos Rojas– habrán de argentinizarse tarde o temprano» (2000:62-3).

En resumen, el efecto del intercambio fue una cierta apertura del nacionalismo a aceptar las transformaciones producidas por la inmigración masiva e insertarlas en una narrativa que las contenga como parte de un programa (pedagógico) a futuro (siempre bajo ciertas condiciones simbólicas tendientes a mantener la hegemonía y la propiedad). Otro modo de expresarlo sería que la publicística italiana (del mismo modo que otras tendencias culturales) impulsó al nacionalismo a aceptar la irrevocabilidad de dichas transformaciones (*cf.* Halperín Donghi 1976). Esta interacción fue posible porque había un *mínimum* de comunicabilidad entre estas tendencias culturales (la publicística italiana y el nacionalismo): la comprensión y aceptación común de la culturogenésis como producto del contacto y la eventual asimilación en una cultura unitaria.

9.1.2. *La historia de las artes italianas en Buenos Aires*

Se dijo anteriormente (v.s. 7.5.1) que para tener una real dimensión de la obra de la *italianità* en la Argentina era necesario considerar a las artes (toda esta investigación de algún modo pretende demostrarlo). Se señaló que justamente en ello es donde fallaron algunos de los textos discutidos, como el de Einaudi (1900). Sin embargo, no podía ser de otra manera, la publicística italiana especializada en artes sí hizo mucho hincapié en la historia del arte italiano y de los artistas italianos en Buenos Aires. A continuación se discuten algunos de los elementos de esa historia propuestos

⁴⁷⁹ Como plantea Dalmaroni: «Rojas se remontaba con seriedad a la bruma legendaria y remota del pasado americano con el propósito conciliador de demostrar imaginariamente que el descomunal conflicto social, político y cultural que la inmigración había planteado al naciente Estado argentino moderno no era tal: desde la más antigua leyenda indígena hasta la historia de la independencia, proponía Rojas, todo lo que nos antecede viene a demostrar que nunca hemos sido otra cosa que una cultura de migración. Lo que nos estaba pasando hacia 1910 era pura argentinidad, otro episodio de lo que siempre habíamos sido» (2000:62).

por Zuccarini (1907[1930]; 1910).

En el texto discutido anteriormente, *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina*, Zuccarini estudió el impacto de la gran masa migrante, la *folla*, y también de los individuos. El campo del arte, lo describió a través de sus personalidades más salientes. Dentro de la literatura artística mencionó: a Carlo Francesco Scotti, un publicista,⁴⁸⁰ que publicó diversas obras, entre ellas las *novelle*: *Il poeta inferno*, *A Gervasio Mendez* y *Cor di poeta*; Zuccarini hizo referencia también a una oda compuesta a propósito de las inundaciones del Po que Argerich tradujo y publicó en *La Libertad* en 1880 (1910:438). Al doctor Guido Borra, quien realizó algunos estudios literarios y escribió varios libretos de ópera, algunos musicalizados por Berutti. A Emilio Bettinotti, un farmacéutico, que realizó una traducción de *La cautiva* de Echeverría. A Angeleri, por su traducción de *La muerte del payador* de Rafael Obligado. A Alberto Castiglioni, quien dirigía la publicación *Il Teatro* y escribió «*vari componimenti teatrali specialmente di genere scolastico*» (1910:438). Por su parte, Vincenzo Cerrutti publicó novelas y libros de viaje, Raffaele Bruno dio a conocer algunas composiciones, entre ellas *Lucania* y un volumen en verso y prosa titulado *Prime battaglie*. Y Giacomo Grippa escribió un trabajo titulado *Salotto della Contessa Malvezzi*, que Carducci juzgó meritorio. Vale aquí plantear a futuro la pregunta de si hay entre esta literatura alguna obra que tematice la migración. Del mismo modo que ocurría en la monografía de Capello (1906; v.s. 7.5.1) se mostraba que el «*il campo delle lettere è (...) arido*» (Zuccarini 1910:434), especialmente si se comparaba con las artes musicales y plásticas; esta impresión queda abierta como una incógnita, y se podría conjeturar que no era así en los campos de la literatura científica y la ensayística (de la que se han visto y discutido muchos ejemplos a largo de esta investigación).

Por otro lado, Zuccarini (1910) elimina de su historia a los artistas de teatro, ya que habrían sido impuestos por el gusto europeo y no como efecto de la acción de la colonia italiana en Argentina (1910:X). Las consideraba dos historias paralelas. Este es un argumento discutible de su texto y de alguna manera la monografía de di Napoli-Vita (1906) respondió de modo contrario a esta consideración: «*Il sentimento della italianità tra gli emigranti nell'America del Sud, e nella Argentina in particolare, da più che mezzo secolo è stato certamente tenuto vivo in ispecial modo dagli artisti da teatro*

⁴⁸⁰ Scotti dejó su nombre ligado a publicaciones pedagógicas como *Il Maestro Elementare* y a *L'Eco delle Società Italiane* (v.i. anexo). Fue responsable también del libreto de *Atahualpa* de Ferruccio Cattelani.

venuti dalla Terra delle Arti in questi regioni” Che bella scoperta!» (1906:358). Además, Zuccarini dejaba de lado la acción de los críticos sobre el gusto porteño en materia teatral, algo contradictorio con lo que mostró en su monografía sobre París y con lo que se ha visto hasta aquí en esta investigación. Sobre los artistas de teatro directamente remitía a la monografía de di Napoli-Vita (v.i. 9.1.3). Sí recordó que en Buenos Aires también se dieron las disputas entre españoles y la ópera (cf. Cetrangolo 2015a), ejemplificando a propósito de ciertas polémicas en el diario *El Constitucional* en 1827, y que en 1815 *El Independiente* hizo la guerra al teatro español calificándolo de «escuela de servilismo, de esclavitud y vileza» (1910:449). En cuanto a los músicos propuso un recorrido asistemático por distintos nombre importantes e instituciones.

(...) io non tenterò di percorrerlo tutto, perchè sarebbe lo stesso che cimentarmi in un impresa che rasenta i limiti dell'impossibile. / Chi avesse tempo e pazienza potrebbe scrivere una vera storia dell'arte italiana al Plata, che riuscirebbe molto istruttiva e nel tempo stesso fornirebbe un prezioso materiale per determinare la formazione del gusto artistico di questo giovine popolo (Ibíd.:448-9).

Hizo referencia entonces a la Sociedad Filarmónica «*fondata dal maestro Alessandro Marotta (... que) diventò centro di cultura musicale dell'aristocrazia portegna*» (Ibíd.:450). Dividía a los músicos de fama en dos categorías, los artistas y los maestros. Esto es, entre concertistas y aquellos que, sin dejar de tener una activa presencia en los escenarios, también hicieron escuela. Clementino Del Ponte y Ferruccio Cattelani, ejemplifican a los primeros (aunque el criterio es muy discutible), mientras que Gennaro D'Andrea y Ercole Galvani a los segundos. El criterio es débil y puede rebatirse, y tampoco Zuccarini lo llevó más adelante. En este apartado mencionó a Edoardo Turco, Felice Lebano, Gaetano Troiani –que es uno de los pocos que destacó como compositor de «*veri gioielli musicali che hanno il solo torto, a mio modo di vedere, di portare i titoli scritti in francese*» (Ibíd.:451)–, Piazzini, Fracassi, Alfonso Forcillo, Golfarelli, Bolognini, C. Pizone, Giuseppe Bonfiglioli, Alessio Marroni, Luigi Romaniello, Leopoldo Stiattesi, Tommaso Marengo, Del Ciopo, Gaetano y Costantino Gaito, Arturo Faleni y Cesare Stiattesi (estos dos últimos se destacaban por haberse formado en Buenos Aires). Como se ve, los nombres son recurrentes, son los mismos que solían aparecer consistentemente en las revistas culturales-artísticas.

Algo similar ocurría en el apartado sobre pintores y escultores. Los dividió entre aquellos que pertenecían al pasado y los del presente. Entre los primeros mencionaba a Baldassarre Verazzi, Bianchetti, Ernesto Pinto, Ignazio Manzoni,

Balestrieri y Paolo Cataldi. Entre los segundos a Francesco Parisi, Fausto Eliseo Coppini, Giuseppe Quaranta, Nazareno Orlandi, Gaetano Vannicola, Baldassarre Surdi, Giuseppe Forcignanò, Filippo Galante, Vittorio De Pol, Romolo Del Gobbo, Oreste Galli, Umberto Somadossi, Rodogna y Luigi Paolillo. Al igual que con los músicos los nombres son recurrentes. También hizo referencia a los hijos de italianos como Pío Collivadino, Ghigliani, Rossi, Piamonti, Della Carcova. A Schiaffino lo consideraba, como se vio, enemigo del arte italiano (v.s. 8.4.2.a).

Los capítulos sobre la historia del arte italiano en Argentina fueron más bien descriptivos, en parte debido a las proporciones del proyecto; pero el texto monográfico sobre Parisi (1907[1930]) sí resultó un estudio más profundo.



Il. 67. Francesco Parisi, «L'azione italica nella scoperta d'America» (Zuccarini 1910:15)

En 1907 Zuccarini, quizás por pedido del propio Parisi, realizó un estudio monográfico sobre la obra de este artista. Se cumplían entonces 25 años desde que Parisi había dado a conocer su primera obra

Comparato l'architrave della Farmacia Epifani di Taranto [1883], ove il primo lavoro, da Francesco P. Parisi fatto per commissione, fu esposto al pubblico, con la cupola della Cattedrale di Buenos Aires, ove il Parisi impose, per concorso, i suoi lavoro al pubblico, si ottiene il dato matematico dell'ascensione tenace, continua compiuta dall'artista e per la quale ha impiegato venticinque anni (1907[1930]:6-8).

Parisi para esa fecha había desarrollado casi dos década de trabajo radicado en Buenos Aires, y aún pasarían veintitrés años más aquí antes de volver a Italia. En ocasión de su partida quiso dejar registro de su obra y volvió a pedir a Zuccarini un texto. Entonces la imprenta de Giuseppe Fontana editó el lujoso volumen *L'Opera di*

Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina (1930), ricamente ilustrado con la obra del artista y un prólogo que escribió Zuccarini para actualizar la monografía de 1907 que reprodujo íntegra.

Lo interesante de aquel nuevo prólogo es que le dio a Zuccarini perspectiva para evaluar los procesos que se habían iniciado en la década de 1890 (descriptos anteriormente, v.s. 8.4.2). Honestamente comentó que percibía un retroceso del arte italiano en la Argentina y se consideraba a sí mismo viejo, «*vecchia la mia educazione, vecchie le mie idee, i miei studi, mentre abbiamo visto arrivare tanta nuova gente e abbiamo assistito al tramonto di tante cose nostre*» (1930:I).

(...) dal 1907 ad oggi, sei l'unico artista pittore italiano che si è ostinato a rimanere tale. Giungesti pittore al Rio della Plata, e pittore te ne torni all'alma Roma. E tutti gli altri artisti italiani, amici nostri, che lavorarono tanto in passato? Hanno cambiato mestiere, ed è inutile che ne spieghi le ragioni. Ma le conseguenze del fatto non bisogna trascurarle. Perché l'abbandono dell'arte, da parte di tanti bravi artisti, fece sparire quel fervore individuale e collettivo che si proiettava nelle varie e frequenti esposizioni che acuiavano la curiosità del pubblico e affinavano il senso critico dei critici d'arte. / In tal modo si venne formando, a poco a poco, il deserto là dove l'arte popolava con tutte le fantasie una delle più belle e onorevoli attività degl'italiani residenti in Buenos Aires. In mezzo a questo deserto sei restato tu solo, e vi spicchi per la tua persona e per l'ombra che vi proietta, che attestano dell'ostinazione con la quale hai difeso e difendi la tua arte, che poi, è arte italiana (Ibíd.:I-II).

Es ya una mirada pesimista, o mejor, nostálgica de un pasado de fuerte lucha, como se vio y se verá. La razón que no hacía falta explicar era la centralidad que habían adquirido los textos que ellos tan activamente combatieron. De modo tal que Zuccarini, quien había sido activo partícipe, veía los efectos de aquel diálogo estético. La historia de Parisi resumía la del arte italiano en Buenos Aires, «*(...) dando prova di quell'ottimismo che, inconsapevolmente, di un artista fa un sacerdote (...) tu (...) predicavi al deserto, pur prodigandoti egualmente per la tua arte e per la santa italianità*» (Ibíd.:II). El optimismo original, había cambiado y en desierto volvía a convertirse el espacio artístico porteño para Zuccarini, que no viviría mucho tiempo más. Sin embargo, juzgaba que todo lo que había enunciado en 1907 tenía, no sólo validez en sus apreciaciones, sino que continuaba siendo útil reafirmar.

¿Por qué estudiar la obra de Parisi? Los «envidiosos» de su trabajo no comprenderían la importancia, lo juzgarían superfluo. Sin embargo, para justipreciarla, Zuccarini pretendía

(...) indagare cosa rappresenti l'arte di Francesco P. Parisi, studiandola nell'ambiente dove essa è stata prodotta, si è svolta e si è potuta svolgere, per vedere se essa abbia valore sociale e quale e quanto esso sia. / Quindi (...) –dirò, parafraseando un concetto espresso dal Taine

nell'introduzione all'Histoire de la litterature anglaise— che io intraprendo a scrivere la storia d'un artista —quella di Francesco P. Parisi— per cercarvi la psicologia d'un popolo, quello argentino, durante una generazione (1907[1930]:5-6).

Es decir, que no sólo sería un estudio de la obra del artista sino también una sociología del medio en que se insertó y produjo, a lo que habría que agregar que el autor era un miembro activo de ese medio, una voz importante. La documentación para hacer el estudio había sido recolectada a lo largo del tiempo tal vez (como es usual) por el propio artista.

Essa è stata raccolta con la stessa pazienza con la quale era portato a compimento un'opera, quasi fosse il complemento indispensabile di essa. Questa documentazione è stata ordinata e catalogata con quella stessa tenacia, sempre più incaparbensesi, nel proposito di voler riuscire (...) (Ibid.:6).

El texto de Zuccarini es quizá uno de los estudios más sistemáticos que produjo la publicística italiana, por eso es en el que mejor se explicitan las consideraciones de la teoría del arte que subyace. Su concepción de la crítica es histórica y, como tal, deudora de De Sanctis (y Croce en su versión contemporánea). La crítica actúa allí donde hay arte, así como éste encuentra sus condiciones de posibilidad en el medio donde se crea.

Questo però significa fare della filosofia dell'arte, mentre la sua funzione è inseparabile dalla storia della formazione dell'arte, perchè non si può giungere a comprendere come una dato opera d'arte sia un capolavoro, senza distinguere le necessarie differenze che concorrono a farlo tale e l'accompagnano. Quindi vi è anche per l'arte una fisiologia, che serve di base a quella che può chiamarsi la psicologia di essa, ciò che vuol dire che la funzione dell'arte cammina nesa e conessa col popolo che la stimola (...), che impone all'artista certe modalità, certe forme, limitandone, circoscrivendone l'ispirazione e la concezione. Perocchè l'arte è uno dei molteplici fattori dell'evoluzione sociale e «il pubblico —come egregiamente afferma il Baratonò— non è carattere contingente, ma necessario dell'arte; l'emozione dell'autore deve trovare una corrispondenza nel patrimonio sentimentale del pubblico» (Ibid.:9).

Sin embargo, la crítica no es la historia. Sería el tiempo lo que determine el valor de la obra.

Dobbiamo puranco ricordare, giacchè lo dimentichiamo spesso e volentieri, che noi siamo i contemporanei e che i posteri sfronderanno o rimpolperanno i nostri giudizi sugli artisti del nostro tempo, a seconda che le opere di questi avranno la forza di resistere alle ingiurie del tempo storico nelle sue distinte complicazioni, le più difficili a sorpassare (...). Perciò, di qualunque modo si giudichi, il Parisi ha cementata la sua fama nell'ambiente in cui si svolge la sua attività di pittore e resta solo da sperare che i posteri gliela riconfermino (Ibid.:41-2).

Traducida, la hipótesis según la cual Zuccarini comprende la obra de Parisi no es como portadora de un valor intrínseco,⁴⁸¹ sino por sus condiciones de posibilidad y

⁴⁸¹ Decía, «*Scruto venticinque anni di lavoro; lavoro modesto, se si vuole, per accontentare gl'insaziabili ricercatori del capolavoro, ma ciò nullameno superbo per la tenacia con la quale fu eseguito*» (Zuccarini 1907[1930]:6).

sus efectos históricos. Por ello, le resultaba un pretexto perfecto para estudiar el «ambiente», que al mismo tiempo que era su condición de posibilidad, era modificado por los efectos de la obra. El trabajo de Parisi había seguido una direccionalidad ascendente (quizás no sea una simple metáfora pues la decoración de la Catedral, especialmente en sus techos, se sugería como obra consagratoria), y la aparición de detractores era una confirmación.

(...) detta ascensione, pressuppone un esodo, cioè il cambio di ambiente, da Taranto a Buenos Aires (...) l'intelligenza percettiva dell'artista (...) ha saputo scegliere l'ambiente appropriato per svolgere ampiamente le qualità eccezionali del suo temperamento, preferendo, come dice un proverbio, essere testa di cane in villaggio, all'essere coda di leone in città. Ma ciò non lo ha esentato dalle lotte ad oltranza che ha dovuto sostenere, per fare largo alla sua personalità; con questo di notevole e d'interessante che, mentre la imponeva, la di lui persona spariva dietro l'arte italiana che, con lui, trionfava in Buenos Aires, spariva dietro la collettività italiana che, dai trionfi dell'artista, aveva ragione d'inorgogliersi. E questo è il maggiore e il più sicuro merito del Parisi; è questa la migliore gloria che s'intreccia con la fama che gode come pittore e dà pregio a tutta l'opera di lui, perciò è doveroso tentare la dimostrazione (Ibid.:8).

No sólo habría impactado en la colectividad italiana, sino también (y este era quizás el mayor triunfo para Zuccarini) había podido interpretar las necesidades del público porteño: «(...) nell'opera di decorazione della Cattedrale, egli è l'esponente reale e vero del patrimonio sentimentale del pubblico argentino (...)» (Ibid.:9).

El modelo de artista con el que describió Zuccarini a Parisi es el del trabajador incansable, que dedica la mejor parte de su tiempo y trabajo a la formación de alumnos, y que trabaja en sintonía con lo que el gusto pretende o necesita, «vive de su obra». Es decir, que se alejaba del modelo de artista maldito o decadente. Acerca del temperamento personal de Parisi, un hombre afable, muy cortés en su trato, dijo:

(...) il temperamento dell'uomo (...) serve (...) di meraviglioso complemento al temperamento dell'artista. / Molti colleghi, mi si permetta dirlo, trovano in ciò un motivo di accusa ed un pretesto di biasimo per il Parisi. / A me questi giudizi mi parono unilaterali (...). Perchè, se questa specie di aristocrazia del Parisi non è osservata con gli occhi rossi dall'invidia, è mirata indubbiamente con la miopia del pregiudizio; giacchè non è detto che l'arte debba avere sempre e forzosamente per substratum la vie de bohème (Ibid.:38).

La verdadera rebelión en el arte no se encuentra según Zuccarini en la superficie. Parisi habría producido una revolución, pues con su incasable trabajo se impuso en un medio hostil.

(...) il fatto che Parisi ha saputo farsi largo in detto ambiente [la sociedad argentina], vi si è saputo muovere e ne ha saputo profittare, prova esuberantemente che, se egli ha posseduto la pazienza necessaria per adattarsi, ha anche avuto la forza sufficiente per imporsi in mezzo ad esso con i requisiti a sua disposizione, cioè con l'arte sua. Questo non è piccolo merito, se lo giudichiamo dal punto di vista nazionale e valutiamo debitamente le condizioni morali della

collettività italiana nella Repubblica Argentina, se riflettiamo che il Parisi ha sostenuto il paragone diretto dei Madrazo e dei Checa e che dalla prova non n'è uscito menomato (Ibid.:40).

Había otro argumento que Zuccarini pretendió rebatir. El hecho de que Parisi haya «interpretado» ese ambiente no significaba que haya perdido su *italianità*. Si bien, como se dijo anteriormente Zuccarini entendía que la *italianità* no se manifestaba unívocamente, sino con una diversidad que le daba su fuerza, aclaró que entre ellos había diferencias.⁴⁸² Probablemente hayan sido diferencias de forma ya que Zuccarini era abiertamente polemizador, mientras que Parisi habría tenido un espíritu más contemporizador. Entonces plantea una explicación de la *italianità* de Parisi:

*(...) l'italianità del Parisi (...) è più appropriata al tempo e più conducente a raggiungere lo scopo sociale che, per ogni essere, si concreta nel saper proporzionare l'utile col dilettevole. E, d'altra parte, questo fatto, spiega come, detto scopo, nei risultati sociali, cementi maggiormente la preponderanza intellettuale e morale degl'italini residenti nella Repubblica Argentina al cospetto della concorrenza straniera, per quella legge che il Darwin chiama relazione di mutua dipendenza. Parisi dunque resta sempre italiano e può andarne orgoglioso (Ibid.:47).*⁴⁸³

Por otro lado, Zuccarini polemizó, como siempre, con la crítica argentina, que en lo que respecta a Parisi habría demostrado «*un'assoluta deficienza di ogni iniziativa intellettuale, come la chiama il Piazzzi*» (Ibid.:10). Constantemente la crítica argentina contrapesaba el trabajo de Parisi con el de los «*(...) pittori argentini giunti di Francia o d'Italia, dove si erano recati per perfezionarsi nell'arte loro*», en lugar de hacerlo con el de los pintores europeos directamente. De ahí que Zuccarini lo haya comparado con Madrazo y Checa. En cambio, la crítica argentina (así como algunos italianos que escribían para diarios en español) lo contrastaba con Della Carcova, Carafa, Sivori y Della Valle. Concluía Zuccarini que «*Parisi, como pittore, spesso e di mala voglia, a Buenos Aires, è stato costretto a rappresentare la parte dell'homo novus e come tale ha saputo imporre la sua personalità artistica*» (Ibid.:10). Sin embargo, había un costo que pagar antes de alcanzarlo «*(...) sforzo dal Parisi compiuto per giungere a dominare l'ambiente nel quale ha lavorato; (...) nel gusto e nelle esigenze del pubblico che paga*

⁴⁸² Zuccarini decía «*Tutto ciò non è l'estrinsicazione dell'italianità come la intendo io, come la intendono tanti altri in modo diverso dal mio, ma è l'italianità come la sentono e la esplicano tanto e come forse, per il suo sostanziale adattamento, nei tempi che corrono, deve essere esplicata nella Repubblica Argentina, perchè il solco fecondo, scavatovi dalla nostra stirpe, fin dai tempi della conquista, si faccia sempre più profondo e dia abbondanti frutti*» (1907[1930]:49-50). Es decir que primaba una concepción pragmática de la *italianità* que adaptaba sus formas para la concreción de objetivos.

⁴⁸³ Parisi fue reconocido por el Comité Central de la Dante Alighieri de Roma con un diploma por ser benemérito exponente del arte italiano en la Argentina. También fue nombrado Caballero de la Corona de Italia, el 12 de octubre de 1905.

il lavoro, che il Parisi, costretto a vivere del proprio lavoro, deve accontentare prima di soddisfare la personale ispirazione (...)» (Ibíd.:30). Resuenan aquí las palabras de Dario Niccodemi (di Napoli-Vita 1901b; v.s. 7.4.3; 8.1.1). Como se verá, Buenos Aires se consideraba un espacio poco propicio para el desarrollo de un «arte verdadero».

¿Cuál era esa obra propia que Parisi consiguió imponer? Zuccarini consideraba los cuadros de retratos, paisajes, marinas, etc. de Parisi como «*lavoro vario, spicciolo*» (1907[1930]:23), los trabajos importantes eran las decoraciones de Iglesias: en la Iglesia del Socorro, la de San Roque, la de Belgrano, la capilla del Hospital Español y la Catedral. Esto lo decía un anarquista y ferviente anticlerical. La cúspide de su trabajo fueron las pinturas de la Catedral, en aquel trabajo demostró la máxima comunión con el ambiente, en él habría sabido interpretar el «patrimonio sentimental», ya que lo ganó por concurso, por sobre participantes argentinos.

(...) la sua fama, l'ha validamente assicurata a codesta opera colossale. E dico colossale, perchè essa tal'è, se non per la concezione, per la superbia dei dettagli; se non per il soggetto che esprime, per l'assieme che le ha saputo imprimere, che s'impone; se non per l'ideazione, per il complicato sviluppo che l'accompagna e la fa interessante. Colossale, non per la sola opera pittorica, che, di per se stessa, in quel luogo, rappresenterebbe una sconcia stonatura, ma per la trasformazione che essa implica di tutto il triste ambiente della Cattedrale, fino a stabilire la necessaria concordanza tutta italiana, che nasce col Brunelleschi e s'impone col Duomo di Firenze. Di maniera che, gli affreschi nella Cattedrale, sono un frammento di tutta la vasta opera nuova, che si sovrappone alla vecchia; è una parte della vasta rinnovazione, che si va attuando nella chiesa metropolitana, col proposito di dare forma artistica al vecchio e brutto edificio coloniale (Ibíd.:56).

Como se dijo (v.s. 8.2.4.a), Zuccarini identificaba una renovación precisamente en el ambiente conservador de la iglesia católica, se estaba completando allí la modernización. Sin embargo, dijo en este texto algo que no explicitó cuando polemizaba alrededor de la Exposición Preliminar de la Associazione Artistica: que, en rigor, no se trata de una obra de carácter moderno, no habría una renovación formal, sino que ésta debió negociarse y a cambio la obra adquirió un mayor desarrollo de la factura técnica del detalle.

(...) esaminando bene le cose nei dettagli e nell'ambiente dove si sono prodotte, è gioco forza convenire che il Parisi non ha potuto fare opera moderna (...) a me sembra che il Parisi, negli affreschi della Cattedrale, ha voluto fare sfoggio di tecnica, invece che d'ispirazione; cioè, non avendo potuto, per l'altrui insipienza, dare alla religione cattolica quello che l'arte vera può darle nel secolo XX, s'è messo a fare opera di luce nell'assieme, risolvendo le maggiori difficoltà di forma nei dettagli (Ibíd.:73).

Además, había una contradicción importante para Zuccarini entre una obra característica de la *italianità* y el tema. Por ello intentó justificarlo del siguiente modo:

Ma, dirà qualcuno, per cogliermi in flagrante contraddizione, tutto ciò, trattandosi di una chiesa, è arte religiosa? Assolutamente no, è decorazione religiosa, per servirmi di una espressione caratteristica del Bovio. / Ma che vuol dire ciò? / Non bisogna sofisticare, ma distinguere con intelligenza. / Inanzi tutto, questo punto interrogativo, in mezzo alla critica argentina lo piantai io solo,⁴⁸⁴ quando si trattò della decorazione della Cattedrale, e nell'ambiente platense è restato, forse disgraziatamente, un concetto individuale mio; e da questo punto di vista, le pitture dal Parisi eseguite nella chiesa madre di Buenos Aires, sono religiose quanto lo erano quelle che i nostri migliori artisti dipinsero nelle chiese che la munificenza cattolica costruì nel rinascimento (Ibid.:60).

Resuenan las palabras de di Napoli-Vita cuando dijo que un observador italiano podía preguntarse si se estaba renovando en la Argentina el Renacimiento (1901b:593). Es decir, que a la publicística italiana esta situación la contrariaba porque «è fuor di dubbio che qui si van compiendo oggigiorno opere grandiose, ispirate a vero criterio di arte, eseguite con coscienza di artisti» (Ibid.). Pesaba el hecho de que eso no pueda cumplirse en el espacio artístico general: «dell'arte civile ostacolano loro il cammino i così detti artisti argentini, i quali, col pretesto dell'arte nazionale, chimera irrealizzabile, vengono ad aiutare e ad imporre l'avvento dell'arte francese, riaccendendo e riavvivando vecchie simpatie» (Ibid.:66). Sin embargo, poco se destacaba entonces en la publicística italiana otro espacio de comitencia para los artistas italianos muy importante, la decoración de teatros. Aquellos santuarios laicos, espacios antonomásticos de la italianidad fueron también importantes comitentes de artistas italianos (v.gr. la obra de Nazareno Orlandi en el Teatro Splendid y en el Teatro Municipal de la ciudad de Santa Fe).⁴⁸⁵

¿Pintar la catedral era entonces abjurar de la *italianità*?

Parisi (...) resta sempre italiano e può andarne orgoglioso. / Quando la giuria, nella Esposizione di Belle Arti del 1898, assegna al Parisi la medaglia di bronzo ed egli, con lettera del 30 gennaio 1899, la respinge, l'atto è dettato dallo sdegno italiano che, coscientemente, non patisce menomazione. Parisi concorre per la decorazione della Cattedrale, ma dipinge anche il Salone della Società Unione Fraternal della Boca, alla quale regala un bozzetto all'olio raffigurante la Breccia di Porta Pia; e, quale affermazione del pensiero laico, sotto al dipinto che, nella cupola della Cattedrale, rappresenta il Trionfo della religione, egli appose la data XX Settembre 1902, rispecchiante la protesta eterna dell'arte italiana, consacrata in S. Pietro e nella Sistina, che nel Parisi fa ricordare quella del Perugino, come ce la narra il

⁴⁸⁴ Era esperable que en el contexto de la crítica argentina Zuccharini se quedara solo pues la contradicción era significativa para él, ya que, como señalara Gramsci: «(...) la actitud de los intelectuales italianos hacia la religión (antes del Concordato) está dado por lo siguiente: en Italia, las relaciones entre Estado e Iglesia eran mucho más complejas que en los otros países. Ser patriota significó ser anticlerical, aunque fuese católico: sentir “nacionalmente” significaba desconfiar del Vaticano y de sus reivindicaciones territoriales y políticas» ([1950](2009):257).

⁴⁸⁵ Se deja planteado aquí como conjetura la productividad de establecer un diálogo entre la pintura decorativa de teatros e iglesias en aquella época.

Vasari (Ibíd.:47).⁴⁸⁶



Il. 68. Nazareno Orlandi, Plafond del Teatro Grand Splendid (fragmento)



Il. 69. Nazareno Orlandi, Cúpula de la Iglesia de San Telmo (fragmento) (Zuccarini 1910:441)

La conclusión de Zuccarini es que la Argentina no era un país propicio para el desarrollo del «*arte vera*». Lo que había en Buenos Aires era imitación, adulteración, simulación.

Ora il popolo argentino, sorto appena ieri alla dignità nazionale, travagliato dalle intermittenze delle crisi economiche, che si riflettono nelle interne lotte politiche, appena ora nella capitale federale principia a prendere le arie di una certa modernità, palesemente ed inavvertitamente importata dall'Europa. E questa modernità, lo affermo senza malizia, riducesi a semplice rappresentazione, cioè è pura teatralità, è niente altro che imitazione, perchè riproduce, più o meno bene, quello che si è visto o si è appreso preferentemente a Parigi ed accezionalmente altrove. (...) / Ora, i fatti lo confermano, anche nell'Argentina la funzione artistica va accentuando e determinando in senso cattolico, perchè sono le chiese che sentono il bisogno di ammodernarsi e di abbellirsi, cancellando dalle loro pareti tutti quegli sgorbii, che possono essere celesti e religiosi quanto si vuole, ma che non hanno nulla di umano e tanto meno di artistico (Ibíd.:65-6).

Era una situación «feudal», la obra de arte dependía del dominio de la iglesia y

⁴⁸⁶ Vasari negaba que Peruginó haya tenido convicciones religiosas.

la gran burguesía. Aquí es posible establecer una conexión con la explicación de Zuccarini (1910) de la ideología de la intelectualidad argentina ligada a la restauración tradicionalista. Sin embargo, esa situación «falsa» del arte en la Argentina tenía como contrapeso la influencia de las distintas corrientes migratorias, que buscaron progresivamente desintegrar lo viejo: «*Questa situazione anormale della presente socialità argentina, non l'ha creata il Parisi; egli l'ha trovata e l'ha affrontata risolutamente*» (1907[1930]:74).

9.1.3. Acentuaciones rossinianas: dos versiones de la historia de la música

Avviso al pubblico. È arrivata in questa magnifica capitale un forestiere, è di nazione italiano, di professione negoziante, molto ricco (...). Egli ha una figlia da marito di età giovane, di bellezza passabile, di grazia mirabile. (...) A norma del partito, che s'offrirà, sarà la dote; (...) chi aspira all'acquisto; da questo giorno è aperto il concorso.

(Rossini, *La Gazzetta*)

En este apartado se pretende indagar en las monografías de di Napoli-Vita para los volúmenes *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898; 1906) puestas en diálogo con una serie de textos de Alberto Williams al respecto de la historia de la música en Buenos Aires.

Los trabajos dedicados a historiar la producción y desarrollo de la actividad musical académica argentina han sido escasos. En general se trata –entre lo que se ha publicado– de trabajos parciales, mas siempre estuvo presente el deseo de ofrecer este panorama en su totalidad. Puede hallarse, con mucha frecuencia, comentarios de toda época que se refieren «al día en que se escriba la historia de la música argentina». Con relación a esto hay una personalidad que debe ser considerada la primera que lo ha intentado: Alberto Williams (...) (Veniard 2002:383).

La cita muestra cuánto han sido dejados de lado los textos de la publicística italiana para la historiografía del arte en Argentina. Al mismo tiempo, sugiere la productividad de indagar de manera comparada la producción textual de Williams con los textos coetáneos de la publicística italiana, sobre la base de la temática común del pasado musical de Buenos Aires (y, en mucho menor medida, en parte del resto de la Argentina).

Los textos de Williams y los de di Napoli-Vita respondían a dos programas que a fines del siglo XIX y principios del XX estaban en pugna: el nacionalismo y la *italianità*. Ambos autores sostuvieron sus ideas en una serie de textos que fueron

perfeccionándolas. Estos textos compartieron la temática y la temporalidad, pero resultan en dos historias bien diferenciadas respecto del pasado (y el presente) de la música en Buenos Aires.

Veniard (2002) ilumina en su artículo una cronología de los textos de Williams que se inició en septiembre de 1896 con la aparición del primero de tres escritos publicados en la revista *La Biblioteca* dirigida por Paul Groussac. Un año después de conducir los conciertos orquestales del Ateneo (v.s. 8.2.1; v.i. 9.2; v. Weber 2012), Williams escribió sus artículos «Estética musical y conciertos sinfónicos» (1896a; b; 1897). El título manifestaba una postura firme respecto de la importancia del concierto orquestal y el lugar central que el autor pretendía darle en la cultura musical. El interés por esta práctica, tanto de Williams como de Groussac, tendría futuras concreciones como los Conciertos de la Biblioteca (1902-1905).

Con anterioridad a la aparición de estos tres escritos, y con similares intereses y objetivos, habían sido publicados en la misma revista los artículos «El arte en Buenos Aires (la evolución del gusto)» del pintor Eduardo Schiaffino (1896a; b; c).⁴⁸⁷ Aquellos textos motivaron a Zuccarini a declarar a Schiaffino (hijo de ligures) como enemigo del arte italiano (1910:311).⁴⁸⁸

La serie textual de Williams continuó con una nota publicada en el suplemento literario del diario *La Nación* aparecida entre abril y mediados de junio de 1902, según calcula Veniard (2002:389), titulada «Los compositores argentinos». En aquella oportunidad Williams había expresado su deseo de reunir todos sus materiales en un futuro libro. Este artículo, con significativas correcciones, adiciones y omisiones es la base de la monografía que publicaría en el número especial de *La Nación* en conmemoración del Centenario. Algunos años más tarde, en 1906, aparecieron en la revista *Música*, dirigida por José André, algunas notas dedicadas a «Los compositores argentinos». Asimismo, bajo el título «Músicos argentinos» se publicaron notas biográficas de Aguirre, Arturo Berutti, Clérice, Gaito, García Mansilla, Panizza, Restano y el propio Williams. Ninguna está firmada pero Veniard reconoce al autor por algunos fragmentos que aparecen inalterados en la monografía «La música argentina» (1910) en

⁴⁸⁷ Otros artículos de interés musical publicados en la revista de Groussac son los de Francisco Seeber (1897) Diego T. R. Dávison (1897).

⁴⁸⁸ Sin embargo, allí Schiaffino (1896a; b; c) reconocía a los artistas italianos su labor fundacional, v.g.r. a Giuseppe Agujari. La cuestión era que ese reconocimiento alcanzaba sólo una influencia pretérita e invisibilizaba la acción de los artistas italianos del presente.

el número especial de *La Nación*. Como había ocurrido en *La Biblioteca*, Eduardo Schiaffino también publicó en ese número una monografía similar sobre el campo de las artes plásticas, «La evolución del gusto artístico en Buenos Aires» (1910).

Esta es la serie de textos que Williams dedicó al tema. Podría continuarse, por ejemplo, con los artículos biográficos de la revista *La Quena* de la década de 1920 y con los comentarios biográficos de su edición de la *Antología de compositores argentinos* (Academia Nacional de Bellas Artes 1941).

La serie de textos de di Napoli-Vita ya fue descrita (v.s. 7.5.1). En 1898 la Cámara Italiana de Comercio de Buenos Aires le encargó una monografía, «Il teatro e gli artisti italiani nell'Argentina», para el volumen *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* destinado a la Exposición Nacional de Turín. En 1906 tuvo la oportunidad de revisarla y ampliarla para el nuevo libro destinado a la Exposición Internacional de Milán. En «Teatri e artisti italiani (1813-1900)», entonces, di Napoli-Vita amplió el recorte temporal y logró un ensayo histórico más consistente y metódico.⁴⁸⁹

Resulta productivo entonces detenerse sobre los últimos textos de cada serie, sabiendo que no fueron los únicos, sino partes de un desarrollo paralelo de dos historias con perspectivas bien diferenciadas. Tanto el de di Napoli-Vita (1906), como el de Williams (1910), forman parte de volúmenes colectivos que tuvieron claros fines. La conmemoración del Centenario, en *La Nación*, pretendía una evaluación del estado de situación de un país cuya clase dirigente, representada en esas páginas, atravesaba satisfecha y orgullosa un momento de bonanza, sin dejar de lado una serie de preocupaciones respecto a la composición demográfica (por ende cultural) del territorio. Allí estaba Williams para comentar el campo musical y Schiaffino el plástico; los otrora jóvenes artistas del Ateneo,⁴⁹⁰ que ahora representaban los lugares centrales de sus respectivos campos (cuya autonomización estaba en ciernes), legitimados por el espacio concedido en aquel homenaje.

Por su parte, el texto de la Camera di Commercio conmemoraba la presencia italiana en el territorio argentino. La posición que a partir de ese texto asumió di Napoli-

⁴⁸⁹ Otro volumen fue encargado por la Cámara Italiana de Comercio para la Exposición Internacional de Turín de 1911. Básicamente consistía en el mismo texto del de la Exposición de Milán de 1906 al que se le agregó a cada monografía una actualización que relatava lo sucedido entre 1906 y 1910. La parte que corresponde al texto de Napoli-Vita no se conserva en la encuadernación que existe en la Biblioteca de la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, por lo que no pudo ser consultada para este trabajo.

⁴⁹⁰ En *La Biblioteca* Williams, cuando todavía la experiencia del Ateneo estaba a flor de piel, decía: «Apresurémonos, pues, a propagar la cultura estética...» (1896a:112).

Vita también era de privilegio pero en referencia a la dirigencia de la colectividad italiana en Buenos Aires. Al igual que Williams y Schiaffino, di Napoli-Vita se desarrolló también en el marco de un grupo cultural (v.s. 8), en el que participó como creador, como crítico y editor de revistas, es decir que alcanzó un lugar de poder dentro del grupo y de influencia fuera del mismo.

Las motivaciones, aquellas preocupaciones que dieron origen a los textos, marcan, entonces, una gran diferencia.⁴⁹¹ Williams partía de una preocupación claramente expuesta (y compartida por otros exponentes de su espacio). Se preguntaba por la situación de una música «nacional» argentina. Era una pregunta que pensaba más en el presente que en el pasado; como se verá más adelante, se trataba de una pregunta del presente que ordenó el pasado.

La situación especial de nuestro país, al que afluyen doscientos cincuenta mil extranjeros por año, sobre su población total calculada en seis millones, nos obliga a todos los argentinos, y muy especialmente a los hombres de gobierno, a velar (...) por la integridad de nuestros territorios, (...) la pureza de nuestro idioma y por la conservación de nuestras bellezas nacionales, de nuestros bailes, de nuestros versos y de nuestras melodías, intuiciones gratas y donosas del alma argentina, rayos de oro de nuestros sentimientos estéticos, rayos azúreos de nuestros ensueños y de nuestros ideales. / (...) ¿Nos contentaremos por ventura con leer nada más que libros franceses, con requerir tan sólo telas y estatuas y planos arquitectónicos de extraña procedencia, y con oír únicamente sinfonías alemanas y óperas italianas, cuando podemos escribir volúmenes y crear obras de arte genuinamente argentinos? / (...) nos toca ahora emanciparnos intelectualmente de la vieja Europa (...) (1910:184).

En el caso de di Napoli-Vita la preocupación era por la función del arte italiano en Argentina (y por extensión en América del Sur), por «(...) *la storia dell'Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore* (...) (1898:291). Ambas motivaciones remiten a distintos posicionamientos dentro de la cultura porteña de la época. Sin llegar al extremo de decir que son mutuamente excluyentes, el modo en que cada uno define su preocupación por la cultura y su historia descentra la pregunta inicial del otro: para Williams la historia del inmigrante es lateral, amorfa e indeseable (al menos ya no deseable en su presente de enunciación); era una característica del pasado (aunque nunca se explicita que haya sido necesaria para el desarrollo de la cultura musical). También es secundario el desarrollo del teatro musical. En la revista *La Biblioteca* había

⁴⁹¹ Si bien, esta producción textual aparece más como una protohistoria que un quehacer historiográfico propio de un campo autónomo (intelectual y musicológico), resulta útil para entender estos textos lo que decía Dahlhaus: «(...) los descubrimientos históricos siempre se encuentran vinculados a intereses precientíficos (...) Esos intereses ejercen influencia en el planteamiento del problema y en la selección de los materiales que se consideran “importantes”» (1977(1997):109). Esto sugiere la pregunta por la subjetividad de los autores textuales y sus motivaciones.

sido tajante al respecto: «(...) la música sinfónica produce un goce estético más puro que la música dramática. / La influencia moral de la música sinfónica es asimismo de orden más elevado que la de la música dramática» (1896a:116). Esta definición no puede más que impugnar una historia del desarrollo cultural en Buenos Aires anclada en su crecimiento lírico dramático.

Para di Napoli-Vita (y muchos otros exponentes de su espacio), en cambio, lo que aparece amorfo es el espacio cultural porteño, que no cobraría forma ni direccionalidad hasta la aparición de los emprendimientos llevados a cabo por los inmigrantes italianos. Decía el napolitano:

Uno dei paesi d'origine latina dove giunse forse più tardi il soffio dell'arte fu l'Argentina, o, meglio, riportandoci col pensiero alla fine del secolo decimottavo, furono i paesi del Rio della Plata. La storia dell'arte dei suoni e dei canti nel Brasile ha certo più antiche origini: le relazioni delle corti dei Borboni, quelli di Napoli in ispecie dove l'arte aveva il più fecondo vivaio, con la corte del Brasile, fornirono prima che al Rio della Plata a Rio Janeiro singolari elementi alla coltura musicale, al teatro (1906:358).

Por otro lado, las fuentes documentales a las que recurrieron son, igualmente, muy distintas. En el caso de Williams, las únicas fuentes explícitas son las composiciones y la obra de los artistas a través de los cuales organiza el pasado. Asimismo, su propia experiencia ordena el discurso. Por el otro lado, en el primero de sus textos como se ha visto (v.s. 7.5.1) di Napoli-Vita partía de una fuente oral, Alfredo Cattaneo y luego simplemente mencionaba algunos apuntes tomados con información de las secretarías de los teatros. Sin embargo en 1906 dedicó un fragmento a comentar el estado del arte. En primer lugar utilizó otra fuente oral, el Dr. Juan Ramón Silveyra, y luego mencionaba aquellas publicaciones recientes sobre el tema de José A. Wilde, Tomasso Salvini y Mariano G. Bosch, quien «(...) *non mi ha smentito!*» (1906:358), pues su historia daba cuenta de la importancia de los italianos en la formación del espacio artístico del Río de la Plata.

Por otra parte, resulta interesante contrastar las manifestaciones subjetivas en los textos que dan algunas claves de sus valoraciones. Quedan expuestas en algunas apreciaciones respecto al gusto, de las que no es difícil adivinar también algunas posibles valoraciones en cuanto a repertorio (y el canon que cada una de sus tradiciones construía). Williams planteaba, en *La Biblioteca*, refiriéndose a la primera mitad del siglo XIX:

Esta primera iniciación de cultura musical, comenzada con obras de Rossini y cimentada luego

por la enseñanza del canto, va a influir poderosamente en el gusto musical de los bonaerenses; por largo tiempo, la melodía frívola formará el deleite de los aficionados, y la escuela rossiniana representará el dechado del arte musical. Así como la educación del hombre maduro se resiente siempre de las enseñanzas de la niñez, del mismo modo la educación artística de este país se resentirá de las obras que modelaron su gusto estético (1896c:457).

Diametralmente opuesta era la valoración de di Napoli-Vita:

Nel secondo quarto del secolo XIX che era sorto, come abbiamo veduto, con una vera entrata trionfale della musica italiana, auspice il nome di Gioacchino Rossini, nelle regioni platensi, la politica mutevole delle due capitale, le vicende storiche, se non permisero sempre che il teatro nostro si andasse affermando decisamente, non impedirono che il buon gusto dell'arte, aumentando sempre il numero degli insegnanti, maestri, professori d'orchestra, degli artisti che si stabilivano nel paese, si andasse raffinando e generalizzando (1906:362).

Allí se ven dos acentuaciones contradictorias del signo rossiniano. Las valoraciones de Rossini marcaron dos relatos contrastantes de la historia musical porteña. Entonces, es posible ver cómo, a partir de dos enfoques distintos sobre el repertorio, se redundó en la construcción de dos historias opuestas. Además, este se enfatizó por los problemas iniciales de cada textos: por un lado, una historia de la creación musical en Argentina (de argentinos) y, por otro, una historia de la interpretación italiana de la música escénica y el teatro en Buenos Aires –los «*avvenimenti artistici italiani*». Williams respondió a su inquietud inicial con una genealogía de la generación, para él, musicalmente más influyente: la suya, y las siguientes (también ordenadas a su alrededor y de su conservatorio). Asimismo, esbozó un programa estético, claro y definido, y de alguna manera preceptivo:

En un país nuevo como el nuestro y tan heterogéneamente constituido por hombres de diversos pueblos, es natural que los descendientes de italianos, franceses o alemanes, sigan la orientación de la música de Italia, Francia o Alemania. Pero si estos gustos y tendencias de las naciones más musicales de Europa siguieran la normalidad de su curso sin mezclarse aquí con otras aguas, con otros elementos diversos y nuevos y con otras variedades argentinas, sería nuestro país una Babel musical, una Cosmópolis en que nadie se entendería (...) / La música argentina se orienta hacia las fuentes populares. Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de «folk-lore» (...) Deben servirse de estos preciosos documentos del genio de nuestros payadores, no para pegarlos como obleas en las composiciones, ni agregarlos de remiendo en un traje arlequinesco, sino más bien para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias, y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeos. Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana (...) / ¡Emancipación del arte argentino! (1910:186).

El pensamiento de Napoli-Vita se resume en que para él (y para el sentido común de la colectividad italiana): «*Il sentimento della italianità tra gli emigranti nell'America del Sud, e nella Argentina in particolare, da più che mezzo secolo è stato certamente tenuto vivo in special modo dagli artisti da teatro venuti dalla Terra delle*

Arti in questi regioni» (1906:358). Por ello entendía que la empresa civilizadora guardaba un lugar privilegiado para los artistas. Las mujeres y hombres del teatro (lírico y dramático) serían los protagonistas principales:

Gli artisti di canto, i maestri di musica, da tempo immemorabile sono stati sempre arditi emigratori e nei ricordi delle prime colonie che si andarono formando nel Nuovo Mondo, poi trasformate in fiorente repubbliche, specialmente nella storia del Brasile imperiale, a centinaia i nomi di cantanti, di musicisti, in patria forse sconosciuti o dimenticati, non pochi hanno lasciato le loro orme (Ibíd.).

El napolitano, por su parte, construyó un relato progresivo en el que los extranjeros y su cultura se «asimilaron» en la sociedad local, sosteniendo una lectura que propone un sincretismo cultural como hipótesis clave (un sincretismo particular, diferente del promulgado por los nacionalistas del Centenario). Afirmaba que hacia mediados del siglo XIX: «(...) cominció una nuova era sociale e artistica per la capitale, dove si era andato già acclimatando copioso l'elemento straniero (...)» (1906:373). A fines de siglo «la aclimatación» tomaría una forma más concreta en la creación artística, como se verá a continuación (v.i. 9.2.2).

Leer el diálogo entre estos textos permite comprender las tensiones estéticas del período. Cuando una cultura, un sistema, se autodescribe, como en estos casos, se simplifica, aparece como algo organizado.⁴⁹² Para ello, se elimina lo superfluo tanto sincrónica como diacrónicamente. Esto es, crea una historia desde el punto de vista de sí mismo. Entonces, en esta historia se reorganiza el espacio de las experiencias pasadas. Para Lotman (1983a) esto trae dos consecuencias. Por un lado, los hechos precedentes se ordenan de tal forma que sólo pueden conducir al estado actual, por ello «se descubren» predecesores y personalidades olvidadas. En el caso de Williams se evidencia este ordenamiento en su genealogía, donde los elementos anómalos del pasado fueron tildados o de «precursores» (es decir, en un estado de conciencia aun muy temprano) o se minimizó su influencia, como en el caso de Arturo Berutti y de la música y los músicos italianos.

Di Napoli-Vita también hizo un esfuerzo genealógico, entre los tantos, valga de

⁴⁹² Como explica Lotman, «(...) puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto (...)) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. (...) Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella» (1983a:75-6).

ejemplo la aclaración hecha sobre Picazzarri: «(...) *che alcune cronache dicono italiano, altre figlio d'italiani, ma certo del sangue nostro che già aveva dato non pochi eroi alle giornate della rivoluzione per l'indipendenza argentina, e ne dava alla coltura nel nuovo paese (...)*» (1906:359). Ese decurso histórico va de un estado amorfo, en el que hay «elementos de estructura», a la estructuralidad. Esos elementos proto-estructurales fueron para Williams los «precursores» y para di Napoli-Vita «*i pionieri dell'Arte*».

La otra consecuencia de estos ordenamientos de la cultura es que el momento de la autodescripción aparece como el del comienzo de la historia. El caso de Williams y la música argentina es paradigmático en este sentido. Su relato se presenta como un desarrollo teleológico en el que al final la estética «inspirada en el folklore» (nacionalista) toma el centro de la escena compositiva (que para él es la importante a la hora de determinar el progreso de la cultura musical). Esta estética, culminación de ese desarrollo, se fundaba sobre la idea de un sincretismo musical –tal como el sincretismo racial del *Blasón de plata* de Ricardo Rojas (1910)– entre la música popular «indígena» y la hispana, *i.e.* el «folk-lore».

En cuanto al texto de di Napoli-Vita, si bien se construyó una narrativa que iba de menos a más, en la que los «*avvenimenti artistici italiani*» crecían junto al medio en el que se desarrollaban (como si fuesen una sola cosa), el aspecto teleológico se dio de manera algo más sutil. La ópera italiana (principalmente las compañías) era hegemónica y llevaba varios años dominando el espacio cultural al momento de la escritura de los textos. Por eso es que el final de la monografía de 1898 era abrupto, llegaba a la última temporada, la describía y se despedía. Pero hacia 1906 encontró otra forma de cerrar el relato que iba desde una inexistente escena cultural hasta la constitución de Buenos Aires en una de las principales plazas del mundo artístico-lírico. La síntesis que seguía para di Napoli-Vita era el sincretismo del arte italiano con el medio americano; eligió terminar su narración con un «punto y coma», pues los importantes acontecimientos que estaban en marcha «(...) *mi obbligano a promettere con un punto e virgola che tornerò presto sull'argomento e in maniera esauriente*» (1906:400).

Il Boniccioli (...) scrisse un'opera in un atto di argomento... locale: Don Juan Garay, che ebbe tre sere di successo. (...) Nel San Martín il violinista e concertista Ferruccio Cattelani volle presentarsi come operista e fece, incoraggiato e lodato rappresentare una sua opera Atahualpa, in quattro atti, su libretto del defunto prof. C. F. Scotti. / L'arte lirica italiana nazionalizzandosi in questa America dalla fine del secolo XIX ebbe punti luminosi sul suo

*orizzonte, ai quali sono rivolte le maggiori speranze, oltre Ettore Panizza, trionfatore col suo Medio Evo Latino, oltre Ferruccio Cattelani, Constantino Gaito, Gaetano Troiani e Elmerico A. Fracassi (Ibíd.:398-9; v.s. 8.2.2).*⁴⁹³

Existía una diferencia fundamental en el modo en que los autores presentaron la asimilación de elementos culturales. El sincretismo de Williams se adentraba en los albores de la conquista; es decir que ya había ocurrido, estaba en peligro de extinción y había que preservarlo. Por ende, se planteaba que era necesario trabajar arqueológicamente para relevarlo (el folk-lore) e integrarlo en la creación artística de manera armónica, de ese modo se «argentinizaban las tendencias» compositivas. Por el contrario, la asimilación que se proponía en el texto de di Napoli-Vita estaba ocurriendo, era de tiempo presente, y estaba dando frutos en la creación artística de «temas locales» a partir de los modelos de creación de la lírica italiana (v.i. 9.2.2).

La puesta en diálogo de los textos permitió observar el modo en que se constituyeron las posiciones ético-estéticas de los autores y de los grupos culturales más amplios a los que representaban. Las principales diferencias entre los textos se dieron en su recorte sobre la historia y la consecuente distinción entre una historia de la música *de* Argentina y una historia de la música *en* Argentina. También, esas diferencias se fundaron sobre determinadas jerarquías de los géneros musicales, principalmente en lo que respecta a la tensión entre la valoración de la música escénica y la de concierto (v.s. 8.2.1).

Se destaca, finalmente, que no sólo es productivo estudiar la dialogicidad entre estas tendencias, sino que es imperativo para su comprensión como posicionamientos ético-estéticos responsivos. Sin una comprensión relacional de las tendencias estéticas no pueden interpretarse los elementos que las constituyen. De este modo, se ve la dinámica cambiante de la *italianità* como un esfuerzo interpretativo por responder al nacionalismo tradicionalista; y viceversa: elementos centrales de la estética nacionalista, como fue su elección genérica, no pueden comprenderse cabalmente sin tenerla en cuenta como una respuesta a las tendencias artísticas italianas.

⁴⁹³ En este pasaje di Napoli-Vita se estaba refiriendo también a las óperas de compositores italianos con temáticas americanas: *Don Juan de Garay* de Riccardo Boniccioli y *Atahualpa* de Ferruccio Cattelani.

9.2. Programas espirituales

Se ha visto en el apartado anterior cómo la publicística italiana ordenó el espacio de experiencias pasadas; ordenamiento desde el cual sostuvo sus posicionamientos ético-estéticos presentes. Ahora se pretende leer los textos como programas, es decir, en su orientación hacia el futuro; *i.e.* el modo en que el posicionamiento ético-estético se proyecta en una transformación de la cultura. Para ello, se exponen dos proyectos genéricos musicales: por un lado, el programa cultural «espiritual» (antimaterialista) de los conciertos orquestales; por otro, el programa sincrético de la ópera.⁴⁹⁴

9.2.1. La música de concierto

Se ha visto (*v.s.* 8.2.2) que la promoción de la música de concierto, orquestal y de cámara, fue una extendida estrategia de la colectividad italiana para afirmarse en la cultura porteña. Asimismo, se mostró que se sustentaba sobre una valoración negativa del «gusto» vigente y sus modos de consumo. Al mismo tiempo, esa valoración era compartida extendidamente por la comunidad de críticos musicales, sin embargo, no tardarían en aparecer disidencias.

La pretensión de poner en el centro de la cultura, del espacio artístico-musical, a la música orquestal, más precisamente al concierto como hecho social, estaba sostenida en la crítica desde un discurso valorativo que tomó dos modalidades: el desprestigio del repertorio considerado hegemónico (el teatro musical) y la apología de la «superioridad» del emergente. Lo que se configuraba de este modo en las críticas era una diferenciación hacia el interior del público perteneciente a la élite política y cultural. Algunos críticos rechazaban de forma encendida el modo de consumo de la ópera, pero nunca su constitución social. De lo que se trata aquí no es de dos públicos diferentes pertenecientes a dos clases sociales distintas, sino que, lo que los musicógrafos pretendían era una distinción de públicos al interior de la clase dominante. El distanciamiento estético entre los críticos musicales de la clase dominante y sus interpelados podría leerse como una avanzada cultural (*v.s.* 8.2.1).

Poco tiempo después de los conciertos organizados por *MDA* y Ercole Galvani

⁴⁹⁴ En todo este apartado se retoman los lineamientos de lo planteado en 8.2.

en 1892, se realizó otra serie de conciertos, esta vez encabezada por el Ateneo y Alberto Williams, que era el director de la sección música de esa asociación, comenzada en 1894.⁴⁹⁵ El primero del ciclo tuvo lugar en el Teatro de la Ópera, el 22 de octubre de 1894,⁴⁹⁶ fue dedicado a Wagner. El concierto provocó numerosos comentarios en la prensa antes y después, y fue un éxito. Pickenhayn sostiene que «esta verdadera apoteosis wagneriana, en épocas en que el autor alemán era ásperamente censurado, le significó al director algunos disgustos, pero con ella supo también, de lógicas satisfacciones» (1979:40). Tales resistencias no existían; de hecho, Wagner era uno de los compositores más repetidos en los programas de los conciertos sinfónicos. Constantemente se refería a la música de Wagner como la del «porvenir». Las interpretaciones de sus obras tenían para entonces muy larga data: Bassi, Melani, Mancinelli y Galvani, por ejemplo, las habían programado en sus conciertos. Las reticencias wagnerianas llegarían más tarde, asociadas al resultado de la Gran Guerra (Weber 2012c).

El segundo concierto del ciclo organizado por Williams se realizó nuevamente en la Ópera en noviembre de 1894 y su recaudación fue donada a las víctimas del terremoto que azotó ese año a las provincias de La Rioja y San Juan. A propósito de aquel, *MDA*, que demostraba interés en el repertorio sinfónico, denunció:

Sucede (...) con un diario de la tarde, que con la intención benévola de inducir al público a que asista al segundo concierto del Ateneo, dice que no pierdan la ocasión de oír la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, por ser esta la primera vez que se ejecutará en Buenos Aires. Sepa pues el que ha escrito esas líneas, que dicha sinfonía ha sido ejecutada ya otras veces, siendo la última en un *concierto sinfónico* dado hace algunos años por la Sociedad Musical de Socorros Mutuos y dirigida por el distinguido maestro [Pietro] Melani, con la pericia y acierto que tanto en arte lo distinguen (Veritas 1894:3).

Hubo dos conciertos más en 1895. El público ya no acudió tan masivamente como a los primeros. En *LPI* se comentó la respuesta de la audiencia y las apreciaciones

⁴⁹⁵ Pickenhayn hace referencia solo a dos conciertos, el del 22 de octubre de 1894 y el del 1° de mayo de 1895 (1979:40). Las fuentes que revela este autor son dos álbumes de recortes en posesión de Irma Paats, la esposa de Williams. Sin embargo, los conciertos fueron cuatro. Tal vez la visión recortada de Pickenhayn sobre el ciclo de conciertos procediera precisamente de los recortes conservados en esos dos álbumes. El acceso a ésta fue posible gracias a la ayuda de la Dra. Melanie Plesch y del Sr. Pablo Williams, nieto del compositor y actual poseedor del material.

⁴⁹⁶ El primer concierto organizado por el Ateneo fue en su fiesta de inauguración del local de la asociación en Avenida de Mayo 291, el 25 de abril de 1893; pero este fue un concierto de cámara en el que interpretaron los pianistas Clementino Del Ponte, Julián Aguirre y Alberto Williams, y el violonchelista Carlos Marchal, quienes integraban la sección música de la institución. La primera presentación orquestal fue la ocurrida el lunes 13 de noviembre de 1893 en el Salón *Operai Italiani*, culminación de un Concurso de Composición Musical organizado por el Ateneo (v. Giménez y Sala 1988:44).

generales sobre la función no fueron tan positivas, poniendo en evidencia que el público porteño no había acogido la propuesta de ampliación de su gusto estético:

Poco pubblico ed in maggioranza di stranieri: questo per rispondere, forse, ai rimbombanti articoli di alcuni colleghi inneggianti allo sviluppo enorme che piglia al gusto musicale per la grandi concezioni classiche, fra i figli del paese (LPI 1895:5).

Festival Wagner. Teatro de la Ópera, 22-X-1894

(Fuentes: *MDA* IV, 100:7-8; IV, 101:2-3; *La Nación*, 22-X-1894; 23-X-1894; 24-X-1894; *Le Courier Français*, 10-X-1894; 22/23-X-1894; *El Diario*, 21/22-X-1894:2; 23-X-1894:2; *La Prensa*, 22-X-1894:5; 23-X-1894:5; 25-X-1894:4; Pickenhayn 1979:40; Valenti Ferro 1992:17; Giménez y Sala 1988:44; García Acevedo 1961[1967]:23; García Muñoz y Mondolo 2002:1024).

PRIMERA PARTE

1. Obertura de *Tannhäuser*
2. Preludio de *Tristán e Isolda*
3. Preludio del 3er acto, Valse y Cortejo de *Los Maestros Cantores*
4. Marcha de *Tannhäuser*

SEGUNDA PARTE

5. Idilio de *Sigfrido*
6. Introducción al 3er acto de *Lohengrin*
7. «Cabalgata de las Valquirias» de *La Valquiria*

T. 9. Festival Wagner 1894

El 24 de octubre de 1894, dos días después del Festival Wagner organizado por Williams, Miguel Cané (h), que formaba parte del Ateneo y había sido su vicepresidente primero, publicó una carta abierta en *La Nación* dirigida a Calixto Oyuela, ex presidente de la institución, donde analizó la trayectoria de esta asociación. Su lectura de la relevancia del Festival en la historia de los conciertos orquestales en la ciudad traería polémica:

El objeto del Ateneo (...) fue fomentar el cultivo de las bellas artes en nuestra tierra, dando a la inteligencia el pan que necesita, sobre todo en un país donde el desarrollo invasor del estómago toma proporciones alarmantes. ¿Cómo ha cumplido el Ateneo su misión en poco más de un año que lleva de existencia? (...) En música, el festival de anoche es el triunfo mayor que recuerdo en su género. (...) /Anoche se han creado los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. En gran parte debe ese éxito a la perseverancia y preparación del Sr. Williams que, *pour son coup d'essai, a fait un coup de maitre*. Yo que he visto a maestros envejecidos con la batuta en la mano, fracasar ante ciertas páginas de Wagner, me he quedado asombrado de la inteligencia de ese joven, que, guiando una orquesta, si bien excelente, sin la cohesión del hábito, sin la regimentación de línea que da una larga campaña, ha llenado su cometido de una manera honorabilísima (Cané 1894:4).

Enrique Frexas coincidió reafirmando: «Tiene, pues, razón el Dr. Miguel Cané: asistimos al verdadero nacimiento de los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. Al Ateneo corresponderá siempre esta gloria» (Frexas 1894:6). En la cita de Cané se leen las resistencias del «nacionalismo culturalista». La metáfora de la «invasión», era una alarma. Su actitud de obliterar la historia anterior de los conciertos orquestales en la

ciudad, que estaba asociada ineludiblemente a nombres italianos, y refundarla en la figura de Williams y el Ateneo, era consonante con ese posicionamiento. Cané habría visto en ese primer concierto, dirigido por un nativo a quien el gobierno había decidido otorgar una beca para su educación en Europa, la oportunidad de cooptar para la élite dominante nacionalista el nicho de estatus y refinamiento que implicaba la música sinfónica y sus prácticas como símbolo de su poder cultural, desplazando las fundamentales contribuciones de los inmigrantes.

Desde sus orígenes el Ateneo fue depositario de las esperanzas de generar el crecimiento del espacio cultural argentino por fuera de los nombres extranjeros. Incluso en el un comienzo en *MDA* se defendía su posicionamiento.

Nuestras manifestaciones literarias y artísticas progresan paulatinamente, porque los obstáculos no son pocos ni insignificantes: en primer lugar, luchamos con las escuelas y gustos, de los que vienen de las naciones del viejo continente; que al incorporarse a nuestra generación forman una mezcla tan heterogénea de ideas, de escuelas y costumbres; que difícilmente alcanzan a distinguir las propias de las ajenas; y más difícil será el refinar una de aquellas de manera que podamos encontrarla depurada de todo lo que no pertenezca a nuestro modo de ser, a nuestro ideales. He ahí la razón, porque las ciencias y bellas artes han de tardar algo, en tener el sello propio de nuestra nacionalidad, que tanto anhelamos. (...) / El Ateneo Argentino será, no hay duda, el que subsanará algunos de los defectos apuntados anteriormente. Allí, nuestros hombres de ciencias, de letras y los inteligentes cultores de las bellas artes, podrán conocerse y unirse; para formar así una sola familia, un solo círculo, valioso y capaz de anonadar a ese indiferentismo que mostramos por lo bello, por lo notable; en una palabra, por todo aquello que Dios ha dado al hombre para su recreo y educación. / El Ateneo formado bajo la tutela de uno de nuestros más queridos bardos, está hoy presidido por el más castizo de los literatos argentinos; notándose a su alrededor todo lo más sobresaliente que puede proporcionar nuestro adelanto intelectual (Pereyra 1893:3).

Sin embargo, el matiz nacionalista que tomó la institución no pasó desapercibido para *MDA* (v.s. 8.4.1). De ese modo, no tardó en denunciar lo que juzgaba una visión sesgada de parte de Cané y el grupo al que representaba. Un articulista que firmó con el pseudónimo «Veritas» pretendía poner «las cosas en su lugar»:

Siendo éste un periódico puramente dedicado a lo que se relaciona con el arte, sin mezquinos intereses y con el propósito de hacer justicia en todas sus fases a los que de ella se hacen acreedores, le incumbe pues el deber de corregir una falta que se está cometiendo, la que pertenece a algunos de los principales diarios de esta capital, y la que se refiere a lo que vienen anunciando, de que al *Ateneo* se le debe reconocer la iniciativa o el *nacimiento* de los *conciertos sinfónicos* entre nosotros. / Aseverando tal cosa, los que lo dicho han escrito, han puesto en evidencia el tener un poco frágil la memoria, ó han pecado de ligereza. Y de esto, contamos con la seguridad de que ellos mismos no lo pondrán en duda, desde el momento que les haremos recordar ¿y el gran concierto sinfónico dirigido por Sensualié con 150 profesores? ¿y aquel dirigido por los celebrados Bassi y Bottesini en el Politeama, unidas las dos orquestas del viejo Colón y de la antigua Ópera? ¿y los de la antigua Sociedad del Cuarteto? ¿y los conciertos sinfónicos dirigidos por el maestro Bassi, iniciados por la Sociedad Musical de Socorros Mutuos? ¿y aquellos efectuados por Melani a su llegada, y luego los espléndidos conciertos de la Exposición italiana? ¿y los dirigidos por Furlotti en el Jardín Florida? ¿y aquel magno concierto iniciado por los que formaban la nueva Sociedad del Cuarteto, dirigido por la

mágica batuta del malogrado Mancinelli? ¿y los nueve grandes conciertos patrocinados por este mismo periódico, en los cuales tomaban parte cien profesores, dirigidos por Galvani? ¿y el famoso concierto dirigido por Mascheroni en el Pabellón Argentino? [v. MDA 1894d] ¿y otros, en fin, no han sido *conciertos sinfónicos* y de la mayor importancia? (...) / Que el Ateneo merezca grandes aplausos por su patrocinio en los conciertos sinfónicos dirigidos por Williams, no lo dudamos, y somos quizás los primeros en proporcionarlos; pero que a él se debe el nacimiento de ellos, no. Puede, la *resurrección*, si se quiere! / En lo que atañe al público, estamos en completo acuerdo; hoy está naciendo en él la pasión hacia la música elevada, y presta desde ya decididamente su ayuda, en lo que contribuye la instrucción musical, que en las épocas de los conciertos antedichos no se encontraba a igual altura, pero que a ellos se debe de que [sic] ahora pueda comprender deleitándose, las encumbradas composiciones de los grandes maestros clásicos. (...) / [El] *Ateneo*, (...) a nuestro parecer, será el único que podrá constantemente sostener los grandes conciertos sinfónicos, (...) nos complacemos, de que el director de ellos sea el digno joven nuestro Alberto Williams, que como argentino y verdadero artista que busca profundizarse en los sublimes compositores, merece todo el apoyo de sus compatriotas, y de los que tienen verdadero amor por el divino arte (Veritas 1894:3).

Así, implícitamente, en este repaso minucioso por los nombres de italianos que contribuyeron al fomento de la música sinfónica en la ciudad, se respondía al embate nacionalista de *Cané* y *La Nación*. Se manifestaba una suerte de conciencia sobre la historia de los conciertos, e incluso llegaba a sugerirse un sentido evolutivo en la «instrucción musical» del público, considerando que el estado actual era mejor en relación al de aquellas actividades pioneras mencionadas. A pesar de la polémica aparecía un tono reivindicativo al nombrar a Williams como el «digno joven» argentino luego de la extensa enumeración de italianos. Parece por tanto haber existido una preocupación e interés en que la actividad continuara a través de nuevas generaciones nativas que fueran reemplazando y profundizando las iniciativas de aquellos pioneros inmigrantes.

El articulista afirmaba también que según su parecer el Ateneo sería la única institución que podría sostener ciclos de conciertos sinfónicos periódicamente. Esto lleva a preguntarse por las razones de esta impresión. Al parecer Williams tenía ciertas ventajas al contar con el beneficio de un respaldo institucional. A falta de un estado y de políticas culturales que tendieran a la promoción de empresas de este tipo, cuya rentabilidad se demostró escasa, una institución como el Ateneo brindaba un sostén importante, descomprimiendo la presión que podría haber ejercido una respuesta exigua del público.⁴⁹⁷ A esto se sumaba la voz de autoridad de la intelectualidad y las personalidades políticas que pertenecían o circundaban a la asociación. Eduardo

⁴⁹⁷ *La Prensa* destacaba la despreocupación por el aspecto pecuniario: «No se trata ya de empresas musicales de más o menos carácter mercantil, sino de verdaderas sesiones académicas y educadoras, por medio de la gran música sinfónica» (*La Prensa* 1894:5).

Schiaffino, a propósito del proyecto de creación de un Museo Nacional de Bellas Artes, hacía referencia a la bendición que el Gobierno Nacional otorgaba al Ateneo, como expresión máxima de legitimación institucional.

El Ateneo, la institución de índole nacional, que todos conocen por los repetidos éxitos obtenidos estimulando nuestra producción intelectual, ha merecido el honor de ser implícitamente reconocido como de utilidad pública por el gobierno de la nación, al ayudarlo eficazmente en su propósito de dar a la publicidad en una forma digna las obras de los autores argentinos (Schiaffino 1895:3).

Por otro lado, al igual que «Veritas», fueron varios los críticos que se mostraron entusiastas por una supuesta transformación en el gusto musical del público porteño, sin embargo el tono exultante se trocaba alternativamente con intervenciones condenatorias como se verá. «Do Mayor», desde *La Nación*, también señalaba estos cambios y destacaba la velocidad con que se habrían registrado gracias al crecimiento del número de conciertos ofrecidos:

Asisto con el placer y la satisfacción de un buen amigo de la música a la actual expansión de los conciertos sinfónicos, y como argentino me siento halagado viendo que mis compatriotas los aprecian y hasta se entusiasman. (...) / La deducción es lógica: –hemos adelantado inmensamente. Hasta hace diez años, un concierto sinfónico interesaba a medias y la música de cámara a cuartas, señalándose como caso raro que la cultivara, por ejemplo, Salustiano Zavalía. Generalmente se la consideraba de uso exclusivo de la población alemana, con uno que otro elemento inglés –público sobrio y estirado–, cuyo entusiasmo se manifestaba en las sesiones, por un mutismo aterrador. (...) / Es este un país admirable. Lo imposible de hoy, es la realidad cumplida de mañana, y en esto de la música, marchamos con una velocidad verdaderamente planetaria (Do Mayor 1894:5).

En el mismo sentido reflexionaba el violinista Jacopo Ortíz, quien volvió a hacer énfasis en *MDA* acerca de las pioneras iniciativas en el género:

Sin vacilar puede decirse que nuestro público encuéntrase hoy bastante adelantado en el gusto musical, pues bien lo demuestra con su concurso en los numerosos y frecuentes conciertos que nos dan buenos artistas, los que se presentan conociendo las exigencias de este público, hoy ya con base sólida, y que si no aún del todo, bastante educado lo esté en materia de arte. (...) / Recordamos pues los brillantes conciertos que nos dio el maestro Bassi, los primeros puede decirse que comenzaron a llamar la atención de nuestro público; después los que dio Melani a su llegada, en los cuales nos parece sucedió por primera vez que oyéramos la grandiosa sinfonía del *Tannhäuser*; luego después los de Furlotti en el Jardín Florida, y después de un largo intervalo ocasionado por la poca ayuda prestada en esa época hacia los distinguidos maestros, vemos surgir a la «Nueva Sociedad del Cuarteto» abrazando una gran idea y poniéndola en práctica con ese magno concierto dirigido por Marino Mancinelli, y cuyo programa componíase de casi todas las piezas de Wagner, resaltando la famosa marcha «Catterdamerung» de la ópera *Sigfried*; más tarde Galvani empuña la batuta y con una numerosa orquesta nos presenta una serie de conciertos, en los cuales brilló sobre todo el gran prelude de los *Maestros Cantores*; y ahora hemos tenido nueva ocasión de admirar ese gran concierto que con una orquesta tan distinguida como numerosa nos ha dado el tan aplaudido maestro Eduardo Mascheroni, a beneficio del Consejo General de las conferencias de San Vicente de Paul y de la Conferencia del Salvador (Ortíz 1894:2).

Por su parte, Groussac, cuya militancia en pro de los conciertos sinfónicos en *Le Courrier Français* era muy marcada, se mostró sorprendido también por los indicios de transformación en el gusto del público, y trazó un paralelo irónico con la audiencia de la ópera.

El Festival-Wagner tuvo todo el éxito que esperábamos. La sala estaba llena como en los días más bellos de Tamagno o de Masini: parecía que estábamos ante *Gioconda*. Sin embargo, solo se trataba de música, de Wagner, que íbamos a escuchar. En fin, hay un comienzo para todo: y para el Sr. Williams es un buen comienzo haber llenado la Ópera con una orquesta. El pobre Mancinelli no tuvo tanta suerte («Crónica musical. El Festival Wagner», *Le Courrier Français*, 22/23-X-1894:1; [2007]:63).

Concluía su crítica con una sentencia similar a la de «Veritas», haciendo recaer en la figura de Williams la responsabilidad de sostener audiciones regulares de música sinfónica:

El éxito obliga: el joven músico [Alberto Williams] debe emprender y llevar a cabo el imponente programa que se impone a él. Las audiciones sinfónicas, regulares y cuidadas, escasean en Buenos Aires: a él corresponde ofrecérselas. Si tiene la constancia de realizar esta empresa, habrá creado en su país una institución que hablará más alto del gusto argentino que la exhibición anual de este viejo repertorio de ópera, que nada tiene que ver con el amor por la música y no es más que una feria de vanidades –la prolongación del desfile de Palermo. Que se ponga manos a la obra, que se dote de una orquesta entusiasta y sólida, que nos ofrezca, en el Pabellón o en otro lugar, una función primero mensual de los grandes maestros clásicos o modernos: el éxito lo espera, un éxito verdadero, que le valdrá el reconocimiento y la estima de la gente de buen gusto (*Ibid.*:67).

Finalmente, cabe destacar la llamativa conciencia que tenían los musicógrafos de *MDA* de la historia de los conciertos sinfónicos en la ciudad. Los hechos destacados son muchos de los que la historiografía posterior resaltaría. Sin embargo, la historia configurada por aquellos musicógrafos tiene casi exclusivamente protagonistas italianos. Por el contrario, a través de una operación de desplazamiento de los músicos extranjeros y sus contribuciones a la historia de la música orquestal en la ciudad, el nacionalismo culturalista, representado en la voz de Miguel Cané (h), pretendió cooptar para sí la nueva institución musical que constituían los conciertos sinfónicos y los sentidos de legitimación que se le asociaban. Esto suscitó alianzas, como la de Enrique Frexas en *La Nación* misma, y la embestida de Groussac contra la ópera italiana. Más tarde, *LRA*, tal vez como respuesta a estas tensiones abiertas entre el teatro lírico y la música de concierto, pretendió sostener una postura contemporizadora, que sin denostar el consumo operístico pudiera promover la actividad de concierto (v.s. 7.3.7; 8.2.1).

9.2.2. *La ópera ítalo-argentina*

Señala Cetrangolo que el espacio de América significó una posibilidad de expansión para la ópera (2015a; b). No sólo como mercado, que lo sería y muy importante, sino también como *soggetto*, con componentes tanto míticos como históricos (cf. Lotman y Mints 1981). Sólo el ejemplo de Buenos Aires basta para ver el éxito de la inserción del género espectacular en el nuevo medio. Más allá de circulaciones parciales previas, desde tiempos coloniales,⁴⁹⁸ la primera representación completa registrada de una ópera en esta ciudad data de 1825. Después de 1828 no volvió a representarse una ópera italiana completa por veinte años, hasta que en 1848 volvieron a programarse. Rápidamente la ópera, sensible al ritmo político ideológico, empezó a cargarse de sentidos nuevos, inesperados (cf. Wolkowicz 2012a). En el lapso de la segunda mitad del siglo, la ópera se constituyó en el espectáculo central de la cultura porteña. Como se dijo anteriormente (v.s. 7.3.8.a), esa centralidad implicaba que el género melodramático haya sido modélico pues dio forma a múltiples expresiones, incluidas las carnavalescas (cf. Cetrangolo 2010). De ese modo, la ópera brindó, para las pautas de consumo, una estructura social; para la creación, estructuras formales; y para la memoria cultural, un universo temático. Cetrangolo (2015a) señala también algo determinante en el éxito del proceso que llevó al arraigamiento de la ópera, que no fue un objeto cultural impuesto desde el poder, sino que fue un espacio cultural nuevo que los italianos ocuparon de un modo decidido. En ello tuvo un rol importante la publicística italiana.

Por su parte, debido a que la ópera tenía una fuerte asociación a la idea de progreso, «se consideró imprescindible disponer de un repertorio representativo, una ópera nacional» (2015a:139). La creación de un repertorio representativo de un territorio/nación, *i.e.* de una cultura, fue un proceso (más o menos simultáneo en distintas partes del mundo, incluso en Europa –sobre todo oriental) emparentado con el nacionalismo (cf. Hobsbawm 1990). Como se verá, eso no implica que haya estado emparentado exclusivamente con la corriente de nacionalismo culturalista que fue formándose en la Argentina de fin de siglo y que llegando al Centenario iría cobrando cada vez más ribetes xenófobos, integristas y más adelante castizos y católicos. De

⁴⁹⁸ En distintos soportes escritos y formas espectaculares (como conciertos vocales, representaciones fragmentarias, como intermedios o finales del teatro en prosa, etc.) y de la mano de figuras como Bartolomeo Mazza o la *troupe* de Teresa Scheroni (Cetrangolo 2015a:137-8).

hecho, algunos compositores cercanos a esta versión de la estética nacionalista, como se vio (v.s. 9.2.1), desdénaron la ópera como género (quizá algo de esto se encuentre en la base de las distancias estéticas entre Arturo Berutti y Alberto Williams), optando por la canción y los géneros de música instrumental (tanto «pura» como programática). De modo alternativo a esta formación nacionalista de estética tradicionalista, se dio una vía estética más progresista, que incluía no sólo el idioma italiano para la producción operística de «tema nacional argentino» o de «tema americano», sino que también fue compuesta, además de por argentinos, por italianos (casi dando por descontado que también era interpretada por italianos). Valenti Ferro, aún con reminiscencias nacionalistas, dijo en su libro sobre la ópera argentina: los compositores extranjeros «(...) se insertaron en el joven movimiento musical del país, compartieron las inquietudes estéticas de nuestros compositores y se inscribieron en ellas naturalmente (...) sirvieron al país como auténticos hombres de esta tierra» (1997:7-8). Es decir, para él la ópera de los compositores extranjeros residentes debe ser considerada ópera argentina, más allá de su temática. Se ordenan las óperas consideradas por este autor en el período de 1877 a 1920 para dar una dimensión de la participación de los italianos en la creación operística (específicamente como compositores, libretistas o traductores):⁴⁹⁹

Temática	Compositor italiano	Libretista italiano	Traductor
Indigenista / Americanista	<i>Atahualpa</i> (1900) Ferruccio Cattelani Lib.: Carlo Francesco Scotti <i>Juan de Garay</i> (1900) Riccardo Bonicioli <i>Huemac</i> (1916) Pasquale De Rogatis Lib.: Edmundo Montagne Tr.: Folco Testena		<i>Yupanki</i> (1899) Arturo Berutti Lib.: Enrique Rodríguez Larreta Tr.: Giuseppe Tarnassi
Gauchesca / Criollista	<i>Juan Moreira</i> (1891) Enrico Bernardi Lib.: Evaristo Gismondi	<i>Pampa</i> (1897) Arturo Berutti Lib.: Guido Borra	
Histórica		<i>Aurora</i> (1908) Héctor Panizza Lib.: Luigi Illica	<i>Gli Eroi</i> (1919) Arturo Berutti Tr.: Herminio Campana
Otras	<i>Clara</i> (1889) Giovanni Grazioso Panizza <i>Il leone di Venezia</i> (1892) Enea Verardini Prendiparte y Corradino D'Agnillo Lib.: Attilio di Tulio <i>Fiamma</i> (1892) Vincenzo Cicognani Lib.: Antonio Ghislanzoni <i>Blanca de Beaulieu</i> (1910)	<i>Vendetta</i> (1892) Arturo Berutti Lib.: Domenico Crisafulli <i>Evangelina</i> (1893) Arturo Berutti Lib.: Alessandro Cortella <i>Tarass Bulba</i> (1895) Arturo Berutti Lib.: Guglielmo Godio <i>Il fidanzato del mare</i> (1897)	<i>Khryse</i> (1902) Arturo Berutti Tr.: Giuseppe Pacchierotti

⁴⁹⁹ Se agregan algunas óperas no mencionadas por Valenti Ferro (1997). La opereta *Estancierita* (1913) de David Botto, con libreto de Gigi Michelotti y Giovanni Croce.

	Cesare Stiattesi Lib.: Umberto Romanelli ⁵⁰⁰ <i>Biancafiore</i> (1915) Alfredo Schiuma Lib.: Agenor Magno <i>Amy Robsart</i> (1920) Alfredo Schiuma Lib.: Agenor Magno	Héctor Panizza Lib.: Romeo Carugati <i>Medio evo latino</i> (1900) Héctor Panizza Lib.: Luigi Illica <i>Shafra</i> (1907) Constantino Gaito Lib.: Ferruccio Scubla Caio Petronio (1919) Constantino Gaito Lib.: Umberto Romanelli	
--	--	---	--

T. 10. Óperas consideradas argentinas de compositor, libretista y/o traductor italiano (1889-1920)

La pregunta que surgió, en cualquiera de esas dos vías ético-estéticas resumidas esquemáticamente, fue ¿qué es lo que se debía cantar? Centrangolo señala que el melodrama italiano presentaba modélicamente dos alternativas para la respuesta:

Cuando los compositores sudamericanos trataron de elaborar por fin aquel repertorio propio, no hicieron otra cosa que recorrer otra vez más uno de aquellos dos senderos que la ópera de los italianos ya había trazado, es decir, o bien la entonación del mito, de la leyenda, de la proclamación de un regreso al campo en cuanto lugar arcádico y libre de la corrupción urbana o, en cambio, la exaltación de la historia (2015a:136).

Propone entonces, siguiendo a Nicolás Shumway (1991), dos ficciones orientadoras, la mítica y la histórica. El modelo de algún modo fue señalado en la concepción de Emilio Zuccarini (1910) de la inmigración y su destino en América, en particular en Argentina (v.s. 9.1.1). Pueden relacionarse a la esquematización que realiza Mancuso de las tendencias internas a la clase hegemónica (política, económica y cultural) que gobernó el país a fines del siglo XIX:

a) *los representantes de la modernización* (económica, política y también social del país) que implicaba obviamente una apertura a la sociedad europea contemporánea y una, mayor o menor pero inevitable (aunque paulatina y no siempre consciente), *democratización de la cultura*, en todos sus niveles, empezando obviamente por el sistema político, hasta llegar finalmente a lo social, y por otra parte

b) *los representantes de la reacción tradicionalista* que, en lo cultural, implicaba un supuesto reactualizar las tradiciones castizas del país, y en lo político la restauración del régimen feudo-señorial (rosista) desplazado del poder, primero, por la batalla de Caseros (3 de febrero de 1852), y condenado a muerte, después, por la sanción de la Constitución Nacional (1° de mayo de 1853). Obviamente el caudillaje federal era opuesto a toda democratización del país (...) así como manifestaba un rechazo absoluto a la apertura de la cultura a las tendencias europeas contemporáneas, y sobre todo a la entrada de inmigrantes al país (2006:226-7).

¿De qué se trataron estos modelos? Es necesario aclarar que son solo esquemas, la realidad creativa fue mucho más compleja y se movió entre uno y otro. La ficción mítica se caracterizó por su concepción cíclica del tiempo, la circularidad repetitiva, el retorno al espacio telúrico, la inefable naturaleza; una estética de lo místico

⁵⁰⁰ Umberto Romanelli fue periodista, colaborador de *LPI*.

(Cetrangolo 2015a:140-2). Lotman y Mints (1981) señalan que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX hubo un auge cultural del mito de la mano de la crisis del positivismo y la crítica del mundo burgués. Se orientó una búsqueda de lo arcaico como reservorio de la humanidad. Tanto Wagner como Nietzsche influenciaron fuertemente esa estética «neomitológica».⁵⁰¹ Sin embargo, el pensamiento analítico había dejado una fuerte impronta, influenciando la estética neomitológica, de ese modo

(...) se fue reestructurando también ese mismo lenguaje, creando diferentes tendencias, ideológica y estéticamente muy distantes entre sí, dentro del arte orientado al mito. Además, a pesar de las declaraciones intuicionistas y primitivistas, desde el principio mismo la cultura «neomitológica» resulta altamente intelectualizada, orientada a la autorreflexión y la autodescripción; aquí la filosofía, la ciencia y el arte aspiran a una «síntesis» e influyen unos sobre otros de una manera mucho más fuerte que en las precedentes etapas del desarrollo de la cultura. Así, las ideas de Wagner sobre el arte mitológico como el arte del futuro y las de Nietzsche sobre el papel salvador de la mitologizante «filosofía de la vida» generan la aspiración a organizar *todas* las formas del conocimiento como mitopoéticas (en contraste con la concepción analítica del mundo) (*Ibíd.*:139).

Esto permite entender la centralidad que adquirieron textos como *La restauración nacionalista* (1909) o *Blasón de plata* (1910), etc., de Rojas en la *literatura nacional* (el relato artístico nacional) (v.s. 8.4.2.a; 9.1.1) pues hacían «síntesis» con las creaciones artísticas del nacionalismo tradicionalista en una autodescripción bastante cerrada.

Volviendo a la ópera, el ejemplo que analiza Cetrangolo es el de *Huemac* de Pascual De Rogatis (1916), sostenida en leyendas americanas (toltecas).⁵⁰² Como se ha visto (v.s. 8.2.2), los responsables del libreto fueron el poeta uruguayo Edmundo Montagne y el periodista italiano Communardo Braccialarghe (Folco Testena), quien lo tradujo al italiano, pues era parte de la convención genérica según explicara el propio compositor, y Benito Quinquela Martín, diseñó los elementos visuales. Los colaboradores creativos participaban de lo que Cetrangolo llama un «ambiente entre esotérico, alternativo e ideológicamente confuso que era capaz de saltar con ligereza del anarquismo al nacionalismo» (2015a:156).⁵⁰³ Más allá del componente de exotismo (de auto-exotismo) –que era también convencional–, lo que De Rogatis encontró en la

⁵⁰¹ La diferencia sustancial que habría con la estética romántica es que esta apelación neomitológica de mediados del siglo XIX y principios del XX dialogaba, aunque sea polémicamente, con la tradición realista y la concepción positivista del mundo (Lotman y Mints 1985).

⁵⁰² Lo que se conserva de la ópera son las danzas, el resto de la partitura está perdida.

⁵⁰³ Uno de los lugares de reunión era el café Tortoni, pero también la casa de los Castillo en Boedo, un centro de reunión anarquista. El propio Braccialarghe (Testena) es un ejemplo de ese ambiente que señala Cetrangolo, pues perteneció al ala anarquista que en determinado momento se acercó a posiciones tolerantes al fascismo (Bertagna 2009).

leyenda tolteca no fue tanto una estructura dramática-argumental sino más bien «aquellas ocasiones que le permiten poner música a los *topoi* dramáticos favoritos de la convención operística» (*Ibid.*:153). En este sentido el melodrama fue modélico para la creación formal: la leyenda permitió a De Rogatis componer plegarias, danzas y canciones.⁵⁰⁴ Concluye Cetrangolo que «la ópera exotizante fue funcionalmente útil a la creación de una fantasía mítica fundacional, esencial en la dialéctica del populismo que durante muchas décadas fue casi hegemónico en América Latina» (2015a:158).

Existió también otra forma en que se expresó esta tendencia que tematizó lo telúrico, la gauchesca. Un ejemplo muy temprano es la versión operística del *Juan Moreira* de Enrico Bernardi (Milán 1838–1900).⁵⁰⁵ Larga vida le deparó la semiosis al *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez,⁵⁰⁶ que sufrió múltiples transformaciones que lo mantuvieron vivo en la memoria cultural argentina. De todas las adaptaciones, versiones y traducciones, la de Bernardi de 1892 es el primer intento de llevarla a los códigos de la ópera. Se conserva tan solo un fragmento publicado en reducción para canto y piano en *MDA*.

El análisis de ese breve fragmento revela algunas cuestiones interesantes que tienen que ver con el problema que ocupa este apartado. La adaptación y traducción del hipotexto a la ópera supuso un proceso de isomorfización, fundamental para su reconocimiento como como tal, pero al mismo tiempo, necesariamente, produjo desvíos y diferencias. Es en esta distancia donde aparece «lo que hace problema» semiótico. ¿cuáles son y dónde se encuentran esas diferencias en el texto –en el fragmento del texto que se conserva? Por un lado, la distancia lingüística: la traducción al italiano y la

⁵⁰⁴ Es interesante señalar lo que dice Cetrangolo: «En cuanto a la citación de canciones, en los años de *Huemac*, la ópera había aprovechado intensamente los paréntesis de “música en la música” en los melodramas veristas de pretendida “autenticidad”. Primera en la lista, la famosa canción *O Lola ch'ai di latti la cammisa*, que se escucha en el primer momento orquestal de *Cavalleria Rusticana*» (2015a:154). Se ha visto aquí que Giacomo De Zerbi habría sido parte de la creación de aquella canción (v.s. 7.2.1).

⁵⁰⁵ Sobre Bernardi v. Cetrangolo 2015a:164 y ss.

⁵⁰⁶ Probablemente el éxito de *Juan Moreira* durante las últimas décadas del siglo XIX se deba a la gran habilidad de Gutiérrez de cristalizar en sus formas lingüísticas las nuevas ideas y modos de su tiempo. Como demuestra Prieto (1988), supo captar desde el folletín al nuevo lector que surgía en la Argentina. Recurrió en su escritura a un estilo periodístico con algunas referencias reales, ya que utilizó la referencia al personaje histórico como recurso literario, haciendo decir a su narrador que había conocido a Juan Moreira personalmente en 1874. Sin embargo, el Juan Moreira histórico, quien según García Velloso fue un «matoide peligroso que unas veces tuvo en jaque a las autoridades policiales y otras fue su aliado como elemento electoral», en cuyo prontuario se lo calificaba como: «vago», «blanco colorado y picado de viruelas», de «bigote y (...) mentón rasurado» y «ojos verdosos» (1960: 117), tenía evidentes diferencias con el personaje novelesco. Según Prieto (1988) el suceso que alcanzó tempranamente se debió, sobre todo, a que el texto interpretó muy bien el nuevo modo de vida de la campaña, alterado por la modernización y la inmigración, lo que lo separaba del estilo arcaizante de *Martín Fierro*.

consecuente desaparición de determinadas marcas del enunciado, su situación y el *ethos* de los personajes; y por otro, a la inserción en otro canal de circulación: ligado a las vías de la música escénica. Estos dos hechos resultan en la ampliación de la instancia receptiva (aun más para un texto de popularidad extrema en la época que llegaba tanto a quien podía pagar la módica entrada al circo como al presidente de la República que se hizo presente para ver la representación teatral de los hermanos Podestá).

El fragmento de la partitura apareció en *MDA* (v.s. 7.2.7) en 1892. La revista anunció en su número del 14 de noviembre de 1891 la puesta en marcha de la preparación de la empresa compositiva:

Juan Moreira il dramma criollo tanto applaudito sta per subire una metamorfosi e presentarsi al pubblico come melodramma. / Il librettista ha compiuta l'opera sua ed il maestro compositore sta ispirandosi. / Sappiamo che diversi impresari fanno pratiche per avere il primato della rappresentazione. / Uno di questi udendo parlare di Juan Moreira ridotto per musica con uno slancio di percezione sublime esclamò: / –Come Juan Moreira in musica ma egli non era un cantante!! / Al novo lavoro auguriamo le sorti di Cavalleria Rusticana colla quale il soggetto ha varii punti di contatto, da potersi quasi battezzare per Cavalleria Nazionale (Ochialetto 1891:2).

Dejando momentáneamente de lado la última oración, Veniard (1988:198) sostiene que el libretista al que se hace referencia probablemente sea Evaristo Gismondi, un importante publicista, crítico e, incluso, barítono y pianista acompañante (v.s. 6.1; 7.1.3; 7.2.3; 8.2.1).⁵⁰⁷ No era la primera vez que este inmigrante genovés traducía al italiano una obra de temática gauchesca, incluida *Juan Moreira*.⁵⁰⁸ Por su parte, el milanés Enrico Bernardi, que había llegado a Buenos Aires en 1890 como director de orquesta de la compañía lírica conformada aquel año por el empresario Angelo Ferrari. Músico nómada, itineró en gira por distintas ciudades de Sudamérica. Cetrangolo (2015a) considera que fue un director relevante, pues dirigió importantes compañías y fue cercano a Carlos Gomes. Durante un tiempo se radicó y permaneció entre Buenos Aires y La Plata para, finalmente, regresar a Italia.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Evaristo Gismondi (1854-1914) era genovés, en la Argentina se dedicó a la industria y el comercio, tuvo un estudio legal y también fue fundador y secretario del Banco Ítalo Americano. A esta importante actividad en la vida pública del mundo de las finanzas, el comercio y la industria, combinó una labor musicográfica que, bajo el seudónimo *Mefistófeles*, lo tuvo como un influyente crítico en *La Nación*, *LPI* y *La Prensa* hasta su muerte (Petriella y Sosa Miatello, 1976).

⁵⁰⁸ «Teatro Doria. (...) *Molta gente, mi dicono, va alle rappresentazioni della Figlia del Gaucho dramma criollo italianizzato, dal Sig. Gismano [sic], lo stesso autore che con bastante fortuna italianizzò il Juan Moreira (...). Davvero che l'operisità del Sig. Gismano è straordinaria, mi dicono che tuttavia stia preparando qualche altro lavoro (...)*» (Todero Brontolon 1892). Cetrangolo (2015a) coincide con esta atribución.

⁵⁰⁹ Se sabe que se desempeñó también como director de orquesta en la compañía de Tomba, con la cual

MDA demostró interés en la creación de Bernardi y divulgó informaciones breves que comunicaban el avance en su composición (MDA 1892a). Se dio a conocer que constaría de dos actos y un prólogo (MDA 1891c) y, en el primer número de 1892, se comentó:

Abbiamo avuto occasione di udire il primo atto della nuova opera Juan Moreira. La musica [falta texto] pur mantenendo in parte quel cachet tipico melanconico proprio del ritmo gaucho vi si allontana giustamente quando deve esprimere la forte passione, e si slancia vigorosamente italiana. / Il coro dei gauchos, il brindisi, la canzone napoletana, un Waltzer di Laura ed il concertato finale hanno frasi melodiche facile e felicissime. / Siamo d'avviso che il Juan Moreira avrà ottimo successo anche se eseguito da una compagnia italiana. Fra i nostri artisti non mancano ottimi interpreti e poi sarebbe strano che le opere potessero eseguirsi bene solo dagli elementi ai quali appartiene per nazionalità il soggetto del quale si tratta (MDA 1892b:10).

Hay que recordar que había una cierta idea de cómo sonaba la música gaucha para los italianos (v.s. 7.4.2). Lucio Ambruzzi (1903a) narró la vida del gaucho en *NeA*; de su descripción del gaucho, que es de tono muy romántico, se destacan algunos pasajes en los que relata su poesía y su música.

(...) canta alla sua amata, che in un rancho lontano sospira per lui, le cose più soavi che trova nella rozza, ma ardente anima sua, e improvvisa delle strofe nel suo gergo immaginoso, strofe che sgusciano dalle pasoje del metro e della sintassi, ma che sono piene di nativa leggiadria e di silvestre incanto. Egli –nella vidalita, una specie di poesia erotica campestre– chiama la sua diletta col nome di palomita, colombella. (...) / La sua cantilena, quando lo punge la pena d'amore, acquista maggior dolcezza (...) / Egli incomincia gli accordi della sua chitarra, accordi in minore, che gli commuovono l'anima (...) / Dopo la patria (che egli confonde col partito), l'amore e il canto, sua passione sono il ballo e il giuoco. Suo ballo prediletto è il pericón nacional, un ballo pieno di figure variabilissime, come il cotillon, che si balla al suono delle chitarre (1903a:269-70).

realizó una gira que lo llevó a Brasil en 1893 y en la compañía De Mattia (De Zerbi, 1893b). Durante 1894 continuó con su labor como director en compañías de ópera. Asimismo, MDA permite conocer algo de su labor compositiva: en 1894 compuso y estrenó *Arcadia-vals*, encargada por el local Arcadia de calle Florida (entre Córdoba y Paraguay), que fue publicada por la casa Neumann (MDA 1894a). Esta misma casa editora de música de Guillermo Neumann imprimió una transcripción de Bernardi de la Marzurka de *La Verbena de la Paloma*, obra que tuvo un éxito sin precedentes en la ciudad de Buenos Aires (De Zerbi 1894b). La pieza publicada en la revista, el brindis del primer acto de la ópera *Juan Moreira*, editada por la imprenta de E. Fernández, fue interpretada en el Salón Dorado del Teatro Colón el 6 de noviembre de 2003 en el marco de un concierto titulado *Los primeros cincuenta años de ópera argentina*, en cuya organización participó el musicólogo Juan María Veniard (v. Veniard 2007).

Pa-lo-mi-la ben-ca, Vi-da-li-ta Si le- van-tas vue
Llé-va-me con tí-go, Vi-dá-li-ta Lle-va-me ha-sta el cin-
De-ja-me es-tá-da, Vi-da-li-ta Que te a-do-re a-sí...
y di-cha-se pue-da, Vi-da-li-ta, So-ñar jun-to a tí...

« Vidalida » = canto del « Gaucho ».

II. 70. Vidalita, canto del gaucho (Ambruzzi 1903a:270)

Motivo favorito dal « Gaucho » per i canti d'amore improvvisati.

II. 71. Motivo para improvisación (Ambruzzi 1903a:270)

« Estilo » — altro canto del « Gaucho ».

Il. 72. Estilo (Ambruzzi 1903a:271)

De Zerbi, por su parte, había descrito las habilidades festivas del gaucho, entre las que se encontraban:

(...) la payada, concorso di canto, qualche cosa come la sfida dei maestri cantori di Norimberga, o dei cantori a figliola alla festa di Montevergine a Napoli. Il gaucho, che ha il campionato di payador, è tenuto in gran conto fra i compagni. / (...) il ballo campestre, ove si danzano alcuni balli nazionali figurati, come il Pericón Nacional, interrotto, come El gato, altra danza speciale, da strofe recitate dal gaucho alla dama e da questa a lui in risposta: strofe che sono improvvisate dai danzanti e che si chiamano relaciones. Le strofe provocano applausi o fischi dell'uditorio. / (...) Altre danze, fra cui La milonge, accompagnata da canto e da batter di mano come in Andalusia, e il Tango (1897b:855).

Este material podría adaptarse a la escena operística, sin embargo, como decía el artículo de *MDA* a la hora de expresar la pasión, la música gaucha no bastaba, era necesario dejar de lado los exotismos y recurrir a la música «vigorosamente italiana».

¿Cuál es el hipotexto al que responde la obra de Bernardi? Los indicios apuntan a la teatralización realizada por José D. Podestá estrenada en 1886 en Chivilcoy, que llevó la pantomima ideada por el propio Gutiérrez al drama hablado. La

obra de Gutiérrez había sido adaptada a la escena, su esquema actancial reducido y se estructuró en dos actos.⁵¹⁰ Esta versión es la que llegaría al escenario del Teatro Politeama en 1890, acercando al héroe gaucho al público del circuito teatral de la elite.



Il. 73. «Musica di campo» (De Zerbi 1897b:854)

Sostiene Pasolini, al igual que Prieto (1988), que el drama criollo, en particular el *Juan Moreira*, «se convirtió en un género identificador tanto para los sectores populares de origen nativo como para los de procedencia inmigrante» (1999: 258), y funcionó como un emblema de integración. Esto fue posible en parte gracias al particular modo de apropiación del que gozaban los dramas criollos (Pellettieri 2002:102-104, Pasolini 1999:263); en los que se permitían intervenciones del público y el agregado de personajes que según su recepción pasaban a formar parte de la obra. Sin embargo, para Pasolini, sólo en la temporada 1890-1891 la clase alta porteña se sintió atraída por *Juan Moreira*, en su forma de drama hablado representado en el teatro Politeama (1999:255).

La primera gran diferencia que se encuentra entre los dos textos es el desvío de la traducción. En la lírica, Juan tiene que ser Giovanni Moreira. La explicación, por supuesto, se relaciona con la tradición y la hegemonía italiana en ópera; pero también a un programa estético más amplio. Por otro lado, la inclusión de un brindis responde a un requerimiento genérico (al igual que otros fragmentos como la supuesta *canzone*

⁵¹⁰ En 1935 el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires publicó una reproducción del cuaderno manuscrito de Podestá con un breve estudio preliminar de Carlos Vega.

napoletana).⁵¹¹ *Lucrezia Borgia* (1833) de Donizetti, *Macbeth* (1847), *La Traviata* (1852) y *Otello* (1887) de Verdi tenían famosos brindis: una canción que consiste en solos con respuestas corales (Porter, 2001). El modelo para Bernardi era uno más cercano en el tiempo: el brindis de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, estrenada en 1890 y presentada en Buenos Aires al año siguiente. Cetrangolo señala que Bernardi haya sido quizá responsable de la orquestación apócrifa con que fue oída por primera vez aquí (2015a:169).

La obra de Mascagni fue otro hipotexto, tanto o más que el de Gutiérrez y Podestá. Hay indicios cotextuales que colaboran con esta interpretación. El «Frammento Brindisi dell' Opera *Juan Moreira*», se publicó junto al aria de Suzel de *L'Amico Fritz* de Mascagni y la asociación sugerida por el articulista que vaticinaba los puntos de contacto entre ambas obras al punto de «poder bautizarse como *Cavalleria Nazionale*».

La obra de Mascagni inauguró el estilo verista. Este estilo tiene algunos puntos en común con el naturalismo: la narración impersonal, el interés en los estratos sociales bajos, la aproximación realista; y se caracterizaba por un marcado carácter regional (Sansone, 2001). Era un modelo perfecto proveer ciertas estructuras con el fin de llevar un sujeto nacional al escenario de la ópera. En cuanto a su aspecto formal el brindis de *Cavalleria* consiste en una introducción a cargo del solista, el héroe Turiddu, en la que hay una exhortación a compartir una copa en la taberna del pueblo. A esto sigue una breve canción (cavatina) de estructura a-a'-b-b', luego de la cual llega el momento responsorial entre solista/s y coro. Las partes de la canción, muy simple, cantable, candidata perfecta a ser extraída de la ópera y cantada en conciertos y salones, son contrastantes en cuanto a su densidad rítmica y dirección melódica. Estas características formales mayormente se repiten en la pieza de Bernardi. En rigor, el fragmento del

⁵¹¹ ¿A qué momento de la acción dramática puede corresponder esta escena? En la obra de Podestá hay dos escenas en pulperías donde corren las copas, una en el primer acto y otra en el segundo. Como se sabe, el fragmento de Bernardi pertenecía al primer acto, puede tratarse entonces del segundo cuadro del acto inaugural del drama. Es el momento en que Moreira entra en una «pulpería de campaña» mientras los gauchos juegan a las cartas y «milonguean» (Podestá 1935:3-7). Moreira llegaba de su humillación pública y los demás ya sabían qué le había pasado (y de alguna manera imaginaban qué les esperaba a aquellos que fueron injustos con él, su fama lo precedía). Moreira es de alguna manera un personaje previsible, cumple siempre al pie de la letra su «ética gaucha». Venía a cobrar su deuda con el pulpero Sardetti (un inmigrante italiano, avaro y deshonorado; por desgracia no se puede conocer cómo compuso este personaje Bernardi, que era tan contradictorio con sus intereses). Se sabe que lo va a matar pero siempre en «güena Lay», eso significaba, entre otras cosas que «no tomo la copa del estribo, porque no quiero que mañana digan que lo que yo he hecho lo hice divertido, porque no tuve entrañas pa' hacerlo fresco». Sin embargo, en la ópera invitaba a todos a beber pues el género lo requería

brindis de *Juan Moreira* corresponde a lo que se llama exhortación (o introducción) y canción, el fragmento termina antes de la parte responsorial,⁵¹² de ahí que termine en tensión quedando inconclusa en medio de la transición al siguiente pasaje. En el aspecto tonal también son similares: un momento inestable y cromático para la introducción, cercana al recitativo, y la canción, diatónica con regiones de tonalidades cercanas, con carácter de cavatina.

Brindis de <i>Cavalleria Rusticana</i> Texto: Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci Música: Pietro Mascagni	Brindis de <i>Juan Moreira</i> Texto: Evaristo Gismondi Música: Enrico Bernardi
Intanto amici, qua, Beviamone un bicchiere. Viva il vino spumeggiante Nel bicchiere scintillante Come il riso dell'amante Mite infonde il giubilo! Viva il vino ch'è sincero, Che ci allesta ogni pensiero, E che affoga l'umor nero Nell'ebbrezza tenera.	Beviamo amici Colmo il bicchier. Beviamo amici Che il liquor di scaccia I funesti, i funesti pensier Ben venga il turbine Che ci minaccia. Beviamo amici Colmo il bicchier.

Este número de la obra entraba entre aquellas partes «vigorosamente italianas» de expresión de las pasiones. La escena está compuesta de clichés de la expresión; v.g. en las selecciones léxicas contrastantes de alegría y de sombrío destino: *l'umor nero*», «*i funesti pensier*». Proporcionaría un pasaje dramático dentro del relato, algo así como un momento catártico en el que, a través la alegría y la embriaguez se enfrenta el destino trágico pronto a suceder. En el caso de Moreira, tomar venganza y luego ser perseguido; en el caso de Turiddu, la dicha por haber recuperado el amor de Lola y el inminente enfrentamiento con Alfio. En la pieza de Bernardi esa ambivalencia se traduce en cierto tono que combina el ambiente festivo, alegre y de comunión con el inevitable destino trágico que está por ocurrir: se brinda por la pena, por aplacar o suspender momentáneamente el doloroso desarrollo.⁵¹³ Musicalmente se enfatizan estos sentidos con el contraste entre versos alegres, festivos y el énfasis dramático de las

⁵¹² En la partitura estas dos secciones corresponden a compases 1 a 5 la introducción y 6 a 40 la canción (parte a de compases 10 a 25 y b de 27 a 40). En la de Mascagni la exhortación ocupa desde el levare del tercer compás del segundo sistema de la página 120 hasta el cuarto compás del primer sistema de la página 121; en el compás siguiente comienza la canción hasta el último compás del primer sistema de la página 123 de la edición citada.

⁵¹³ Como en el proverbio italiano: «*Contro i (molesti) pensieri un gran rimedio è il bicchiere*».

secciones que contienen los versos trágicos («*benvenga il turbine che ci minaccia*») a través de regionalizaciones tonales o desestabilidad armónica.⁵¹⁴ El tema que se expresa en el motivo del brindis es el de la encrucijada, el destino trágico está ya asumido por el personaje pero se expresa aquí algo de la angustia ante ese destino.

Consecuentemente, en el texto de Bernardi operó una doble traducción, o una traducción en dos direcciones.⁵¹⁵ Pretendía traducir el estilo verista a la cultura argentina y «universalizar» ese estilo alejándolo del *paese* y colocándolo en otro país. En sentido contrario, «universalizar» a Moreira, cambiando su lengua, los modismos, las marcas de su *ethos* de clase, es decir, haciendo que los temas que su relato encarna trasciendan su estilo criollista. De este modo, se pretende la apertura del texto a un potencial público más amplio, no en su número, pero sí en sus posibilidades interpretativas, porque el texto dialogaba, además de con la nueva tradición criollista, con el futuro nacionalismo musical argentino y con la tradición de la ópera verista. De este modo, se puso en obra la estética y la ética del sincretismo que caracterizó a cierto sector de la inmigración italiana en Buenos Aires.

Estas operaciones confirman la ocupación por parte de los italianos de los rincones más augustos del imaginario argentino. Los italianos no solo organizan el espacio a través de la geografía ni relatan el pasado a través de la historia sino que, en el máximo acto de señorío, hacen propio el *sanctosantórum* argentino, lo que los nacionalistas llamaban su «alma» (Cetrangolo 2015a:171).

Podría plantearse, aún de modo conjetural pues faltarían muchos elementos para avanzar sobre esto,⁵¹⁶ que en la Argentina hubo más de una vía «neomitológica» (Lotman y Mints 1981), en tanto respondieron a diferentes tendencias ideológicas y estéticas. Por una parte, la representada por lo que se conoce como nacionalismo tradicionalista, ejemplificada en esta investigación a partir de los textos de Rojas (1909; 1910) y Williams (1910). Por otra, la tendencia –cuyos indicios acaban de ser planteados– no tradicionalista pero sí con elementos realistas y veristas, con modelos

⁵¹⁴ Estas regiones y desestabilizaciones son breves, no constituyen más que algún compás de modo que no afectan el plan tonal más amplio que, como se mencionó anteriormente, responde a la forma de una cavatina sencilla y armónicamente simple. Específicamente en los compases 14 y 15 («*i funesti*»).

⁵¹⁵ La pretensión de una exitosa transposición de *Juan Moreira* por un músico inmigrante italiano en Buenos Aires a fin de siglo habría sido alcanzar el éxito de una obra como *Il Guarany* de Carlos Gomes (con la no menor diferencia de que el texto de Gomes fue producido desde el centro de la cultura operística de entonces y no desde su periferia).

⁵¹⁶ El desconocimiento de esta producción estética y artística se debe fundamentalmente al más práctico de los problemas de memoria, la conservación física de los textos. Muchos de ellos permanecen perdidos, forzando al avance conjetural-predictivo.

formales de la música italiana. Aquí se postula que esto supone una tradición popular-democrática (las antípodas de la otra tendencia), ya que como observó Gramsci⁵¹⁷ en la cultura popular italiana la carencia de una novela popular fue suplida por el melodrama. Tanto la épica popular novelesca como la ópera florecieron y se desarrollaron de manera paralela (entre el siglo XVIII y la primera mitad del XIX) durante la expansión de las fuerzas democráticas en el continente. Del mismo modo, las expresiones más populares de la novela, las anglo-francesas, coincidieron con la expansión de la ópera italiana. Esto llevó a Gramsci a conjeturar que la «democracia artística italiana» se canalizó a través de la ópera y no de la literatura ([1950](2009):97-9).

El otro gran modelo de ficción, el histórico, también tuvo exponentes de la *italianità* entre sus creadores. Como señala Cetrangolo, en Italia

(...) la ópera no se interesó por cantar la unidad del país ni fue utilizada para eso.⁵¹⁸ (...) / (...) en las naciones liberales de formación reciente, la ópera que entonaba la historia podía tener una función constituyente y unificadora. En Argentina, no pocos compositores, en su mayoría italianos, ante el vacío que percibían, pretendieron dar alguna consistencia a través de la memoria a aquella sede que, en el mejor de los casos, consideraban «hermana menor» y, en el peor, «colonia espontánea», a través de la entonación del pasado (2015a:173).

Cetrangolo analiza *Aurora* de Héctor Panizza (1908) y libreto del gran Luigi Illica sobre libro de Héctor Quesada.⁵¹⁹ El modelo esta vez fue *Tosca* de Puccini (v. Cetrangolo 2015a:177-81). Sin embargo, así como las reconstrucciones folklóricas poco interesaron en el modelo mítico-telúrico, para esta corriente estética tampoco el rigor histórico fue central. Una de esas libertades artísticas que se tomó Quesada fue la de ubicar la acción en Córdoba durante la Revolución de Mayo, específicamente en un convento jesuita; precisamente durante la proscripción de la Compañía de Jesús. Visualmente se enfatizaba la asociación de la Iglesia con el rey, pues el primer acto exigía que apareciera: «*Un bizzarro fregio dove con volute tendenziose l'arma "de el Rey" è unita stretta in un abbraccio di ghirigori, con la Sigla ben nota della C.^a d. G.*» (cit. in *Ibid.*:178). Además, el padre de Aurora, jefe de los realistas, se llama don Ignacio, reforzando la asociación con el jesuitismo. El sentido que se enfatizaba permanentemente era la conjunción de la Iglesia con el antiguo régimen; y, que más allá

⁵¹⁷ También de manera conjetural pero por problemas prácticos mucho peores que los anteriormente señalados. Igualmente, su planteo, si bien queda en el nivel conjetural, es suficientemente potente (como usualmente ocurre en la obra gramsciana).

⁵¹⁸ Es necesario marcar una discrepancia aquí, pues si bien como dice Cetrangolo (2015a) la ópera italiana no cantó la epopeya del resurgimiento como tema, puede considerarse un substrato, una condición de posibilidad más de la unificación como parece sugerir Gramsci.

⁵¹⁹ Los aspectos visuales de la puesta fueron responsabilidad de Pío Collivadino (v.s. 7.3.8.a).

del rigor histórico, «*il gesuitismo*» desde tiempos de la Contrarreforma adquirió la connotación de «hipócrita» y se asoció durante el Risorgimento a la acción conservadora (v.s. 7.1.2).

Muchas otras obras responden a esta vía de la ficción histórica.⁵²⁰ Una de ellas, por ahora perdida, que podría vincularse es *Juan de Garay* de Riccardo Bonicioli (Zara 1853–Como 1933). El «boceto melodramático» en dos partes, escrito por el propio compositor se remontaba a los tiempos de la fundación de Buenos Aires y se refería a la muerte de Juan de Garay, cuando era Gobernador General de la Colonia del Río de la Plata. Se estrenó en octubre de 1900 en el teatro Politeama (Bilbao 1902:225).

Di Napoli-Vita (1906) destacó ese estreno como un triunfo de los artistas italianos en Buenos Aires, junto al de Ferruccio Cattelani, con su *Atahualpa* (1900). Esta ópera en cuatro actos estrenada el 10 de marzo de 1900 en el Teatro San Martín. El libreto, que como se dijo pertenecía a Carlo Francesco Scotti, narraba la traición de Pizarro y la muerte del último rey Inca. La obra que le da origen es la homónima obra de teatro de Nicolás Granada (un colaborador de la publicística italiana en Buenos Aires que co-dirigió *LRA* junto a di Napoli-Vita). Este texto también tematiza la traición de la iglesia católica, pues el cura Valverde con perfidia engaña a Atahualpa para besar la cruz en su agonía:

Valverde: –Besad la cruz. / Atahualpa: –¿De tu dios muerto? / Valverde: –Ella lo confesó (entra por la ventana un rayo de sol y baña la cabeza de Cora). / Atahualpa: –Mirad un rayo del mío, del eterno, del que nunca dejará de brillar. Su rostro pálido acaricia... ¡Mirad cómo sonrío: viene a buscar su espíritu y llevarlo! / Valverde: –Esa es la luz del Señor; besad os digo. Su último beso en este leño santo imprimió al expirar. / Atahualpa: –¿Dónde? ¡Decídmelo! / Valverde: –Aquí. / Atahualpa: –Pues donde el labio ella puso al morir, también yo quiero poner el mío. / Valverde: –¡Dios sea loado! / Almagro: –¡Viva el Emperador! ¡Viva Castilla! / Valverde: –¡Gloria a la fe del Dios crucificado! / Telón.

La crítica del estreno de la ópera fue muy entusiasta:

Il «finale» che incomincia il primo atto, e così lo chiamiamo per la forma data a questo concertante, provocò la prima chiamata allo autore e un uragano d'applausi, i quali, giusto è il dirlo, non erano stati i primi, dacchè l'entrata di Atahualpa ne aveva fatto di già larga messe. / Richiesto con insistenza, si dovette concedere il bis del magnifico preludio dell'atto terzo, onore che ebbe del pari il finale dello stesso atto. / La cronaca della serata registra

⁵²⁰ Es interesante verificar lo que sucedió alrededor de una en especial, *Gli eroi* de Arturo Berutti (1910) en base a la novela histórica *La loca de la guardia* de Vicente Fidel López, con libreto del periodista italiano Herminio Campana. La ópera en 3 actos y 5 cuadros relataba la gesta sanmartiniana del cruce de los Andes, la creación de la bandera y la independencia. Había sido comisionada para ser representada durante los festejos del Centenario en la gala del Teatro Colón el mismo 25 de mayo, sin embargo, el giro hispanista que la cultura argentina estaba tomando hacia entonces hizo que se cancele el proyecto en sus instancias finalísimas, y tendría que esperar muchos años para su estreno (Mansilla 2013).

quindici chiamate all'autore, molte delle quali in unione agli interpreti della di lui partitura, ed al maestro Giovanelli, il solerte direttore d'orchestra, la cui bacchetta condusse, con vera perizia, a buon porto la nave a lui affidata. / L'orchestra, poi, composta dei migliori elementi che vanta la nostra città, compagni di arte tutti dell'autore, eseguì, con fraterno amore, l'importantissimo compito che le incombeva, e gran parte dell'esito della serata deve essere ad essa devoluta. / I cantanti anch'essi interpretarono con molta accuratezza i loro ruoli: benissimo la signora Botti, nella parte di Quentí, la quale, malgrado le poche risorse che offre per emergere, e la tessitura alquanto bassa, diè molto colorito alla sua aria del terzo atto. / Il Ferrari, como sempre, fece sfoggio di voce, che egli ha assai bella e potente. Abbiamo già detto ch'ei fece risuonare i primi applausi, e dobbiamo aggiungere che ciò si è frequentemente ripetuto. / Assai bene il Poggi, artista coscienzioso dalla voce poderosa, il quale seppe ritrarre effetto dalla sua antipaticissima parte di Felipillo. / Va fatto un meritato cenno del Resplendino, un frate degno... del rogo a cui condusse Atahualpa, ciò che vuol dire che lo incarnò stupendamente. Benino il Mori, nella breve parte di Pizarro. / Lodevole messa in iscena e buona direzione, affidata, crediamo, al Conti (Gismondi 1900a:5).

El mal tiempo atentó contra la segunda representación (LPI 1900p), sin embargo, la tercera volvería a brillar. Esa última representación demostró lo que significaba este programa estético pues fue una especial ocasión de confraternidad ítalo-argentina:

Riuscì essai brillante la serata di gala organizzata per iersera al San Martín in occasione dell'anniversario della nascita di Re Umberto. / Si ripeteva l'opera del Cattelani Atahualpa, la quale ebbe lo stesso lusinghiero successo della sera di debutto, con ripetute chiamate all'autore, agli interpreti ed al maestro Giovanelli. / In un palco «balcon», ornato di ghirlande di fiori che incorniciavano gli stemmi italiani ed argentini, si trovavano i rappresentanti della R. Legazione, conte Cellere e console Delucchi con alcuni ufficiali superiori della nave «Cristoforo Colombo». / Cominciò lo spettacolo, come di prammatica, coll'Inno Argentino e la Marcia Reale, ascoltati in piedi dall'uditorio ed applauditissimi (Gismondi 1900b:5).

Pocos meses después ocurriría el magnicidio de Umberto I y la confraternidad ítalo-argentina brillaría otra vez en esa luctuosa ocasión:

No ha sido un duelo oficial, ni tampoco el de una colectividad afectada por el espantoso suceso: ha sido el duelo de toda la República Argentina. Si los sentimientos que se inspiran unos hombres a otros, se reconocen, se depuran y se arraigan más ante el dolor, la confraternidad ítaloargentina, manifestada nuevamente después de la muerte de Humberto I, es el más grande y universal caso de conmoción entre las almas de los humanos nacidos en cualquier parte del globo (*Caras y caretas* 1900b:s/n).

9.3. Problemas a futuro

A lo largo de la exposición de esta investigación se fueron explicitando diversas proyecciones a futuro, se abrieron distintos problemas de investigación. Aquí se propone como incógnita el propio futuro de la publicística italiana en Buenos Aires. Se ha visto su desarrollo hasta el Centenario y los albores de la Gran Guerra. Es interesante plantear a futuro las relaciones entre la publicística italiana especializada en

artes y el surgimiento de las tendencias antipacifistas y antidemocráticas de la posguerra.

Los textos de di Napoli-Vita (1913; 1915) en relación a los conflictos bélicos italianos habilitan la pregunta por la valoración de la guerra implícita en ellos. La guerra aparecía como algo lejano en el espacio y era vivida de modo pasional a la vez que melancólico. Eran pasiones del sentido común de la *italianità*, de patriotismo liberal más emparentado a la Unificación que al nacionalismo y el protofascismo del siglo XX. Estos dos textos cercanos a la gran guerra sirvieron para ver qué *topoi* se activaban y así definir algunos puntos de vista ideológicos (v.s. 8.3.1; 8.3.2). La publicística italiana, y la *italianità* que sostenía, tenía un sentido común liberal democrático, en muchos casos pacifista;⁵²¹ no por una encendida retórica contra los conflictos bélicos –aunque es necesario considerar que la experiencia de la Gran Guerra cambió rotundamente la concepción de los mismos–, sino más bien por su concepción de «colonia» en Argentina, que era percibido como un país de convivencia y comunión (v.s. 9.1.1). Esto se diferenciaba tanto de nociones colonialistas de tinte militarista como de posiciones antidemocráticas y antipacifistas que irían tomando fuerza con el correr de los años.

El programa cultural esbozado por Cittadini para su periódico (v.s. 7.1.1) era que la «colonia» italiana del Plata tenga su propia fisonomía (cierta autarquía). Una contrastación de los efectos que tuvo dicho programa es que cuando el fascismo quiso desembarcar se encontró con una comunidad culturologicamente particular, de características diferenciadas respecto de los italianos en otros lugares del mundo (v.s. 2.1.4), y que de alguna manera habían seguido su propia evolución. Si la publicística italiana, principalmente la *stampa*, era el custodio de la *italianità* en Argentina, entonces el fascismo no tardaría en comprender que era el espacio a cooptar:

(...) il fascismo, anche in Argentina, operava per mettere in pratica uno degli obiettivi principali fissati nel primo Congresso nazionale dei fasci italiani all'estero del 1925, quello di ampliare la rete dei giornali italiani amici nelle colonie di emigrazione per difendere l'immagine del governo di Mussolini e «per indurre le 'colonie' italiane ad appoggiare la politica estera del regime». Mussolini credeva molto nella capacità del fascismo di infiltrarsi nelle comunità italiane del Plata, dedicandovi, una volta al potere, una attenzione particolare. (...) Nonostante gli sforzi prodotti, tuttavia, non si può certo dire che in Argentina i risultati siano stati eccezionali, vista anche la scarsa adesione alle organizzazioni fasciste che pretendevano il monopolio dell'italianità, parola chiave per solleticare i sentimenti

⁵²¹ Por ejemplo, Basilio Cittadini fue colaborador del *Secolo* dirigido por Ernesto Teodoro Moneta, premio Nobel de la Paz, y emigró a Buenos Aires alentado por él. Por otro lado, muchos de los periodistas que hicieron la publicística italiana provenían del anarquismo. Zuccarini (1910), por su parte, escribió un texto que puede considerarse antibélico (v.s. 9.1.1).

nazionalistici degli emigrati: nel 1923 erano 4.315 e si calcola un massimo di 180 mila iscritti su milioni di emigrati nel periodo migliore (Sergi 2012:221).

El mazzinismo resultaría a la postre un aglutinante antifascista: María Victoria Grillo señaló que el periódico *L'Italia del Popolo* encontró un espacio «*nella costellazione di periodici con profonde radici in un mazzinianesimo radicalizzato capace di alimentare, guidare e mobilitare dalle sue pagina l'ampio spettro di oppositori antifascisti (anarchici, comunisti, massoni, socialisti, repubblicani) guinti in Argentina negli anni venti*» (cit. in Bertagna 2009:55). Tan era así que en 1929, luego de la constitución de la Concentrazione Antifascista, Francesco Frola, ex diputado socialista, fundó el periódico *Il Risorgimento* (v. Sergi 2012:265 y ss.).⁵²² Bertagna reproduce el programa:

Risorgimento, appunto perché italiano, non può che essere antifascista. Per la libertà contro la violenza, per la giustizia contro l'arbitrio, per la democrazia contro la dittatura, per la repubblica contro la monarchia, per la libertà di coscienza contro la teocrazia. Risorgimento, non è di un partito, nè lo può essere. È antifascista. È di tutti gli antifascisti» (cit. in Bertagna 2009:56; Sergi 2012:265).

Es notable la continuidad ideológica con los diarios liberales-republicanos pioneros de la publicística italiana en Buenos Aires (democracia, justicia, anticlericalismo). Era el sentido común de los italianos del Plata.



Il. 74. Fotografía y facsímil de saludo a Parisi de Mussolini (Zuccarini 1930:1)

⁵²² Sin embargo, *Risorgimento* se llamó también un periódico neofascista aparecido en 1946, obra de Francesco Di Giglio (Bertagna 2009:72 y ss.).

Ahora bien, como se dijo, el problema es complejo porque, por las características que asumió la colectividad italiana en Argentina, el fascismo se refugió en la apelación a la *italianità* como estrategia. Dice Bertagna:

Per raggiungere questo pubblico (la masa degli emigrati), composto di persone in genere scarsamente politicizzate, serviva un quotidiano in cui l'ideologia e le parole d'ordine fasciste rimanessero sottotraccia, ovvero fossero presentate come la versione aggiornata di quell'«italianità» che la stampa etnica si era da sempre incaricata di affermare (2009:60).

Es decir, que el fascismo entró en los periódicos como subtexto de la *italianità* que esbozó la prensa desde sus orígenes.⁵²³ Sin embargo, *italianità* fascista o antifascista, la realidad de la «colonia» italiana estaba cambiando considerablemente. Si bien el número de italianos que ingresaba seguía siendo importante durante la posguerra, muchos inmigrantes ya estaban radicados hacía mucho tiempo y, de alguna forma, asimilados. El uso de la lengua italiana era un indicador en retroceso. Por ello, el fascismo y su principal órgano *Il Mattino* inflamaron el patriotismo a partir de las campañas pro bélicas, fundamentalmente en Etiopía en la década del treinta. ¿Qué rol cumplió la publicística artística-cultural en ese nuevo estado de situación?

CAPÍTULO 10. HALLAZGOS

Los hallazgos pueden resumirse en una serie de enunciados. Sus lineamientos generales son éstos:

1. Durante la década de 1890 se vivió en Buenos Aires un verdadero fenómeno de proliferación de publicaciones periódicas (en especial revistas ilustradas, muchas de corta vida) realizadas por la colectividad italiana (v.s. 6). Existieron dos tendencias ideológicas principales en aquellas publicaciones:

⁵²³ Como destaca Sergi: «*La linea editoriale* [del *Mattino d'Italia*, el periódico fascista de Argentina], contrariamente a quanto ci si potesse attendere, non fu aggressiva, né il quotidiano si qualificò come fascista. Il *Mattino degli esordi* puntava, infatti, a una difesa dell'italianità e alla formazione di una collettività quanto più possibile coesa in cui l'apologia del fascismo lentamente avrebbe potuto diffondersi. Il quotidiano tendeva inoltre a esaltare i buoni rapporti tra Argentina e Italia. Insomma tentava in parte di scimmiettare, in maniera speculare, la linea della Patria per proporsi come giornale dell'intera comunità (...) il 26 marzo 1933 Appelius [director del periódico] sostenne che il giornale "non commise l'errore di presentarsi quale organo fascista di combattimento. Volle essere giornale italiano; (...); sicuro in tal modo di poter ristabilire in seno alla collettività la tradizionale atmosfera patriottica; sicurissimo che una volta raggiunto questo scopo, l'italianità dei connazionali si sarebbe polarizzata istintivamente verso il fascismo, il quale è ordine ed è anche progresso sociale, ma soprattutto purissima e fervente italianità"» (2012:252).

1.1. una alternativa, perteneciente a las diferentes configuraciones políticas de la izquierda, principalmente al anarquismo (cf. Mancuso y Minguzzi 1999), de orientación internacionalista;

1.2. otra, la analizada en esta investigación, de «opinión media» o tendencia hegemónica pero con pretensiones de renovar el sentido común en una orientación italianizante.⁵²⁴ Esta última, junto a una serie de textos artísticos, constituyó una publicística que pretendía instalar ciertos valores de la cultura italiana dominante en la cultura local.

→ Este hallazgo parcial prueba que el período histórico aquí abordado estuvo signado por la proliferación (aumento cuantitativo) de textos, expresiones del aumento de la semiotividad verificable en los momentos de crisis de una cultura (Lotman y Uspenski 1971).

2. Si en la interacción cultural se da una «(...) colisión no sólo entre hegemonías sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204), entonces podría hacerse una evaluación diferenciada de la interacción de la cultura italiana en la Argentina:

2.1. Por un lado, una exitosa adecuación de la hegemonía alternativa anarquista, de gran inserción y raigambre en los sectores populares; fundamentalmente, de gran productividad en el diálogo con el nacionalismo (que absorbió –dicho sin valoraciones– reivindicaciones que le fueron propias; absorción que implicó el olvido de su origen anarquista; cf. Mancuso 2011) con derivaciones hasta mediados del siglo XX. Por otro, se ubicó el diálogo con la producción textual del grupo cultural aquí estudiado que también constituyó una posición alternativa al nacionalismo local.

2.2. La publicística, llevada adelante por un grupo cultural (v.i. 10.4), delineó un programa (v.i. 10.4.3), que significó una posición alternativa al del nacionalismo. Este sector de la inmigración italiana (no perteneciente a la hegemonía alternativa anarquista) pugnó por su derecho de producción signica en un período de

⁵²⁴ Al mismo tiempo, al interior de esta segunda tendencia existieron otras tensiones de la cultura italiana posresurgimental: entre monárquicos y republicanos y entre clericales y anticlericales. Esta última disputa permaneció aún después de que la monarquía se afanzara en el sentido común italiano. Es necesario aclarar que se trata de una reducción esquemática; son conocidas las fluidas relaciones entre la publicística estudiada en esta investigación y el mundo ácrata. Por ello se afirmó aquí que el diario *LPI* tuvo una estratégica «indistinción» político-cultural, cierta «vaguedad», y se caracterizó por ser democrático y abierto a un *mínimum* de pluralidad de voces.

hegemonización del nacionalismo culturalista argentino. Su arma principal fue el idioma italiano en el contexto de una cultura fuertemente plurilingüística. El abandono de la lengua italiana (que se observa en *LRT*) es un claro ejemplo de la resistencia con que se encontró.

→ Así considerada, si bien de modo esquemático, la interacción cultural se comprende como choque de estructuras complejas (*i.e.* premisa 6 de Mancuso y Grupo Sigma 1991).

3. Para esta publicística, el arte fue un eje central de la expansión italiana. Por definición (*v.s.* 2.1.5; *v.i.*12), toda publicística tiene una dimensión estética (*conditio sine qua non* para disputar el verosímil); el caso particular de ésta fue la centralidad que le otorgó en la modelización de sí misma: se veía en la cultura y el arte italianos las fuerzas más preponderantes.

3.1. Esto no es un hecho menor, pues coexistieron publicísticas italianas que hicieron hincapié en la expansión en otros ordenamientos culturales (*v.gr.* económico-comercial, histórico-militar, económico-militares; *cf.* Annino 1976) orientadas mayormente a la expansión hacia otras regiones del planeta.⁵²⁵

3.2. Se puede afirmar que la discutida publicística italiana en Buenos Aires fue la contrapartida de la publicística de emigración (*cf.* Mancuso 1999; 2014).⁵²⁶ Al mismo tiempo, el esteticismo y el antimaterialismo que la caracterizó hicieron de contrapeso a la mirada fuertemente positivista que primaba en la literatura de viaje y emigración. Blengino (1987) señaló que los intelectuales viajeros se percataron de algo que hasta el momento del viaje no habían percibido: el contacto con las clases populares emigrantes los enfrentó a la realidad de que el programa del Resurgimiento seguía incompleto y que existía un enorme diferendo entre las

⁵²⁵ De hecho, el modelo «esteticista» de la publicística italiana en Buenos Aires coincidió con los reveses (si no lo fracasos) del modelo colonizador italiano en África.

⁵²⁶ Dentro del plexo textual que Mancuso describe se encuentra la consabida literatura de emigración (manuales para el emigrante, descripciones de tipo positivista de los países y regiones receptoras, diarios de viaje, etc.) pero también una literatura de folletín y cordel, narrativa aventurera de autores populares (De Amicis, Salgari, Verne). Para las grandes masas proletarias (que no accedían a las descripciones científico-económicas o a la literatura de viaje burguesa), la literatura de aventuras fue la que expandió el horizonte de expectativas hacia el mundo. Incluso proveyó un modelo existencial: la triple igualdad entre «emigrado-aventurero-exiliado» (este modelo aventurero está en relación, tal vez como subgénero, con el del superhombre; *cf.* Gramsci [1950](2009):164-8). Además, en novelas como las de Salgari era posible encontrar una cierta lectura geopolítica, al igual que un espíritu proto-descolonizador, o en Verne lo que Gramsci llamó una novela geográfico-científica.

clases sociales, siendo la lengua el elemento más saliente de aquella distancia. La publicística italiana en Buenos Aires afinó esa percepción y estableció estrategias (que resultaron altamente exitosas) para la conformación de un consenso y una fisonomía cultural italiana en la Argentina sociológicamente transversal.⁵²⁷

3.3. Al mismo tiempo, se constituyó en la *via regia* para la discusión y polémica acerca de la interacción con la cultura local. Siendo el arte un «arma de penetración» (Cetrangolo 2015a:109 y ss.), las publicaciones artístico-culturales fueron laboratorios de ensayo de la interacción cultural, probando sus posibilidades y sus límites.

→ Este hallazgo da cuenta del modelo de sí misma (Lotman *et al.* 1973) de la cultura italiana en Buenos Aires; *i.e.* una cultura expansiva sobre la base de sus modelos estéticos, promovidos y defendidos desde las páginas de las revistas culturales y en las principales obras de arte italianas realizadas en la ciudad.

4. Partiendo de la propuesta metodológica gramsciana, se identificó «(...) *un aggruppamento culturale (in senso lato) piú o meno omogeneo (...) con un certo orientamento generale e che su tale aggruppamento si voglia far leva per costruire un edificio culturale completo, autarchico, cominciando addirittura dalla... lingua (...)*» ([1975]III:2259 Q24(XXVII)§1 (2012):149). El grupo cultural en cuestión tuvo un posicionamiento alternativo que pretendió reorientar el sentido común hacia una tendencia italianizante. Su contradicción con la estética nacionalista de la clase dirigente argentina era que ésta no consideraba en su horizonte una interacción productiva con la cultura y la lengua italiana (mucho menos la preeminencia civilizatoria que le adjudicaban los intelectuales italianos). La «literatura nacional» –en sentido gramsciano (*cf.* Mancuso 2010a)– argentina excluyó una interacción positiva con la cultura italiana inmigrante, denigrando su lengua y borrando su influencia (colonos, chacareros, anarquistas y, como se desprende de esta investigación, los artistas y sus modelos estéticos que compitieron en el mercado). A partir del estudio de la publicística italiana en Buenos Aires se delineó una formación cultural (Williams 1977; 1980) encabezada por artistas, críticos y editores, en relación con el sector dirigente de la colectividad.

⁵²⁷ Por ello, Zuccarini (1910) advirtió que las asociaciones mutuales, que fueron uno de los pilares fundamentales de la colectividad italiana, perdían representatividad sobre los sectores trabajadores frente a los partidos de izquierda y las nuevas organizaciones obreras católicas.

Como grupo cultural, llevó a cabo un programa ético-estético, que aquí se describió (siguiendo a las fuentes y la literatura historiográfica) como *italianità*, sustentado en una construcción del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata (v.s. 9.1), una política lingüística (v.s. 7.4.2), modelos artísticos italianos, ciertas instituciones⁵²⁸ y una publicística que fue su amalgama. Por otro lado, ese sistema de relaciones ubicó a los intelectuales (generalmente se trató de intelectuales medios con una formación orgánica respecto a la dirigencia de la colectividad) como mediadores y traductores culturales. Hasta ahora, esta formación no había sido estudiada como tal.

4.1. Los intelectuales (artistas, editores, críticos) que se hicieron cargo de esta publicística llegaron a Buenos Aires principalmente como un subproducto del movimiento de la fuerza de trabajo que abrió en América un mercado ítalo-parlante.⁵²⁹ Estos sujetos desarrollaron una actividad no esperada en el programa inmigratorio: delinearon una alternativa más allá de los límites culturales impuestos por el nacionalismo. De ahí que haya dificultades para denominarlos (v.s. 2.1.5): no eran «emigrantes/inmigrantes» porque no eran mano de obra; no eran «viajeros» porque, o se radicaban definitivamente, o bien vivían durante un largo período en Argentina; no eran «indeseados» pero tampoco «esperados». Eran «extranjeros residentes», permanentemente «otros», que lucharon por su inserción. Fueron una interesante y significativa paradoja, pues no considerados entre la mano de obra inmigrante, estos emigrados (muchos de por vida) trabajaron activamente en la conformación de una identidad italiana en el Plata y por una alternativa a los términos impuestos por la hegemonía local a su inserción.

4.2. Este grupo cultural, con su programa, se enfrentó a las condiciones en que se dio en Buenos Aires la interacción con la cultura local. El diálogo con el nacionalismo es clave para comprender el rol que jugó esta formación. De allí la importancia que se dio, como respuesta al proyecto pedagógico nacionalista, a las estrategias culturales destinadas al «problema de la lengua», la *patria favella* (v.s.

⁵²⁸ A lo largo de la tesis se contrasta positivamente la hipótesis de que la comunidad italiana halló fuerza en la unión en base a instituciones e interrelaciones personales.

⁵²⁹ Entre ellos hubo también algunos inmigrados como parte de un programa de modernización de la cultura que, por ejemplo, trajo a profesores contratados por la Universidad, o puso a extranjeros en lugares clave, como Agujari en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Nicola Bassi en la Sociedad del Cuarteto, Ferruccio Cattelani en la Asociación Orquestal Bonaerense, etc.

7.4.2). También surgió al interior del grupo una cierta conciencia sobre las condiciones que se les imponía en el contacto cultural. Por ejemplo, durante las discusiones acerca de la ley de expulsión se visibilizaron las condiciones de explotación de los inmigrantes: «(...) *condizione di servo anzichè di cittadino, di bestia da soma meglio che di servo*» (Paroletti 1899c) (v.s. 7.1.2). No sólo eran las condiciones de la mano de obra, también los intelectuales se comprendieron a sí mismos de ese modo: «(...) *noi qui siamo proprio gli sfruttati sotto tutte le forme. (...) strumento nelle mani dei figli del paese, un strumento dal quale i figli del paese traggono tutto* (Gaetano Vannicola in Pascarella [1961]:272) (v.s. 8.4). Por ello, los artistas italianos (músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas) pretendieron constituirse en una alternativa en la disputa del espacio artístico. Para esto, se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad (a quienes los acercaban lazos ideológicos y de clase). Por su parte, los intermediarios culturales, editores y críticos, dieron visibilidad, coherencia y sustento ideológico al grupo. Su posicionamiento (dinámico) implicó tanto un particular ordenamiento del espacio de experiencias, es decir, una mirada distinta sobre el pasado (v.s. 9.1); como un horizonte de expectativas delineado en un programa estético diferenciado (v.s. 9.2).

4.3. La *italianità* fue un programa cultural que respondió a las condiciones impuestas por la interacción que se dio en el siglo XIX y comienzos del XX entre los migrantes italianos y su nuevo medio. Fue la respuesta cultural, lo que aquí se llamó «vía culturalista» (v.s. 8.2; 10.2), a las condiciones de tipo sociales, legales y económicas dadas por la migración libre. El programa tuvo efectos en las relaciones interculturales e intraculturales, ya que dio una fisonomía muy propia a la colonia italiana en la Argentina. Esto fue así gracias a una serie de textos de la colectividad que, al historiar su presencia y acción, le dieron forma y cohesión. Se demostró aquí la importancia que tuvo la publicística (el arte y la *stampa*) para delinear y difundir ese programa. La publicística formó parte del proyecto pedagógico de fomento de la lengua italiana –la *patria favella* (v.s. 7.4.2)–, presentó los tópicos de la *fratellanza latina*, del «amor a la tierra de los progenitores» y de las «*Due patrie*» (v.s. 8.2) y dio sustento a una narrativa del trabajo de los italianos en Argentina como motor de civilización (v.s. 9.1).

Asimismo, canalizó las ansias de la colectividad en tiempos conflictivos (v.s. 8.3.1). Todo esto sin dejar de ser un programa cultural flexible y dinámico.

4.4. La publicística, entonces, puede comprenderse como estrategia de interacción. De Zerbi y di Napoli-Vita entendieron la importancia de la generación de espacios de encuentro para nuclear a los artistas y críticos. En esos espacios, el colectivo encontró cohesión, al mismo tiempo que un proyecto abierto y horizontal para la discusión hacia su interior y al resto de la cultura porteña. En la reconstrucción histórica realizada en esta tesis puede verse que desde las páginas de *LPI* pero, fundamentalmente, desde la aparición de *MDA* el grupo iría definiéndose a lo largo de la década de 1890, hasta culminar el siglo con la creación de la *Associazione Artistica*. Esa es la importancia que tuvieron los mediadores culturales como De Zerbi y di Napoli-Vita: facilitar el encuentro de elementos culturales dispersos, potenciando su capacidad dinamizante.

→ El grupo cultural que llevó a cabo la publicística analizada produjo cambios imprevistos en la cultura; imprevistos en tanto no estaban necesariamente contemplados en el programa inmigratorio delineado por la Generación del ochenta (v.s. 2.1.1; 2.1.5), y que aceleraron, a su vez, contradicciones latentes de la cultura argentina.

5. Lo discutido en el punto anterior (v.s. 10.4.4) es lo que aquí se llamó publicística italiana especializada en artes. Su estudio permitió ahondar tanto en la modelización de de sí misma de la cultura italiana en Argentina como en sus relaciones, principalmente estéticas, con el nacionalismo local.

5.1. Los textos que disputaron con el nacionalismo respondieron principalmente a códigos pictóricos y musicales/espectaculares. A partir de estos códigos se delinearon estrategias de intervención cultural: como las exposiciones de la *Associazione Artistica*, la música de concierto⁵³⁰ y el fomento de la tradición de la *romanza italiana da salotto*. Asimismo, la crítica destacó los modelos artísticos italianos, provenientes por ejemplo de la *Accademia di Brera* o el *Conservatorio San Pietro a Majella*.⁵³¹ Los críticos mostraron predilección por las tradiciones

⁵³⁰ Este es un punto sumamente interesante que se plantea como derivación de esta investigación, ya que es posible establecer una historia de ese capítulo de la interacción cultural italiana que une tres siglos de continua intervención en el espacio artístico porteño con conciertos orquestales y de cámara (v.s. 8.2.1).

⁵³¹ No eran sólo modelos de creación e interpretación («escuelas») sino también «linajes artísticos», centros de irradiación artística. La publicística de estos lineamientos artísticos modelicos surtió efecto y

italianas, por ello di Napoli-Vita propuso una lectura de la creación del «teatro nacional» señalando su parentesco con renovaciones estéticas análogas en el teatro latino en general e italiano en particular (Zacconi y Bracco) (v.s. 7.3.5). Por otra parte, hay rastros de una literatura artística pero, por lo visto hasta ahora, cuantitativa y cualitativamente subordinada; sin embargo, existente y productiva en el diálogo con el nacionalismo (v.s. 8.3.1; 8.3.2). Esta diferencia es esperable pues, como dijo Gramsci (v.s. 2.1.5), no hubo una potente literatura artística italiana que abordara el tema de la emigración, incluso tampoco una que abordara la situación de los italianos antes de emigrar. Sin embargo, se abrió aquí un problema a futuro (incluso se sugirió un posible corpus para indagarlo: la dramaturgia de di Napoli-Vita; v.s. 7.5.1).

5.2. La ópera ocupaba un lugar central de la cultura italiana en Buenos Aires (*i.e.* era el sistema modelizante secundario estructurante; Lotman *et al.* 1973). Era la punta de lanza de la expansión de la lengua italiana por el mundo.⁵³² De allí que se pretendía modélica para la comprensión de sí misma de la cultura italiana. Asimismo, se trataba de un género que atravesaba completamente lo social, de las elites a los sectores populares (*cf.* Cetrangolo 2010).⁵³³ Para la cultura porteña (a pesar de la insistencia con que muchos críticos atacaban a la ópera, sobre todo a sus modos de consumo) la ópera era también un género estructurante. Por ello, la creación del nuevo Teatro Colón se vivió en la publicística italiana como un triunfo latino, un logro ítalo-argentino. Asimismo, la creación operística fue también un lugar de encuentro cultural (v.s. 9.2.1). Los artistas italianos (compositores, libretistas, traductores y escenógrafos) fueron activos creadores de la ópera «nacional y americana» (tanto de orientación mítica como histórica). En esta investigación se esbozó la importancia de esta obra, sin embargo, el estado actual del conocimiento sobre el tema no permite aún avanzar más.

muchos músicos argentinos optaron por estos centros de formación. Sin embargo, aquellos que no viajaron para estudiar también recibieron esta enseñanza a través de los profesores inmigrantes.

⁵³² Es interesante notar que cierta tendencia estética operística de gran éxito y difusión, como el verismo, se cimentaba en la recuperación y representación de ciertas tradiciones regionales, sin embargo, estaban mediadas desde centros metropolitanos y no se trató de un regionalismo emergente de aquellas tradiciones (por ello se incurrió en errores en el uso de los dialectos).

⁵³³ Esta idea se refuerza en los géneros favorecidos por las expresiones propias del nacionalismo musical argentino: la canción de cámara en español (*cf.* Mansilla 2011), contra la canción en italiano fomentada desde las páginas de las revistas, y el sinfonismo, en competencia con la ópera (Alberto Williams no compuso ninguna ópera y significativamente los críticos italianos le pedían que escribiera alguna; *cf.* Sansone 1987).

5.3. Este grupo cultural y la publicística que produjo se ubicaron como mecanismo de frontera, *i.e.* como traductores. La traducción se entiende como mediación en el paso de un texto de una cultura a otra. Se han visto las diferentes modalidades que asumió, desde la traducción literaria (*v.gr. Martín Fierro*), lírica (*v.gr. Krhryse, Yupanki, Huemac*), dramática (*v.gr. M'hijo el dottor, Juan Moreira*), hasta la aplicación de modelos de creación del seno de una cultura a otra, como en el caso de la versión melodramática verista de *Juan Moreira* por Enrico Bernardi (*v.s.* 8.2.2; 9.2.2).

5.4. La crítica respondía al tipo de lectura que Rossi-Landi (1967) llamó realista. Es decir, aquella que privilegiaba los sentidos de la «ideología dominante». De los juicios se desglosa que el ideal esperado era una comunicación eficiente entre la obra y el espectador, en la que se privilegiaban sentidos en torno a la fidelidad con el natural y la capacidad de afección; consecuentemente, el nivel de información producido en la comunicación artística era eminentemente bajo.⁵³⁴ No deja de ser llamativa una concepción «débil» como esta de la obra de arte, en el marco de un modelo expansivo cultural-artístico.

5.5. La puja por el mercado de arte, en el contexto de una creciente autonomización del campo artístico, fue leída por los intelectuales italianos como un emergente de lo planteado anteriormente en 10.2.2 y 10.4.2. En el espacio artístico se manifestaron los límites a la inserción de los artistas italianos entre fines del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, el conflicto por los espacios de poder tomó dos modalidades: una gremial y una estético-ideológica; ambas no son más que las caras de una misma moneda.

→ La disputa por el principio de verosimilitud, por el derecho de producción sígnica, fue fuertemente asimétrica y resultó en el olvido (no absoluto) del posicionamiento colectivo que tuvieron los artistas italianos y el grupo cultural que los contuvo.

⁵³⁴ Por supuesto que esta afirmación se trata de una generalización. Hubo casos de lecturas que pretendieron complejizar la obra de arte, como la que realizó Zuccarini (1907) de los frescos de la Catedral realizados por Parisi. La comprensión de la crítica de Zuccarini apareció como deudora de De Sanctis (tal vez a la versión croceana contemporánea); era una mirada historicista que consideraba a la obra en referencia a su contexto, a sus condiciones de posibilidad y sus efectos históricos (por ello fue capaz de plantear una especie de sociología del arte) (*v.s.* 9.1.2).

6. El diálogo con el nacionalismo señala un diferendo, una distancia con la voz colectiva del grupo cultural. Es posible, entonces, indagar esa responsividad en la publicística italiana:

6.1. La publicística italiana respondió a uno de los principales modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (*cf.* Mancuso 1989-90:72; 1999:23), con un programa cultural sustentado en la lengua. Es decir, que respondió al condicionamiento y la asimilación con una fuerte idiosincrasia lingüística (*v.s.* 7.4.2). Este elemento estructurador de la *italianità* no sólo enfrentaba la interacción con la cultura local sino también buscaba determinar la fisonomía de la propia colectividad. Como se dijo, pretendía unificar la dispar realidad de los emigrados italianos.

6.2. Tanto el nacionalismo como la *italianità* llevaron adelante proyectos pedagógicos.⁵³⁵ El proyecto pedagógico y refundacional nacionalista, la *via regia* de la «restauración» (Mancuso 2012; *v.gr.* Rojas 1909; Ramos Mejía 1913), respondía –entre otras voces– al proyecto italiano, que consistía en sostener la *italianità*, fundamentalmente en los hijos de los emigrados (*v.s.* 7.4.2.; 8.3). La publicística italiana, a través de revistas escolares, sostuvo una serie de tópicos que hacían parte de esta pedagogía: el amor a la tierra de los progenitores y las *due patrie*. Asimismo, se comprobó (como se esperaba por la previsiones gramscianas) que la publicística especializada en artes (como toda publicística que pretende expandir cierta tendencia ideológica) tuvo un tono pedagógico que buscaba formar el gusto del público porteño.

6.3. La publicística italiana en Buenos Aires construyó de una manera diferenciada su espacio de experiencia; *i.e.* una mirada alternativa de la historia. Este punto, en relación con el anterior, fue central en la respuesta a la reacción nacionalista, fundamentalmente al tradicionalismo, al «nacionalismo escolástico» (Zuccarini 1910). Por ejemplo, muy hábilmente Zuccarini integró su visión de la historia de la inmigración italiana en Argentina al programa de país de la generación del 37, especialmente al sarmientino. Su texto era una respuesta al de Rojas (1909), al mismo tiempo que a aquellos italianos que, en espejo, se

⁵³⁵ Cabe preguntarse si esos proyectos eran mutuamente excluyentes como parece desprenderse de Rojas (1909) y Ramos Mejía (1913). La descripción de la realidad escolar propuesta en esos mismos textos sugiere que eran complementarios, que de alguna forma la pedagogía era pluralista y los integraba.

lamentaban frente a la disolución de la *italianità* por la «*invadenza argentina*». Se trataba, para Zuccarini, de un proceso mayor de culturogénesis, sincrético (v.i. 10.7.1). Por su parte, en esta publicística no podía faltar una mirada diferenciada sobre la historia del arte italiano en Buenos Aires. Se probó que su estudio es fundamental la comprensión relacional de las tendencias estéticas y sus posicionamientos ético-estéticos responsivos (v.s. 9.1.2; 9.1.3).

6.4. Es posible entender el esteticismo de la publicística italiana (v.s. 10.3) como una respuesta a la vía «culturalista» esgrimida por el nacionalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX (cf. Terán 2000; Devoto 2002; v.s. 2.1.2).

6.5. El diálogo, si bien fue asimétrico, produjo un *feed-back*; i.e. tuvo efectos en ambas tendencias culturales. Esto podría verse en la incorporación que hizo Rojas de las críticas que fueron realizadas a su pensamiento (v.gr. Zuccarini 1910) en *Eurindia* (cf. Dalmaroni 2000; Mancuso 2012), donde se formuló (si bien ya estaba preconfigurada en los textos anteriores) una culturogénesis integradora. Por su parte, la publicística italiana también se vio modificada en el intercambio. Zuccarini propuso un proyecto de reajuste de los objetivos del asociacionismo – que implicaba desde su perspectiva la competencia por la representación de los sectores trabajadores con el catolicismo y con cierta izquierda–, pues en el fondo existía una dirección histórica que tendía a la síntesis cultural:

Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni (...) (1910:462).

→ A pesar del olvido, el diálogo fue productivo y a través del estudio de la publicística italiana es posible recuperar algo de la multiacentalidad (premisa 5 de Mancuso y Grupo Sigma 1991; v.s. 3.1; v.i. 10.7.1).

7. La propuesta de esta investigación fue reinterpretar, como tendencias o polos al interior mismo de los textos y sus lecturas, la tensión entre las tesis asimilacionistas y pluralistas (v.s. 2.1.3). El asimilacionismo no era sólo una teoría del nacionalismo vernáculo; era una teoría cultural hegemónica en aquel período histórico. Una de sus características principales fue la narrativa unitaria a la que se subsumía. Es decir, el convencimiento de que el resultado del proceso de contacto (choque) cultural es una

cultura unitaria, de rasgos determinados (no necesariamente predecibles).⁵³⁶ Esta premisa aparece como consenso también en los textos italianos. Scardin (1899) entendía que la Argentina se encontraba en medio de aquel proceso: mezcla de razas e idiomas, la fusión de sus elementos dispares estaba aún incompleta y no se había alcanzado la «*perfetta unità etnologica*». Había predicho que faltaba para ello medio siglo. Por esto, se lee la propuesta de Scardin como de tendencia unitaria, homogénea, convergente. Por su parte, la comprensión de Zuccarini, algo más compleja, se refería a una «palingénesis» cultural. Ésta era una fuerza transformadora («*di digestione sociale*»), que modificaba los elementos culturales originarios, «*distruggendo ogni proposito anteriore*» (1910:5), integrándose en una nueva historia, una nueva civilización.⁵³⁷ Por ello Zuccarini intuyó la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica, subsumida a ese proceso mayor de culturogénesis.⁵³⁸ En ese cotexto teórico el carácter cultural unitario era una condición del surgimiento de una expresión artística propia:

Scienza, letteratura, arte, genio nazionale non si formano con fisionomia, impronta e caratteri proprii che dopo raggiunta l'omogeneità nelle tendenze morali e nello spirito del popolo. / Forse, tra mezzo secolo, quando la massa che oggidi la costituisce, sarà andata unificandosi e assumendo un solo aspetto etnico e psicologico, questa giovane nazione saluterà il suo genio e la sua arte e la sua letteratura, in cui si rispecchieranno tutte le sue liriche passioni e le sue ideali tendenze (Scardin 1899:187).

En este sentido la narrativa cultural unitaria ponía el acento en un orden lógico (que se revela a la luz de la semiótica de la cultura): primero el carácter unitario de la cultura y luego la creación del texto propio. Se obviaba de esta forma la condición necesaria del texto ajeno en la creación del texto propio (*cf.* Lotman 1983a). Como efecto, la disputa estética se orientó a definir las directivas de ese carácter unitario. Si el «texto propio», la «literatura nacional», el «relato artístico nacional», tiende a ser unitario, consecuentemente, se minimiza, invisibiliza (nunca totalmente), el aporte del «texto ajeno». Es decir, se cierra cancelando las alternativas pluralistas, reclamando la hegemonía de la producción sígnica. Este es un límite (histórico y lógico) del modelo convergente, *i.e.* la puja por definir el centro de la cultura. La crítica y los artistas italianos (la publicística italiana) experimentaron el desplazamiento de sus concepciones

⁵³⁶ He ahí el poder de *Eurindia*: una narrativa culturogenética capaz de asimilar e integrar (tanto en el pasado como en el presente) en una fisionomía cambiante y dinámica elementos culturales originarios muy diversos; siempre y cuando (*conditio sine qua non*) una serie de elementos estructurales garanticen la homeostasis cultural (la lengua española principalmente).

⁵³⁷ Esto hacía de Argentina, para Zuccarini, una anomalía, una utopía pacífica y de concordia en un mundo cada vez más conflictivo.

⁵³⁸ Como se dijo, Zuccarini entendía todo este proceso como la actualización del programa sarmientino.

estéticas. Lo aparentemente paradójico es que tal efecto no sólo fue el resultado de una imposición sino también de condiciones inherentes de su propia concepción cultural.

→ Este hallazgo que señala la contradicción de la publicística italiana entre su programa y su sentido común muestra la resistencia de toda formación cultural a la reducción a una función hegemónica generalizada, sea alternativa o dominante. En otras palabras:

7.1. Un modo de comprender esta publicística es enunciar una permanente tensión inherente, irresoluble, entre la convergencia y la divergencia; entre la aceptación de las condiciones culturales impuestas para la asimilación y la conservación de rasgos culturales cuya estructuralidad resulta inasimilable; entre la clausura monológica y la apertura pluralista. Se vio en esta investigación que las tensiones del contacto cultural, aún en los momentos de mayor cercanía no se eliminan. Por lo que el modelo de interacción convergente no implica un estatismo, sino que exige que diversos elementos culturales permanezcan constantemente dinámicos con el objetivo de contrarrestar las tensiones propias de la dialéctica de la relación entre culturas. Se insiste en este punto: desde muy temprano la publicística italiana tuvo la pragmática convicción de que el contacto cultural tiende al borramiento de las características originarias. Aún más, aceptó de modo realista aquella condición y creó una publicística (es decir, una producción textual, artística y crítica, que enfatizó los sentidos de la *italianità*) con el fin de afrontar aquel contacto e intentar imponer algunas de sus condiciones al choque cultural. Consecuentemente, toda la producción textual (esto no es novedoso pero aparece con una irrefutable contundencia) italiana en la Argentina está atravesada por la tensión entre la convergencia cultural, a riesgo de la pérdida de las características culturales más salientes del aporte italiano (en primer lugar la lengua) en la pretensión de imponer las condiciones del contacto; y la divergencia cultural, en la pretensión asimétrica (que los encontró en la parte débil) de conservar los elementos culturales en el contacto. Por ello, Zuccarini (1910) advertía a los italianos que se lamentaban, que debían aceptar la «realidad» (el verosímil compartido), *i.e.* la condición ya asumida de integrarse en un proceso mayor de etnogénesis que «diluiría» la *italianità* (comenzando por la lengua). Sin embargo, más allá de las proyecciones a futuro de los textos, las condiciones impuestas por

el nacionalismo culturalista a la integración de los inmigrantes a través del programa pedagógico no pudieron –en esto se ve actuar con toda su potencia la dinámica cultural– evitar que ciertos elementos culturales italianos se arraiguen fuertemente en la cultura argentina. Fue absolutamente predictiva la frase de Cittadini en 1886 en su programa de *italianità*: que la Argentina «(...) *prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità*» (*cit. in Bertagna 2009:32*).

Podrían resumirse los aportes de esta investigación (parte IV) en dos: Por un lado, un aporte historiográfico (*v.i.* 11) que dio cuenta de la conformación de un grupo cultural (Gramsci, Williams) que permanecía olvidado o, en el mejor de los casos, inopinado (por no problematizado) en la historia de las artes. Por otro, una contribución teórica (*v.i.*12) que surge de la aplicación en la cultura argentina (por lo tanto la contrastación de la pertinencia de la perspectiva) de la propuesta metateórica de Mancuso (2005a; 2011a) que reúne el aporte realizado a las ciencias sociales por el primer y segundo programa semiótico.

PARTE IV. CONCLUSIONES

CAPÍTULO 11. DISCUSIÓN

A continuación se tratan algunas discusiones metatextuales a la luz de los hallazgos. En primer lugar, este trabajo se propuso explicitar un programa de investigación gramsciano para las publicaciones periódicas que resultó pertinente en el marco de una perspectiva semiótica de la cultura (*v.i.* 12). Para ello fue necesario reconstruir los puntos metodológicos de ese programa y adaptarlos a los textos indagados. Es interesante notar que la reconstrucción mostró que la aproximación gramsciana para el estudio de objetos como las revistas culturales está extendida pero poco explicitada. Es decir, los muy vigentes estudios sobre publicaciones periódicas en el contexto de la historia cultural y de las artes, muchos adscribibles a las perspectivas de los estudios culturales, parten de supuestos teóricos gramscianos. Ahora bien, generalmente se trata de lecturas que hacen hincapié en una sociología de la cultura (influenciada por Williams, los estudios culturales británicos, Bourdieu, etc.) más que en una semiótica como se pretende aquí (a partir de la propuesta de Mancuso 2010a).⁵³⁹

Por su parte, la literatura histórica sólo había considerado hasta ahora una parte del corpus estudiado (el diario *LPI* y los libros conmemorativos). Bertagna (2009) y Sergi (2012) prueban que el interés por las publicaciones periódicas en el contexto migratorio es actual y compartido tanto en Italia como en la Argentina. Lo que permanecía sin ser indagado fue la publicística de interés artístico-cultural, consecuentemente estaba inopinado un aspecto que desde la perspectiva de esta investigación se juzga fundamental para la inmigración italiana en Buenos Aires. Asimismo, aquello que sí fue investigado aguardaba aún un cuestionamiento semiótico.

La importancia de la publicística es ampliamente aceptada y fue señalada

⁵³⁹ En esta investigación se pretendió llevar a cabo una propuesta de Williams (*v.s.* 2.3.4) que sugiere la contrastación de su sociología de la cultura (de matriz gramsciana) con la semiótica cultural. Asimismo, se hipotetizó (y en cierta forma resultó pertinente) que la propuesta teórica de Williams (síntesis y sistematización de la teoría literaria y cultural gramsciana) es compatible con la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu-Moscú; aún más de lo que el propio Williams (1977) explicitó en su texto. El contexto bipolar de entonces dificultó el diálogo contemporáneo entre ambos desarrollos teóricos; sin embargo, Williams citaba a Bachtin, Vigotsky, Kristeva, Eco y Rossi-Landi (es decir, desarrollos teóricos cercanos).

fundamentalmente por la historia cultural de perspectiva semiótica (Blengino 1987, Mancuso 2007, 2010c, 2014) (v.s. 2.1.5; 3). La contribución de esta investigación a ese campo de estudio es que hasta ahora la publicística se había abordado fundamentalmente como un fenómeno de emigración, *i.e.* como condición que canalizó la expulsión; aquí se estudia también como fenómeno de inmigración, *i.e.* como espacio de interacción con elementos locales y por la inserción. A las contribuciones anteriores (Mancuso 1999; Bertagna 2009; Sergi 2012) este trabajo agrega una concepción integral de la «publicística» (Gramsci [1975]; Mancuso 2007; 2014; v.i. 12) con el elemento novedoso del interés cultural-artístico. Se insiste, además, en que este interés no proviene únicamente de la mirada del investigador, sino que emana de los textos mismos como una preocupación central, por lo tanto, fundamental para una comprensión compleja de la cultura del período.

En otras palabras, se abordaron textos que no habían sido estudiados y su lectura contrastó positivamente muchas de las interpretaciones previas sobre la historia de la inmigración italiana en la Argentina (v.s. 2.1). Eso demuestra –más allá de la utilidad de una nueva contrastación– la pertinencia de la selección del corpus. Aún más, se iluminó una parte poco o casi nada considerada de la inmigración, *i.e.* el grupo cultural y su posicionamiento. Es decir, no sólo se confirmó mucho de lo que la historiografía destacó sobre la inmigración italiana sino que también se mostró algo aún escasamente explorado: la dimensión artístico-cultural, a la que además se otorgó un rol central, aportando más elementos a la comprensión de la *italianità* como programa cultural.

En cuanto a la historiografía del arte, la contribución no tiene que ver sólo con el aporte del señalamiento de aquella formación cultural sino también con el avance en la historia de la crítica, campo de muchísimo interés dentro de la disciplina y que de alguna forma puede integrar, reunir –como se intentó hacer aquí–, la historia de la música, de las artes visuales y del teatro.⁵⁴⁰ Hasta el momento, la historiografía de las artes había pasado por alto no sólo la conformación del grupo cultural descripto sino al grupo en sí. Hubo escuetas menciones de la Associazione Artistica pero no del grupo que le dio origen y que en muchos sentidos la trascendió. Se entiende aquí que tan grave como el olvido de la obra de los artistas particulares es el olvido de su posición de

⁵⁴⁰ También las etapas iniciales del cine en la Argentina podrían vincularse (como las producciones de Mario Gallo) pero esto amerita una investigación particular.

conjunto, que dificulta el rescate de la multiacentualidad del signo (artístico). Precisamente eso es lo que la siguiente premisa del Grupo Sigma destaca:

El aumento de la consciencia posible permite el mayor reconocimiento de existencia del *otro* (extranjero, marginado, diferente) historizando aún más y profundizando la crisis del *sentido común unitario* (nacionalismo, tradición, integrismo, populismo). El ir hacia el otro refuta la naturalidad de la ideología dominante: la niega, altera el flujo de información ya establecido (consuetudinario) aumenta la entropía del código, potencia las contradicciones, las debilita, razón por la que la ideología dominante necesita controlar ese flujo informativo que genera todo encuentro con el otro, mimetizándose para despotenciar las fisuras generadas en el código dominante por ese encuentro, llegando incluso a la clausura (xenofobia, censura) permitiendo emitir tan sólo lo que posibilite sanar la fractura, impidiendo nuevas *metatextualidades* (Mancuso y Grupo Sigma 1991[2005]:s/p).

CAPÍTULO 12. APORTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS

A continuación se discute la productividad de la propuesta metodológica en relación con la perspectiva teórica. El principal aporte de esta investigación surge de la aplicación en la cultura argentina, por lo tanto la contrastación de la pertinencia de la perspectiva, de la propuesta metateórica de Mancuso (2005a; 2010a) que reúne las contribuciones realizadas a las ciencias sociales y humanas por el primer y segundo programa semiótico; especialmente, en este caso, la reconstrucción de una metodología gramsciana a partir de la terminología de la semiótica de la cultura; *i.e.* uno de los tantos itinerarios posibles dentro de esa potente lectura epistemológica.

«(...) la Escuela de Tartu (...) con una sensibilidad absolutamente común a la diseñada por Rossi-Landi, contribuye decididamente a materializar el viejo proyecto de Bachtin y de Gramsci: *la construcción de una teoría «fuerte»* (*i.e.* «comprometida» en sentido sartreano o «militante» como la llama Muscetta) *de lo social*, entendido como mecanismo de relaciones sígnico-comunicativas y por ello éticas (...)» (2010a:14).

De este modo, la tesis se sustenta sobre teorías fuertes: el dialogismo bachtiniano, la filosofía de la praxis gramsciana y la teoría semiótica de interacción de las culturas. La comprensión dialógica de la cultura (histórica) desafía al historiador a «recuperar» una memoria textual que devuelva la multiacentualidad al signo y la, consecuente, comprobación de su construcción responsiva (*feed-back*). Esta perspectiva no olvida la asimetría,⁵⁴¹ sino que busca comprender los posicionamientos relacionales

⁵⁴¹ Es interesante observar que, en un gesto usual dentro de su desarrollo teórico, la Escuela de Tartu va más allá de las usuales connotaciones del reparto del poder asociadas a la idea de «asimetría» y destaca el rol fundamental que supone la diferencia (partiendo de la hemisférica cerebral, desde la conciencia individual al mecanismo semiótico de la cultura) en la dinámica cultural y en la creación de lo nuevo

en la puja por la hegemonía, *i.e.* la posición ética.

Para ello se intentó reconstruir una metodología gramsciana con el fin de estudiar el desarrollo de esa disputa a partir de una textualidad típicamente moderna, las publicaciones periódicas. Las condiciones de escritura no permitieron a Gramsci un desarrollo sistemático del método, por lo tanto se espera que su reconstrucción y discusión resulte útil (*v.s.* 5 y su puesta en práctica en 7, 8 y 9). En este sentido, el aporte fundamental quizá sea la utilización de la noción de «publicística», esbozada por Gramsci y retomada por Mancuso (1999; 2007; 2014), que se constituyó en central en esta tesis. Trabajar a partir de esta idea permitió avanzar sobre sus posibles alcances, pertinencia y potencialidad para aplicaciones futuras.

En una primera aproximación se refirió a la «publicística» como un conjunto textual o, en sentido lato, una actividad editorial que contribuye a imponer o reproducir cierto contenido ideológico (Gramsci [1975]) o narrativa (Eco1994), a caballo entre lo comercial –masivo– (publicitario) y lo político (propagandístico) (*v.s.* 2.1.5). Luego, se definió como la «materialización» de una tendencia ideológico-cultural en un plexo textual (*v.s.* 5). Es decir, como textos que contienen una determinada concepción de la cultura (por ende de la relación con otras o con lo que considera no-cultura), pero que, como tales –como textos–, exceden la lectura que los considera únicamente vehículos de una tendencia ideológica (*v.s.* 2.3.3). Entonces se comprobó que el término favorece las lecturas que tienden al agrupamiento de los textos (a pesar de sus posibles resistencias) en una misma tendencia ideológica (rastreable históricamente).

Consecuentemente, considerar un texto dentro de una determinada publicística implica hacer una lectura de ese texto (una entre tantas posibles, siempre y cuando no se lo esté «forzando»; *i.e.* dentro de los límites de su interpretación). Por ello, es posible agrupar dentro de una publicística, como se hizo aquí, textos periodísticos y artísticos (con una importante reducción de las potencialidades de lectura de estos últimos).⁵⁴² Esta concepción supone, no está de más explicitarlo, que la publicística es una lectura del investigador, que no agota los sentidos de ningún texto, que excede incluso las posibles pretensiones (intenciones) autorales. Sin embargo, es útil para trazar líneas cotextuales que conformen un plexo multigenérico (artístico, crítico).

(Lotman 1983b).

⁵⁴² Es decir, se trata de una lectura con énfasis en los aspectos más redundantes, consecuentemente menos informativos, de los textos, fundamentalmente de los artísticos.

Otra forma de entender el concepto es como un metatexto implícito en un conjunto de textos; en especial en el caso estudiado, un metatexto ordenador del contacto cultural. O sea, la publicística contiene también las estrategias con las que dicha tendencia ideológica pretende interactuar en una cultura.

Por su parte, la aplicación de la teoría semiótica de interacción de las culturas (Lotman 1983a; Lotman *et al.* 1973) en esta investigación podría resumirse en la centralidad que se otorgó en la lectura a uno de sus postulados: que el mecanismo de interacción de las culturas, en última instancia, no difiere del mecanismo de interacción entre los textos al interior –especialmente entre textos marginales y centrales– de la estructura compleja de una cultura. Ahora bien, se trata de una interacción textual de máxima complejidad (de ahí los potenciales efectos altamente creativos del contacto) en el que media un mecanismo de frontera –i.e. de traducción– y en el que la distancia (fundamentalmente la lingüística), dependiendo de la traducción y de la interpretación que se haga, puede resultar en una lectura que tienda a acortarla (convergencia, consecuente pérdida de información), o bien, tienda a su irresoluble diferencia (divergencia, consecuente enriquecimiento informativo, creativo).⁵⁴³ Para leer este último sentido fue necesario comprender la voluntad expansionista de la cultura italiana, especialmente sobre la base de sus modelos artísticos, que buscaba imponer en la cultura argentina pretendidos derechos de autoridad, al mismo tiempo que los textos que ocuparon los lugares centrales de la cultura argentina del período buscaron mantener los privilegios de clase sobre la nueva constitución demográfica del país y sobre la pluriculturalidad que trajo aparejada.

Esto redundaba en la hipótesis básica que postula una tensión modélica al interior de los textos en discusión, precisamente por contener las condiciones textuales que habilitan una u otra lectura, su interpretación convergente o divergente (*v.s.* 3.1). De este modo se contrasta positivamente la tesis de la Escuela de Tartu que señala que en la cultura funcionan dos mecanismos opuestos: la tendencia a la diversidad y la tendencia a la uniformidad (Lotman *et al.* 1973(2006):84). Bajo esa tensión, el modelo de sí misma de la cultura diaspórica italiana implicó el privilegio de una tendencia (hegemónica) cultural-histórica a la conformación o, más precisamente, modelización

⁵⁴³ Esta tensión textual se interpreta aquí como la expresión culturoológica del problema existencial del «emigrado-aventurero-exiliado» (Mancuso 2014).

de la cultura como unitaria.⁵⁴⁴ En otras palabras, la expansión de las culturas (fundamentalmente europeas) por el globo tenían como sustrato una modelización unitaria (*cf.* Elías 1939). Consecuentemente, dos destinos aparecen como previsibles lógicamente (lo que no significa que se hayan dado de ese modo): la imposición de la cultura propia como hegemonía (con el desplazamiento de las estructuras fundamentales de la cultura ajena); o la incorporación, en un proceso mayor de culturogénesis, en la hegemonía cultural receptora y el consecuente olvido de los rasgos más disímiles de su cultura.

CAPÍTULO 13. CONCLUSIONES

Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX se encontraba en un momento de crisis cultural verificable en el aumento de la semioticidad. En ese contexto se produjo una proliferación textual como efecto de la altamente dinamizadora interacción de culturas. La inmigración italiana se modelizó como una cultura expansiva a través de una publicística llevada a cabo por un grupo cultural que, de ese modo introdujo cambios imprevistos en la cultura porteña. Esta formación cultural, junto a otros agentes dinamizadores (como las tendencias anarquistas) aceleraron contradicciones latentes de la cultura argentina. La disputa, principalmente con el nacionalismo culturalista, por el principio de verosimilitud, por el derecho de producción signica, fue fuertemente asimétrica y resultó en el olvido (no absoluto) del posicionamiento colectivo que tuvieron los artistas italianos y el grupo cultural que los contuvo. El diálogo, sin embargo, fue productivo y a través del estudio de la publicística italiana fue posible recuperarlo. Este es el aporte del trabajo a la historia cultural del período.

La investigación surgió de la aplicación en la cultura argentina de un itinerario teórico sugerido en la propuesta metateórica de Mancuso (2005a; 2011a) que sintetiza los desarrollos del primer y el segundo programa semiótico. Para ello se reconstruyó una metodología gramsciana con el fin de abordar la publicística como problema en el contexto de una teoría semiótica de interacción de las culturas. Se vio que el mecanismo de interacción de las culturas, donde se dirime la hegemonía, no difiere del mecanismo

⁵⁴⁴ Hegemonía que no sólo se mantendría en los años que siguieron sino que se consolidaría fuertemente durante el período de los estados totalitarios.

de interacción entre los textos al interior de una cultura –especialmente entre textos marginales y centrales–; es decir, que así como aquí se estudió una publicística inmigrante, el diálogo que forma la hegemonía puede estudiarse a través de la publicística de cualquiera otras tendencias ideológicas en una cultura (*cf.* Gramsci [1975]; Lotman 1983a). Asimismo, los textos del corpus, en tanto memoria (Lotman 1992b) y «programa[s] condensado[s] de la cultura en su totalidad» (Lotman *et al.* 1973(2006):75), contienen los rastros de ese diálogo, por ello el resultado de esta aplicación teórica fue la postulación de una tensión modélica al interior de los textos en discusión: la tendencia al énfasis en «lo común», o convergencia, y la tendencia de interacción diferencial, o divergencia; precisamente por contener las condiciones textuales que habilitan una u otra lectura, es decir, su interpretación convergente o divergente; *i.e.* la tendencia (como memoria y/o programa) a la uniformidad o a la diversidad (Lotman *et al.* 1973).

BIBLIOGRAFÍA TEXTUAL

1. Publicaciones periódicas

CARAS Y CARETAS

- 1899 «Personajes italianos en Buenos Aires», *Caras y Caretas*, II, 49, 9-IX-1899: 22.
1900a «El marqués Malaspina en la Sociedad Artística Italiana», *Caras y Caretas*, III, 99, 25-VIII-1900: 25.
1900b «Nuestro número extraordinario», *Caras y Caretas*, III, 102, suplemento, 20-IX-1900: s/n.
1904 «Novedad musical», *Caras y Caretas*, VII, 296, 4-VI-1904.

EL CASCABEL

COLL Enrique

- 1893 «Charla», *El Cascabel*, II, 8-VI-1893: 338-9.

GARRIDO S.

- 1893 «El que no anuncia no vende», *El Cascabel*, II, 85, 17-VIII-1893: 499.

EL DIARIO

EL DIARIO

- 1892 «Conciertos Galvani», *El Diario*, 19-IV-1892: 1-2.

EL MUNDO DEL ARTE [MDA]

ALBASIO Luigi

- 1893 «Un episodio della rivoluzione del iuglio 1890», *MDA*, III, 59: 1-2.

BATALLAS Alfredo

- 1892 «A propósito de los conciertos orquestales. Apuntes de un aficionado», *MDA*, II, 20, 10-V-1892: 3.

CERTAMEN

- 1892 «El carnet del cronista», *MDA*, II, 35: 4-7.

- 1894 «Concerto all'Opera. Diretto da Alberto Williams», *MDA*, IV, 100: 7-8.

DE LA FUENTE Manuel

- 1894 «Compañías teatrales españolas y el teatro por secciones», *MDA*, IV, 85: 3-4.

DE ZERBI Giacomo

- 1891a «Concerti e concertisti», *MDA*, I, 2: 5.

- 1891b «El concierto orquestal del lunes en la Ópera», *MDA*, I, 3, 23-XI-1891: 7-8.

- 1892 «Il Leone di Venezia», *MDA*, II, 18: 2.

- 1893a «Teatro. Artisti ed altro», *MDA*, III, 74: 6.

- 1893b «Teatri. Artisti ed altro», *MDA*, III, 75: 7-8.

- 1894a «El triunfo de la actividad y del ingenio», *MDA*, IV, 87: 4-5.

- 1894b «Teatro. Artisti ed altro», *MDA*, IV, 88: 7-8.

- 1894c «Teatri, artisti ed altro», *MDA*, IV, 89: 7.

- 1894d «A los lectores», *MDA*, IV, 102: 1.

- 1895a «Teatri, artisti ed altro», *MDA*, V, 106: 7-8.

- 1895b «*Tarass Bulba*. L'avvenimento artistico argentino. Il franco giudizio d'un profano», *MDA*, V, 110: 2-3.

F.

- 1893a «All'Unione e Benevolenza», *MDA*, III, 52: 6.

- 1893b «Arte e critica. L'Ateneo Argentino», *MDA*, III, 54: 3.

FORINO Luigi

- 1892-3 «Un Quartetto ad Arco. La Cinteria ed i maestri della Cinteria. Un po' di storia», *MDA*, II, 6-7:17; «Il Quartetto ad Arco. La liuteria ed i maestri della liuteria. Un po' di storia», *MDA*, II, 10: 3-4; II, 11: 4; II, 12: 4-5; II, 14: 4-5; II, 17: 4-5; II, 18: 3; II, 20: 4; II, 25: 4; II, 30: 3; II, 36: 3-4; III, 44: 4; III, 54: 2-3; III, 70: 6.

- 1893a «A propósito de escuelas de ópera», *MDA*, III, 60: 1-2.

- 1893b «A propósito de escuelas musicales», *MDA*, III, 67: 2-3.

FRÉMOND A.

- 1893a «A propósito de escuelas musicales», *MDA*, III, 63: 2-3.

- 1893b «A propósito de escuelas musicales», *MDA*, III, 71: 6.
 GASTONE *NON DI FOIX*
 1892 «Il tiro al piccione», *MDA*, II, 38: 4.
 IL REPORTER
 1895 «Note Staccate», *MDA*, V, 113: 8.
 LONGO A.
 1892 «Historia de la esgrima en Italia», *MDA*, II, 14: 3-4.
 LO SPETTATORE
 1891 «Platea e Palcoscenico. Compagnia Maggi», *MDA*, I, 4, 5-XII-1891: 2.
 MALHARRO Martín
 1894 «Gli organizzatori della gara italiana di tiro a segno», *MDA*, IV, 99: 6.
MDA [EL MUNDO DEL ARTE]
 1891a «Cuatro palabras de presentación», *MDA*, I, 1: 4.
 1891b «Al Tigre. Las Regatas», *MDA*, I, 2: 6.
 1891c «Piccola Posta. Gaucho, La Plata», *MDA*, I, 5, 18-XII-1891: 8.
 1892a «Platea e Palcoscenico», *MDA*, II, 6/7, 1-I-1892: 2.
 1892b «La nostra musica», *MDA*, II, 6/7, 1-I-1892: 10.
 1892c «Los grandes conciertos orquestales de Ercole Galvani bajo el patronato del *Mundo del Arte*», *MDA*, II, 11, 10-I-1892: 2.
 1892d «I grandi concerti orchestrali e i concerti ismaeliti», *MDA*, II, 16, 1-IV-1892: 3-4.
 1892e «1810 – 25 de Mayo – 1892», *MDA*, II, 21/22: 3.
 1892f «Quattro Parole sui Concerti Galvani», *MDA*, II, 18, 23-IV-1892: 2.
 1892g «I concerti Ismaeliti», *MDA*, II, 19, 30-IV-1892: 6.
 1892h «Musica nuova», *MDA*, II, 34: 4.
 1892i «1492-1892», *MDA*, II, 35: 1.
 1892j «Attilio Valentini», *MDA*, II, 35: 2.
 1892k «Exposición musical para Chicago», *MDA*, II, 36: 3.
 1893a «Concerti. Al Conservatorio di Musica», *MDA*, III, 57: 5.
 1893b «A los suscriptores y favorecedores de *El Mundo del Arte*», *MDA*, III, 63: 1.
 1893c «Ai Lettori», *MDA*, III, 63: 2.
 1893d «El número especial del banquete a los ministros», *MDA*, III, 65: 1.
 1893e «Minime», *MDA*, III, 69: 7.
 1893f «Teatri – Arte ed altro», *MDA*, III, 71: 9.
 1894a «Teatri. Artisti de altro», *MDA*, IV, 86: 8.
 1894b «Teatri – artisti de altro», *MDA*, IV, 89: 8.
 1894c «Giacomo De Zerbi», *MDA*, IV, 90: 5.
 1894d «Conciertos», *MDA*, IV, 95: 2.
 1894e «XX Settembre», *MDA*, IV, 98: 2.
 1894f «Il tiro a segno. XX Settembre 1894», *MDA*, IV, 98: 4-5.
 1894g «En la colmena artística», *MDA*, IV, 101: 8.
 1894h «Colmena artística. Reglamento para la primera Exposición de dibujo, pintura y escultura de 1895», *MDA*, IV, 103/104: 10.
 1894i «Lucio Vicente López», *MDA*, IV, 103/104: 10.
 1895 «Nuestra alegoría», *MDA*, V, 70: 4.
 OCHIALETTO
 1891 «Platea e Palcoscenico», *MDA*, I, 3, 23-XI-1891: 2.
 ORTÍZ Jacopo
 1894 «Conciertos», *MDA*, IV, 95: 2.
 PEREYRA A.
 1893 «El Ateneo», *MDA*, III, 63: 3.
 PINCEL
 1895 «Nuestro grabado. El pintor argentino Severo Rodríguez Etchart», *MDA*, V, 110: 2.
 ROTUAR
 1893 «En los conservatorios», *MDA*, III, 60, 4-VI-1893: 2-3.
 RUGGIA A. G.
 1894 «Un pintor argentino y las crónicas de Roma», *MDA*, IV, 85, 14-III-1894: 6.
 TODERO BRONTOLON
 1892 «Platea e palcoscenico. Teatro Doria», *MDA*, II, 12, 20-II-1892: 2.

VERITAS

1894 «Las cosas en su lugar. A propósito de los conciertos sinfónicos», *MDA*, IV, 101: 2-3.

EL PAÍS

EL PAÍS

1901 «Asociación Artística Italiana. Exposición de cuadros y esculturas», *El País*, 15-IX-1901: 5.

GL'ITALIANI AL PLATA

DE STEFANO Giulio

1889 «La stampa italiana», *Gl'Italiani al Plata*, I, 1:6-7.

I FIGLI DELL'OPERAIO ITALIANO O LO SVAGO ISTRUTTIVO

MARTIGNETTI Ignazio

1887 «Le due Patrie», *I Figli dell'Operaio Italiano*, I, 1, 1-II-1887: 3-4.

IL PATRIOTA

CALVI Giusto

1889 «I giornalisti italiani in Buenos Aires. Appunti storici», *Il Patriota*, II, 2: 2-3.

LA NACIÓN

CANÉ Miguel

1894 «Ateneo. Ecos del Festival Wagner. Carta del Sr. Miguel Cané», *La Nación*, 24-X-1894: 4-5.

DO MAYOR

1894 «La marcha del *Tannhäuser*. Perplejidades de un ignorante», *La Nación*, 22-XI-1894: 5.

FREXAS Enrique

1894 «De Fiesta en Fiesta. Ateneo. El nuevo concierto sinfónico», *La Nación*, 2-XI-1894: 6.

LA NACIÓN

1900 «En la Asociación Artística», *La Nación*, 19-IX-1900.

1901a «La exposición de pintores argentinos», *La Nación*, 14-IX-1901: 2.

1901b «La exposición Witcomb. Sala de pintores italianos», *La Nación*, 16-IX-1901: 5.

1916a «Exposición Bonifanti», *La Nación*, 18-VI-1916.

1916b «Las bellas artes», *La Nación. Número especial centenario de la Independencia*, 1916: 350.

1920 «La primera exposición de arte italiano en la Argentina. Éxito de la gestión del Sr. di Nápoli Vita», *La Nación*, 11-II-1920.

1921a «Salón Costa», *La Nación*, 18-V-1921.

1921b «Arte italiano», *La Nación*, 19-V-1921.

1921c «Exposición italiana», *La Nación*, 19-IV-1921.

1921d «La pintura italiana», *La Nación*, 22-IV-1921.

SCHIAFFINO Eduardo

1895 «Buenos Aires. Los signos exteriores de su cultura», *La Nación*, 4-IV-1895: 3.

LA PATRIA DEGLI ITALIANI [LPI]

GISMONDI Evaristo

1900a «Teatri e concerti. San Martín. *Atahualpa*», *LPI*, 11-III-1900: 5.

1900b «Teatri e concerti. San Martín. *Atahualpa*», *LPI*, 15-III-1900: 5.

LPI [La Patria degli Italiani]

1895 «Il 2° concerto all'Ateneo», *LPI*, 3-V-1895.

1899a «Per una società artistica», *LPI*, 28-XI-1899: 4.

1899b «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 10-XII-1899: 4.

1899c «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 30-XII-1899: 4.

1900a «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 10-I-1900: 4.

1900b «*Natura ed Arte*», *LPI*, 18-I-1900: 4.

1900c «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 28-I-1900: 4.

1900d «Pietro Melani», *LPI*, 2-II-1900: 4.

1900e «I funerali di P. Melani», *LPI*, 3-II-1900: 4.

1900f «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 10-II-1900: 4.

1900g «*Natura ed Arte*», *LPI*, 11-II-1900: 4.

1900h «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 13-II-1900: 4.

- 1900i «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 16-II-1900: 4.
1900j «*Natura ed Arte*», *LPI*, 23-II-1900: 4.
1900k «Società del Quarteto», *LPI*, 2-III-1900: 5.
1900l «Per Pietro Melani», *LPI*, 6-III-1900: 4.
1900m «Associazione Artistica Italiana», *LPI*, 9-III-1900: 4.
1900n «In memoriam», *LPI*, 10-III-1900: 4-5.
1900o «Per Pietro Melani», *LPI*, 11-III-1900: 4.
1900p «San Martín», *LPI*, 13-III-1900: 5.
1900q «La lotta contro l'anarchia», *LPI*, 21-VIII-1900: 3.
1900r «Associazione Artistica», *LPI*, 19-IX-1900: 4.
1900s «Per Giacomo de Zerbi», *LPI*, 22-IX-1900: 4.
1900t «Giacomo De Zerbi», *LPI*, 23-IX-1900: 4.
1901a «All'Associazione Artistica», *LPI*, 22-VII-1901: 2.
1901b «All'Associazione Artistica», *LPI*, 1-IX-1901: 5.
1901c «Associazione Artistica», *LPI*, 9-IX-1901: 3.
1901d «Nel salone di Freitas e Castillo. Arte Nazionale», *LPI*, 12-IX-1901: 3.

PAROLETTI Gustavo

- 1899a «Nota bene. Contro gli stranieri. Il progetto del signor Cané. Insipienza od agresione?», *LPI*, 10-VI-1899:3.
1899b «L'attentato del sig. Cané. Stranieri in guardia!», *LPI*, 11-VI-1899: 3.
1899c «Nota bene. L'attentato del Dr. Cané. Il *Diario* contro gli stranieri», *LPI*, 13-VI-1899: 3.
1899d «La protesta del Commercio. Gravi dubbii», *LPI*, 20-VI-1899: 3.
1899e «La grande manifestazione del Commercio. Petizione e non Comizio», *LPI*, 27-VI-1899: 3.
S...
1899 «La critica dei critici», *LPI*, 24-VI-1899: 3.

ZUCCARINI Emilio

- 1901a «Per l'arte italica», *LPI*, 13-IX-1901: 3.
1901b «Per l'arte e per la gloria», *LPI*, 15-IX-1901: 5.
1901c «Figure», *LPI*, 18-IX-1901: 3.
1901d «Alla rinfusa», *LPI*, 25-IX-1901: 5.

LA PATRIA ITALIANA (Eugenio Troisi, dir.)

LA PATRIA ITALIANA

- 1902 «Traditori della patria! Gli stranieri nella repubblica argentina», *La Patria Italiana*, 25-XI-1902: 1.

SPARTACO

- 1902 «L'ora fatale», *La Patria Italiana*, 23-XI-1902: 1.

LA PRENSA

- 1893a «En el Ateneo. La fiesta de inauguración», *La Prensa*, 23-IV-1893: 4.
1893b «En el Ateneo. La fiesta inaugural de esta noche», *La Prensa*, 25-IV-1893: 5.
1893c «En el Ateneo. La fiesta de anoche», *La Prensa*, 26-IV-1893: 5.
1894 «Festival-Wagner en el teatro de la Ópera. Gran concierto de esta noche», *La Prensa*, 22-X-1894: 5.
1901a «El día social. Concierto», *La Prensa*, 31-VIII-1901: 6.
1901b «Buenos Aires artístico. Exposición de artistas argentinos», *La Prensa*, 15-IX-1901: 3.

LA REVISTA TEATRAL [LRT]

BOBY

- 1907 «La quincena teatral. Conciertos», *LRT*, IX, 3, 1-V-1907: 11.

CIONE Otto Miguel

- 1906 «*El arlequín* (fragmento)», *LRT*, VIII, 12, 31-X-1906: 16.

COLAUTTI Arturo

- 1907 «El melodrama futuro», *LRT*, IX, 3, 1-V-1907: 2-4.

DICENTA Joaquín

- 1907 «La verdad en el Teatro», *LRT*, IX, 10, 1-IX-1907: 14.

DI NAPOLI-VITA Vincenzo

- 1906a «Crítica y críticos», *LRT*, VIII, 5, 15-VI-1906: 6-7.

- 1906b «El final de la temporada lírica de la Ópera. La *Figlia di Jorio*», *LRT*, VIII, 9, 15-VIII-1906: 12-14.
- 1906c «*El Pasado*», *LRT*, VIII, 12, 31-X-1906: 14-15.
- DOELLO JURADO Luis
- 1906 «Estrenos de la quincena», *LRT*, VIII, 2, 30-IV-1906: 2.
- F. C.
- 1906 «*La figlia di Iorio*», *LRT*, VIII, 2, 30-IV-1906: 7-10.
- GARCÍA VELLOSO Enrique
- 1906 «*La cadena* (fragmento)», *LRT*, VIII, 1, 15-IV-1906: 14.
- GIMÉNEZ PASTOR Arturo
- 1906 «*La rendición* (fragmento)», *LRT*, VIII, 8, 31-VII-1906: 16.
- LEVENE Ricardo
- 1906 «*El pantano*», *LRT*, VIII, 5, 15-VI-1906: 13-14.
- LÓPEZ Heriberto R.
- 1906 «*Teresa* (fragmento)», *LRT*, VIII, 3, 15-V-1906: 12.
- LRT [LA REVISTA TEATRAL]**
- 1906a «La Revista Teatral de Buenos Aires», *LRT*, VIII, 3, 15-V-1906: 2.
- 1906b «Una pequeña pianista», *LRT*, VIII, 4, 30-V-1906: 12.
- 1906c «Los grabados...», *LRT*, VIII, 4, 30-V-1906: 17.
- 1906d «Nel paese violetta», *LRT*, VIII, 5, 15-VI-1906: 9.
- 1906e «Opiniones de la prensa», *LRT*, VIII, 6, 30-VI-1906: 17.
- 1906f «Esperando *La figlia di Iorio* de Franchetti y D'Annunzio», *LRT* VIII, 7, 15-VII-1906: 13-15.
- 1906g «Sociedad orquestal», *LRT*, VIII, 8, 31-VII-1906: 16.
- 1906h «*Più che l'amore*», *LRT*, VIII, 9, 15-VIII-1906: 16.
- 1906i «Nuestro ambiente artístico», *LRT*, VIII, 10, 30-VIII-1906: 2-3.
- 1906j «Luis Romaniello», *LRT*, VIII, 10, 30-VIII-1906: 14.
- 1906k «*Dopo il silenzio*», *LRT*, VIII, 12, 31-X-1906: 15.
- 1907a «Lectores y lectoras», *LRT*, IX, 1, 1-IV-1907: 2.
- 1907b «En el San Martín», *LRT*, IX, 4, 15-V-1907: 4.
- 1907c «*La Aurora* de Héctor Panizza», *LRT*, IX, 6, 15-VI-1907: 11.
- 1907d «Concierto Scaramuzza», *LRT*, IX, 7, 1-VII-1907: 16.
- 1907e «El Teatro Colón ¿Cuándo será inaugurado? ¿Quién será el empresario? ¿Cuáles son las promesas de la empresa?», *LRT*, IX, 8, 15-VII-1907: 14-16.
- 1907f «Para la inauguración del Teatro Colón», *LRT*, IX, 9, 15-VIII-1907: 6.
- 1907g «Una visita al Colón», *LRT*, IX, 10, 1-IX-1907: 2.
- 1907h «Gennaro D'Andrea», *LRT*, IX, 11, 1-X-1907: 3.
- 1907i «Sociedad Teatral Ítalo-Argentina», *LRT*, IX, 11, 1-X-1907: 2.
- 1908 «Los grandes acontecimientos teatrales. La *Nave* de Gabriel D'Annunzio», *LRT*, X, 1, 1-IV-1908: 2-4.
- MONTEAVARO Antonio
- 1906 «Respuesta al Señor Vicente», *LRT*, VIII, 2, 30-IV-1906: 16-18.
- OLIVA Domenico
- 1907 «Carta de Italia», *LRT*, IX, 1, 1-IV-1907: 4-12.
- RENATO
- 1907 «*La Figlia di Jorio*», *LRT*, IX, 2, 15-IV-1907: 6.
- SÁNCHEZ Florencio
- 1906 «*Los Acosados* (fragmento)», *LRT*, VIII, 1, 15-V-1906: 8.
- VETERE Atilio
- 1906 «Alfonso Rendano», *LRT*, VIII, 4, 30-V-1906: 14-15.
- 1907 «Romeo», *LRT*, VIII, 7, 15-VI-1907: 9-10.
- X.
- 1907 «Galería social», *LRT*, IX, 3, 1-V-1907: 6.
- LA REVISTA ARTÍSTICA [LRA]**
- D. D.
- 1908 «La despedida de Enrique Ferri», *LRA*, I, 12, 31-X-1908: 6.
- DE LUCA Pasquale

1908 «Vida italiana. Las últimas novedades teatrales de noviembre», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 21-22.

DI NAPOLI-VITA Vincenzo

1907a «El gran concierto de las arpas», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 1-6.

1907b «Concierto de la Sta. Julieta M. Duparc», *LRA* IX, 12, 15-XI-1907: 13.

1908a «La escuela de arpa de la señorita Pavesi», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 5-6.

1908b «*Los derechos de salud*», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 21-2.

1908c «Una buena iniciativa. El pintor Pedro Blanco», *LRA* X, 2, 10-II-1908: 11.

1908d «*La muerte del protagonista*», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 10.

1909 «Lector», *LRA*, II, 10-11-12, 30-IX-1909: 2.

D'ORMEVILLE Carlo

1908a «Desde París», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 20.

1908b «STIA y STIN», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 17.

E. de G.

1908 «En el Colón», *LRA*, X, 6, 31-V-1908: 14-16.

FRANCO Severino

1908 «El autor de nuestra música. Luis Romaniello», *LRA*, X, 5, 15-V-1908: 16.

IGLESIAS PAZ César

1908a «*La última página* (fragmento)», *LRA*, X, 5, 15-V-1908: 18-19.

1908b «*La última página* (fragmento)», *LRA*, X, 7, 25-VI-1908: 10-11.

1908c «*La última página* (fragmento)», *LRA*, X, 11, 30-IX-1908: 21-22.

LRA [LA REVISTA ARTÍSTICA]

1907a «Bajo buenos auspicios», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 1.

1907b «Cochabamba», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 14.

1907c «Ferruccio Cattelani», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 15.

1907d «Pruebas y conciertos. Profesores y Conservatorios. Una orquesta excepcional. El cuarteto del "Santa Cecilia"», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 16.

1907e «Sociedad Teatral Ítalo-Argentina. Su construcción definitiva», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 18.

1907f «Constantino Gaito y su obra "Shafras"», *LRA*, IX, 12, 15-XI-1907: 22.

1908a «*La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: portada.

1908b «El teatro Colón», *LRA* X, 1, 10-I-1908: 3.

1908c «*Los náufragos*», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 10.

1908d «La caricatura en el arte. La exposición de Pelele», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 12.

1908e «El concierto de la Orquestal», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 16.

1908f «*Aurora*», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 16.

1908g «Una óptima escuela de piano. Las pruebas del Conservatorio de Música Fracassi-D'Andrea», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 16-17.

1908h «El autor de nuestra música "Je sais tout"», *LRA* X, 1, 10-I-1908: 17.

1908i «Cayetano Radente», *LRA*, X, 1, 10-I-1908: 21.

1908j «Sociedad de Autores Dramáticos», *LRA*, X, 2, 10-II-1908: 22.

1908k «*La nave*», *LRA*, X, 3, 20-III-1908: 2-4.

1908l «La academia de pintura del prof. Eugenio Menghi», *LRA*, X, 3, 20-III-1908: 18.

1908m «El pintor argentino Eduardo Schiaffino», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 4.

1908n «Los primeros conciertos de la temporada», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 8.

1908o «Juan Penacchio», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 21.

1908p «La Misa de Requiem de Verdi», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 9.

1908q «En el Conservatorio Romaniello», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 22.

1908r «La escuela de declamación de la señorita Judith Ugo», *LRA*, X, 5, 15-V-1908: 8-9.

1908s «Conciertos. El 9º concierto de la Orquestal», *LRA*, X, 5, 15-V-1908: 20.

1908t «El autor de nuestra música», *LRA*, X, 6, 31-V-1908: 21-22.

1908u «Conciertos», *LRA*, X, 6, 31-V-1908: 22-23.

1908v «Los autores del monumento a la Independencia Argentina», *LRA* X, 7, 25-VI-1908: 8-9.

1908x «El autor de nuestra música», *LRA* X, 7, 25-VI-1908: 12-13.

1908y «De lo de Garro y Merlino», *LRA* X, 8/9/10, 30-VIII-1908: s/n.

1908z «La Sociedad Teatral Ítalo-Argentina», *LRA*, X, 8/9/10, 30-VIII-1908: 11.

1908a' «El Teatro Colón de Buenos Aires», *LRA* X, 8-9-10, 30-VIII-1908: 1-61.

1908b' «Entre cuadros y estatuas. Exposición Beretta. Exposición Corti. Exposición "Nexus"», *LRA*, X, 11, 30-IX-1908: 5-6.

- 1908c' «David Calandra», *LRA* X, 11, 30-IX-1908: 2-3.
 1908d' «Monumento a Colón», *LRA*, X, 11, 30-IX-1908
 1908e' «El escultor Garibaldi Affani», *LRA*, I, 12, 31-X-1908: 10-11.
 1908f' «La pianista, señorita Cristina Sironi», *LRA* I, 13, 30-XI-1908: 9.
 1908g' «La música», *LRA*, I, 13, 30-XI-1908: 11.
 1908h' «Todos los suscriptores...», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: s/n.
 1908i' «Año viejo y año nuevo. Un obsequio a nuestros suscriptores», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 1.
 1908j' «Proyecciones. La academia Parisi», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 2-4.
 1908k' «La III exposición de pintura de Francisco Coviello», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 13.
 1908l' «Gino Calza», *LRA*, I, 14, 31-XII-1908: 14.
 1908m' «La “Orquestal bonaerense” y el cuarteto “Cattelani”», *LRA* I, 14, 31-XII-1908: 15-16.
- MATEANA Gino**
 1908 «Hércules Galvani», *LRA*, X, 11, 30-IX-1908: 4-5.
- PICA Víctor**
 1908 «Anders Zorn», *LRA*, X, 3, 20-III-1908: 8-10.
- PINTURICCHIO**
 1908 «A. Feragutti-Visconti», *LRA*, X, 2, 10-II-1908: 12.
- SAINT-SAËNS Camille**
 1908 «La evolución en la música», *LRA*, X, 2, 10-II-1908: 10.
- SISIFO**
 1907 «Esperanza Lathringer [sic]», *LRA*, IX, 12 15-XI-1907:21.
- VETERE Atilio**
 1908a «La exposición de “Blanco y Negro”. Iniciativa del grupo “Nexus”», *LRA*, X, 4, 20-IV-1908: 4-8.
 1908b «León Haarscher. La exposición de Pintura en el Salón Costa», *LRA*, X, 5, 15-V-1908: 4-8.
 1908c «El arte italiano en el Salón Costa. José Quaranta y F. Eliseo Coppini», *LRA*, X, 7, 25-VI-1908: 4-6.
 1908d «Una pintora argentina. Lia Gismondi», *LRA*, I, 12, 31-XII-1908: 9-10.
- X.X.**
 1908 «Artistas contemporáneos», *LRA*, I, 11, 30-IX-1908: 8-11.
- ZUCCARINI Emilio**
 1908 «La exposición anual de Bellas Artes “Nexus”», *LRA*, I, 12, 31-X-1908: 2.
- LA REVISTA SUD-AMERICANA**
SARMIENTO Domingo Faustino
 1888 «*La Revista Sud-Americana*», *La Revista Sud-Americana*, I, 2, 31-I-1888: 11.
- NATURA ED ARTE [NeA]**
AMBRUZZI Lucio (Lucillo)
 1902 «Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata», *NeA*, XI, 12: 847-848.
 1903a «Usi e costumi dell'Uruguay. Il “gaucho”», *NeA*, XII, 4: 267-272.
 1903b «Vita uruguaiana. Da Colombo... a Caruso. Festa nazionale, arte drammatica e lirica», *NeA*, XIII, 1: 53-55.
 1904a «Di là dal mare. Dall'Uruguay», *NeA*, XIII, 6: 413-416.
 1904b «Vita uruguaiana», *NeA*, XIII, 12: 845-848.
 1904c «Di là dal mare. Vita uruguaiana», *NeA*, XIII, 17: 341-344.
 1909 «Il patriotismo degli italiani all'estero. La Scuola italiana di Montevideo», *NeA*, XVIII, 16: 275-277.
 1910 «Gli argentini in Italia», *NeA*, XIX, 5: 334-337.
- BACCANI GIANI Silvia**
 1895 «Gl'italiani all'esposizione di Santiago», *NeA*, IV, 10: 903-906.
- CALINDRI Armando**
 1903a «Correspondenza dall'Argentina. Su e giù per Buenos Aires: La Boca», *NeA*, XII, 22: 717-720.
 1903b «Correspondenza dall'Argentina. Su e giù per Buenos Aires: “il Paseo de Julio”», *NeA*, XII, 24: 869-871.
- CAMPOLIETI Roberto**
 1899a «Di là dal mare. Rosario-Santa Fè e Coronda (Argentina)», *NeA*, VII, 4: 329-334.
 1899b «Paesaggio Argentino. Cordoba», *NeA*, VIII, 6: 494-500.

- 1900 «Di là dal mare. Tra le foreste dell'Argentina», *NeA*, IX, 8: 675-682.
1903a «Una escursione scientifica nel territorio "de Misiones"», *NeA*, XII, 6: 379-387.
1903b «Una escursione scientifica nel territorio "de Misiones"», *NeA*, XII, 7:461-468.
- CERVELLI Bruno
1903 «I nostri artisti all'estero. Luigi Fontana», *NeA*, XII, 23: 771-776.
1904 «Garibaldi a Buenos Aires», *NeA*, XIII, 13: 44-47.
- DE GUBERNATIS Angelo
1892 «Ernesto Renan», *NeA*, I, 15: 230-233.
- DE ZERBI Giacomo
1896a «Corrispondenze. Dalle Rive del Plata. Nel cuore della colonia», *NeA*, V, 9: 780-781.
1896b «Dalle Rive del Plata (Vita argentina)», *NeA*, V, 15.
1896c «Corrispondenze. Dalle Rive del Plata», *NeA*, V, 19: 603-604.
1897a «Dalle Rive del Plata. Le città argentine. La Plata», *NeA*, VI, 9: 778-782.
1897b «Vita e costumi argentini. Il Gaucho», *NeA*, VI, 10: 850-858.
1897c «Vita argentina. Il cofano per la bandiera del "Garibaldi"», *NeA*, VI, 11: 954-956.
1898 «L'estate nell'Argentina», *NeA*, VII, 8: 668-670.
1899a «Arte-Artisti. L'arte italiana nell'Argentina», *NeA*, VIII, 11: 885-892.
1899b «Di là dal mare. Ricordi di un viaggio», *NeA*, VIII, 12: 1033-1036.
1899c «Di là dal mare. Dagli appunti d'un viaggio», *NeA*, VII, 16: 331-334.
1899d «Di là dal mare. Dai ricordi d'un viaggio», *NeA*, IX, 1: 66-69.
1900a «Di là dal mare. L'indescrivibile», *NeA*, IX, 5: 415-418.
1900b «Di là dal mare. Vita bonaerense», *NeA*, IX, 10: 859-861.
1904 «Roma e i romani», *NeA*, XIV, 2: 126-128.
1905 «All'ombra del cupulone», *NeA*, XIV, 9: 627-631.
- DI NAPOLI-VITA Vincenzo
1898a «Vita argentina. In pieno inverno», *NeA*, VII, 20: 683-688.
1898b «Tra la guerra... e la pace», *NeA*, VIII, 1: 68-71.
1900a «Dall'Argentina», *NeA*, IX, 22: 874-876.
1900b «Dall'Argentina», *NeA*, X, 1: 63-64.
1901a «Dall'Argentina», *NeA*, X, 3: 197-200.
1901b «L'arte italiana nell'Argentina», *NeA*, X, 8: 591-595.
1901c «Dall'Argentina. Carnevale d'estate», *NeA*, X, 10: 742-744.
1904 «Dall'Argentina. Primavera promettente», *NeA*, XIV, 1: 51-54.
1905 «Corrispondenza dall'Argentina. A Mar del Plata», XIV, 12: 850-853.
1906 «Di là dal mare. Il gran lutto argentino», XV, 7: 488-491.
- G. C.
1895 «Note bibliografiche. Dott. A. Scalabrini: Sul Rio della Plata», *NeA*, IV, 22: 868.
- GIP [¿Giacomo Pavoni?]
1901 «Di là dal mare. I girovaghi a Buenos Aires», *NeA*, XI, 2: 122-124.
1902a «L'arte italiana nell'Argentina», *NeA*, XI, 6: 415-417.
1902b «Immigrazione temporanea nell'Argentina», *NeA*, XI, 8: 558-560.
1902c «Di là dal mare. L'arte italiana nell'Argentina», *NeA*, XI, 15: 198-200.
1903a «Di là del mare. La lingua italiana nell'Argentina», *NeA*, XII, 7: 483-484.
1903b «Corrispondenza dall'Argentina. Aspettando i cileni», *NeA*, XII, 15: 201-202.
- LA DIREZIONE
1891 «Preludio sinfonico», *NeA*, I, 1: 1-2.
- LOMONACO Alfonso
1907a «Le cascate dell'Iguazú», *NeA*, XVI, 8: 553-561.
1907b «Le cascate dell'Iguazú», *NeA*, XVI, 9: 607-617.
- LUPATI Cesarina
1910a «Nella Repubblica Argentina. Un giornale di pazzi e la colonia di Open Door», *NeA*, XIX, 14: 96-104.
1910b «Nella Repubblica Argentina. Un giornale di pazzi e la colonia di Open Door», *NeA*, XIX, 15: 181-183.
1911a «Gli "indios" nella Repubblica Argentina», *NeA*, XX, 5: 310-315.
1911b «Emigrati. Da Genova a Buenos Aires», *NeA*, XX, 20: 634-639.
1911c «Emigrati. Da Genova a Buenos Aires», *NeA*, XX, 21: 689-694.
- MORASSO Mario

- 1896 «La teoria musicale e un giudizio di J. J. Rousseau», *NeA*, V, 6: 501-504.
NeA [NATURA ED ARTE]
1896 «Miscelanea. I nostri connazionali a Buenos Ayres», *NeA*, V, 4: 348.
1910 «L'esposizione Internazionale pel Centenario della Repubblica Argentina», *NeA*, XIX, 8: 555-558.
- PAVONI Giacomo
1910 «Come scompare l'Argentina primitiva», *NeA*, XIX, 10: 671-673.
- PETROCCHI Carlo
1911 «Gli italiani all'estero», *NeA*, XX, 13/4: 177-183.
- PORENA Filippo
1893a «Nel Mondo della Plata. La Pampa e Buenos Aires», *NeA*, II, 6: 519-539.
1893b «Nel Mondo della Plata. II. Buenos Aires», *NeA*, II, 8: 734-749.
- RAGGI G. A.
1897 «La Pampa, la Patagonia e Terra del Fuoco», *NeA*, VI, 18: 466-473.
- SOFFREDINI Alfredo
1897 «Il Realismo nella musica», *NeA*, VI, 6: 488-490.
- SOLMI Arrigo
1893 «Ippolito Taine», *NeA*, II, 18: 505-519.

NOSOTROS

- DI NAPOLI-VITA Vincenzo
1908 «En la frontera», *Nosotros*, II, 2: 65-68.

2. Volúmenes conmemorativos

- BACCI Luigi (cura)
1910 *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910*, con prefacio de Enrico Ferri, Roma, Milán: Albrighi, Segati & Cia.
- CAMERA DI COMMERCIO ED ARTI
1898 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
1906 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.
1911 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.
- CITTADINI Basilio y Pasquale De Luca
1906 *Album ricordo della grande esposizione di Milano. Edizione speciale del giornale La Patria degli Italiani*, Milán: G. Gussoni.
- DE LUCA Pasquale
1911 *La primavera della patria. Giubileo d'Italia e le esposizioni del 1911. Edizione speciale della Patria degli Italiani*, Milán: Giuseppe Damiano.
- DE LUCA y Vittorio Gigli
1911 *I difensori della patria. Organizzazione, vita ed eroismi dei soldati d'Italia. Dono del giornale La Patria degli Italiani*, Milán: Giuseppe Damiano.
- FALENI Lorenzo y Amedeo Serafini (eds.)
1906 *La Repubblica Argentina all'Esposizione Internazionale di Milano*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.
- I LIBERATORI DELLA PATRIA
1908 *I liberatori della patria. Visione e figure del risorgimento. Dono del giornale La Patria degli Italiani*, Milán: G. Monzani.
- ZUCCARINI Emilio
1910 *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910. Dono del giornale La Patria degli Italiani*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

3. Ensayo, crítica, narrativa y diarios de viaje

- ARRIGHI Cletto
1862 *La scapigliatura e il 6 Febbraio. Un drama in famiglia*, Milán: Giuseppe Radaelli.
- BARZINI Luigi

- 1902 *L'Argentina vista com'è*, Milán: Tip. del Corriere della Sera.
- BEVIONE Gennaro
- 1911 *L'Argentina*, Turín: Bocca; (tr. esp.: Roberto Raschella, *Argentina 1910: balance y memoria*, Buenos Aires: Leviatan, 1995).
- BILBAO Manuel
- 1902 *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días. Especialmente el período comprendido en los siglos XVIII y XIX*, Buenos Aires: Juan A. Alsina.
- CALVI Giusto
- 1889 «I giornalisti italiani in Buenos Aires. Appunti storici», *Il Patriota*, II, 2, 17-II-1889: 2-3.
- CANÉ Miguel
- 1877 *Ensayos*, Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna.
- 1883 *En viaje. 1881-1882*, París: Garnier.
- 1885 *Charlas literarias*, Buenos Aires: Sceaux.
- 1899 *Expulsión de extranjeros*, Buenos Aires: J. Sarrailh.
- 1901 *Notas e impresiones*, Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1918.
- 1903 *Prosa ligera*, Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1919.
- CITTADINI Basilio
- 1921 «Il giornalismo italiano nell'Argentina. A corsa di velivolo», in Alfredo O. Francalanci (ed.), *Anuario Italo-Sudamericano. Vol. VII*, Buenos Aires: La Patria degli Italiani, pp. 143-147.
- CORONADO Nicolás
- 1923 «La divisa punzó», *Desde la platea*, Buenos Aires: Babel, 1924: 29-34.
- CROCE Benedetto
- 1909 «Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX. I. La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 7: 423.
- DE GUBERNATIS Angelo
- 1898 *L'Argentina. Ricordi e letture*, Florencia: Bernardo Seeber.
- DI NAPOLI-VITA
- 1915 *Io parto!*, Buenos Aires: Dante Alighieri, 1916².
- EINAUDI Luigi
- 1900 *Un principe mercante: studio sull'espansione coloniale*, Turín: Fratelli Bocca.
- FLORENZANO Giovanni
- 1874 *Della emigrazione italiana in America comparate alle altre emigrazione europee. Studi e proposte*, Napoli: Francesco Giannini.
- FRANZONI Ausonio
- 1898 «Gli Italiani nell'Argentina. Sguardo generale. Parte prima. Origini e sviluppo materiale della Collettività», Camera di Commercio ed Arti, 1898: 1-19.
- FRIEDRICH Hans
- 1908 «La nave», *Nosotros*, II, 8, marzo, Buenos Aires: 97-107.
- GODIO Guglielmo
- 1893 *Nuovi Orizzonti. L'America ne'suoi primi fattori, la colonizzazione e l'emigrazione*, Florencia: G. Barbera.
- GROUSSAC Paul
- 1904 *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- 1922 *La divisa punzó* (drama en cuatro actos), Buenos Aires: 1923; Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- [2007] *Críticas sobre música* (con estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- [2008] *Paradojas sobre música* (traducido del francés por Antonia Castro, con estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- LUGONES Leopoldo
- 1916 *El Payador*, Buenos Aires: Otero; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- MARECHAL Leopoldo
- 1948 *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana; Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- NAPOLI-VITA Vincenzo di
- 1898 «Il teatro e gli artisti italiani nell' Argentina», Camera di Commercio ed Arti, 1898: 292-306.
- 1906 «Teatri e artisti italiani (1813-1900)», Camera di Commercio ed Arti, 1906: 357-400.
- OYUELA Calixto

- 1889 *Estudios y artículos literarios*, Buenos Aires: Pablo E. Coni e hijos.
- PARISI Giuseppe
- 1906 «La stampa italiana nell'Argentina», *Camera di Commercio ed Arti*, 1906: 213-218.
- 1907 *Storia degli Italiani nell'Argentina*, Roma: Enrico Voghera.
- PASCARELLA Cesare
- [1961] *Taccuini. A cura dell'Accademia dei Lincei*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- PEDRONI José
- 1956 *Monsieur Jaquín*, Santa Fe: El Litoral.
- QUESADA Ernesto
- 1882 «El movimiento intelectual argentino: revistas y periódicos», en *Reseñas críticas*, Buenos Aires: Félix Lajouane, 1893, pp. 119-141.
- 1883a «El periodismo argentino (1877-1893)», *Nueva revista de Buenos Aires*, III, IX:72-101.
- 1883b «El periodismo argentino en la Capital de la República (1877-1883)», *Nueva revista de Buenos Aires*, III, IX:425-447.
- 1893 *Reseñas y críticas*, Buenos Aires: Félix Lajouane.
- RAMOS MEJÍA José María
- 1913 *La educación común en la República Argentina. Años 1909-1910*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- ROJAS Ricardo
- 1908 *Cartas de Europa*, Buenos Aires: M. Rodríguez Giles.
- 1909 *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- 1910 *Blasón de plata*, Buenos Aires: La Nación; Buenos Aires: Juan Roldán y Cia., 1922.
- SÁNCHEZ Florencio
- s/f «El teatro nacional», in *Obras completas*, t. 1, Buenos Aires: Schapire, 1968: 168-173.
- SCALABRINI Angelo
- 1894 *Sul Rio della Plata. Impressioni e note di viaggio*, Como: F. Ostinelli.
- SCALABRINI ORTÍZ Raúl
- 1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- SCARDIN Francesco
- 1899 *Vita italiana nell'Argentina. Impresioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- SCHIAFFINO Eduardo
- 1896a «El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (I)», *La Biblioteca*, Año I, Tomo I, junio, Buenos Aires: 88-96.
- 1896b «El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (II)», *La Biblioteca*, Año I, Tomo I, agosto, Buenos Aires: 356-368.
- 1896c «El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto (II cont.)», *La Biblioteca*, Año I, Tomo I, septiembre, Buenos Aires: 78-93.
- SEEBER Francisco
- 1897 «La música y las distintas escuelas», *La Biblioteca*, Año II, Tomo II, enero, Buenos Aires: 96-111.
- VANGIONE Virgilio
- 1916 «Los italianos en el periodismo», *La Nación. Número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia*, Buenos Aires: La Nación, pp. 338-343.
- WILLIAMS Alberto
- 1896a «Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)», *La Biblioteca*, Año I, Tomo II, septiembre, Buenos Aires: 111-118.
- 1896b «Estética musical y conciertos sinfónicos (III)», *La Biblioteca*, Año I, Tomo II, noviembre, Buenos Aires: 456-465.
- 1897 «Estética musical y conciertos sinfónicos (III cont.)», *La Biblioteca*, Año II, Tomo III, febrero, Buenos Aires: 261-270.
- 1910 «La música argentina», *La Nación. Número especial Centenario 1810*, Buenos Aires: 184-186.
- ZETTIRY Arrigo de
- 1913 *Manuale dello emigrante italiano all'Argentina, II° edizione*, Roma: R. Commissariato Dell'Emigrazione; (tr. esp.: Diego Armus, *Manual del emigrante italiano*, Buenos Aires: CEAL, 1983).
- ZUCCARINI Emilio

1930 *L'opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Imprenta Fontana.

4. Diccionarios, enciclopedias, anuarios, censos, índices, guías

ANUARIO BIBLIOGRÁFICO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

1879-87 *Anuario bibliográfico de la República Argentina 1879-1887*, 9 vols., Alberto Navarro Viola, fund. y dir.: vol. I-VI; Enrique Navarro Viola, dir: VII-IX; Buenos Aires: El Mercurio, vol. I-IV, 1880-83; Buenos Aires: M. Biedma, vol. V-IX, 1884-1888.

BAROZZI Pietro y Antonio BALDISSINI

1899 *Dizionario biografico degli italiani al Plata*, Buenos Aires: Barozzi, Baldissini & Cia; Argos.

BERNARDINI Nicola (comp.)

1890 *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce: Fratelli Spacciante.

CAUDA Giuseppe

1911 *Astri e meteore della scena drammatica*, Savigliano: N. Galimberti.

CATTELANI Ferruccio

1927 *Actividades musicales en la Argentina* (con prólogo de Alejandro Lucadamo), Buenos Aires: Luis Veggia.

CENSO GENERAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

1904 *Censo general de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Cia. Sud-Americana de Billetes de Banco, 1906.

DE GUBERNATIS Angelo (dir.)

1879 *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, 2 tomos, Florencia: Successori Le Monier.

DUPONT Paul

1895 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*, París: Paul Dupont.

FERRIGNI Mario (dir.)

1921 *Annali del teatro italiano. Volume primo 1901-1920*, Milán: Carlo Aliprandi.

LACQUANITI Héctor

1912 *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I. Músicos*, Buenos Aires.

1915 *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo II. Músicos, pintores, escultores*, Buenos Aires.

MENCHACA Ángel

1904 «Censo de los diarios y revistas», in *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires*, 1904: CLVII-CLX.

NAVARRO VIOLA, Jorge (dir.)

1896 *Anuario de la prensa argentina 1896*, Buenos Aires: P. Coni e hijos, 1897.

ORZALI Ignacio

1893 *La Prensa argentina*, Buenos Aires: Jacobo Peuser.

ROVITO Teodoro

1907 *Letterati e Giornalisti Italiani Contemporanei: Dizionario Bio-Bibliografico*. Nápoles: Teodoro Rovito, 1922, 2da. ed. amp.

SEGUNDO CENSO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

1895 *Segundo censo de la República Argentina. 10 de mayo de 1895. Tomo III: Censos complementarios*, Buenos Aires: Penitenciaría Nacional, 1898.

SMITH Joseph P. (dir.)

1897 *Commercial Directory of the American Republics*, Washington: Bureau of American Republics; Government Printing Office.

ZINNY Antonio

1868 *Efemeridografía argireparquiótica o sea de las provincias argentinas*, Buenos Aires: Imprenta y librería de Mayo.

1869 *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*, Buenos Aires: Imprenta del Plata.

BIBLIOGRAFÍA METATEXTUAL

Referencias bibliográficas

1. Teoría; semiótica de la cultura

BACHTIN Michail

1952-3 «Problema rechevyj zhánrov», *Literaturnaia uchioba*, 1, Moscú, 1978: 200-219; (tr. esp.: Tatiana Bubnova, «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, 2008₂, pp. 245-290).

1959-61 «Problema teksta v lingvístike, filologii i drugyj gumanitárnyj náukaj. Opyt foñpsóvskogo analiza», *Voprosy Literaturny*, 10, 1976, Moscú: 122-151; (tr. esp.: Tatiana Bubnova, «El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas», *Estética de la creación verbal*, 2008₂, pp. 291-319).

DE LA VILLA, Rocío

1995 «Introducción», in Giambattista VICO 1725[1744](1995): 13-34.

ECO Umberto

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1991₅).

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: Ricardo Pochtar, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1999).

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: Helena Lozano, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1995₂).

1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).

GRAMSCI Antonio

[1947] *Lettere dal Carcere*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: Gabriela Moner, *Cartas desde la cárcel*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, 1ª ed., 3ª reimp.).

[1949] *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: Raúl Sciarreta, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2012, 1ª ed., 9ª reimp.).

[1950] *Letteratura e vita nazionale*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: Guillermo David, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

[1975] *Quaderni del carcere* (a cura de Valentino Gerratana), edizione critica dell'Istituto Gramsci, Turín: Einaudi, 4 vol.; (tr. esp.: Ana María Palos, *Cuadernos de cárcel*, México: ERA-Universidad Autónoma de Puebla, 1981, 1981, 1984, 1986, 1999, 2000, 6 vol.).

KOSELLECK Reinhart

1979 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; (tr. esp.: Norberto Smilg, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Buenos Aires: Paidós, 1993).

LOTMAN Iuri M.

1981a «Semeiotika kul'tury i poniatie teksta», in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 12, Tartu: Tartu Riikliku Üliokooli Toimestised, pp. 3-7; (tr. esp.: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», (1996): 77-82).

1981b «Tekst v tekste», in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 14, Tartu: Tartu Riikliku Üliokooli Toimestised, pp. 3-18; (tr. esp.: «El texto en el texto», (1996): 91-109).

1983a «K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul'tur (semioticheskii aspekt)», in *Uchionye Zpisk, Tartuskogogosudarstvennogo universiteta*, 646, Tartu: 92-113; (tr. esp.: «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», (1996): 61-76).

1983b «Asimmetriia i dialog», in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 16, Tartu: Tartu Riikliku Üliokooli Toimestised, pp. 15-30; (tr. esp.: «Asimetría y diálogo», (1996): 43-60).

1985 «Pamiat' v kul'turologicheskom osveshchenii», in *Wiener Slawistischer Almanach*, 16: 5-9; (tr. esp.: «La memoria a la luz de la culturología», (1996): 109-111).

1992a *Kul'tura i vzryv*, Moscú: Gnozis; (tr. it.: Caterina Valentino, *La cultura e l'esplosione*:

- prevedibilità e imprevedibilità*, Milano: Feltrinelli, 1993; tr. esp.: Delfina Muschietti, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999).
- 1992b «Tekst i poliglotizm kul'tury», *Izbrannye stat'i*, t. 1, Aleksandra: Tallin, pp. 142-147; (tr. esp.: «El texto y el poliglotismo de la cultura», (1996): 83-90).
- (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra.
- (1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra.
- (2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra
- LOTMAN Iuri M. y Zara G. MINTS
- 1981 «Literatura i mifologuiia», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 13, Tartu: Tartu RiiklikU Ülikooli Toimetised, pp. 35-55; (tr. esp.: «Literatura y mitología», Iuri M. Lotman (1996):129-142).
- LOTMAN Iuri M. y Boris A. USPENSKI
- 1971 «O semioticheskom mehanizme kul'tury», *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 6, Tartu: Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, pp. 144-166; (tr. esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», Iuri M. Lotman (2000): 168-193).
- LOTMAN Iuri M. *et alii*
- 1973 «Tezisy k semioticheskomu izucheniiu kul'tur (V promenenii k slavianskim tekstam)», in Maria Renata Mayenowa (ed.), *Semiotyka i struktura tekstu: Studia po šwiecone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów*, Breslau: Ossolineum, pp. 9-32; (tr. esp.: Klaarika Kaldjärv, «Tesis para el estudio de semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)», *Entretextos* [en línea], 7, mayo 2006, Granada: 57-86) (citado 28 de noviembre de 2014), disponible en: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>>
- LUKÁCS György
- 1934 «Arte y verdad objetiva», in *Problemas del realismo* (tr. esp.: Carlos Gerhard), Buenos Aires: FCE, 1966: 11-54.
- MANCUSO Hugo R.
- 1990 «La investigación literaria en el marco de una teoría semiótica de la cultura», *AdVersus*, 1, diciembre, Roma, Buenos Aires: 11-32; *AdVersus* [en línea], I, 1, junio 2004, (citado 30 de junio de 2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo2-lainvestigacionliteraria.htm>>
- 1995 «Significado, comunicación y habla “común”. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgenstein y Antonio Gramsci», in C. AMBROSINI, H. MANCUSO y S. RIVERA, (comps.), *Ludwig Wittgenstein. Nuevas Lecturas*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras y CBC-UBA, pp. 127-139; *AdVersus* [en línea], III, 6/7, agosto-diciembre 2006, (citado 30 de junio de 2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_mancuso.htm>
- 2005a *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2005b «Horizonte epistemológico del relato social moderno», *AdVersus* [en línea], II, 4, diciembre, (citado 30 de junio de 2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mancuso.htm>
- 2007 «Genealogía y deconstrucción del relato social moderno», en MANCUSO Hugo (comp.), *Ars poetica, ars política. Arte, política y crítica cultural (Argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires: Miño Dávila, pp. 23-45.
- 2008 «La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna», *AdVersus* [en línea], V, 10-11, diciembre 2007- abril 2008: 6-35, (citado 30 de junio de 2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.pdf>>
- 2010a *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: Sb.
- 2010b «Historicismo, culturalismo y relatividad signica. Arte y nación en el pensamiento moderno», *AdVersus* [en línea], VI-VII, 16-17, diciembre 2009-abril 2010: 11-46, (citado el 30 de junio de 2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro16-17/articulos/02VIVII-1617.pdf>>
- 2014 «Perspectivas narratológicas del arte», *AdVersus* [en línea], XI, 27, diciembre: 9-31, (citado el 30 de junio de 2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf>>

- 2015 «Grupos creativos y tradición cultural», *AdVersus* [en línea], XII, 28, junio: 1-13, (citado el 28 de junio de 2016), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro-28/presentacion/XII2801.pdf>>
- MANCUSO Hugo Rafael y Grupo Sigma
- 1990 «Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (I)», *Ad-Versus*, 1, diciembre, Roma-Buenos Aires: 7-8; *AdVersus* [en línea], I, 1, junio 2004, (citado 30 de junio de 2015), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo4-Tesis.htm>>
- 1991 «Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (II)», *Ad-Versus*, 2-3, diciembre, Roma-Buenos Aires: 5-6; *AdVersus* [en línea], II, 2, abril 2005, (citado 30 de junio de 2015), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro2/presentaciones/presentacion2.htm>>
- MAINGUENEAU Dominique
- 1996 *Les terms clés de l'analyse du discours*, París: Seuil; (tr. esp.: Paula Mahler, *Los términos clave del análisis del discurso*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2008).
- MERRELL Floyd
- 1994 «Agonística paradigmática», *Ad-Versus*, V, 4-6, diciembre, Roma-Buenos Aires: 13-34; *AdVersus* [en línea], II, 3, agosto 2005, (citado 29 noviembre de 2014), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>>
- NAVARRO Desiderio
- 1996 «Al lector: sobre la selección y la traducción», in Lotman (1996):5-9.
- ROSSI-LANDI Ferruccio
- 1965 «Il linguaggio come lavoro e come mercato», *Nuova Corrente*, 36: 5-43; *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milán: Bompiani, 1968; (tr. esp.: Ítalo Manzi, *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas: Monte Ávila, 1970).
- 1967a «Sul pregiudizio contrattualistico», *Nuova Corrente*, 41: 99-109; (tr. esp.: Juan Antonio Vasco y R. Graciela Manzini, «Acerca del prejuicio contractual», in *Semiotica y estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 17-24).
- 1967b «Significato, ideologia e realismo artistico», *Nuova Corrente*, 44: 300-342; (tr. esp.: Juan Antonio Vasco y R. Graciela Manzini, «Significado, ideología y realismo artístico», in *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, pp. 67-101).
- ROSSI-LANDI Ferruccio y Hugo R. MANCUSO
- 1985 «Etzevirii Wittgensteniani. Linguaggio, Pensiero ed Egeмония»; (tr. esp.: «Apuntes wittgenstenianos (lenguaje, pensamiento y hegemonía)», *AdVersus* [en línea], III, 6-7, 2006, (citado 28 de noviembre de 2014), disponible en:
<http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_rossilandi_mancuso.htm>
- SEBEOK Thomas A.
- 1991 «¿En qué sentido es el lenguaje un “sistema modelizante primario”?», *Ad-Versus*, II, 2-3, julio-diciembre, Roma-Buenos Aires: 23-31; *AdVersus* [en línea], II, 2, abril 2005, (citado 30 de junio de 2015), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas%20Sebeok.htm>>
- SORRENTINO Andrea
- 1927 *La retorica e la poetica di Vico, ossia la prima concezione estetica del linguaggio*, Turín: Fratelli Bocca; (tr. esp.: Antonio Loiacono, *La retórica y la poética de Vico, o sea la primera concepción estética del lenguaje*, Buenos Aires: Claridad, 1946).
- STALIN Iósif
- 1950 «Acerca del marxismo y la lingüística», *Pravda*, Moscú: 20 de junio, 14 de julio y 2 de agosto; in *Obras*, tomo XV, Moscú: Lenguas extranjeras, pp. 58-74.
- VICO Giambattista
- 1725 *Principi di una Scienza nuova intorno alla natura delle Nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti*, Nápoles: Felice Mosca; Nápoles: Stamperia Muziana, 1744; (tr. esp.: Rocío de la Villa, *Ciencia nueva*, Madrid: Tecnos, 1995).
- VOLOSHINOV Valentín N. / [BACHTIN Michail M.]
- 1929 *Marksizm i filosofija Jazyka: osnovnie problemi sociologicheskogo metoda y nauke o jazyke*, Leningrado: Priboi; (tr. esp.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976; tr. esp.: Tatiana Bubnova, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Godot, 2009).
- WILLIAMS Raymond

- 1976 *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londres: Chatto and Windus; (tr. esp.: Horacio Pons, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008, reimp.).
- 1977 *Marxism and Literature*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press; (tr. esp.: Guillermo David, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).
- 1980 "The Bloomsbury Fraction", in Derek Crabtree y Anthony P. Thirlwall (eds.), *Keynes and the Bloomsbury Group*, Londres: Macmillan; in Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980: 148-169; (tr. esp.: María Trabal, «La fracción Bloomsbury», en Pablo Rocca (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices, 1865-1974* [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005).

2. Historia general y argentina

2.1. Estudios sobre migración

ANNINO VON DUSEK Antonio

- 1976 «El debate sobre la inmigración y la expansión a la América Latina en los orígenes de la ideología imperialista en Italia (1861-1911)», *Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 13: 189-215.

ARMUS Diego

- 1983 «Prólogo», in ZETTIRY 1913: 7-19.
- 1985 «Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva», en DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985: 95-104.

BADOZA Silvia y Claudio BELINI

- 2009 «La Compañía General de Fósforos, 1889-1927. Expansión y límites de una gran empresa en una economía agro-exportadora», *Desarrollo económico*, 49(193), abril-junio: 91-121.

BAILY Samuel L.

- 1982 «Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918», *Desarrollo Económico*, 21, 84 (enero-marzo): 485-514.
- 2000 «Las dimensiones de la migración italiana: siguiendo el rastro de la diáspora a través de las sociedades italianas, 1835-1908», *Estudios migratorios latinoamericanos*, 15(44): 5-15.

BARBERO María I.

- 2000 «Mercados, redes sociales y estrategias empresariales en los orígenes de los grupos económicos de la Compañía General de Fósforos al Grupo Fabril (1889-1929)», *Estudios migratorios latinoamericanos*, 15(44):119-145.

BERTONI Lilia Ana

- 2001 *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, México: FCE, 2da. reimp, 2007.

BLENGINO Vanni

- 1987 *Oltre l'oceano. Un progetto d'identità: gli immigranti italiani in Argentina*, Roma: Edizioni Associate, 1990₂; (tr. esp.: Antonio Bonanno y Liliana Huberman, *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires: CEAL, 1990).

CIBOTTI Ema

- 2009 «¿Una colonia italiana en Buenos Aires?», in Maronese Leticia (ed.), *Temas de patrimonio cultural N° 25: Buenos Aires italiana*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 45-50.

CLEMENTI Hebe

- 1984 *El miedo a la inmigración*, Buenos Aires: Leviatán.

DEVOTO Fernando

- 2003 *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2009₃.
- 2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 2008₂.

DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.)

- 1985 *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.

DI TELLA Torcuato

- 1983 «Argentina ¿Una Australia italiana?», *Crítica & Utopía*, 10/11: 171-99; (también en línea, citado 12 de diciembre de 2013), disponible en:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro10-11/DITELLA.pdf>>

- DURANTE Francesco
2005 *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti (1880-1943)*, Vol. II, Milán: Mondadori.
- GALLINARI Luciano
2009 «L'Italia e gli Italiani in Argentina tra la fine dell'Ottocento e i primi deceni del Novecento. Prospettive di ricerca a un anno dal Bicentenario dell'indipendencia (2010)», *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 2: 143-171.
- GERMANI Gino
1962 «La inmigración masiva y su papel en la modernización del país», in *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires: Paidós, pp. 179-216.
- HALPERÍN DONGHI Tulio
1976 «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)», *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 13, Colonia; «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)», *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987: 191-238.
1985 «La integración de los inmigrantes italianos en Argentina. Un comentario», in DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985:87-93.
- ILLESCAS Raúl y Armando MINGUZZI
2000 «Giusseppe Ceppi: inmigrante italiano y periodista», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea], 1, diciembre 2004, (consultado el 30 de junio de 2015), disponible en: <<http://alhim.revues.org/52>>
- LAMBERTI Mariapia
1996 «Dos visiones del Descubrimiento y la Conquista: Giuseppe Parini (1729-1799) y Cesare Pascarella (1858-1940)», *Anuario de Letras Modernas (FFyL-UNAM)*, 7: 11-23.
- LIBERTI Rocco
2005 *Il Caso Rocco De Zerbi*, Bovalino: Quaderni Mamertini.
- MANCUSO Hugo R.
1989-90 «Hegemonía, inmigración y literatura», *La Marangona. Panorama della cultura italiana in Argentina*, n. único, Buenos Aires:71-3.
2010c «Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)», *AdVersus* [en línea] VII, 18: 6-48 (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf>
2011 «Diferendo textual entre anarquistas y nacionalistas en torno al primer Centenario», *AdVersus* [en línea], VIII, 21: 13-62, (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/02-VIII-21.pdf>
2014 «Aventura y exilios», *AdVersus* [en línea], XI, 26: 1-6, (citado 1 de diciembre de 2014), disponible en: <<http://adversus.org/indice/nro-26/presentacion/XI2601.pdf>>
- MANCUSO Hugo R. y Armando MINGUZZI
1999 *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Página 12.
- ONEGA Gladys S.
1965 *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe: UNL; Buenos Aires: CEAL, 1982.
- RISPO Carlo y Mirella TOSCHI
1982 *Civiltà d'Italia. Vol. II. Ottocento e novecento*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- ROSOLI Gianfausto
1991 «Las imágenes de América en la emigración italiana de masas», *Estudios migratorios latinoamericanos*, 6(17): 3-21.
- ROSSI Beniamino
2009 *Storia dell'emigrazione italiana nel mondo: il grande esodo*, Peschiera Borromeo: Auser Insieme, Caritas.
- SABATO Hilda y CIBOTTI Ema
1990 «Hacer política en Buenos Aires», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. E. Ravignani»*, Tercera Serie, 2 (1er semestre): 7-45.
- SAID Edward

- 2001 *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press; (tr. esp.: Ricardo García Pérez, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate, 2005).
SMOLENSKY Eleonora María
2013 *Colonizadores colonizados. Los italianos porteños*, Buenos Aires: Biblos.
VECOLI Rudolph J.
2000 «Hacer la América: ¿Sueño o pesadilla?», *Estudios migratorios latinoamericanos*, 15(44): 85-97.

2.2. Estudios sobre cultura argentina

- ALTAMIRANO Carlos y Beatriz SARLO
1980 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Hispanérica*, IX, 25-26:33-59.
DALMARONI Miguel
2000 «Los indios argentinos descienden de los barcos (sobre *Blasón de Plata* de Ricardo Rojas)», *Orbis Tertius*, IV (7): 61-71.
DEVOTO Fernando
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1ra. reimp. rev. y corr., 2005.
MANCUSO Hugo R.
2006 «La anomalía sociocultural argentina contemporánea. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita», in Julio Godio y Hugo Mancuso, *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 183-253.
2011 «Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra», in Fortunato Mallimaci y Humberto Cucchetti (comps.), *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa*, Buenos Aires: Gorla, pp. 63-85.
MARTÍNEZ CUITIÑO Vicente
1949 *El café de los inmortales*, Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1954.
MOYANO DELLEPIANE Hernán Antonio
2014 «Jurisprudencia caballeresca porteña», *Revista Cruz del Sur*, IV, 7: 9-558.
PRIETO Adolfo
1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
ROCCHI Fernando
1998 «Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado», *Desarrollo Económico*, 37(148), enero-marzo, Buenos Aires: 533-558.
ROMERO José Luis
1965 *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: FCE; Buenos Aires: Biblioteca Actual, 1987.
TARCUS Horacio (ed.)
2009 *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*, Buenos Aires: Emecé.
TERÁN Oscar
2000 *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Buenos Aires: FCE, 2008₂.
2008 «El 80. Miguel Cané (h)», en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 109-26.
URQUIZA Juan José de
1963 *Enrique García Velloso*, Buenos Aires: ECA.

3. Estudios sobre publicaciones periódicas

- ARTUNDO Patricia M.
2010 «Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas», *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas* [en línea], La Plata: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), Universidad Nacional de La Plata, (citado 20-11-2014),

- disponible en: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf>>
- ARTUNDO Patricia M. (dir.)
2008 *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELGADO, Verónica
2006 *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913* [en línea]. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (citado 20-11-2014), disponible en:
<<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>>
- DONOZO Leandro
2012 «Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música», Silvina Mansilla (dir.), 2012: 13-20.
- EHRLICHER Hanno y Nanette RIBLER-PIPKA (eds.)
2014 *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* [en línea], Aquisgrán: Shaker (citado 20-11-2014), disponible en:
<<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlischer-nanette-ri%C3%9Fler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>>
- EJUNIAN Alejandro C.
1999 *Historia de revistas argentinas, 1900-1950, la conquista del público*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- GRILLO María del Carmen
1999 «Aporte para una bibliografía sobre revistas culturales argentinas del período 1920-1930», *Estudios*, vol. 16, n° 56-7, primavera-verano, México: 79-103.
- JITRIK Noé et alii
1993 «El rol de las revistas culturales», *Espacios*, 12, junio-julio, Buenos Aires: III-XVI.
- LAFLEUR Héctor, Sergio PROVENZANO y Fernando ALONSO
1962 *Las revistas literarias argentinas: 1893-1960*, Buenos Aires: ECA; *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*, Buenos Aires: CEAL, 1968₂; Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006.
- LOBATO, Silvia
2010 «“Música e intérpretes”. Campo musical, poder y representación en la revista *La Mujer* (1935-1943)», leído en *XIX Conferencia de la AAM y XV Jornadas del INM*, Universidad Nacional de Córdoba, 12 al 15 de agosto, (inérito).
- MALOSETTI COSTA Laura y Marcela M. GENÉ (eds.)
2007 *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales, IUNA*, Buenos Aires: IUNA.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Marcela M. GENÉ (comps.)
2009 *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasav.
- MANSILLA Silvina
2008 «La recepción crítica del “nacionalismo musical argentino” en la columna de *El Hogar* escrita por Julián Aguirre», *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires: Instituto «Julio E. Payró», UBA.
- MANSILLA Silvina (dir.)
2012 *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- NIÑO AMIEVA Alejandra
2007 «Cultura y nacionalismo en la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*», in Hugo R. Mancuso (comp.), *Ars poetica, ars politica. Arte, política y crítica cultural (Argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 179-212.
2014 «Nación, cultura e identidad en el programa estético de *Presencia* (1948-1950)», *AdVersuS* [en línea], XI, 26: 43-69, (citado 27 de noviembre de 2014), disponible en:
<<http://adversus.org/indice/nro-26/articulos/XI2604.pdf>>
- PEREYRA Washington Luis
1993 *La prensa literaria argentina 1890-1974*, 4 tomos, Buenos Aires: Librería colonial.
- PLESCH Melanie
2006 «*Boletín Musical* (1837). Estudio preliminar», *Boletín Musical* [facsimil], La Plata: Archivo Histórico «Dr. Ricardo Levene» / Museo de Instrumentos Musicales «Dr. Emilio Azzarini», pp. 1-59.

RIVERA Jorge B.

1980 «Prólogo», in Jorge B. Rivera (sel.), *El ensayo de interpretación (1910-1930)*. Joaquín V. González y Aníbal Ponce, Buenos Aires: CEAL, pp. I-VI.

SARLO Beatriz

1985 *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires: Catálogos; Buenos Aires: Siglo XXI, 2011₂ rev.

1992 «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», en *América. Cahiers du CRICCAL*, 9/10, París: 9-16.

SUÁREZ URTUBEY Pola

1970 «La música en revistas argentinas», *Bibliografía argentina de artes y letras*, Compilaciones especiales, 38, Buenos Aires: FNA.

SZIR Sandra

2009a «De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX», en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires: Teseo, pp. 53-84.

2009b «Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)», in Laura Malosetti Costa y Marcela Gene (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 109-139.

TELL Verónica

2009 «Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX», in Laura Malosetti Costa y Marcela Gene (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 141-164.

VÁZQUEZ Hernán G.

2007 «El cruce de lo musical y lo social a través de la visión de dos publicaciones», *Revista del Instituto Superior de Música*, 11, Santa Fe: 112-137.

WOLKOWICZ Vera

2012a «La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre el *Diario de la Tarde* y el *Diario de Avisos* (1848-1851)», in Silvina Mansilla (dir.), 2012: 21-60.

2012b *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*, Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional.

3.1. Publicaciones periódicas italianas

BALDASARRE María Isabel

2007 «Natura ed arte. Rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», in Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.) 2007: 106-109.

BARAVALLE Mariana

2010 «Catálogo de la prensa italiana de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Argentina», *Actas 5º Encuentro de Bibliotecas de Colectividades* [en línea], Buenos Aires: Biblioteca Nacional, (citado el 23 de noviembre de 2015), disponible en:
<<http://www.bn.gov.ar/descargas/recursos/colectividades/5-baravalle.pdf>>

BERNASCONI Alicia

2006 «Periodistas y dirigentes políticos. La disputa por la conducción de la colectividad italiana en tiempos de conflicto (1919-1920)», in Alicia Bernasconi y Carina Frid (eds.), *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires: Biblos, pp. 83-97.

BERTAGNA Federica

2007 «Muestras de nacionalismo entre los italianos de Argentina: *La Patria degli Italiani* y la guerra de Libia (1911-1912)», *Estudios migratorios latinoamericanos*, 21(64): 435-455.

2009 *La stampa italiana in Argentina*, Roma: Donzelli.

BÜHLER Juan

2012 «Una sinfonía de desagradables sensaciones auditivas. La revista *Disonancias* y su defensa de la música italiana en Buenos Aires», in Silvina Mansilla (dir.) 2012: 165-196.

CIBOTTI Ema

1994 «Periodismo político y política periodística. La construcción de una opinión pública italiana en Buenos Aires», *Entrepasados*, 7: 7-25.

DORE Grazia

(1985) «Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)», in DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985:127-140.

IACONNIS Héctor José

2006 «Una publicación italiana a fines del siglo XIX», *Historia de 9 de Julio (Buenos Aires)* [en línea], (citado el 20 de diciembre de 2015), disponible en:

<<http://archivum-historicum.blogia.com/2006/012104-historia-de-de-julio.php>>

LOBATO Mirta Zaida

2001 “*La Patria degli Italiani and Social Conflict in Early-Twentieth-Century Argentina*”, in Donna R. Gabaccia y Fraser M. Ottanelli (eds.), *Italian Workers of the World. Labor Migration and the Formation of Multiethnic States*, Urbana: University of Illinois, pp. 63-78.

SERGI Pantaleone

2008 «Tra coscienza etnica e coscienza di classe. Giornali italiani anarcocomunisti in Argentina (1885-1935)», *Giornale di Storia Contemporanea*, XI, 1: 101-126.

2012 *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale del giornalismo italiano in Argentina*, Cosenza: Luigi Pellegrini.

2013 «Giornalisti italiani per la stampa argentina», *Giornale di storia contemporanea*, 1-2: 53-70.

2014 *Storia della stampa italiana in Uruguay*, Montevideo: Fondazione Italia nelle Americhe.

WEBER José Ignacio

2009 «Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires», *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: EDUCA –CDRom, pp. 148-164.

2010 El Mundo del Arte (1891-1895). *Estudio preliminar* [en línea], Buenos Aires: Ubacyt F-831; FNA, (citado el 3 de diciembre de 2015), disponible en:

<<http://historico.campus.filo.uba.ar/mod/resource/view.php?id=87173>>

<<http://historico.campus.filo.uba.ar/mod/resource/view.php?id=105363>>

2011 «Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo», *AdVersus* [en línea], VIII, 21, Buenos Aires: 101-124, (citado el 3 de diciembre de 2014), disponible en:

<<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf>>

2012a «¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)», in Silvina Mansilla (dir.), 2012: 61-100.

2012b «Algunas discusiones teóricas y problemas en torno a los discursos crítico-musicales de la inmigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910», in Héctor Rubio (ed.), *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, 68, diciembre, Córdoba: 6-17.

2012c «La “cultura estética” de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)», *Revista Argentina de Musicología*, 12-13, Córdoba: 315-341.

2013 «Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)», en Federico Sammartino, Clarisa Pedrotti y Fernanda Escalante (eds.), *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La música latinoamericana y los paradigmas disciplinares* [ebook]. Córdoba: AAM, pp. 119-133.

2014 «Una formación cultura italiana en Buenos Aires (1890-1910)», *AdVersus* [en línea], X, 25, Buenos Aires: 12-50, (citado el 3 de diciembre de 2014), disponible en:

<<http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>>

4. Historia del arte, de la música y el teatro

AAVV

2011 *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica*, Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Urbano–Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, FADU–UBA.

ALBINO Graciela

2008 «La construcción de las representaciones sociales en el primer Teatro Colón», María Inés Saavedra y Diana Murad (coords.), *Primer Congreso Internacional Artes en Cruce: Problemáticas Teóricas Actuales*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras–UBA, pp. 160-171.

AMBÌVERI Corrado

- 1998 *Operisti minori dell'800 italiano*, Roma: Gremese.
- BERRUTI Alejandro
1964 «Presentación», in Nicolás Granada, *Atahualpa. Bajo el parral*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 1-12.
- BIANCHINI Roberto
1998 «Pietro Mascagni tra Vistilia e Nerone», *Rassegna musicale Curci*, LI, 1, enero, pp. 18-21.
- CARNERO Roberto
2007 «La scapigliatura fra tradizione e innovazione», in Roberto Carnero (ed.), *La poesia scapigliata*, Milán: Rizzoli, pp. 5-42.
- CETRANGOLO Aníbal E.
2010 *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920* [tesis doctoral], Valladolid: Universidad de Valladolid, disponible en: <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3783/1/TESIS381-131024.pdf>>
- 2015a *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- 2015b «América en la escena operística», *Zibaldone. Estudios italianos* [en línea], vol. III, 1, enero 2015: 294-308, disponible en: <http://www.zibaldone.es/images/N.5/Zibaldone_Vol.III_issue1_n%C2%BA5_CETRANGOLO_America_en_la_escena_operistica.pdf>
- CORRADO Omar
2010 *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- DAHLHAUS Carl
1977 *Grundlagen de Musikgeschichte*, Colonia: Hans Gerig; (tr. esp.: Nélica Machain, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona: Gedisa, 1997).
- DE MARINIS Dora
2010 «Las escuelas pianísticas en Argentina», Dora De Marinis (comp.), *Actas del Congreso Internacional de Piano-La Música Latinoamericana para Piano*, Buenos Aires: UNCuyo, IUNA, pp. 5-10.
- DE NIGRIS Maria Teresa y Gloria LUDOVISI
s/f «Archivio della Società Teatrale Internazionale (STIn) - 1904-1934», *Archivio Storico Capitolino* [sitio web], (citado el 16 de abril de 2016), disponible en: <http://www.archiviocapitolino.it/ita/fondi_pdf/Intro%20STIn%20genn2014.pdf>
- DHAENENS Laurens
2015 “Mapping the Texts and Travels of Eduardo Schiaffino between 1882 and 1891: A Study of An Itinerary between Countries, Languages, Perspectives and Positions”, *Caiana* [en línea], 7: 37-54, (consultado el 25 de mayo de 2016), disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=206&vol=7>
- FERNÁNDEZ GARCÍA Ana María
1997 *Arte y migración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1893*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GARCÍA ACEVEDO Mario
1961 *La música argentina durante el período de organización nacional*, Buenos Aires: ECA, 1967₂.
- GARCÍA VELLOSO Enrique
1960 *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires: Eudeba.
- GESUALDO Vicente
1961 *Historia de la música en la Argentina (1536-1961)*, 3 t., Buenos Aires: Beta.
- GIACOBBE Juan Francisco
1945 *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*, Buenos Aires: Ricordi.
- GIMÉNEZ Alberto E. y Juan Andrés SALA
1988 «La interpretación musical II», in Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina. Vol 6*, Buenos Aires: ANBA, pp. 11-129.
- JUÁREZ Camila
2010 «Juan Carlos Paz. Anarquía y vanguardia musical en los años veinte», *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, X, 8, primavera, pp. 131-154.
- LIBERTI Rocco
2011 «Il testo di “Siciliana” nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi», *Calabria sconosciuta*, XXXIV, 129-130, enero-junio, Reggio Calabria: 49-51.
- MALOSSETTI COSTA Laura

- 2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE, reimp. 2007.
- MANSILLA Silvina Luz
- 2006 «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones», in Alberto David Leiva (coord.), *Los días de Alvear*, Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, tomo 1, pp. 313-344.
- 2012a «La “Vidalita” de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino», in Héctor Rubio (ed.), *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, 68, diciembre, Córdoba: 28-43.
- 2012b «La Banda Sinfónica Municipal de Buenos Aires. Su labor inicial y primera recepción crítica en el Centenario de la Revolución de Mayo», *Revista argentina de musicología*, 12-13, Córdoba: 291-314.
- 2013 «Héroes en silencio. La música de Arturo Berutti y su recepción en los festejos del centenario argentino (1910) en Buenos Aires», *Avances. Revista de Arte*, 21: 11-32.
- MANZO Andreina
- 2002 «Sgambati e i salotti musicali romani», AA.VV., *La Romanza Italiana da Salotto*, Turín: EDT, pp. 397-414.
- MARTÍNEZ MORENO Carlos (dir.)
- 1968 «El aura del novecientos», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, fasc. 11, Montevideo: CEAL, pp. 161-176.
- MASCAGNI Pietro
- [1945] *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, selección de Salvatore De Carlo, Milán y Roma: De Carlo.
- MELONCELLI Raoul
- 1984 «Cottrau, Teodoro», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30 [en línea], Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani. Disponible en:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-cottrau_%28Dizionario_Biografico%29/>
- MUSRI Fátima Graciela
- 2001 «Rosa y Florestán. La ficción en la crítica musical», *Revista del Instituto Superior de Música*, 8, Santa Fe: 107-129.
- 2004 *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1889-1910)*, San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.
- OTERO Gustavo Gabriel
- 2011 «A 120 años de la muerte del “otro” Puccini», *mundoclasico.com* [en línea], (citado el 27 de febrero de 2016), disponible en:
<<http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/15652/anos-muerte-otro-Puccini>>
- PAOLETTI Matteo
- 2015 *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, disponible en:
<<http://amsacta.unibo.it/4235/1/Paoletti-STIn-monografiaREV3.pdf>>
- PASOLINI Ricardo
- 1999 «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales», en DEVOTO Fernando y MADERO Marta (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires: Taurus, pp. 227-73.
- PELLETTIERI Osvaldo (dir.)
- 2002 *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural, 1884-1930*, Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras.
- PICKENHAYN Jorge O.
- 1979 *Alberto Williams*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- PIERI Giuliana
- 2007 *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy. Art, Beauty, and Culture*, Londres: Maney.
- PRADA Josefa y Carlos HOLUBICA
- 2010 *Teatro Colón. 102 años de historia*, Buenos Aires: Editing.
- RICCI Luigi
- 1976 *34 anni con Pietro Mascagni*, Milano: Edizioni Curci.

ROSSELLI John

1990 "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires", *Past and Present*, 127: 155-182.

SACCHI de CERIOTTO María Antonieta

2006 *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*, Mendoza: EDIUNC.

2009 *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rode del Medio (1905-1930). Música de Mendoza*, Mendoza: EDIUNC.

SANSONE Mateo

1987 *Verismo from Literature to Opera*, tesis doctoral, University of Edinburgh.

SANZ María de los Ángeles y Laura Cilento

2002 «Compañías extranjeras», in Pellettieri (dir.) 2002: 532-555.

SUÁREZ URTUBEY Pola

1972 *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, Buenos Aires: Educa, 2007.

1988 «La creación musical», in Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina. Vol 5*, Buenos Aires: ANBA, pp. 91-205.

2001 «Orquestas. II. Argentina», in Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol 8*, Madrid: SGAE, pp. 208-210.

VALENTI FERRO Enzo

1992 *Cien años de música en Buenos Aires. Desde 1890 hasta nuestros días*, Buenos Aires: Gaglianone.

1997 *Historia de la ópera argentina*, Buenos Aires: Gaglianone.

VENIARD Juan María

1986a *Los García, los Mansilla y la música*, Buenos Aires: INM «Carlos Vega».

1988 *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires: INM «Carlos Vega».

2002 «Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina», *Investigaciones y ensayos*, 54: 383-402.

2007 «Juan Moreira: la transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana», *Temas de historia argentina y americana*, 10: 221-237.

WEISINGER Graciela

s/f «Historias, mitos y leyendas de la cúpula del Teatro Colón», *ICOM Argentina* [sitio web], (citado el 15 de abril de 2016), disponible en:

<[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/Historias__mitos_y_leyendas_de_la_cupula_del_Teatro_Colonb747.pdf)

[argentina/pdf/Historias__mitos_y_leyendas_de_la_cupula_del_Teatro_Colonb747.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/Historias__mitos_y_leyendas_de_la_cupula_del_Teatro_Colonb747.pdf)>

5. Diccionarios, enciclopedias, anuarios, catálogos

ARIZAGA Rodolfo

1971 «Publicaciones musicales», *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires: FNA, pp. 251-252.

DI LELLO Marco (resp. inst.)

2007 *Luci di Piedigrotta. Editoria e Pittori*. Catálogo. Nápoles: Assessorato Regionale al Turismo e ai Beni Culturali y Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

DONOZO Leandro

2001 "Periodicals - 2.List: (iii) Latin American and the Caribbean - Argentina (RA)", Stanley Sadie y John Tyrrel (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Londres: Macmillan, vol. XXVIII, pp. 467-468.

2006 *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en Argentina*, Buenos Aires: Gourmet Musical.

2009 *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, Buenos Aires: Gourmet Musical.

FERRIGNI Mario (dir.)

1921 *Annali del teatro italiano. Volume primo 1901-1920*, Milán: Carlo Aliprandi.

GARCÍA MUÑOZ Carmen y Ana María MONDOLO

2002 «Williams, Alberto», in Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 10, Madrid: SGAE, pp. 1024-1025.

GOYENA Héctor y Carlos MANSO

- 2000 «Crítica musical II. Argentina», in Emilio Casares Rodicio (dir.), KRIGER Clara (dir.)
- 2003 *Páginas de cine*, Buenos Aires: Archivo General de la Nación.
- LANFRANCHI Ariella
- 1979 «Cattelani, Ferruccio», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22 [en línea], Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani. Disponible en:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-cattelani_%28Dizionario-Biografico%29/>
- MANCINI Marcello y Virgilio GUZZI
- 1936 «Scapigliatura», *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, disponible en:
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/scapigliatura_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/scapigliatura_(Enciclopedia-Italiana)/)>
- MAUS Fred Everett
- 2001 “Criticism”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Londres: Macmillan, Vol.6, pp. 670-673.
- PETRIELLA Osvaldo y Sara SOSA MIATELLO
- 1976 *Diccionario biográfico italo-argentino*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri (también en línea, citado 12 de diciembre de 2013), disponible en:
<<http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dic-biog.htm>>
- PORTER Andrew
- 2001 “Brindisi”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Londres: Macmillan.
- SANSONE Matteo
- 2001 “Verismo”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Londres: Macmillan.
- STRAPPINI Lucia
- 1988 «De Gubernatis, Angelo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 36, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, disponible en:
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-gubernatis_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-gubernatis_(Dizionario-Biografico)/)>
- 1991 «De Zerbi, Rocco», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 39, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, disponible en:
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/rocco-de-zerbi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rocco-de-zerbi_(Dizionario-Biografico)/)>

Bibliografía general de consulta

1. Metodología, teoría, estética y semiótica

- ECO Umberto
- 1977 *Come si fa una tesi de laurea*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona: Gedisa, 1999₂₃).
- ELIAS Norbert
- 1939 *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*, Basilea: Haus zum Falken; (tr. esp.: Ramón García Cotarelo, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: FCE, 2009₃).
- CROCE Benedetto
- 1913 *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari: G. Laterza & Figli; (tr. esp.: José Sánchez Rojas, *Breviario de estética*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1938).
- MANCUSO
- 1999 *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de la semioepistemología*, Buenos Aires: Paidós, 2008, reimp.
- ROSSI-LANDI Ferruccio
- 1978 *L'Ideologia*, Milán: ISEDI; (tr. esp.: Esteban Rimbau Saurí, *Ideología*, Barcelona: Labor, 1980).
- WELLEK René
- 1965 *A History of Modern Criticism: 1750-1950. Vol IV: The Later Nineteenth Century*, New Heaven and London: Yale U. Press; (tr. esp.: J. C. Cayol de Bethencourt, *Historia de la crítica*

- moderna (1750-1950). Tomo IV: *La segunda mitad del siglo XIX*, Madrid: Gredos, 1988).
- 1992 *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Vol VIII: *French, Italian, and Spanish Criticism*, New Heaven and London: Yale U. Press; (tr. esp.: Fernando Collar Suárez-Inclán, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Tomo VII: *Crítica francesa, italiana y española (1900-1950)*, Madrid: Gredos, 1996).

2. Historia general y argentina

ANÓNIMO

- 2011 *Literatura popular inmigratoria* (con estudios preliminares de Ángela Di Tullio e Ilaria Magnani), Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

BOTANA Natalio R. y Ezequiel GALLO

- 1997 *De la República posible a la República verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires: Emecé, 2007.

BRUNO Paula

- 2005 *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, Buenos Aires: FCE, Universidad de San Andrés.
- 2011 *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época, 1860-1910*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.

CONSOLATO GENERAL D'ITALIA

- 2003 *Le associazione Italiane della circoscrizione consolare*, Buenos Aires: Consolato Generale d'Italia Buenos Aires.

COSTANZO Gabriela

- 2009 *Los indeseables. Las leyes de Residencia y Defensa Social*, Buenos Aires: Madreselva.

DE TITTO Ricardo J. (comp.)

- 2010 *El pensamiento de los nacionalistas* (con prólogo de Carlos Floria), Buenos Aires: El Ateneo.

GALLI Vittorio

- 2009 *Italia en Buenos Aires*, Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Institucionales.

GRAMUGLIO María Teresa

- 2013 *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario: Municipal de Rosario.

HOBSBAWM Eric

- 1990 *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge: CUP; (tr. esp.: Jordi Beltrán, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Buenos Aires: Crítica, 2012).

LA MARANGONA

- 1989-90 *La Marangona. Panorama della cultura italiana in Argentina*, n. único, Buenos Aires: Centro culturale San Marco.

LOBATO Mirta Zaida y Juan SURIANO

- 2000 *Atlas histórico de la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2010₄.

LOSADA Leandro

- 2008 *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilo de vida e identidades*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- 2009 *Historia de las elites en la Argentina desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires: Sudamericana.

LOSADA Leandro (selección y prólogo)

- 2010 *Esplendores del Centenario. Relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires: FCE.

MÍGUEZ Eduardo José (coord.)

- Argentina. Tomo 3: 1880-1930. La apertura al mundo*, Buenos Aires: Taurus.

MINGUZZI Armando V.

- 2007 *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905). Estudio, índice y digitalización completa*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

NASCIMBENE Mario C.

- 1986 *Historia de los italianos en la Argentina (1835-1920)*, Buenos Aires: CEMLA, 1987₃.
- 1994 *Italianos hacia América. Los flujos emigratorios regionales y provinciales peninsulares con destino al Nuevo Mundo (1876-1978)*, Buenos Aires: Museo Roca.

OLMEDO JAQUENOD Enrique

- 1974 *Cien años del Círculo Italiano*, Buenos Aires: Círculo Italiano.

PALTI Elías

- 2003 *La nación como problema. Los historiadores y la «cuestión nacional»*, Buenos Aires: FCE.

SURIANO Juan

2001 *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial, 2008, reimp.

3. Historia del arte, de la música y del teatro

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

1941 *Antología de compositores argentinos. Escogidas, revisadas y anotadas por Alberto Williams*, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

1982-2005 *Historia general del arte en la Argentina*, 10 vol., Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

BORGES Jorge Luis y Betina EDELBERG

1998 *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires: Emecé.

BURUCÚA José Emilio (dir.)

1999 *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Sudamericana, 2010₂.

CASARES RODICIO Emilio (dir.)

1999-2002 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE.

FOPPA Tito Livio

1961 *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires: Argentores.

FUBINI Enrico

1999 *El romanticismo entre música y filosofía* (tr. esp.: M. Josep Cuenca), Valencia: Universitat de Valencia.

GESUALDO Vicente

1973 *Cómo fueron las artes en la Argentina*, Buenos Aires: Plus Ultra.

GESUALDO Vicente (dir.)

1968 *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires: Omeba.

LÓPEZ María Pía

2004 *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires: Colihue.

MALOSETTI COSTA Laura (selección y prólogo)

2008 *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires: FCE.

MANZO Andreina

2002 «Sgambati e i salotti musicali romani», A.A.V.V., *La Romanza Italiana da Salotto*, Turín: EDT, pp. 397-414.

PAGANO José León

1937 *El arte de los argentinos*, Buenos Aires: Edición del autor.

1944 *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: L'Amateur.

PANESI Jorge y Noemí Susana GARCÍA

[2002] «Introducción», in Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, Buenos Aires: Colihue, 2002, reimp.

ROMERO BREST Jorge

1951 *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos.

SADIE Stanley (ed.)

2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Londres: Macmillan, 2001₂.

SANVITALE Francesco

1996 «Romanze italiane e canzoni napoletane. Olindo Guerrini (Lorenzo Stecchetti)», *Il Canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, Turín: EDT.

VEGA Carlos

[1981] *Apuntes para una historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires: INM «Carlos Vega».

VENIARD Juan María

1986b *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio*, Buenos Aires: INM «Carlos Vega».

WEBER William

2008 *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: CUP; (tr. esp.: Silvia Villegas, *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires: FCE, 2011).

ANEXO

Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910)

por José Ignacio Weber

Número de orden. Título. Subtítulo

Años de publicación (¿? cuando se desconoce el año; entre paréntesis el último año conocido) /
Periodicidad
Propietario: Prop.
Administrador: Adm.
Director: Dit.
Redactor: Red.
Colaboraciones: Col.
Dirección: Dir.

Observaciones: Obs. Los nombres no están puestos necesariamente en orden cronológico.

Bibliografía: Bibl.

1. 29 Luglio

1903 / Número único

Obs.: Dedicado al regicida de Umberto I, Gaetano Bresci.

Bibl.: Sergi 2008:113; Sergi 2012:170.

2. Alba

1900 / Número único

Obs.: Número único publicado por la Associazione Artistica ó Asociación Artística Italiana en julio de 1900. Editado por la Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, con papel otorgado por la Compañía General de Fósforos.

Bibl.: «Alba. Número único de la Asociación Artística Italiana», *La Nación*, 30-VII-1900; «El marqués Malaspina en la Sociedad Artística Italiana», *Caras y Caretas*, III, 99, 25-VIII-1900, p. 25.

3. America

1905-¿? / Semanal

Dit.: Giuseppe Gaya

Bibl.: Sergi 2012:176.

4. Bancos, Seguros y Commercio

1895-(1897)¿? / Semanal / ¿Quincenal?

Dit.: E. Ferrero

Dir.: Viamonte 541

Obs.: Revista financiera. Bilingüe. El censo señala 1895 como año I, pero Bertagna (2009:41) dice que ya salía en 1892. Scardin (1899) dice que hacia fines de siglo se publicaba en español y era quincenal.

Bibl.: *Segundo censo nacional* 1895; Bertagna 2009:41; Smith 1897:46; Scardin 1899:207; De Gubernatis 1898:336.

5. Biblioteca di Autori Italiani

1864 / Número único

Dit.: Pietro Cagliari

Obs.: Tuvo vida efímera.

Bibl.: Sergi 2012:24.

6. *Bios*

¿1905?-¿? / Bimensual

Dit.: Luigi Alberto Bianchi

Obs.: Publicación literaria bimensual. Bianchi puede aparecer también como Branchi o Branqui.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:218.

7. *Bohemio*

1892 / Semanal

Dit.: Attilio Massone

Obs.: Se publicaba en español. Dicen Petriella y Sosa Miatello que Massone «(...) desde sus columnas estimuló la organización de la colectividad italiana de la Boca, y dio asimismo su opinión favorable acerca de algunos proyectos nacionales que interesaban a los extranjeros, como el referente a la concesión de la ciudadanía. En 1893 cambió el nombre de su periódico por el de *Faro del Riachuelo*» (1976).

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:111.

8. *Bollettino Mensile della Camera Italiana de Commercio ed Arte in Buenos Aires*

1885-(1916) / Mensual

Prop.: Camera di Commercio ed Arti

Dir.: Cerrito 445, Cangallo 1111

Obs.: «Gratis agli elettori contribuenti ed alle Camere di commercio». Órgano de la cámara de comercio italiana en Buenos Aires. En 1916 Julio Sandri estaba a cargo de la redacción del Boletín.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:11; *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:156; *Anuario Bibliográfico* IX:41; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:41; Bernardini 1890:735.

9. *Charitas. A beneficio degli inondati.*

1882-XI-11 / Número único

«Compilato dai signori»: Dr. A. Boraschi, Prof. Carlo Francesco Scotti

«Colaborazione dei signori»: L. Marengo, L. Serafini, Dr. Guido Borra, Dr. D[omenico]. Parodi, Dr. B. Cittadini, Avv. C. Pelucchi, Avv. A. Tarnassi, Ing. E. Rossetti, Prof. M. Calandrelli, Prof. F. Dephilippis, Dr. G. Bortolazzi, Prof. M. Deluca, Dr. F. Spinelli, Dr. F. Canessa, Prof. F. Benuzzi, L. Spinelli, S. Curzio, e della signora T. Manzoni de Pierro. Cooperarono altresì per la parte letteraria i distinti scrittori Argentini: Generale Bartolomeo Mitre, Generale D. F. Sarmiento, Dott. Nicolás Avellaneda, D. S. Estrada, Dott. L. V. López, Gervasio Mendez, Calixto Oyuela, Enrico E. Rivarola; -per la parte artistica i bravi disegnatori: Goffredo Somavilla, C. Bizioli, C. Posadori, E. Garlaschi, A. Bosco, L. Razzetti.

Obs.: Contiene ilustraciones litográficas, retratos de Garibaldi, de Leopoldo Marengo, etc. Se trata de una imitación del célebre *Paris Murcie*, que apareció en París en 1879.

Bibliografía: *Anuario Bibliográfico* IV:551-2; Quesada 1883b:439.

10. *Chiarivari*

1877-¿?

Obs.: Periódico satírico burlesco.

Bibl.: Sergi 2012:31.

11. *Commercio Italiano*

1889-¿? / Semanal

Dit.: Gerolamo Canepa

Obs.: «Giornale d'industria e commercio».

Bibl.: Calvi 1889; Bernardini 1890:735.

12. *Corriere della Boca*

1877-(189¿?) / Semanario

Dit.: Rodolfo Benuzzi

Obs.: Bertagna (2009) da como activa la publicación hacia 1885 y Petriella y Sosa Miatello (1976) hacia la última década del siglo XIX en el barrio de la Boca. Consecuentemente, se entiende que tuvo una larga trayectoria. Sergi (2012) dice que salió en 1878.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Bertagna 2009:38; Sergi 2012:31.

13. *Corriere della Sera*

1879-¿?

Bibl.: Parisi 1906:216; Sergi 2012:32.

14. *Corriere della Sera*

(1900)

Dit.: Giuseppe Pacchierotti / Eugenio Pellaco

Bibl.: Sergi 2012:113.

15. *Corriere d'Italia*

1863-¿?

Obs.: No superó el año de publicación. Tal vez se trate de *Il Corriere d'Italia* de Giovanni Cervetto (*vide infra*) de similares características.

Bibl.: Bertagna 2009:23.

16. *Cristoforo Colombo. Revista religiosa, científica, sociale e letteraria*

1892-1899 / Semanal

Fundador: Stefano Bourlot

Dit.: Stefano Bourlot

Adm.: Bartolomeo Peri

Red.: Juan Bautista Isabella

Dir.: Olavarría 364

Obs.: En castellano e italiano. Revista italiana religiosa, científica, social y literaria, publicada con permiso de la Autoridad Eclesiástica; contenía una sección castellana. Apareció el 27 de noviembre de 1892. Pertenecía a la congregación salesiana, de la primera parroquia salesiana, localizada en la Boca. Dice Bertagna (2009:39) que según sus editores rápidamente alcanzó una tirada de 3000 ejemplares. Dedicaba mucho espacio al mundo del trabajo, al menos mientras fue dirigido por el padre Stefano Bourlot. En 1899 la sede se transfirió a Rosario (decisión estratégica para influir en las colonias y para buscar un ámbito más receptivo que el barrio de la Boca, más bien anticlerical). Orzali (1893) se refiere a un semanario *Cristoforo Colombo* aparecido en 1891.

Bibl.: Orzali 1893:12; *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:253; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:39, 41; De Gubernatis 1898:341; Sergi 2012:114-5.

17. *Cronaca Rosa. Giornale politico-sociale-commerciale*

1892 / Semanal

Dit.: Roberto Peracchia

Dir.: Moreno 692

Obs.: «Esce tutti i sabbati». Apareció el 1º de diciembre de 1892. Publicó un folletín en italiano del director de la revista: *Il Misterio di Buenos Aires. Romanzo Sociale*.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:12; Baravalle 2010; Bertagna 2009:42; Sergi 2012:112.

18. *Da Villa Gloria a Porta Pia*

1892 / Número único

Obs.: Número único en homenaje al XX Settembre de *La Patria Italiana* con textos de Edmondo De Amicis y Giosuè Carducci.

Bibl.: Sergi 2012:73.

19. *El Arte. Semanario ilustrado. Propiedad del Establecimiento Musical de Arturo Demarchi*

1885 / Semanal

Prop.: Establecimiento Musical de Arturo Demarchi & cia.

Dit.: Omero Paoli

Red.: Eduardo Ripamonti Carpano

Obs.: Revista en español. La familia Demarchi era de origen suizo, del Cantón Tesino. Petriella y Sosa Miatello (1976) dicen que la publicación es de 1884. La tipografía y litografía musical eran propias. El Establecimiento Musical fue una de las casas de música más importantes de la época y publicó en muchas de las revistas de interés musical y artístico de fin de siglo XIX.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Petriella y Sosa Miatello 1976.

20. *El Mundo del Arte. Ilustrado. Revista de Artes, Letras, Teatros, Sport y Esgrima*

1891-1895(¿1896?) / Semanal

Prop.: Giacomo De Zerbi

Adm.: Guerrico y Sienna

Dit.: Giacomo De Zerbi

Red.: Valerio Folco / Manuel de la Fuente

Col.: Julián Aguirre / Edoardo Aromatari / Arturo Berutti / Biagio Cicala / Vincenzo Cicognani / Corradino D'Agnillo / Raffaele Fracassi / Luigi Forino / Riccardo Furlotti / Ercole Galvani / Eduardo García Mansilla / Felice Lezano / Carlo Martinoli / Giovanni Grazioso Panizza / Héctor Panizza / Felice Romano / Virgilio Scarabelli / Odoardo Turco / Enea Verardini Prendiparte / Alberto Williams / Enrique Frexas / Evaristo Gismondi (pseud.: Mefistófeles) / Luis Berisso (pseud.: Asmodeo) / Roberto Battaglia / Gustavo Paroletti / Daniel García Mansilla / Ciro Formisano / G. Boschi / Ernesto De Marinis / M. F. Cutiellos / E. B. de Conciliis / Augusto Ballerini / E. Cortese / Francisco Mazzucchelli / A. Bianchi / Pio Bianchi / Gaetano Vannicola / Nazareno Orlandi / A. Longo / A. Del Tufo / G. Grippa / C. Delcasse / P. Della Costa / Mario Fantozzi / Carlos Gutiérrez / Giuseppe Tarnassi / G. Martinoli / B. Gutiérrez de Quintanilla / Achile Del Bono / F[erruccio]. Zileri / Alejandro Secchi / Eugenio Troisi / Jorge Selva / A. Panzacchi / A. Pereyra / R[iccardo]. Schnabl [Rossi] / Belisario J. Montero / Dr. Teófilo Eugenio Díaz (Montevideo) / Yole A. Zolezzi / Adolfo Sienna (Madrid) / Manuel Argerich / A. Frémond / Manuel Posadas / J. C. Álvarez / D. Cotherau / Luigi Bacci / E. S. Leiva / Enrico Savio / C. Cigorraga

Dir.: Tucumán 565 / Suipacha 859 / Florida 85, Galería *Bon Marché* local 13 / Cuyo 1565

Obs.: Navarro Viola (1896) lo describe como: «Semanario de crítica teatral y de artes. Reapareció en mayo. Revista de crítica teatral y artística, redactada en español, (francés) e italiano. Ha aumentado sus elementos con los de *El Arte Argentino*,⁵⁴⁵ que sólo apareció hasta el 15 de septiembre». Se imprimía en la Tipografía de *La Patria Italiana* y luego en la Imprenta y Litografía Mariano Moreno. Los grabados se realizaban en el taller de Emilio Coll. Sólo durante un período en que De Zerbi estuvo en Italia en 1894 por asuntos familiares (presumiblemente tras la muerte de su hermano Rocco) lo reemplazaron en la dirección Mario Fantozzi y Settimio Vianello en colaboración con Roberto Battaglia. La revista contenía partituras, algunas de publicación original.

Bibl.: *Segundo censo nacional* 1895; Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:13; Navarro Viola 1896[1897]:230; Petriella y Sosa Miatello 1979; Barozzi y Baldissini 1898:119-20; Smith 1897:46.

21. *Falstaff. Giornalucolo umoristico, satirico ed altro...*

1894 / Semanal

Dit.: M. Pischerlo

Dir.: Cerrito 536

⁵⁴⁵ *El Arte Argentino* (1896), semanario cuya redacción estaba integrada por Ch. Delgouffre, A. Poulin y A. Ensinck. Navarro Viola dice: «Apareció el 31 de mayo [de 1896]. Cesó el 15 de septiembre. Redactada en español y francés; se refundió en *El Mundo del Arte*» (1897:226).

Obs.: «Si pubblica tutte le domeniche». Publicó artículos de Antonio Ghislanzoni.
Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

22. *Faro del Riachuelo*

1893-1898 / Semanal

Prop.:

Dit.: Attilio Massone

Obs.: Continuación del semanario *Bohemio* de la Boca. En 1898 cambió de manos y de título por el de *Riachuelo*. La publicación estaba enfrentada ideológicamente a la publicación católica *Cristoforo Colombo* cuyo radio de acción era el mismo (Sergi 2012:115).

Bibl.: Orzali 1893:14; Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:115; Bertagna 2009:41-2.

23. *Fascio Massonico Italiano*

1891-1892 / Quincenal

Obs.: Publicación «dei liberi muratori italiani al Plata». Durante el primer año se publicó en italiano y desde el número 7 del segundo año en italiano y español. Según Orzali apareció en noviembre de 1892.

Bibl.: Orzali 1893:14; Sergi 2012:112.

24. *Gazzetta Azzurra*

1908-¿? / Semanal

Dit.: Eugenio Pellaco

Obs.: «Giornale illustrato, teatrale, sportivo, critico e mondano».

Bibl.: Sergi 2012:176.

25. *Giornale d'Italia*

1909-1930 / Diario

Fund.: Andrea Luzio

Prop.: società Luzio-Vaccaro / Società Anonima Editoriale Giornale d'Italia

Adm.: Rigamonti

Dit.: Giuseppe Pacchierotti / Antonio Pisani / Michele Oro / Comunardo Braccialarghe (Folco Testena) / Ettore Conti / Silvio Becchia / Herminio Campana / Domenico Vincenzo Caranci / Michele Oro / Nunzio Greco

Red.: Dionisio Baia / Umberto Solaro (en jefe; pseud.: Raguenu y Finco Pallino)⁵⁴⁶ / Gustavo Baretto / Silvio Becchia / Emilio Zuccarini / Comunardo Braccialarghe (seud.: Folco Testena) / Pascual Campanelli / Domenico Vincenzo Caranci (en jefe) / José Imbelloni / Salvatore Judica / Tomasso Milani / Vittorio Mosca / Riccardo Muccioli Lupi di Montione / Aristide Gregori (en jefe) / Carlo Fontana / Augusto Pallanza / Fausto Treves / Riccardo Pargaglioli / Paolo Giroso / Armando Frigerio / Alfonso Russo / Achille Albano / Osvaldo Bianchi / Eugenio Troisi / Paolo Barbacht / Giovanni Pisani / Francesco Spinelli / Jole Dreni / Paolo Giroso / Raoul Leoni / Edoardo Negri / Giuseppe De Ferrari / Pietro Pietranera

Colab.: Giacomo Gobbi Belcredi / Romolo Murri / Luis Chiti / Francisco Di Giglio / Pietro Passino / Giuseppe Valentini / L. Clerici / E. Tiraboschi

Corresop.: Pietro Silvi / Raffaele Simboli / Giuseppe Menegazzo / Arturo d'Agostino / T.M. Mancini

/ Giuseppe Pezzini / Giuseppe M. Antognelli

Obs.: Apareció el 2 de septiembre de 1909 (Petriella y Sosa Miatello dan como año de fundación del periódico 1906). Luego de la experiencia trunca de *Il Corriere d'Italia* Luzio con la ayuda de Cassa Vaccaro fundó este nuevo diario, que se presentaba como alternativa a *La Patria degli Italiani*. Sergi señala que «si propone, infatti, come un giornale “libero e indipendente, non legato a nessun partito, a nessuna persona” e, dunque, “campo aperto” e libera tribuna»

⁵⁴⁶ Umberto Solaro, crítico teatral y autor de notas humorísticas, llegado a la Argentina en la década de 1880, fundó dos semanarios humorísticos, *Il Travaso delle idee in America* y *Così è... se vi pare*, de los cuales no hay fecha de publicación en las fuentes consultadas. Al segundo Bertagna (2009:66) lo califica como filofascista.

(2012:177). A fines de la década de 1920 hubo intentos por «fascistizar» el periódico, pero no tuvo la penetración social esperada y por ello se optó por poner capitales en un nuevo diario. El 17 de mayo de 1930 el *Giornale d'Italia* anunció a toda página la salida de *Il Mattino d'Italia*. El 20 de mayo anunció que era el último número y que al día siguiente saldría *Il Mattino*. Domenico Vincenzo Caranci escribió un libro titulado *Buenos Aires, volta della patria*. Bertagna (2009:50) dice que Zuccarini antes de llegar a la redacción de *La Patria degli Italiani* formó parte del *Giornale d'Italia*. En 1931 volvió a aparecer a nombre de Edoardo Castella dirigido primero por Gino Rigamonti y luego por Folco Testena (en esta época estaba ya alineado al fascismo) (Bertagna 2009:64).

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:47, 52, 64; Sergi 2012:106, 177-9.

26. *Gl'Italiani al Plata. Corrispondenza aperta per l'Italia*

1889-¿? / Quincenal

Dit.: Giulio De Stefano

Dir.: Alsina 463

Obs.: El número 1 contiene el programa. Se trata de correspondencia abierta para familias en Italia. Contiene consejos, cuestiones legales y demás para los emigrantes. Baravalle (2010) sostiene «la intención de esta publicación quincenal era poner en contacto a los italianos en Argentina con sus familiares en Italia. Publicaba una lista alfabética de pueblos en Italia y dentro de cada una ellos los nombres de los italianos, originarios de los mismos, residentes en Buenos Aires con su dirección». Idéntica función cumplía la *Rivista Italo-Americana* de De Stefano.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:64.

27. *I Figli dell'Operai Italiani o Lo Svago Istruttivo*

1887-¿? / Semanal

Adm: Giacomo Martignetti

Dit.: Ignazio Martignetti

Obs.: Periódico semanal ilustrado. «Redatto in lingua italiana e spagnuola». Apareció en marzo de 1887, el número 1 contiene el programa de la revista. Baravalle (2010) dice que «Está dirigido a los hijos de los operarios que tienen “due patrie”». Orzali (1893:15) menciona el semanario *Lo Svago Istruttivo* en su índice pero dice que apareció en 1891; tal vez se trate de una segunda época. Se publicaba en la tipográfica de Emilio de Marsico.

Obs.: Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:15; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* IX:40; Bertagna 2009:42; Sergi 2012:62.

28. *I. Maggio*

1906

Obs.: ¿Conmemoración del 1° de mayo?

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional (no disponible para consulta).

29. *Il Balilla. Periodico serio-umoristico*

1875-¿? / Semanal

Obs.: Dedicado al verdadero operario libre pensador de todas las clases y condiciones. Aparecía los domingos.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:30.

30. *Il Bersagliere*

1897-1898 / ¿Diario?

Dit.: Vincenzo di Napoli-Vita

Obs.: El número 1 vio la luz el 27 de diciembre de 1897. El 24 de diciembre se había publicado un número de muestra. Duró solo algunos meses.

Bibl.: Baravalle 2010; Scardin 1899:206; Sergi 2012:112.

31. *Il Capitan Fracassa*

1900-¿? / Semanal

Dit.: Eugenio Pellaco

Obs.: Salía los domingos.
Bibl.: Baravalle 2010.

32. *Il Cittadino Italiano*

1898-¿? / Diario
Dit.: Mario Sciacca
Dir.: Rivadavia 863
Obs.: Diario de la tarde, salía entre jueves y domingo
Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:112-3.

33. *Il Colono*

1893-¿? / Semanal
Obs.: Semanario de agricultura editado en la tipografía La Patria Italiana.
Bibl.: Bertagna 2009:42; Sergi 2012:112.

34. *Il Commercio Italiano al Plata*

1902-(1904) / Semanal
Obs.: De interés industrial y comercial. En 1888, *Il Vessillo dell'Arte* (II, 54) se anunciaba la próxima salida de *Il Commercio Italiano al Plata*, de «interessi bancari, commerciali ed industriali. Organo indipendente», a publicarse en establecimiento tipográfico de Ermenegildo Corti.
Bibl.: *Censo gral. Ciudad de Buenos Aires* 1904.

35. *Il «Corredor». Gazzetta degli affari*

1890-¿? / Semanal
Adm.: Ciro Formisano
Obs.: «Si pubblica il Lunedì». El número 1 contiene el programa. Tenía una tirada de 6000 ejemplares. Tenía una tirada de 6000 copias.
Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:65.

36. *Il Corriere della Fortuna*

1893-(1896) / Mensual
Dir.: Cuyo 563
Obs.: Eco de la Bolsa, publica los extractos de préstamos y títulos italianos y americanos, precios corrientes y últimas cotizaciones. Escala de la Bolsa. Según Orzali (1893) comenzó a publicarse en 1891.
Bibl.: Orzali 1893:14; Navarro Viola 1896[1897]:157; *Segundo censo nacional* 1895; Bertagna 2009:41.

37. *Il Corriere del Lunedì. Giornale notizioso, letterario, artistico*

1893-¿? / Semanal
Adm.: M. Cavaliere
Dit.: N. Battarino
Dir.: Artes 1173
Obs.: Salió el 9 de enero de 1893.
Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

38. *Il Corriere d'Italia / ¿Il Corriere Italiano?*

1864 / Bi-semanal
Dit.: Giovanni Cervetto
Obs.: Petriella y Sosa Miatello (1976) destacan que tuvo «(...) vida efímera pues duró menos de un año, suspendiendo sus publicaciones por falta de suscriptores».
Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:214, 216; Bertagna 2009:23; Sergi 2012:24; Zuccarini 1910:415.

39. *Il Corriere d'Italia*

1908-1909 / Diario
Fund.: Andrea Luzio⁵⁴⁷
Dit.: Giuseppe Pacchierotti
Red.: Vincenzo Vacirca / Domenico Vincenzo Caranci / Erminio Campana
Col.: Pietro Passino
Obs.: Fundado el 18 de enero de 1908, desapareció el 16 de enero de 1909.
Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:177.

40. *Il Corriere Italiano*

1879-¿? / ¿Diario?
Dit.: Angelo Rigoni-Stern
Dir.: Reconquista 240
Obs.: Apareció el 16 de noviembre de 1879. Baravalle (2010) señala que «Rigoni Stern. Fue director de varios periódicos de la colectividad entre ellos *La Nazione italiana* y del *L'Operaio italiano* en la ciudad de Buenos Aires, de *Il Corriere Italiano* de la ciudad de La Plata y más tarde dirige *L'Italia* en Rosario donde fallece en la pobreza». Sin embargo señala que este *Corriere* se publicaba en Buenos Aires.
Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:31-2; Zuccarini 1910:415.

41. *Il Corriere Italiano*

1884-1886 / Diario
Adm.: A. Incrocci
Red.: A. Conti y A. Spandri
Obs.: «Giornale della sera». Apareció en el mes de septiembre de 1884. Cesó a principios de 1886.
Bibl.: *Anuario Bibliográfico* VI:367; *Anuario Bibliográfico* VII:404-5; *Anuario Bibliográfico* VIII:35; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:60.

42. *Il Ficcanaso*

1877-(1885)
Dit.: Giovanni Radaelli
Obs.: Periódico humorístico. Según Bertagna (2009:38) estaba activo a mediados de la década de 1880.
Bibl.: Parisi 1906:217; Bertagna 2009:38; Smolensky 2013:253.

43. *Il Fieramosca*

1878-¿?
Prop.: Francesco Fieschi Lavagnino
Dit.: Francesco Fieschi Lavagnino
Col.: Camilo d'Isengard / Manuel Vázquez de la Morena
Obs.: Petriella y Sosa Miatello (1976) destacan que «*Il Fieramosca* salió durante 1878 con agresiones personales, que le valieron a su autor varios incidentes desagradables»: fue apuñalado en plaza de Mayo.
Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Sergi 2012:31; Smolensky 2013:254; Zuccarini 1910:415.

44. *Il Gazzettino. Giornale notiziario per gli italiani*

1874-1876 / ¿Diario?
Prop.: Giuseppe Barbieri
Dit.: Tito Decarli / Antonio Gigli
Dir.: Cuyo 134 / Cangallo 250
Obs.: periódico «serio, semiserio, político, letterario, teatral, agrícola, ecc. ecc.». De la tipografía de los hermanos Barbieri, en 1875 fue comprado por el editor B. E. Borghese (de

⁵⁴⁷ Según Petriella y Sosa Miatello (1976) Luzio junto a Vaccaro fundaron un *Anuario Italo-Sudamericano*.

Borghese e comp.). Sergi destaca una editorial de 1875 que decía: «Continuamente deve lottare, specialmente quando si trattano questioni che hanno attinenza al governo di qua, con due spiriti in accanita lotta, lo spirito cioè dell'Italianismo (ci si passi il termine) il quale si trova in continuo contrasto collo spirito indigeno» («Uno al cerchio l'altro alla botte», *Il Gazzettino*, 28-IV-1875, cit. in Sergi 2012:30).

Bibl.: Calvi 1889; Baravalle 2010; Sergi 2012:30.

45. *Il Gazzettino degli Operai. Periodico politico-amministrativo*

1889-(1890) / ¿Semanal/Quincenal?

Prop. fund.: Giacomo Greco

Dit.: Luigi Marino

Dir.: Solís 637

Obs.: «Ogni scritto che interessa la classe degli operai sarà pubblicato gratuitamente». Baravalle (2010) destaca un número en el que se «(...) anunciaba la salida de *Il Rinnovamento* diciendo “se dice ‘político’ pero hay que ver cuánto habrá de italianidad en él o será solo en sus principios”».

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:64.

46. *Il Giornale Illustrato*

1896-¿? / Semanal

Dit.: Ettore Mosca

Dir.: Corrientes 754

Obs.: «Artes, literatura, ciencias y modas; prima a los abonados de *L'Operaio Italiano*».

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:125-6; Sergi 2012:105.

47. *Il Gringo*

188¿?¿?

Obs.: Apareció a fines de la década de 1880 y tuvo vida efímera.

Bibl.: Scardin 1899:206.

48. *Il Libero Pensiero. Giornale ebdomedario per gli operai*

¿1876/1877/1878?-1879 / Semanal

Dit.: B. E. Borghese

Red.: G. G. Angiolo Uberti

Obs.: Baravalle (2010) lo define como «(...) el órgano oficial de la Asociación Italiana de Libre Pensadores. Salía los domingos. El domingo 20-7-1879 inicia una campaña para recaudar fondos a fin de ayudar a los damnificados por la erupción del Etna y las inundaciones del Po. El domingo 19 de octubre del mismo año anuncia la salida de *L'Amico del Popolo* el 1 de noviembre de 1879 y el 26 de octubre se despide diciendo que se fusiona con *L'Amico*». Quesada (1883b) dice que salió en 1877, Parisi (1906) dice que salió en 1878. Sergi (2012) sostiene que vio la luz el 1 de noviembre de 1877. Este autor destaca que el programa del diario era: «propagare i grandi principii del credo mazziniano, quel credo che fu la stella d'Italia, quando era in pillole, e che ne forma oggi –assorta a dignità di potenza di primo ordine– le speranze dell'avvenire» («*Il Libero Pensiero*», *La Patria*, 19-X-1877, cit. in Sergi 2012:31).

Bibl.: Baravalle 2010; Orzali 1893:14; Quesada 1883b:440; Parisi 1906:217; Sergi 2012:31; Smolensky 2013:253.

49. *Il Libero Pensiero. Organo ufficiale bimensile dell'Associazione Italiana dei Liberi Pensatori*

1892-¿? / Quincenal

Dit.: Florido Matteucci

Obs.: En el número 1 (15 de enero de 1892) se explicitó el programa de los libre pensadores; se explica su planteo filosófico, religioso y social. También aparece un proyecto de estatuto para la asociación.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

50. *Il Maestro Elementare*

1880-¿?

Dit.: Carlo Francesco Scotti

Col.: Luigi Gelmetti

Obs.: Prensa pedagógica.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Smolensky 2013:287.

51. *Il Maldicente. Periodico umoristico, satirico, settimanale illustrato. Organetto della S.M.M.A. [Società di Maldicenza e Mutua Ammirazione]*

1876-(1909) / Semanal

Fund.: Annibale Blosi / Atilio Boraschi / Giuseppe Maraini / Gaetano Pezzi / Tacchi

Adm.: V. Paolucci

Ed.: Alessandro Itter

Dit.: Carlo Allara / Luigi Spinelli / Luigi Cettuzzi (pseud.: Luce) / Francesco Filippini / Atilio Boraschi / Michele Fiore

Col.: Decoroso Bonifanti / Francesco Filippini / Giovanni Manni / Luciano Bianchi (pseud.: Gigione)

Dir.: Salta 34 / Salta 80 / Cangallo 1040

Obs.: Periódico humorístico y de caricaturas fundado por un grupo de personas perteneciente al Circolo Italiano (Annibale Blosi, Atilio Boraschi, Giuseppe Maraini, Gaetano Pezzi, Tacchi – Parisi (1906) menciona a Giuseppe Maraini, Angelo Fiorini, Giovanni Chiarini, Giovanni Cinicelli, Annibale Blosi, F. Bagnardi, G. Gaito, Diverio, Tulnio, Comolli, Moneta, etc.) con el fin de destinar las ganancias del periódico a beneficio del Hospital Italiano. Salía los domingos. Vio la luz el 5 de junio de 1876. Su lema era «Dirà male del prossimo tutte le Domeniche infallantemente, anche se piove». Cambió varias veces de formato. Carlos Allara fue también gerente de la sociedad Unione Operai Italiani. Luigi Bianchi o Branchi (o castellanizado Branqui) habría colaborado con «pinturas» a este periódico. Bertagna (2009:41) dice que apareció en 1874.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Calvi 1889; Baravalle 2010; Orzarli 1893:14; *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:135; *Anuario Bibliográfico* II:391; *Anuario Bibliográfico* III:564; *Anuario Bibliográfico* IV:550; *Anuario Bibliográfico* V:27; *Anuario Bibliográfico* VI:368; *Anuario Bibliográfico* VII:405; *Anuario Bibliográfico* VIII:36; *Anuario Bibliográfico* IX:40; Quesada 1883b:440; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:10; Parisi 1906:218; Bertagna 2009:38, 41; Scardin 1899:117, 207, 247; Bernardini 1890:735; Sergi 2012:30-1; Smolensky 2013:253; Zuccarini 1910:415.

52. *Il Martello*

1906-(1908)

Dit.: Benedetto Meoli

Obs.: Benedetto Meoli falleció en 1908.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:176-7.

53. *Il Massone*

1880-¿?

Bibl.: Parisi 1906:217.

54. *Il Messaggero*

1879-¿?

Obs.: Zuccarini lo menciona como *Il Messaggero Italo-Platense*.

Bibl.: Sergi 2012:32; Zuccarini 1910:415.

55. *Il Messaggiere Italo-Platense*

1885-¿?

Prop.: Angelo Migone-Fazio

Dit.: Arturo di Castelnuovo

Red.: anónima

Dir.: Corrientes 130

Obs.: Contenía artículos sobre los extranjeros y la cuestión electoral. Publicó una traducción en folletín de *Una excursión a los indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:61.

56. *Il Messaggero Italiano*

1892-¿? / Semanal

Obs.: Apareció en diciembre de 1892. De interés general, político y noticioso.

Bibl.: Orzali 1893:14.

57. *Il Nuovo Educatore*

1880-1886 / Semanal

Dit.: Pietro Bertazzoni / Lorenzo Fazio

Obs.: Salía los domingos. Puede que se trate de una segunda época de *L'Educatore* aparecido en 1880 y que este haya aparecido en 1885 como señala Bernardini (1890).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* II:391; *Anuario Bibliográfico* III:564; *Anuario Bibliográfico* IV:550; *Anuario Bibliográfico* V:27; *Anuario Bibliográfico* VI:368; *Anuario Bibliográfico* VII:406; *Anuario Bibliográfico* VIII:37; Quesada 1883b:440; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:32; Smolensky 2013:287.

58. *Il Patriota*

1872-¿? / Semanal

¿Prop.?: Angelo Rigoni Stern

Dit.: Basilio Cittadini

Obs.: Decía Calvi (1889): «Rimasta qualche mese la Colonia senza giornale proprio, Cittadini pubblicò *Il Patriota*, settimanale; poco di poi sorse l'*Operaio Italiano* fondato da operai. Ebbe a direttore Gigli, Caminada e altri fino a che fu chiamato Cittadini, che sopprime, così, il *Patriota*».

Bibl.: Calvi 1889; Scardin 1899; Sergi 2012:28.

59. *Il Patriota. Periodico settimanale di politica, arte e commercio*

1888-(1889) / Bi-semanal

Prop.: Giusto Calvi

Dit.: Giusto Calvi / ¿Basilio Cittadini?

Dir.: Cuyo 1156-58

Obs.: Salía jueves y domingo. En el número 2 del año II se publicó un artículo «I giornalisti italiani in Buenos Aires. Appunti storici», sobre el periodismo italiano en el Plata, con «la buona intenzione di narrare ai giovini come me e di recente arrivati il modo onde nacque e si svolse il giornalismo italiano su questa terra ospitale». Baravalle (2010) señala que un «(...) número hace un racconto de los periódicos italianos publicados en Buenos Aires hasta ese momento. Ahí cuenta que en 1871 se fusionan *L'Eco de Italia* con *La Nazione Italiana* y forman *L'Italiano* dirigido por Cittadini que no llega a salir un año».

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Calvi 1889; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:62.

60. *Il Pensiero Italiano. Organo della sezione del Partito Repubblicano Italiano*

1903-¿?

Dit.: Enrico L. Ferioli

Obs.: Publicación del Partito Repubblicano Italiano.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

61. *Il Pensiero*

1909 / Semanal

Dit.: Egidio Panella

Obs.: Publicación de izquierda.

Bibl.: Sergi 2008:119; Sergi 2012:173.

62. *Il Piccolo. Giornale del lunedì*

1894-¿? / Semanal

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

63. *Il Pungolo*

1868 / Diario

Fund.: Giovanni Ceroni

Dit.: G. Codecasa

Obs.: Petriella y Sosa Miatello (1976) lo destacan como «(...) uno de los primeros diarios italianos aparecidos en Buenos Aires». Calvi (1889) y Bernardini (1890) dicen que apareció en 1867. Scardin (1899) reveló que no duró más allá de 1868.

Bibl.: Calvi 1889; Petriella y Sosa Miatello 1976; Scardin 1899; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:24.

64. *Il Pungolo (già Male Lingue). Giornale quotidiano indipendente*

1893-¿? / Diario

Dit.: Emilio Zuccarini

Dir.: Cuyo 555

Obs.: Fue la continuación de *Le Male Lingue*. Parece haber existido cierta tensión con *La Patria Italiana* y con Sommaruga.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

65. *Il Pupazetto Bonaerense*

1892-¿? / Mensual

Obs.: Apareció en agosto de 1892. Periódico satírico, caricaturesco.

Bibl.: Orzali 1893:14; Bertagna 2009:42.

66. *Il Repubblicano*

¿1868/1869?

Prop.: Basilio Cittadini

Dit.: Basilio Cittadini

Red.: Basilio Cittadini

Obs.: Decía Calvi (1889): «A quei tempi [fines de la década de 1860] risale il *Repubblicano*, molto accesamente ribelle, del quale il Cittadini fu proprietario e redattore unico. Durò sei mesi, e furono sei mesi di combattimento non interrotto». Sergi (2012) señala que el propietario era Angelo Rigoni Stern.

Bibl.: Calvi 1889; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:28.

67. *Il Ribelle*

1910

Dit.: Luigi Marchesini

Obs.: Periódico de izquierda.

Bibl.: Sergi 2008; Sergi 2012:64.

68. *Il Rinnovamento. Periodico italiano politico, amministrativo, letterario*

1890-¿? / Semanal

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:64.

69. *Il Risorgimento Italiano*

1892 / Número único

Obs.: Número único en conmemoración al 20 de septiembre.

Bibl.: Orzali 1893:25; Bertagna 2009:42.

70. *Il Socialista. Organo dei lavoratori*

1887 / Semanal

Adm.: Ettore Mattei

Dit.: Ettore Mattei

Dir.: Cerrito 241

Obs.: Salió el 24 de julio de 1887. Cesó a fines de ese año. «Esce la domenica». Baravalle (2010) señala que «se publicaba una edición en italiano y otra en español». Sergi (2012) dice que salió el 15 de julio de 1887. Contenía artículos sin firma y escritos clásicos sobre anarquismo, también noticias de Europa.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* IX:40; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:63, 103-4.

71. *Il Sospiro dell'Esule*

1857-¿?

Dit.: Cesare Orsini

Bibl.: Bernardini 1890:736; Sergi 2012:23.

72. *Il Teatro. Giornale teatrale artistico letterario con anessa agenzia*

1891-¿? / Semanal

Prop.: Ernesto F. Grassi e Cia.

Adm.: Ernesto F. Grassi

Dit.: Alberto Castiglioni

Red.: E. Bignami (en jefe)

Dir.: San Martín 132 n°26

Obs.: Salía los jueves.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

73. *Il Tipografo*

1890-¿? / Quincenal

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:65.

74. *Il Vessillo dell'Arte. Revista illustrata, teatrale, artistica, letteraria e musicale*

1887-¿? (1891-1892) / Semanal

Prop.: Ermenegildo Corti

Dit.: Ermenegildo Corti

Dir.: Venezuela 425-427

Obs.: «Agenzia teatrale anessa. Sventola ogni Domenica. Con proprio stabilimento tipo-litografico e musicale ed agenzia teatrale. L'unica regolarmente costituita nell'America del Sud». El taller tipo-litográfico se encontraba en la calle Artes 118. Apareció el 2 de enero de 1887; según varias fuentes cesó en el mismo año. Sin embargo Orzali (1893) y Cetrangolo (2015) hablan de existencias de 1891 y 1892. Era una publicación bilingüe de noticias del teatro (ópera, cantantes). Esta publicación parece un antecedente inmediato de lo que sería *El Mundo del Arte*. Declaraba una tirada de 1200 ejemplares. Dice ser «l'unico giornale di letteratura, musica e drammatica nell'America del Sud». Orzali dice que para 1892, cuando llevaba ya seis años de publicación, no tenía periodicidad fija. Contenía partituras (v. Cetrangolo 2015).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:14; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* IX:39; Bertagna 2009:42; Cetrangolo 2015:165, 338; Sergi 2012:62.

75. *Il Vesuvio*

1887-¿? / Diario

Prop.: Emilio de Marsico

Adm.: Emilio de Marsico

Dit.: Luigi Rocca

Obs.: «Giornale della sera», salió el 1 de enero de 1887 y en marzo se convirtió en matutino. Noticioso, comercial. Parisi (1906) y Petriella y Sosa Miatello (1976) decían que el periódico había aparecido en 1883. Sergi (2012) destaca que tuvo una fuerte tendencia republicana

independiente y que sus lectores provenían mayormente del sur de la península, por ello el diario se problemaba «organo dei meridionali».

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* IX:39; Sergi 2012:61-2.

76. Italia

1901-¿?

Dit.: Eugenio Pellaco / Alfredo Maggi

Obs.: El número 1 apareció de julio de 1901. Pellaco es el mismo director de *Capital Fracassa*, según Sergi (2012) se trata de un anarquista genovés.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:174.

77. Italia Nuova

1867

Fund.: Luigi Daniele Desteffanis

Dit.: Luigi Daniele Desteffanis

Obs.: Scardin dice que es «il primo periódico italiano a Buenos Aires» (1899:204).

Bibl.: Scardin 1899:204.

78. La Bandiera Italiana

1899-¿?

Obs.: Vio la luz el 6 de marzo de 1899. Sergi (2012) dice que en 1898.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:113.

79. La Colonia Italiana. Giornale politico, commerciale

1887-¿? / Diario

Dir.: Piedad 1121 / Piedad 2309

Obs.: «Esce tutti i giorni meno i successivi ai giorni di festa». Apareció el 4 de diciembre de 1887. La administración funcionaba en Piedad 1121, Società dell Gioventù Cattolica. Baravalle (2010) dice que «la mayoría de las noticias se referían a la Iglesia Católica». Tuvo vida efímera.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* IX:39; Scardin 1899:206; Sergi 2012:62.

80. La Commedia Coloniale

1909-¿?

Dit.: Herminio Campana / Domenico Vincenzo Caranci

Obs.: Estos mismos colegas participaron del «resurgimiento» de la revista *Guerrin Meschino* en 1911, de la que no hay más información en las fuentes consultadas.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976.

81. La Conquista di Roma

1898 / Número único

Obs.: Homenaje al 20 de septiembre.

Bibl.: Sergi 2012:114.

82. La Domenica del Corriere

1909 / Semanal

Obs.: Semanario distribuido entre los abonados del diario *La Patria degli Italiani*.

Bibl.: Sergi 2012:131.

83. La Frusta

187¿?-¿?

Dit.: Giovanni Rodaelli

Obs.: Periodico satírico.

Bibl.: Calvi 1889.

84. *La Frusta*

1888-¿? / Diario

Obs.: Diario de la tarde.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:63.

85. *La Legione Agricola*

1856 / Quincenal

Fund.: Gian Battista Cuneo

Dit.: Gian Battista Cuneo

Obs.: Apareció del 21 de enero de 1856. Petriella y Sosa Miatello (1979) dicen que fue el 24. Tenía como lema el verso de Dante (Infierno Canto XV): «Se tu segui la tua stella / non puoi fallire a glorioso porto». La publicación se realizó en apoyo a la Legione Militare que bajo el mando del Coronel Silvino Olivieri fundó el fuerte de Nueva Roma, cerca de Bahía Blanca. Cuando Olivieri murió, dejó de publicarse, el 21 de septiembre de 1856. Se imprimía en la tipografía del diario *Tribuna* y desde allí se distribuía a Bahía Blanca y Nueva Roma. *La Tribuna* pertenecía a la familia Varela, cercana a Cuneo desde el exilio montevideano. Según Bertagna (2009:21) se publicaron diecisiete números. Sergi (2012) dice que salió entre el 21 de enero y el 10 de octubre, y fueron 18 los números. Impreso en la tipografía de la *La Tribuna*.

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:8, 21; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:19-20; Sergi 2013:61-2; Zuccarini 1910:414.

86. *La Libertà. Organo italo-platense*

1885

Dit.: Arturo de Castelnuovo

Obs.: Periódico político, noticioso ilustrado con retratos de hombres políticos. Apareció el 21 de junio de 1885 y cesó ese mismo año.

Bibl.: Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* VII:406; Bernardini 1890:736.

87. *La Luce*

1890-¿? / Semanal

Dit.: Benuzzi

Bibl.: Baravalle 2010.

88. *La Miseria. Comunismo-anarchia*

1890-¿?

Obs.: Bilingüe. Sergi (2012) dice que tenía periodicidad irregular.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:104.

89. *La Nazione Italiana*

1868-1871 / Diario

Fund.: Andrea Barbieri / Giuseppe Barbieri

Prop.: Achille Maveroff

Dit.: Bianchi / Giuseppe Vatri (Vatri) / luego Basilio Cittadini / Antonio Gigli

Red.: Basilio Cittadini (en jefe)

Col.: Speluzzi / Emilio Rossetti / Giovanni Ramorino / Pellegrino Ströbel / Pompeo Moneta

Obs.: Periódico de ideas republicanas. Su publicación se interrumpió con la epidemia de fiebre amarilla. Los colaboradores mencionados (Pompeo Moneta, Speluzzi, Emilio Rossetti, Ramorino, Pellegrino Ströbel) habían sido contratados en Italia por intermedio de Paolo Mantegazza para enseñar en la Universidad de Buenos Aires. Este periódico representaba al sector republicano de la colectividad, mientras *L'Eco d'Italia* (1870) representaba al sector monárquico. Más tarde se unieron para formar *L'Italiano*. El primer director fue Vatri o Vatri (presunto anagrama de Travi). Calvi (1889) decía: «Nel 68 fu fondata la *Nazione Italiana* con a (sic) direttore Giuseppe Vatri, cui succedeva il dottore Basilio Cittadini, qui mandato con contratto speciale da Ernesto Teodoro Moneta [hermano de Pompeo, colaborador de *La Nazione Italiana*], allora e ora direttore del *Secolo* di cui il Cittadini era corrispondente da Firenze». Sergi

define así al diario: «quotidiano radicalmente democratico, mazziniano e anticlericale che divenne il punto d'incontro degli intellettuali italiani a Buenos Aires. Il giornale fu pubblicato per iniziativa di alcuni patrioti italiani, guidati dal ricco commerciante Achille Maveroff, tra i fondatori del Banco de Italia y Rio de la Plata, il quale, per i due anni in cui è stampato, in pratica tenne in vita il giornale con la pubblicità della sua agenzia commerciale. Accanto a Maveroff si ritrovò un gruppo di ingegneri e imprenditori, da Bernardino Speluzzi (promotore nel 1872 della Sociedad Científica Argentina), a Emilio Rossetti, a Pellegrino Ströbel, Giovanni Ramorino, Pompeo Moneta e altri, chiamati a Buenos Aires per fondare la Facoltà di Ingegneria» (2012:25).

Bibl.: Calvi 1889; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:213-4, 216; Bertagna 2009:23-4; Scardin 1899:204; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:25-8; Zuccarini 1910:415.

90. *La Nazione Italiana*

¿1885?-(1895) / Diario / Bisemanal

Prop.: Giuseppe Barbieri / Luigi Perelli

Dit.: Angelo Rigoni-Stern / Giuseppe Barbieri / Luigi Perelli

Red.: Giovanni M. Barbieri (en jefe) / Manuel Lombardi / Pietro Sasso

Dir.: Cuyo 445 / Reconquista 492 / Reconquista 930-2

Obs.: Diario de la tarde, político, noticioso, comercial e industrial. Según Petriella y Sosa Miatello (1976) Luigi Perelli fue director y propietario entre 1887 y 1890. En 1887 tenía una tirada de 3000 copias (Sergi 2012:54). Hacia 1895 era bisemanal. Bertagna (2009) sostiene que Giuseppe Barbieri, hasta entonces copropietario de *La Patria Italiana*, fundó una nueva *Patria Italiana* que no pudo sostener por perder un juicio y entonces fundó esta segunda época de *La Nazione Italiana* con Rigoni-Stern a cargo de la dirección. En medio la publicación se llamó *La Patria degli Italiani*. Buscó quitarle lectores a *La Patria Italiana*, pues Barbieri tenía la lista de abonados al periódico competidor. En 1893 decía tener una tirada cuatro veces mayor. Bernardini (1890) sostiene que apareció en 1882. Sergi (2012:59) comenta ciertas tratativas realizadas por Enrico Barberi Borghini, Ferdinando Maria Perrone y Salvatore Nicosia para comprar este periódico que fracasaron y finalmente lo adquirió Perelli. Este periódico continúa la numeración comenzada en *La Patria Italiana* [II], que luego seguía en *La Patria degli Italiani* y después aquí.

Bibl.: Calvi 1889; Orzali 1893:16; Baravalle 2010; *Segundo censo nacional* 1895; *Anuario Bibliográfico* VIII:36; *Anuario Bibliográfico* IX:39; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:25, 41, 45; Bernardini 1890:735; Sergi 2012:54-5, 59, 84.

91. *La Nuova Civiltà*

1901-1902 / Semanal / Irregular

Dit.: Alessandro Scopetani

Obs.: Periódico bilingüe, semanal al comienzo luego de periodicidad variable. De tendencia anarquista y luego anarco-comunista.

Bibl.: Sergi 2008:118; Sergi 2012:170.

92. *La Nuova Patria e Lavoro. Giornale settimanale*

1888-¿? / Semanal

Dit.: Pietro Galici Aloï

Obs.: El primer número apareció el 24 de junio de 1888.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:63.

93. *La Patria*

1860-¿?

Obs.: Sergi destaca que Sarmiento lo consideraba «el más correcto redactado en italiano».

Bibl.: Sergi 2012:23, 36.

94. *La Patria / La Patria Italiana*

1877-1893 / Diario

Prop.: Basilio Cittadini / Angelo Sommaruga⁵⁴⁸ (Luis Ranzani y Cia.)

Adm.: Luigi Nicolini / Giuseppe Barbieri / Maurizio Ottolenghi

Dit.: Basilio Cittadini / Murizio Ottolenghi (interino en 1884) / Atilio Valentini / Antonio Pisani (regente)⁵⁴⁹ / Gustavo Paroletti

Red.: Luigi S. Spinelli / Riccardo Condriani / Vincenzo Cerruti / Ettore Vollo / Alberto Castiglioni / Giusto Calvi / Eugenio Troisi / Giacomo De Zerbi / Mario Fantozzi / Ugo Falconi / Attilio Vangioni / Luigi Marino / Attilio Bonardi / Settimio Vianello / Luigi Cettuzzi / Antonio Pisani / Francesco Filippini / Giovanni A. Manni / Luigi Marino / Giuseppe Pacchierotti / Giuseppe Merlo

Col.: Ferdinando Petruccelli della Gattina (corresponsalías desde Italia) / Francesco Giarelli / Michele Lessona / Rocco De Zerbi (corresponsal)

Dir.: San Martín ¿? / Cuyo 79 / Florida 746 / Florida 266

Obs.: Diario de la mañana; político, literario, comercial, noticioso. Tenía como lema palabras pronunciadas por Eneas, (aunque los versos virgilianos aparecen algo alterados): *Durate, et vosmet rebus servate secundis e Dabit deus his quoque finem...* (*Resistete e mantenetevi per giorni migliori e Dio darà fine anche a queste cose...*). Según Calvi (1889) y Baravalle (2010) y Sergi (2012:35) apareció el 1 de febrero de 1877. Scardin (1899), Parisi (1906), Petriella y Sosa Miatello (1976), Smolensky (2013) y Bertagna (2009) sostienen que el periódico apareció en 1876. Quizá lo que apareció en 1876 haya sido un aviso-programa. En este diario se publicó la primera traducción al italiano del *Facundo*. Durante la década de 1870 y la siguiente, este periódico estuvo enfrentado ideológicamente a *L'Operaio Italiano* de Annibale Blosi (Bertagna 2009:43). En 1881, para agrandar el diario, Cittadini se asoció a Giuseppe Barbieri y el 1 de febrero de 1883 se cambió el nombre a *La Patria Italiana* (para diferenciarlo de *La Patria Argentina*). En ese mismo año se disolvió la sociedad con Barbieri porque Cittadini lo acusó de irregularidades administrativas.⁵⁵⁰ Entonces Barbieri publicó otro periódico *La Patria Italiana* y luego de perder un litigio fundó *La Nazione Italiana*, dirigido por Angelo Rigoni-Stern (Bertagna 2009:45). Sergi dice que Barbieri al prohibírsele utilizar el título *La Patria Italiana* publicó *La Patria degli Italiani* (2012:45). Ambos están en lo correcto pues señala Calvi (1889) que *La Patria degli Italiani* se transformó en *La Nazione Italiana*. A partir de entonces *La Patria Italiana* de Cittadini se publicó en la Tipografía Italo-Argentina de la calle Florida. Hacia 1887 la tirada alcanzó unos 11000 ejemplares (Bertagna 2009:33, Sergi 2012:54). Cittadini vendió el periódico en 1889 a una sociedad cuya mayoría accionaria pertenecía a Angelo Sommaruga,⁵⁵¹ que trajo a Valentini para dirigir (desde 1889 hasta su muerte en 1892 en duelo contra el director de *L'Operaio Italiano*). Sommaruga anexó al periódico un «Emporio Italiano» con venta de arte moderno. Publicó un suplemento semanal titulado *La Patria della Domenica*. En 1893 el periódico tuvo una gran crisis (v. *Lega delle Vittime*). Desde abril de ese año la dirección estaba a cargo de Paroletti. Continuó luego como *La Patria degli Italiani*.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Calvi 1889; Orzani 1893:16; Quesada 1883b:440; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* III:563; *Anuario Bibliográfico* IV:549; *Anuario Bibliográfico* V:26-27; *Anuario Bibliográfico* VI:367; *Anuario Bibliográfico* VII:404; *Anuario Bibliográfico* VIII:35; *Anuario Bibliográfico* IX:38; Petriella y Sosa Miatella 1976; Parisi 1906:215, 217; Bertagna 2009:15, 25 y ss, 43-6; Scardin 1899:205; Scalabrini 1894:181; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:35-87; Lobato 2001; Smolensky 2013:253; Zuccarini 1910:415.

95. *La Patria Italiana* [II]

1883 / Diario

Prop.: Giuseppe Barbieri

⁵⁴⁸ El «Grupo Sommaruga» estaba integrado por Angelo Sommaruga, su esposa Angelina Maj, Gustavo Spiellman, el tenor Francesco Tamagno y un hermano suyo (Sergi 2012:78).

⁵⁴⁹ Pisani fue interino desde la muerte de Valentini, también fue ayudado brevemente por el entonces joven Giuseppe Tarnassi (Sergi 2012:83).

⁵⁵⁰ Barbieri se defendió con la publicación de un opúsculo titulado *Cuestión Cittadini-Barbieri sobre la publicación del diario La Patria Italiana de Buenos Aires*, Buenos Aires: Establecimiento Tipografico La Patria Italiana, 1883 (v. Sergi 2012:42-3).

⁵⁵¹ Lobato (2001) señala que la firma a la que Cittadini vendió el periódico era Ranzoni y Sommaruga su editor. Sin embargo, ni Bertagna (2009) ni Sergi (2012) hacen mención a esa firma.

Obs.: Publicación llevada a cabo por los hermanos Barbieri. Giuseppe Barbieri, luego de romper su sociedad con Basilio Cittadini, fundó su propia *Patria Italiana* que continuaba con la numeración de la anterior. Luego perdió un juicio y entonces armó *La Patria degli Italiani* que después pasó a llamarse *La Nazione Italiana*, dirigida por Angelo Rigoni-Stern, que provenía de *L'Operaio Italiano*; y finalmente *La Patria Italiana* nuevamente (hacia el siglo XX).

Bibl.: Calvi 1889; Bertagna 2009:41, 45; Sergi 2012:45.

96. *La Patria Italiana* [III]

1894-(1899) / Semanal

Dit.: Giuseppe Parodi

Dir.: Reconquista 932

Obs.: Político, noticioso, etc., defensor de los intereses de la colectividad italiana. Apareció por iniciativa de Antonio Pisani.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:212; *Segundo censo nacional* 1895; Scardin 1899:207; Smith 1897:46; Sergi 2012:90.

97. *La Patria Italiana* [IV]

(1902-1903) / Diario

Adm.: Giuseppe Barbieri

Dit.: Eugenio Troisi

Dir.: Reconquista 669

Obs.: Este matutino (que salía todos los días menos los lunes) continuó la numeración comenzada por *La Patria Italiana* [II], que seguía en *La Patria degli Italiani* y luego en *La Nazione Italiana*. En todos estos periódicos Barbieri continuaba una misma numeración que para 1902 llevaba 20 años. La campaña de suscripción para el año 1903 se prometía repartir entre los abonados: «un volumen mensual de 200 pagine della storia popolare della *Dinastia di Savoia* [a cura de Oscar Pio]», «un esemplare dell'annuario storico biografico *Gli Italiani nell'Argentina*», el semanario a color de Roma *La Tribuna Illustrata*, retratos de Vittorio Emanuele III y la Regina Elena y un mapa de las redes ferroviarias de la Argentina. Decía ser «il più antico giornale italiano di Buenos Aires» (lo que en rigor era cierto pues cuando Paroletti creó *La Patria degli Italiani* recomenzó su numeración). En 1902 su tirada era de 9500 copias.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional.

98. *La Patria degli Italiani*

1883-1885 / Diario

Prop.: Giuseppe Barbieri

Dit.: Angelo Rigoni-Stern

Dir.: Corrientes 245

Obs.: Cesó en 1885. Se publicaba seis días a la semana (no salía los lunes). Bernardini (1890) señala que apareció en 1883 y su título original era *La Patria Italiana*. Sergi sostiene que al impedirle a Giuseppe Barbieri continuar con el título *La Patria Italiana* en 1883, fundó este periódico. Calvi (1889) señala que luego deviene en *La Nazione Italiana*. Este periódico continúa la numeración comenzada en 1883 en *La Patria Italiana* [II].

Bibl.: *Anuario Bibliográfico* VI:367; *Anuario Bibliográfico* VII:404; Bernardini 1890:736; Calvi 1889; Sergi 2012:45, 87.

99. *La Patria degli Italiani*

1893-1931 / Diario

Prop.: Gustavo Paroletti y Cia.⁵⁵² / A. E. Gentile y Cia. / G. Miniaci y Cia. / Società anonima *La Patria degli Italiani*⁵⁵³

Adm.: Giuseppe Miniaci / Atilio Massone / Luigi Perelli / Tebaldi (Tibaldi) / Benito di Broglio

⁵⁵² La sociedad estaba conformada por Alberto Hübert, Luis Del Bono y Gustavo Paroletti (Sergi 2012:89).

⁵⁵³ Para la conformación del directorio de la sociedad en 1916 y 1924 v. Sergi 2012:220.

Dit.: Gustavo Paroletti / Eugenio Troisi (interino) / Basilio Cittadini / Prospero Aste (pseud.: Nix) / Domenico Vincenzo Caranci / Giuseppe Chiummiento
 Red.: Mario Fantozzi (en jefe) / Luigi Marino (en jefe) / Giacomo De Zerbi (pseud.: Ombra, Victor, Victorius) / Giuseppe Pacchierotti (pseud.: Dream) / Emilio Zuccarini / Prospero Aste (en jefe) / Giuseppe Parisi / Giuseppe Merlo / Silvio Becchia / Comunardo Braccialarghe (pseud.: Folco Testena; Vir) / Vincenzo di Napoli-Vita / Francesco Capello / Felice Romano / Amilcare Evaristo Gismondi (pseud.: Mefistofele) / Atilio Vetere / Virgilio Vangione / Luigi Cettuzzi / Settimio Vianello / Ernesto Jaconis / Domenico Vincenzo Caranci / Alberto Castiglioni / Vincenzo Cerruti / Vittorio Salvoni / G. Pavoni / C. Merlo / Giuseppe M. Campella / Eugenio Troisi / G. Vetere / Gimenez / Barbat / Chaverria / Cabrera / Pietro Laivano / Salvatore Judica / Luigi Vincenzo Giovannetti / Luigi Ottolini / Luigi Antonelli (vice-director) / Luigi Estrada (pseud.: Nautilus) / Alessandro Mozzanti (pseud.: Simone Spaventa) / Piero Passino / Abele A. Cattaneo / Giulio Fantacci / Alessandro Mozzanti / Rina Racca / Ludovico Alizieri / Ernesto Lombardi / Antonio De Pascale / Francesco Masoni / Carlo Tomasi / Giuseppe Chiummiento (¿pseud.: Rocco Sileo?) / Giuseppe Zanelli / Sandro Piantanida
 Col.: Ludovico Alizeri / Domenico Borea / Felice Capello / Roberto Campolieti / Ausonio Franzoni / Suprema Magnani Tedeschi / Giuseppe Martinoli / Eugenio Troisi / Orestes Ciattino / Amadeo Serafini / Mattia Calandrelli / Alessandro Mazzanti (pseud.: Simone Spaventa) / Giuseppe Felice Baldi / Luigi Chiti / Carmelo Di Sandro (dpto. de fotografía) / Alfredo Lombardi Giusti / Itala Questa / Nella Pasini⁵⁵⁴ / David J. Spinetto / Giovanni Faldella / G. C. Abba / Salvatore Farina / Luigi Conforti / Nicola Misasi / Nino de Sanctis / Francesco Giarelli / L. Massuero / Fausto Salvatori / Giangiacomo Guglielmini / Renato Tommaso Manganella (pseud.: Lucio D'Ambra) / Emilio Zuccarini / Augusto Vaccai / Alfredo Castiglioni / Nina Infante Ferraguti / Stefano Cavazzuti / Alfredo Gradilone / Giovanni Tafuri / Francesco Scozzese Ciccotti / Carmine Cesare Grossi (¿pseud.: Rocco Sileo?)
 Corresponsales: Mille Giulio Cesare Abba / Giacomo De Zerbi / Pasquale De Luca / Innocenzo Cappa / Nino De Sanctis / Almerico Ribera / Fausto Salvatori / Luigi Conforti / Paolo De Giovanni / Giorgio Molteni / Lucio D'Ambra / Carlos Colosimo / Paolo De'Giovanni Bovecchi / Riccardo Muccioli Lupi di Montione / Primo Capraro / Víctor Salvoni / Leandro Pesci / Rosario Cerri / Paride Fioravanti / Renzo Sacchetti / Gino Bandini / Otto Cima / Francesco Maria Zandrino / Carlo Gaspare Sarti / Comunardo Braccialarghe / Secondo Lorenzini
 Dir.: Corrientes 549-551 / Rivadavia 767
 Obs.: Político-administrativo. Apareció el 29 de octubre de 1893. Uno de los diarios extranjeros de mayor circulación; trataba principalmente asuntos administrativos, coloniales, económicos, financieros, políticos, etc., tanto de Italia como de la colectividad italiana en Argentina. La empresa en el año 1894 fue ayudada económicamente por Ferdinando Maria Perrone (Sergi 2012:91), que pasaría a ser el propietario oculto del periódico, marcando fuertemente la línea editorial. Por varios años fue así hasta que Perrone fue acusado luego, en 1897, de manejos espurios en negocios y, entonces, Paroletti buscó quedarse con el periódico en 1899. Luego, una vez recompuesta la relación entre Cittadini y Perrone, quienes habían estado fuertemente enfrentados por muchos años, acordaron a comienzos de 1900 que *La Patria degli Italiani* absorviera los diarios *L'Italiano* y *L'Italia al Plata*, se eliminaba de ese modo la competencia y el conflicto entre los diarios comunitarios más vendidos. Finalmente, en 1902 Basilio Cittadini se hizo formalmente cargo de la dirección del diario. En este período el diario era controlado por una sociedad de la que formaba parte Cittadini y era administrada por Giuseppe Miniaci. En diciembre de 1910 se constituyó la sociedad anónima *La Patria degli Italiani* (para ver entre quiénes y qué empresas se dio el reparto accionario v. Sergi 2012:136). Habiéndose constituido la sociedad anónima *La Patria degli Italiani*, uno de sus vicepresidentes fue Gino Aloisi. Presidió el directorio Clemente Ricci, en la comisión directiva también estaba Francesco Ventafridda. En 1904 tenía una tirada de 40000 copias, era el tercer diario de mayor tirada a nivel nacional (Sergi 2012:130, relativiza esa cifra en ese período). A partir de 1908 Cittadini fue delegando la dirección en Prospero Aste, hasta dejarlo en 1912. En 1910 ofreció a sus abonados el libro conmemorativo *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccarini 1910). Además de las revistas mensuales, el diario publicó otros libros conmemorativos como *Album ricordo della grande esposizione di Milano* (Cittadini y De Luca 1906), *I liberatori della patria* (1908), *La primavera della Patria* (De Luca 1911) e *I defensori della patria* (De Luca y Giglio 1911) que se

⁵⁵⁴ v. Bertagna 2009:50.

ofrecían a los abonados.⁵⁵⁵ De la mano de Folco Testena en 1917 nació *L'Italia del Popolo*, diario de fuerte tendencia antifascista, que competiría por la influencia en la colectividad con *La Patria degli Italiani*. Según Bertagna (2009:9, 58) la aparición en 1930 del periódico filofascista *Il Mattino d'Italia* (la publicística fascista, ante la dificultad de penetrar en los principales diarios de la colectividad –*La Patria degli Italiani* y *L'Italia del Popolo*–, optó por fundar uno) forzó la clausura de *La Patria degli Italiani*, pues le quitó publicidad y lectores. Desapareció en 1931.⁵⁵⁶

Bibl.: *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:210-2; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:9-10, 119-20 y 173-4; Parisi 1906:217-8; Bertagna 2009:9, 15, 25 y ss., 41, 47 y ss; Scardin 1899:206; Faleni y Serafini 1906:198; De Gubernatis 1898:334; Sergi 2012:87 y ss; Zuccarini 1910:415 y ss; Famagalli 1909:148-50.

100. *La Patria della Domenica*

1886 / Semanal

Obs.: Revista dominical de *La Patria Italiana*. Cesó según el *Anuario Bibliográfico de 1886* el 18 de julio de 1886. Sergi (2012) destaca que se convirtió en un punto de encuentro para los intelectuales italianos.

Bibl.: *Anuario Bibliográfico* VIII:36; Sergi 2012:53.

101. *La Patria Illustrata. Dono agli abbonati alla Patria degli Italiani*

1896 / Mensual

Dit.: Gustavo Paroletti

Dir.: Corrientes 541

Obs.: Apareció en enero. Actualidades italianas, con ilustraciones en colores. Se repartía entre los suscriptores de *La Patria degli Italiani*.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:126-7.

102. *La Questione Sociale. Organo comunista-anarchico*

1885-1886 / Mensual

Dit.: Errico Malatesta

Col.: Francesco Pezzi / Francesco Natta

Obs.: Apareció el 22 de agosto de 1885 y se publicaron catorce números. «En el periódico se expresaban la ideas del comunistas libertarias del Círculo de Estudios Sociales de Buenos Aires que había fundado Malatesta y del cual participó, entre otros, Ettore Mattei. (...) [Buscaba] mantener una polémica con el grupo de italianos republicanos de Buenos Aires que editaban *L'Amico del Popolo*. En una asamblea del Círculo el 23 de noviembre de 1885, se decide finalizar la publicación del periódico y pasar a la publicación de folletos y libros, debido a que los republicanos de *L'Amico del Popolo* se rehusaron a debatir desde sus páginas» (Zaragoza Rovira 1996:90-1). *La Questione Sociale* publicó muchos folletos y también números únicos, como *XX Settembre*.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCi; Mancuso y Minguzzi 1999; Petriella y Sosa Miatello 1976; Gonzalo Zaragoza Rovira, *Anarquismo argentino, 1876-1902*, Buenos Aires: De la Torre, 1996:90-1; Sergi 2012:103.

103. *La Questione Sociale. Rivista mensile di studi sociali*

1894-1896 / Mensual

Dit.: Fortunato Serantoni

Col.: Julio Molina y Vedia / Emma Goldman / La Boetie (pseud.) / Torquato Guerrieri / Oracio (pseud.) / Ernesto Lecoq / Juan Montseny / Harmodio (pseud.) / Emilio Darnaud

Dir.: Corrientes 2039

Obs.: «Socialista. Revista de estudios sociales en castellano e italiano». Apareció en julio de 1894. Se editaba en la Tipográfica Elzaviriana. Se editaban algunos artículos en italiano, como

⁵⁵⁵ Se trataba de lujosos libros editados en Milán y que se repartían por todo el mundo a través de periódicos.

⁵⁵⁶ Luego de un tiempo apareció una continuación semanal y luego diaria, *La Nuova Patria* (v. Sergi 2012:274 y ss.).

en los años de Malatesta, pero con una preponderancia del idioma castellano cada vez más acusada. Desde sus páginas se polemizaba con los editores de *El Perseguido*, defensores del antiorganizacionismo y el anarquismo individualista. En cambio, sus ideas eran coincidentes con las de *El Oprimido* de Juan Creaghe y *La Protesta Humana*. Las ideas de Serantoni continuaban el organizacionismo de Malatesta, y criticaban a los individualistas. A partir del N° 22, de agosto de 1896, pasó a formato de 8 páginas y comenzó a imprimirse como un suplemento de *El Oprimido*. El 30 de octubre de ese año se suspendió su publicación. Dos años más tarde se publicaría en castellano con el título *Ciencia Social*. Todos los años editaba un Almanaque con artículos de teóricos y poemas anarquistas, que se distribuía por todo el mundo.

Bibl.: *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:244; Gonzalo Zaragoza Rovira, *Anarquismo argentino, 1876-1902*, Buenos Aires: De la Torre, 1996:90-1; De Gubernatis 1898:340; Sergi 2012:104.

104. *La Rassegna Italiana*

1885 / Diario

Prop.: Michele Oro / Bruto Fabbricatore

Dit.: Michele Oro

Red.: Bruto Fabbricatore / Michele Oro / ¿Carlo Fabbricatore?

Obs.: Diario de la tarde. Aparecido el 5 de abril de 1885, cesó ese mismo año.

Bibl.: *Anuario Bibliográfico* VII:405; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:217; Bertagna 2009:38; Zuccarini 1910:415.

105. *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires / La Revista Artística de Buenos Aires*

1908-(1909) / Quincenal

Prop.: Vincenzo di Napoli-Vita

Dit.: Vincenzo di Napoli-Vita / Nicolás Granada

Red.: Oreste Bufalini / Alberto Salis / Norberto M. Ortiz

Col.: Atilio Vetere

Dir.: Cuyo 1519 / Rodríguez Peña 274

Obs.: Durante algunos números mantiene la numeración de *La Revista Artística y Teatral* y luego, el 31 de octubre de 1908, comenzó nueva numeración del año. Es destacable el número en homenaje a la inauguración del Teatro Colón. La revista contenía partituras, algunas de publicación original.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Petriella y Sosa Miatello 1976.

106. *La Revista Teatral de Buenos Aires*

1896-(1908) / Quincenal

Prop.: Antonio Baldissini / Florencio Varela Ortíz

Dit.: R[¿oberto?]. Battaglia / Giacomo De Zerbi / Vincenzo di Napoli-Vita

Red.: Vincenzo di Napoli-Vita / Luis Doello Jurado

Col.: Atilio Vetere

Dir.: San Martín 345

Obs.: Habría aparecido el 30 de marzo de 1896. Revista de actualidades artísticas, teatro y sport. Petriella y Sosa Miatello (1976) dicen que Napoli-Vita fundó la revista en 1898. En el año 1899 comenzó una nueva numeración. Se desconoce si se trata de una segunda época, o el cambio obedece a otros motivos. Publicada por los Talleres Gráficos de L. J. Rosso. De lujosa factura, era imitación de la revista francesa *Le Théâtre*. Se publicaba durante la temporada teatral, entre fines de marzo a octubre. Por impulso de Napoli-Vita se publicó a lo largo de todo el año. Sin embargo, esto fue así solo a fines de 1907, momento en el que cambia el título a *La Revista Artística y Teatral* luego Napoli-Vita se escindiría para hacer una revista que durase todo el año (que durante varios meses de 1908 publicó con el mismo título y luego cambió por el de *Revista Artística*) y Baldissini y Varela Ortíz publicaron *La Revista Artística y Teatral* nuevamente durante los meses de la temporada lírica de 1908. La revista contenía partituras, algunas de publicación original.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Colección privada Dr. César Dillon; Navarro Viola 1896[1897]:123; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:119-20.

- 107. *La Riscossa. Periodico comunista-anarchico***
1893-1894
Ed.: Fortunato Serantoni
Obs.: Se trató de la continuación del periódico rosarino *Demoliamo*. Apareció en octubre de 1893. Luego del tercer número no volvió a aparecer hasta abril de 1894. Ese año fue clausurado por la policía.
Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCi; Sergi 2012:104.
- 108. *La Rivendicazione***
1896-¿? / Semanal
Dir.: Cuyo 1817
Obs.: Apareció el 1º de octubre. Semanario socialista cuyo lema era: «Primo diritto, vivere. Primo dovere lavorare». Órgano del Circolo Socialista italiano.
Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:65, 245; Bertagna 2009:38; De Gubernatis 1898:340; Sergi 2012:104.
- 109. *La Rivista Sociale Italiana***
(1897)
Dit.: Viamonte 1755
Bibl.: Smith 1897:46.
- 110. *La Rivolta. Periodico anarchico di propaganda spicciola***
1896-¿?
Adm.: C. Daleffe
Col.: Tomaso Concordia / Francisco Ferrer / A. Bianchi / Eduardo Llanes / Errico Malatesta / Pietro Gori / Fernando del Intento
Obs.: Habría aparecido el primero de enero de 1896.
Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.
- 111. *La Scena Illustrata. Rivista settimanale italo-argentina***
1907-1938 / Semanal
Dit.: Crispino Lauria (pseud.: Cav. Carciofo)
Red.: Maria T. Lauria (en jefe) / Mario Gessaroli
«Caricaturisti»: R. Llinas / G. Pescetto
Dir.: Viamonte 2037
Obs.: «Già *Scena Umoristica*». Revista de interés teatral. Lauria la dirigió desde la fundación hasta su muerte en 1938. Bertagna (2009) lo define como filofascista.
Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Bertagna 2009:66; Sergi 2012:214-5.
- 112. *La Sera***
1903-¿?
Obs.: Apareció el 7 de noviembre de 1903.
Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:174.
- 113. *La Squadra***
1896-(1899) / Quincenal
Dit.: A. Battaglia
Dir.: Riobamba 48
Obs.: «Organo della massoneria Italiana». Apareció el 2 de junio.
Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:253; Scardin 1899:207; De Gubernatis 1898:341; Sergi 2012:61.
- 114. *La Verità***
¿1877/1878?
Dit.: Francesco Fieschi Lavagnino

Obs.: Parisi (1906) sostiene que apareció en 1877 y Sergi (2012) dice que salió en 1878. Smolensky sostiene que se trataba de un periódico humorístico.

Bibl.: Parisi 1906:217; Sergi 2012:31; Smolensky 2013:253.

115. *La Vespa*

(1882)

Obs.: Periódico humorístico. *Il Maldicente* publicó una reseña que decía «Piaciavi annunziare ai quattro venti il prossimo volo del *La Vespa* Organo Umorestico d'una Società Anonima. Puntello dell'*Organone* redatto dalle *cime* colla collaborazione delle piume più ben temprate dell'Atene Platense» (V,139, 3-IX-1882:3).

Bibl.: Bertagna 2009:38.

116. *La Vipera. Giornale umoristico*

1885 / Semanal

Adm.: Francesco Fontana

Dit.: Antonio Vigliani⁵⁵⁷

Obs.: «Fischia e morde una volta per settimana». Apareció y cesó en diciembre de 1885. Petriella y Sosa Miatello (1976) dicen que apareció en 1886.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; *Anuario Bibliográfico* VII:406; Bernardini 1890:736; Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:61.

117. *La Vita*

1909-¿? / Semanal

Prop.: Michele Fiore

Adm.: Michele Fiore

Dit.: Dionisio Baia / Agénor Magno

Col.: Virgilio Tedeschi

Obs.: Aparecía los sábados.

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976.

118. *La Voce della Colonia. Organo del Comitato Pro-Italianità e Democrazia*

1910-(1911)

Dit.: Giuseppe Parodi

Obs.: Publicado por el Comitato Pro-Italianità e Democrazia.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

119. *La Voce del Popolo. Gazzettino della Boca*

1890

Adm. Gerente: Attilio Pozzetto

Dit.: D. A. Candellari / luego Giuseppe Merlo

Dir.: Gral. Brown 1346

Obs.: Boca del Riachuelo. Según Baravalle (2010) en el número 10 el director ya era G. Merlo.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:65.

120. *La Voce del Ticino. Organo dei liberali ticinesi al Plata*

1881-(1882) / Semanal

Obs.: Su lema era «Lavoro, perseveranza». Órgano de los liberales ticinenses. Salía los domingos.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Sergi 2012:66.

121. *L'Amico del Popolo*

1879-(1918) / Diario / Semanal / Quincenal

⁵⁵⁷ Vigliani publicó en 1890 un volumen dedicado a Italia de autógrafos de escritores, poetas y políticos titulado *Flores a Italia* (Sergi 2012:61).

Fund.: Gaetano Pezzi

Dit.: Gaetano Pezzi / Marino Froncini / Dante Cavedagni / Felipe Monacelli

Col.: Salvatore Nicosia

Dir.: Cangallo 943 / Reconquista 567

Obs.: Órgano del partido republicano italiano en el Plata. Publicado por la Società Repubblicane Italiane al Plata. Monitor de las sociedades Italianas Republicanas en el Plata. Salió el 1 de noviembre de 1879. Algunas fuentes dan como año I 1878. Su lema era «Dovere, Libertà, Diritto», declaraba también «no intentamos sembrar odio ni la discordia entre los italianos aquí residentes», en alusión a las fuertes disidencias ideológicas entre monárquicos y republicanos. En enero de 1880 pasó a ser semanal o quincenal según decía en su editorial, de acuerdo a lo que tuviera para informar. Traía noticias de Italia y crónicas de Argentina. En 1887 tenía una tirada de 1500 ejemplares (Sergi 2012:54). Durante 1916 el periódico fue mensual «por la honrosa razón de que todos sus escritores se encontraban en el frente durante la guerra», período durante el cual el director fue Dante Cavedagni. Duró 36 años.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; Calvi 1889; Orzali 1893:16; Baravalle 2010; Navarro Viola 1896[1897]:199; *Segundo censo nacional* 1895; *Anuario Bibliográfico* II:389-90; *Anuario Bibliográfico* III:564; *Anuario Bibliográfico* IV:550; *Anuario Bibliográfico* V:27; *Anuario Bibliográfico* VI:368; *Anuario Bibliográfico* VII:405; *Anuario Bibliográfico* VIII:36; *Anuario Bibliográfico* IX:40; Quesada 1883b:440; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:29, 31, 38, 41, 43-4; Scardin 1899:207; Bernardini 1890:735; Sergi 2012:32, 54, 59, 67-8; Smolensky 2013:255; Zuccarini 1910:415.

122. *L'Amico del Popolo. Rivista mensile del movimento repubblicano*

1902-(1904) / Mensual

Obs.: Editada por el Centro Republicano Italiano. Acompañaba mensualmente al diario *L'Italia del Popolo*. La publicación tiene dos numeraciones, una de las cuales parece seguir la edición del periódico comenzada en Italia, y de la cual el n° 2 abajo consignado corresponde al año 24 n° 1233 de esta numeración.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

123. *L'Argentina in Italia. Rivista guida per l'Italia. Destinata ad essere inviata in Italia alle famiglie degli italiani che sono nella Repubblica Argentina*

1890-(1893) / Mensual

Adm.: Francesco Rienzi

Dit.: Giulio De Stefano

Dir.: Cuyo 1158 / San Martín 132

Obs.: El primer número apareció el 20 de septiembre de 1890. Este primer número contenía el programa, que puede resumirse en que Italia conozca verdaderamente la República Argentina. Sergi dice que era una «rivista-guida illustrata destinata a far conoscere il paese sudamericano al di là dell'oceano» (2012:64).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:64-5.

124. *L'Argentino*

1901-¿?

Dit.: Ferruccio Zileri

Obs.: Apareció el 7 de febrero de 1901.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:174.

125. *L'Avvenire. L'anarchia è l'avvenire dell'umanità / Periodico comunista-anarchico / Periodico anarchico settimanale*

1895-1904 / Irregular / Semanal

Ed.: Grupo L'Avvenire

Dit.: C. Passerini / Felice Vezzani

Col.: Pietro Gori

Dir.: Casilla de correo 730 / Giuseppe Conserti / A. Mafucci

Obs.: Periódico comunista-anárquico. Al comienzo se subtitula *L'anarchia è l'avvenire dell'umanità*, luego *Periodico comunista-anarchico*, finalmente en 1902 *Periodico socialista-*

anarchico. Cuando se inició una nueva época a partir del número 217, se tituló *Periodico anarchico settimanale*. Durante los primeros años se pedía que la correspondencia se dirigiera a Giuseppe Conserti, y después a A. Mafucci. Decía que «Esce quando può», tendía a ser mensual, luego quincenal y, por último, en 1900, semanal. En la segunda época del periódico se mantuvieron las dos numeraciones y se nombra a un director (C. Passerini), y a un grupo editor (Grupo L'Avvenire). Pietro Gori fue colaborador frecuente de esta publicación y sabemos que Oreste Ristori fue uno de sus impulsores desde 1901.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; *Segundo censo nacional* 1895; Navarro Viola 1896[1897]:244; De Gubernatis 1898:340; Sergi 2012:98, 104.

126. *L'Avvenire* [I]

1896-(1899) / Quincenal

Prop.: G. Borgogno

Dit.: G. Borgogno

Dir.: Moldes 1457

Obs.: Apareció el 28 de abril. Se publicaba en Belgrano y decía ser órgano de los intereses locales y de la colonia italiana. Scardin (1899) dice que era semanal.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:200; Scardin 1899:207; Sergi 2012:113.

127. *Lavoriamo. Periodico di propaganda comunista-anarchica*

1892-(1893) / Irregular

Red.: Luigi Bruni (Luigi Druini)

Obs.: Editada por el Gruppo Lavoriamo. Apareció en diciembre de 1892. Según Orzali no tenía periodicidad fija. Sergi (2012) señala que salió en noviembre de 1893 y se extinguió al año siguiente.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; Orzali 1893:15; Bertagna 2009:42; Sergi 2012:104.

128. *Le Cento Città d'Italia. Supplemento mensile illustrato alla Patria degli Italiani*

1895-¿? / Mensual

Obs.: «Dono agli abbonati annui e semestrali». Revista repartida entre los suscriptores de *La Patria degli Italiani*. Se trataba de descripciones de las ciudades, monumentos, obras de arte, etc. con ilustraciones. Formaba un volumen anual de 100 páginas.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:169-70; Sergi 2012:88.

129. *L'Eco delle Società Italiane*

1889-¿1919? / Semanal

Fund.: Carlo Francesco Scotti / Ignazio Martignetti

Adm.: Giacomo Martignetti

Dit.: Ignazio Martignetti

Dir.: Tucumán 1501 / Rivadavia 2149 / Rivadavia 3074

Obs.: Órgano de las sociedades de socorro italianas. Periódico ilustrado que apareció el 16 de septiembre de 1889. Salía los lunes. Tuvo tres décadas de existencia.

Bibl.: Orzali 1893:16; *Segundo censo nacional* 1895; *Censo gral. Ciudad de Buenos Aires* 1904; Navarro Viola 1896[1897]:257; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:218; Bertagna 2009:33, 41; Scardin 1899:206-7; Bernardini 1890:735; Smith 1897:46; De Gubernatis 1898:341; Sergi 2012:64.

130. *L'Eco d'Italia*

1868-1871 / Diario

Fund.: Antonio Gigli / Annibale Blosi

Prop.: Nicola Canale

Dit.: Antonio Gigli / Annibale Blosi

Obs.: Fue fundado como representación de los sectores ligados a la casa Savoia. Su fundación está relacionada con la llegada de Basilio Cittadini como redactor en jefe de *La Nazione Italiana*, hecho que supuso una radicalización de la línea republicana de ese periódico. Ambos periódicos estuvieron fuertemente enfrentados, al punto que sus directores, Gigli y Cittadini se batieron a duelo. *L'Eco d'Italia* fue estimulado por Enrico Della Croce, delegado del gobierno de Italia,

aunque la propiedad formal del periódico correspondió al comerciante genovés Nicola Canale. Se fusionó con *La Nazione Italiana* y se convirtió luego en *L'Italiano*. Sergi (2012) señala que Gigli deja la dirección a Blosi en 1870. Scardin (1899) no menciona a Nicola Canale sino a su hijo Giuseppe. Bernardini (1890) señala como directores a Blosi y Camagni, también señala como año de aparición 1869.

Bibl.: Calvi 1889; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:214, 216; Cibotti 1994; Bertagna:23-4; Scardin 1899:204; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:24, 26; Zuccarini 1910:415.

131. *L'Eco d'Italia*

1901 / Semanal

Dit.: Vincenzo Vacirca

Obs.: Periódico socialista. «Condannato in Italia per reati di stampa, Vacirca, riparò in Brasile come tanti esuli e li diresse il quotidiano socialista *l'Avanti!* ma per la sua attività fu espulso dal paese. Si rifugiò allora in Argentina e qui, tra l'altro fu redattore del *Corriere d'Italia* e quindi direttore del nuovo *L'Eco d'Italia*» (Sergi 2012:173). En 1906 refundaría en Bahía Blanca *L'Eco d'Italia*, del que aparecieron cinco números.

Bibl.: Sergi 2008:119; Sergi 2012:173.

132. *L'Educatore*

1880-¿?

Obs.: Puede tratarse de una primera época de *Il Nuovo Educatore* y que éste haya aparecido en 1885 como señala Bernardini (1890:736).

Bibl.: Parisi 1906:217; Smolensky 2013:287.

133. *L'Emigrato. Giornale socialista settimanale*

1899-¿? / Semanal

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

134. *Lega delle Vittime dell'Emporio e Giornale La Patria Italiana. Organo dei creditori*

1893-¿?

Dit.: Pietro Sasso

Obs.: Apareció el 5 de agosto de 1893. Los acreedores del diario *La Patria Italiana* publicaron esta revista. Conformaron una comisión, entre quienes estaban: Pietro Sasso, Eduardo Cortese, Giovanni Usellini, Cesare Folchi. Se publicó también un opúsculo contra la empresa titulado *Accusati ed Accusabili. Il giornale La Patria Italiana innanzi al tribunale popolare Sommaruga, Ranzanici, Cittadini e cia.*, 70p.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional.

135. *Le Male Lingue. Giornale che combatte le fame usurpate, le camorre costituite e le ingiustizie contro la povera gente nella Babele di Buenos Aires*

1892-1893 / Bi-semanal

Prop.: Emilio Zuccarini

Dit.: Emilio Zuccarini

Red.: Emilio Zuccarini

Obs.: Apareció el 24 de febrero de 1892. Salía miércoles y sábados. En 1893 cambió su título por *Il Pungolo*.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Orzali 1893:15; Baravalle 2010; Bertagna 2009:42; Sergi 2012:112.

136. *L'Idea Italiana*

1903 / Diario

Adm.: Paolo Basch

Dit.: Gustavo Paroletti

Red.: Emilio Zuccarini / Francesco Cappello / Benito Miagoli

Obs.: Apareció el 15 de diciembre de 1903. Baravalle (2010) dice «en un apartado con el título “In Biblioteca” contaba novedades como por ejemplo la apertura en Rosario de la biblioteca del Circolo Italiano; de la aparición en Italia de la “Biblioteca de Scienza moderna”. Tenía una sección de “Registro Civil” donde aparecían los matrimonios y las defunciones de los compatriotas». Se trata de un proyecto de Paroletti luego de su salida de *La Patria degli Italiani*. Tuvo muy efímera vida pues dejó de aparecer el 31 de diciembre de ese mismo año, quince días después. Sergi dice que el diario «risultò un flop, «vittima dell’indifferenza pubblica», come ritenne *Caras y Caretas* in un sarcastico annuncio funebre e del disimpegno immediato del suo editore Paolo Basch che la sopprime, come invece in una lettera spiegò lo stesso Paroletti, in quanto, secondo il suo dire, l’accoglienza dalla stampa argentina e dallo stesso pubblico italiano non poteva essere più lusinghiera» (2012:174).

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:174-6.

137. *L’Immigrante. Organo dell’immigrazione italiana*

1887-¿? / Semanal

Dit.: Rodolfo Benuzzi

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:62.

138. *L’Imparziale*

1863-¿?

Obs.: Apareció en diciembre de 1863. Parisi (1906) señala que en el año 1863 se publicaban dos periódicos italianos, *L’Italiano* y *L’Italia del Giorno*, enfrentados entre sí, por ello el título de esta publicación.

Bibl.: Parisi 1906:214; Bertagna 2009:23; Sergi 2012:24; Zuccarini 1910:415.

139. *L’Indipendente*

1885

Fund.: Salvatore Nicosia

Dit.: Salvatore Nicosia

Obs.: Tuvo vida efímera. Salvatore Nicosia era cuñado de Giovanni Bovio; llegó como «subversivo» a la Argentina en 1883, donde prontamente se enroló en el Circolo Repubblicano Italiano y escribió en su órgano *L’Amico del Popolo*.

Bibl.: Scardin 1899:206; Sergi 2012:59.

140. *L’Industria Italiana al Plata*

1884-¿?

Bibl.: Parisi 1906:217; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:60.

141. *L’Italia*

1865-¿?

Dit.: Gustavo Minelli

Obs.: El programa del periódico era «de concordia y de unión, y de gratitud consciente para el país que hospedaba a él y sus compatriotas». Tuvo vida efímera. Minelli había dirigido anteriormente una revista para la colectividad italiana de Buenos Aires editada por el diario *La Tribuna* en 1862. El nombre de Minelli también aparece como Milelli.

Bibl.: Parisi 1906:216; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:23; Sergi:23-4.

142. *L’Italia*

1885-1886 / Diario

Dit.: Angelo Rigoni-Stern

Obs.: Quotidiano della sera informativo e commerciale. Calvi (1889) decía que «(...) resse e cessò col periodo elettorale chiuso nell’86».

Bibl.: Calvi 1889; Baravalle 2010; Parisi 1906:217; Bertagna 2009:38; Sergi 2012:61.

143. *L’Italia*

¿1889/1890?-(1897) / Irregular

Prop.: A. Vigliani

Dit.: A. Vigliani

Dir.: Lavalle 531

Obs.: Orzali (1893) fijó su aparición en 1889. Se publicaba tan solo tres o cuatro veces al año, con motivo de las grandes festividades italianas. Contenía ilustraciones y lecturas conmemorativas de la fiesta celebrada. Aseguraba una «circulación garantida superior a la de cualquier otra publicación italiana en Sud América». ¿Se trataba de Antonio Vigliani? Antonio Vigliani según Petriella y Sosa Miatello (1976) fue director del semanario *La Vipera* y «tuvo éxito como corredor de suscripciones y durante muchos años recorrió la Argentina en procura de abonados para los periódicos *La Patria degli Italiani*, *La Nación*, *El Diario Español*, las revistas *Caras y Caretas*, *P.B.T.*, etc.».

Bibl.: Orzali 1893:16, 25; Navarro Viola 1896[1897]:170; Smith 1897:46.

144. *L'Italia*

1910-(1914) / Diario

Prop.: A. Vigliani

Dit.: A. Vigliani

Dir.: Lavalle 531

Obs.: Periódico «difensore degli interessi cattolici e l'organo della nostra società». Diario ideado en el ambiente salesiano. Tuvo fuertes enfrentamientos con los periódicos anticlericales-masones (entre ellos *La Patria degli Italiani*).

Bibl.: Sergi 2012:183.

145. *L'Italia al Plata. Rivista settimanale illustrata politico-commerciale-artistico-industriale*

1888-¿? / Semanal

Dir.: Corrientes 754

Obs.: «Si pubblica ogni Lunedì». Apareció el 5 de noviembre de 1888. Publicó una traducción en folletín de Amelia de José Marmol, para recortar como separata y encuadernar. Baravalle (2010) destaca que en el primer número apareció una lista de las organizaciones de ayuda mutua, los hospitales, los médicos italianos de la ciudad, los periódicos existentes y los profesionales y comerciantes italianos en Buenos Aires.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Sergi 2012:63.

146. *L'Italia al Plata*

1895-1900 / Diario

Fund.: Pasquale de Nicola

Prop.: Pasquale de Nicola e Cia. (Alfonso E. Gentile / Garibaldi Monaco)

Adm.: Giuseppe Miniaci / Bruno Cittadini

Dit.: Silvio Becchia / Mattia Calandrelli / Giacomo Gobbi Belcredi / Basilio Cittadini

Red.: Giacomo De Zerbi (en jefe) / Pietro Angelici⁵⁵⁸ [¿Angeli?] (en jefe) / Attilio Rassone / Attilio Bassano / Enrico Baroni / Antonio Cícero / Emilio Zuccarini / Luigi Ricci

Col.: Giuseppe Maria Capella / Alberto Castiglioni⁵⁵⁹ / Crispino Lauria / Atilio Massone

Dir.: Cuyo 555-557

Obs.: Diario de la mañana, político, noticioso y comercial, defensor de los intereses de la colectividad italiana. El primer número apareció el 1 de septiembre de 1895. Fue fundado por un «grupo de italianos, médicos casi todos, que se asociaron para editar dicha hoja política cotidiana», entre ellos Pasquale de Nicola, Giuseppe Garofalo, Pasquale y Alfonso E. Gentile, Attilio Massone, Garibaldi Monaco. Tuvo una gran circulación y los números de los lunes estaban dedicados a arte, literatura y ciencia amenas. Baravalle (2010) dice que «Del primer número hubo una tirada de 15.000 ejemplares. Anuncia que tiene un auténtico servicio

⁵⁵⁸ Según Petriella y Sosa Miatello (1976) señalan que Pietro Angelici colaboró en Argentina en el periódico *Popolo Romano*, pero no se encontraron otras fuentes que mencionen esa publicación.

⁵⁵⁹ Publicó un folletín en el diario titulado *Gli abissi di Buenos Aires*.

telegráfico con distintas ciudades del mundo y corresponsales en todas las capitales Sud-Americanas y también en las provincias Argentinas. Más tarde Cittadini pasa a ser su director hasta el 24 de febrero de 1900 en donde se anuncia que el diario se fusiona con la *Patria degli Italiani* y él deja de ser su director». Cittadini había adquirido el diario en 1898, cuando pasó a dirigirlo. Se dividían la propiedad entre Cittadini, Gentile y Massone. Sergi hipotetiza que esta adquisición del periódico tuvo que ver con una trama mayor cuyo objetivo era poner *La Patria degli Italiani* en manos de Cittadini (2012:108). Zuccarini dice que fue el primer intento en constituir una sociedad colectiva y después de sociedad anónima en un diario italiano en Buenos Aires.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:206; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:74, 87, 96, 119-20, 127-8, 189 y 228; Bertagna 2009:27, 41; Scardin 1899:206, 246-7; De Gubernatis 1898:333-4; Sergi 2012:106-8; Zuccarini 1910:415.

147. *L'Italia del Giorno*

1863

Fund.: Luigi D. Desteffanis

Dit.: Luigi D. Desteffanis

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:214, 217; Sergi 2012:24; Zuccarini 1910:415.

148. *L'Italia Illustrata. Supplemento mensile in dono agli abbonati del giornale L'Italia al Plata*

1896 / Mensual

Dit.: Giacomo Gobbi Belcredi

Dir.: Cuyo 555

Obs.: Apareció el 12 de enero. Cesó en julio. Esta revista estaba destinada a los suscriptores del diario *L'Italia al Plata*. Contenía ilustraciones, literatura amena, descripción de monumentos italianos.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:126; Iaconnis 2006; Sergi 2012:108.

149. *L'Italia Illustrata*

1908-¿1909? / Mensual

Dit.: Giuseppe Merlo / luego Atilio Vetere

Obs.: Petriella y Sosa Miatello (1976) dicen que es una «Revista mensual que se proponía llenar una gran laguna de la prensa italiana en la Argentina de entonces: la falta de una publicación literario-artística. A Merlo sucedió poco después en la dirección de la revista -cuya publicación duró un año- su colega y connacional Atilio Vetere». Vetere era asiduo colaborador de *La Revista Artística y Teatral*.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2013:63, 88.

150. *L'Italiano*

1854 / Semanal

Dit.: Giovanni Battista Cuneo

Obs.: Se proyectó su aparición en junio de 1854, tenía como lema el verso infernal de Dante (canto XIV): «... carità del natio loco / mi strinse». Fue el primer proyecto de periódico en lengua italiana en Buenos Aires. Sólo se tienen noticias del programa, no es seguro que se haya publicado, esto lo destacan Virgilio Vangione (1916) y Parisi (1906), que reprodujo el programa completo del periódico. Bertagna (2009:21) dice que salieron sólo pocos números. Baravalle (2010) sostiene que fue publicado en 1956. Sergi señala que no fue publicado y reproduce parte del programa: «È bisogno generalmente sentito tra gli italiani residenti all'estero, quello di conoscere nel lor vero e genuino carattere, i fatti che vengono svolgendosi nel nostro paese, quale relazione esista tra quelli che accadono nelle provincie d'Italia, e come tutti si connettano al grande pensiero della rigenerazione nazionale. Desiderosi di soddisfare a questo bisogno, per gli italiani qui residenti, e spronati più ancora dal dovere di apostolato, che c'impone di adoprarci a mantener vivo tra i nostri lo spirito nazionale, e di propagare quelle dottrine nelle quali ci sembra riposta la salute della Patria, annunciamo il progetto d'un foglio periodico, da pubblicarsi una volta la settimana e col nome posto in fronte a questo scritto» (2012:19).

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:213-6; Bertagna 2009:8, 15, 19-21; Sergi 2012:18-9; Zuccarini 1910:.

151. *L'Italiano*

1863

Obs.: Apareció el 9 de abril de 1863 y no sobrevivió más allá de ese año. Estaba enfrentado a *L'Italia del Giorno*.

Bibl.: Parisi 1906:214; Bertagna 2009:23; Sergi 2012:24; Zuccarini 1910:415.

152. *L'Italiano*

1871-1872 / Diario

Prop.: Nicola Canale

Dit.: Basilio Cittadini / Annibale Blosi

Obs.: Surgió de la fusión de *La Nazione Italiana* y *L'Eco d'Italia*. Salió el 2 de junio de 1871. No alcanzó a superar un año (v. *Il Patriota*). Scardin (1899) dijo que salió en mayo. Sergi (2012) dice que salió el 1 de junio; económicamente apremiado, dependía del financiamiento de Maveroff y Canale. Este autor también destaca que Cittadini dejó el periódico en 1872 para hacer *L'Operaio Italiano*, poniendo *L'Italiano* en manos de Giovanni Redaelli y Angelo Rigoni-Stern

Bibl.: Calvi 1889; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:215; Barozzi y Baldissini 1898:96; Bertagna 2009:26; Scardin 1899:204; Sergi 2012:28; Zuccarini 1910:415.

153. *L'Italiano. Giornale del Pomeriggio*

1890-¿1891? / Diario

Prop.: Gambarone

Dit.: Emilio Zuccarini

Obs.: Apareció en diciembre de 1890. Baravalle (2010) destaca que en el n° 178 anunció que no se publicaría más. Llamativamente Zuccarini (1910) no lo menciona, incluso dice que el primer diario italiano de la tarde fue *L'Italiano* de Cittadini.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:65.

154. *L'Italiano*

1896-1900 / Diario

Prop.: Basilio Cittadini

Adm.: Bruno Cittadini

Dit.: Basilio Cittadini

Red.: Maurizio Ottolenghi / Antonio Pisani / Giovanni A. Manni (pseud.: Gino) / Attilio Bonardi / G. Frigotto / E. Scarapelli / Pasquale Di Biasi / Alessandro Cazzani / Bruno Cittadini / Giuseppe Pacchierotti

Dir.: Cuyo 361

Obs.: Apareció el 1 de febrero. Era el único diario extranjero de la tarde, de intereses generales y principalmente de los de la colectividad italiana. Cuando en 1898 Cittadini adquiere *L'Italia al Plata*, *L'Italiano* se convierte en «*Edizione della sera dell'Italia al Plata*». Se fusionó con *L'Italia al Plata* y *La Patria degli Italiani* en 1900. Este periódico, fundado por Cittadini a su regreso a Buenos Aires, fue tribuna desde donde continuó su polémica (y enfrentamiento personal) con Ferdinando Maria Perrone.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:206-8; Petriella y Sosa Miatello 1976; Baravalle 2010; Bertagna 2009:27, 41, 46; Scardin 1899:206, 248; De Gubernatis 1898:334; Sergi 2012:109-10; Zuccarini 1910:415.

155. *L'Italiano* [I]

1900-(1911) / Semanal

Dit.: Alfredo Maggi

Obs.: Semanario literario. El Censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1904 señala un semanario noticioso y literario titulado *L'Italiano* pero señala su aparición en 1904.

Bibl.: Baravalle 2010; *Censo gral. Ciudad de Buenos Aires* 1904; Parisi 1906:218; Petriella y Sosa Miatello 1976.

156. *L'Italiano* [II]

1901-¿? / Diario

Dit.: Emilio Zuccarini

Obs.: Diario de la tarde. Apareció el 14 de diciembre de 1901. Basilio Cittadini había cerrado su diario *L'Italiano* en 1900 para favorecer la fusión con *La Patria degli Italiani*; un año más tarde apareció este diario encabezado por Zuccarini, *longa manus* o prestanombre de Cittadini (Sergi 2012:98).

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:98.

157. *L'Italia Nuova. Giornale del popolo*

1904-¿?

Dit.: Eugenio Pellaco

Red.: Emilio Zuccarini

Obs.: Apareció en agosto de 1904.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:176.

158. *L'Italo Argentino. Giornale del Pomeriggio*

1890-(1901) / Diario

Fund.: Benedetto Meoli

Adm.: Giuseppe Miniaci

Dit.: Benedetto Meoli / Antonio Pisani / Mario Fantozzi

Dir.: Lavalle ¿?

Obs.: Baravalle (2010) explica que el periódico «hacía un resumen de los principales artículos de otros diarios como *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario* (argentinos) y algunos periódicos de Italia». Luego se convirtió en matutino. Acercaba noticias de Europa a través de la agencia de noticias francesa Havas. Con la muerte de Attilio Valentini, el director de *La Patria Italiana*, Pisani fue a dirigir aquel diario y a la cabeza de este quedó Fantozzi (Sergi 2012:83).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:65-6, 83; Zuccarini 1910:415.

159. *L'Italo Porteño*

1877

Obs.: «Se editaba en español. Este periódico hizo campaña a favor de Daniel M. Cazón como candidato (...) para la gobernación de Buenos Aires» (Baravalle 2010). Duró sólo 19 números.

Bibl.: Quesada 1883b:439; Baravalle 2010; Sergi 2012:31.

160. *L'Operaio del Lunedì*

1893-¿? / Semanal

Adm.: E. Marchesini

Dit.: Vincenzo Cerruti

Col.: Zina Sacchetti / Corinna Paese / Alberto Castiglioni / Francesco Libretti / Pier Paolo Adt / Ferdinando Spadea / Attilio Pessina / Enrico Savio.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:112.

161. *L'Operaio Italiano. Organo degli interessi italiani al Plata. Giornale quotidiano di politica, commercio, industrie, science, belle arti, letteratura, notizie, avvisi*

1873-1898 / Diario

Fund.: Alippi / Bollo / Agostino Casartelli / Cascarini / Isella / Laveggio

Prop.: Società anonima L'Operaio Italiano

Adm.: Alessandro de Rossi / Luigi Ottolini / Basilio Cittadini

Dit.: Augusto Caminada / Basilio Cittadini / Annibale Blosi / Giuseppe Boselli / Antonio Gigli / Giacomo Bosco / Giovanni Redaelli / Angelo Rigoni-Stern / Mattia Calandrelli (seud.: Salvador de la Fosa) / Luigi Rocca / Oreste Mosca / Ettore Mosca / Giuseppe Magrini
Red.: anónima / Ludovico Alizeri / Oreste Carozzi / Riccardo Candriani / Ercole Marchesini⁵⁶⁰ / Luigi Perelli / Carlo Francesco Scotti / Ciro Formisano (en jefe)
Col.: Vincenzo Cerruti / Giovanni Ravinale / Virgilio Vangioni / Giusto Calvi
Dir.: Corrientes 754 / Cuyo 267

Obs.: Diario matutino político-comercial. Apareció el 1 de enero de 1873. «Fundado por obreros de la colectividad y costeadado por contribuciones personales». Propiedad de la sociedad anónima del mismo nombre: defiende principalmente los derechos de la clase obrera italiana en la República. Uno de los directores de la sociedad anónima fue Vincenzo Camporini. Otros importantes accionistas fueron Giuseppe Solari y Agostino Casartelli. Tenía imprenta propia. Luigi Ottolini arrendó el diario en la década de 1880 junto con el administrador Alessandro Rossi, luego de la muerte del director Giuseppe Magrini. Bertagna (2009) señala que «il giornale, dopo una fase iniziale repubblicana divenne decisamente monarchico. Metamorfosi in cui pealtro giocò un ruolo non secondario la legazione italiana, che intervenne anche in questo caso per finanziare il foglio [al igual que *L'Eco d'Italia*]» (2009:25). Hacia 1887 tenía una tirada de 6000 ejemplares (Bertagna 2009:33). Durante las décadas de 1870 y 1880, este periódico estuvo ideológicamente enfrentado a *La Patria Italiana* de Basilio Cittadini (Bertagna 2009:43, 46). Parisi (1906) menciona como directores o redactores destacados a Morozzo Della Rocca y Sacchi; y señala como año de aparición 1879. Según Petriella y Sosa Miatello (1976) comenzó en 1872 y cesó en 1896. Sergi (2012) también señala 1872 como el año de aparición y 1897 como el fin. Cittadini dejó la dirección en 1875 por diferencias económicas (judicializadas) con la Sociedad (cuyos presidente y secretario eran Giuseppe Alippi y Agrupino Jeuse respectivamente), lo siguió Annibale Blosi que ocupó el puesto hasta 1888, año en que dejó el periodismo para dedicarse a la abogacía. Ferdinando Maria Perrone trabajó en este periódico y fue la arena para su enfrentamiento con Basilio Cittadini (Sergi 2012:47-8).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Calvi 1889; Orzani 1893:16; *Segundo censo nacional* 1895; Baravalle 2010; Navarro Viola 1896[1897]:210; Quesada 1883b:440; *Anuario Bibliográfico* II:385; *Anuario Bibliográfico* III:563-4; *Anuario Bibliográfico* IV:549; *Anuario Bibliográfico* V:27; *Anuario Bibliográfico* VI:367; *Anuario Bibliográfico* VII:405; *Anuario Bibliográfico* VIII:36; *Anuario Bibliográfico* IX:39; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:9-10, 68-9, 80, 289 y 322; Parisi 1906:217; Cibotti 1994; Bertagna 2009:25-6, 33-4, 41, 44; Scardin 1899:204-5; Scalabrini 1894:181; Bernardini 1890:735-6; De Gubernatis 1898:334; Sergi 2012:28-9, 47, 59, 62, 65-6, 75, 105-6; Zuccarini 1910:415.

162. *L'Organetto*

1903-¿?

Dit.: Francesco Filippini

Obs.: Periódico humorístico. Apareció el 13 de diciembre de 1903. El director fue colaborador de *Il Maldicente* y perteneció a la redacción de *La Patria Italiana*.

Bibl.: Baravalle 2010.

163. *Mannaggia la Rocca*

(1899) / Semanal

Dit.: V. Paolucci

Obs.: «Satírico e umoristico».

Bibl.: Scardin 1899:207; Sergi 2012:113.

164. *Massinelli*

1896-¿? / Semanal

Dit.: Luciano Bianchi

Dir.: Santiago del Estero 129

⁵⁶⁰ Ercole Marchesini fundó, según Petriella y Sosa Miatello (1976), la revista *Progreso Latino-Sudamericano* que estaba activa en 1916.

Obs.: «Organetto de Barberia settimanale, con lanterna magica. Suona tutti i giovedì». Periódico humorístico que apareció el 5 de octubre.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:135; Sergi 2012:103.

165. Masaniello

1898-(1899) / Semanal

Adm.: Giuseppe Miniaci

Dit.: Vincenzo di Napoli-Vita / Giacomo De Zerbi

Obs.: «Organo degli italiani del Mezzogiorno». Apareció en noviembre de 1898, «al santo scopo di far rispettare e conoscere meglio, specialmente dai fratelli delle altre regioni d'Italia, i napoletani» (V. di Napoli Vita, *Due parole tra amici*, in «Masaniello», 5 novembre 1899; *cit. in* Sergi 2012:101).

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Scardin 1899:206; Sergi 2012:101.

166. Nuova Antologia

1885-¿?

Dit.: Angelo Sommaruga

Bibl.: Sergi 2012:72.

167. O' Balilla

1897-¿? / Semanal

Fund.: Ludovico Alizeri

Dit.: Ludovico Alizeri

Red.: Ludovico Alizeri / Pietro Berri

Obs.: Periódico en italiano y dialecto genovés. Parisi (1906) dice que fue fundado «quasi scherzando da parte di alcuni giornalisti dissidenti». Sergi (2012) sostiene que era diario.

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Barozzi y Baldissini 1898:9-10; Parisi 1906:218; Scardin 1899:206.

168. Partenope

1883 / Número único

Dir.: Florida 266.

Obs.: Número único a beneficio «dei danneggiati nel napoletano». Se imprimió en la tipografía de *La Patria Italiana*. Contiene artículos, pensamientos, poesías de Eduarda [García Mansilla], B. Cittadini, Bartolomé Mitre, Guido Borra, T. Cairano, Escudero, C. F. Scotti, Carlos Pelucchi, M. Echagüe, Jacobo Varela, W. Zewerthal, A. Magariños Cervantes, Leopardi, traducción de C. Oyuela, N. Avellaneda, M. Calandrelli, A. Boraschi, Calos Guido y Spano, Ricardo Gutiérrez, T. Latzina, M. Ottolenghi, M. de Luca, Alberto M. Larroque, C. Proli, G. Gandolfi, etc.; grabados, autógrafos, música.

Bibl.: *Anuario Bibliográfico* V:28.

169. Pasquino in Merica

1888

Obs.: Periódico satírico.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:63.

170. Patria e Lavoro. Pubblicazione settimanale. Organo dell'Associazione Filantropica Italiana Patria e Lavoro e proprietà della medesima

1888-¿? / Semanal

Red.: Federico Frasca

Obs.: Apareció el 3 de junio de 1888. Señala Baravalle (2010) que estaba dedicado a los operarios. Fueron miembros de la Asociación Filantrópica Italiana Patria e Lavoro: José María Caminiti, Garibaldi Cubelli, Nicolás Tambone, entre otros.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Sergi 2012:63.

171. *Periódico de los Niños*

(1887)

Prop.: Angelo Sommaruga

Dit.: Alberto Castiglioni / Ettore Lacquaniti

Ilu.: Decoroso Bonifanti

Obs.: Editado por la Casa Editrice Sommaruga e C, en la tipografía La Patria Italiana.

Bibl.: Sergi 2012:63.

172. *Po*

188¿?-¿? / Semanal

Obs.: Publicación de fines de la década de 1880, del barrio de Barracas.

Bibl.: Calvi 1889.

173. *Popolo Italiano*

1894-¿?

Dit.: F. Perfetti

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Sergi 2012:112.

174. *Revista Italo-Americana*

1892 / Número único

Obs.: Número único en homenaje a la memoria de Atilio Valentini, director de *La Patria Italiana*.

Bibl.: Orzali 1893:25.

175. *Revista Sud-Americana*

1888-¿? / Semanal

Dit.: Guglielmo Godio

Colab.: Alberto Castiglioni

Dir.: Corrientes 159

Obs.: Publicada en español e italiano. Noticias de Italia en relación con la emigración y sobre la inmigración en los países Sud-Americanos. También se explicaban las leyes migratorias y se comentaba la situación de los inmigrantes en estos países. Publicó un discurso de Sarmiento de 1874 (I,2) pronunciado durante la vanidad del duque de Génova y colaboraciones suyas; cuestiones de historia argentina. Bernardini (1890) dice que apareció en 1886. Sergi destaca que en 1887 *La Patria Italiana* publicó un artículo sobre la *Rivista Sud-Americana* dirigida por Godio que se proponía «far conoscere all'Europa i vantaggi economici che offrono queste regioni sud Americane al capitalista e al lavoratore» (2012:62); tal vez se trate de una versión italiana de esta revista cuyo número 1 es de enero de 1888.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Bernardini 1890:736; Sergi 2012:62.

176. *Rivista Italiana Settimanale*

1889-¿? / Semanal

Dit.: Giusto Calvi

Obs.: Periódico político, comercial.

Bibl.: Bernardini 1890:736; Sergi 2012:62.

177. *Rivista Italo-Americana. Prima l'Argentina in Italia*

1890-(1892)¿? / Quincenal

Prop.: Giulio De Stefano

Dir.: San Martín 132

Obs.: Giulio De Stefano llevó a cabo diversos emprendimientos periódicos, *Gl'Italiani al Plata* y *L'Argentina in Italia*, con el objetivo de comunicar a los inmigrantes italianos en Buenos Aires con la península.

Bibl.: Orzali 1893:17; Bertagna 2009:42.

178. *Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza»*

1903-(1908) / Mensual

Bibl.: Zuccarini 1910:461.

179. *Rivista Mensile per gl'Italiani*

1862-¿? / Mensual

Red.: Gustavo Minelli

Obs.: Publicación mensual destinada a la colectividad, editada por el diario *Tribuna* propiedad de la familia Varela (quienes fueron muy cercanos a Gian Battista Cuneo durante su exilio en Montevideo). El diario *Tribuna* fue uno de los primeros periódicos «nacionales» en interesarse de modo sistemático en la inmigración italiana; como dijo Scardin: «*La Tribuna*, sincera e immutabile amica degli italiani» (1899:201). Si bien Minelli era republicano, luego se hizo monárquico.

Bibl.: Petriella y Sosa Miatello 1976; Parisi 1906:214; Sergi 2012:23.

180. *Roma*

1886-¿?

Adm.: ¿Giuseppe Miniaci?

Dit.: Tito Marengo

Red.: Condriani

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:61.

181. *Roma [I]*

1888-1894 / Diario

Prop.: Benedetto Meoli / Giuseppe Magrini / Felice Romano / Angelo Sommaruga

Dit.: Benedetto Meoli / Giuseppe Magrini / Felice Romano

Red.: Ettore Mosca (en jefe)

Col.: Giusto Calvi

Obs.: Apareció el 12 de marzo de 1888. Baravalle (2010) señala que «en el primer número Meoli se presenta como un periodista avezado ya que antes de llegar a Buenos Aires, en Italia practicaba el periodismo». Sergi señala que apareció en 1889 y que fue clausurado durante los incidentes de la Revolución del Parque por estar alineado con los revolucionarios. Reabrió a fines de julio de 1890. Zuccarini dijo que fue fundado por Felice Romano.

Bibl.: Calvi 1889; Orzali 1893; Baravalle 2010; Scardin 1899:206; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:46; Sergi 2012:62, 72, 74-5; Zuccarini 1910:415..

182. *Roma del Lunedì. Periodico umoristico illustrato*

1889-¿? / Semanal

Obs.: Apareció el 8 de julio de 1889.

Bibl.: Baravalle 2010; Sergi 2012:64.

183. *Satana*

1878-(1879) / Tri-semanal

Fund.: Francesco Fieschi Lavagnino

Dit.: Francesco Fieschi Lavagnino

Dir.: Cuyo 265

Obs.: Periódico satírico que salía tres veces por semana y solicitaba que «los señores imbéciles no lo leyeran». Dicen Petriella y Sosa Miatello (1976): «Según informa *La Nación*, en 1878 hubo un recrudescimiento de violencia en algunas hojas italianas de Buenos Aires (no es claro si el diario se refiere a motivos de disidencias políticas entre republicanos y monárquicos, o a cuestiones atinentes a disidencias dentro del quehacer profesional periodísticos). Fieschi, joven capitán de marina, se propuso iniciar una campaña “moralizadora” entre sus compatriotas, mediante la prensa. Publicó *Il Satana e Il Fieramosca*». Fieschi Lavagnino moriría apuñalado en Plaza de Mayo.

Bibl.: Baravalle 2010; Petriella y Sosa Miatello 1976; Bertagna 2009:43; Sergi 2012:31; Smolensky 2013:254.

184. *Tecoppa*

(1906) / Semanal

Red: Luciano Bianchi

Obs.: Dice Parisi (1906): «minúsculo foglietto umorístico settimanale, redatto presentemente».

Bibl.: Parisi 1906:218.

185. *Theatralia*

(1899) / Quincenal

Dit.: G. Casali-Giacobazzi

Bibl.: Scardin 1899:207; Sergi 2012:113.

186. *Venti Settembre*

1887 / Número único

«Compilatore»: Antonio Pisani

«Collaboratori artistici»: Fratelli Ortega

«Collaboratori»: Bovio / Capuana / Giosuè Carducci / Castellazzo / Basilio Cittadini / Colautti / Godio / Lenzoni / Pesci / Rapisardi / Salvatori / Serao / Seraffini / Stechetti

Obs.: Salió el 20 de septiembre de 1887. ¿Es el número especial de la efeméride de *La Patria Italiana*? El 40% del precio iba a beneficio del Hospital Italiano. Impreso en el establecimiento tipo-litográfico de Ermenegildo Corti (*Il Vessillo dell'Arte*, I, 21:1).

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional.

187. *Venti Settembre. Pubblicazione fatta a cura di alcune giovani*

1889-¿?

Adm.: Galileo Botti

Col.: F. S. Merlino / Dannato / B. Adele

Obs.: Salió en septiembre de 1889. Publicación anarquista. Sergi (2012) dice que se trata de un número único y que luego se publicó en Uruguay.

Bibl.: Colección Biblioteca Nacional; Colección Biblioteca CeDInCI; Sergi 2012:104, 114.

188. *XX de Septiembre*

1896-¿? / Semanal

Dit.: Manuel Miños

Dir.: Andes 484

Obs.: Apareció el 20 de septiembre. Semanario de propaganda anticlerical, ilustrado con caricaturas.

Bibl.: Navarro Viola 1896[1897]:134.

189. *XX de Septiembre*

1901 / Número único

Obs.: Apareció el 20 de septiembre este número extraordinario editado por *La Protesta Humana* y por *L'Avvenire*.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

190. *XX Settembre. Pubblicazione comunista-anarchico*

1893 / Número único

Dit.: Fortunato Serantoni

Obs.: Número único dedicado al 20 de Septiembre editado por *La Questione Sociale*.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; Sergi 2012:104.

191. *XX Settembre*

1901 / Número único

Dit.: Lorenzo Faleni

Obs.: «El Sr. L. Faleni ha editado un número único con 48 páginas de texto y una bonita tapa con vistoso cromo en la que se destacan los prohombres de la unidad italiana. Una gran variedad de grabados y algunas páginas musicales, originales del maestro Arturo Faleni, van intercaladas entre el abundante texto» (*La Nación*, 20-IX-1901). Lorenzo Faleni fue editor, junto con Amedeo Serafini del libro *La Repubblica Argentina all'Esposizione Internazionale di Milano* (Buenos Aires: Compañía General de Fósforos, 1906). Arturo Faleni había sido publicado también en *El Mundo del Arte*, y fue el director del Istituto Musicale Verdi (v. Faleni y Serafini 1906:201-207).

Bibl.: *La Nación* 20-IX-1901.

Publicaciones anarquistas en español con partes en italiano:

192. *El Alba del Siglo XX. Publicación socialista anárquica*

1900 / Número único

Obs.: Número único bilingüe aparecido en diciembre de 1900.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; Sergi 2012:104-5.

193. *El joyero. Órgano defensor de los intereses del gremio*

1905-(1906) / Semanal

Dit.: Manuel Miños

Obs.: Posee una columna en italiano en cada número.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

194. *El Perseguido. Voz de los explotados / Semanario comunista anárquico / Órgano comunista-anárquico*

1890-1897 / Semanal / Irregular

Red.: Rafael Roca / Baldomero Salbans / Manuel Reguera / José Reguera / Pierre Quiroule / Fortunato Serantoni / Gregorio Inglán Lafarga / Jean Raoux / Francisco Denambride / Orsini Menoti Bertani

Obs.: El número 1 es del 18 mayo 1890. La editorial de los primeros números aparecía publicada tanto en español, como en francés e italiano, y se anunciaba como un periódico que pretendía ser semanal para después hacerse irregular. El grupo inicial estaba integrado por Rafael Roca, Baldomero Salbans, Manuel Reguera, José Reguera, Pierre Quiroule, Fortunato Serantoni, Gregorio Inglán Lafarga, Jean Raoux y Francisco Denambride y Orsini Menoti Bertani, a quien Abad de Santillán llama «el alma de *El Perseguido* durante varios años». Son pocos los textos que aparecen con un nombre o seudónimo como responsable, algunos son: X. Merlino, Un Argentino, Un compañero, F. Pi y Margall, José García, Fray Rebenque, Pedro Caldara, Barbarossa, Gabriel Abad, Manuel Ruíz, Palmiro, Ailotrar, G. Bovio, entre otros.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

195. *El Pintor. Órgano de la Sociedad Cosmopolita de Obrero Pintores*

1896-(1930)

Fund.: Adrián Patroni

Red.: Sebastián Marota

Obs.: Tuvo diversas épocas. Contenía artículos en italiano.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

196. *Germinal. Periódico anarquista*

1897-1898

Dit.: Baldomero Salbans / Francisco García / León S. Urrutía

Col.: G. Montero / I. Muñoz / F. Muñoz / M. R. Muñoz / Laurentina Sauvray / Virgilio P. / León Urrutía / Julio Molina y Vedia / Santiago Locascio

Obs.: Cada número cuenta con una columna en italiano. Santiago Locascio colaboró en otra revista, *Germen*, publicada de 1906 a 1910.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI; Petriella y Sosa Miatello 1976.

197. *La Fusta. Revista crítica del anarquismo*

1910-¿?

Adm.: R. Nello Damonio

Col.: Juan Más y Pi / Arnaldo Galea Espi / Max / Rouen / Samuel Blois / Kropotkin

Obs.: Apareció el 22 de marzo de 1910. La publicación parece tener tres secciones: sección El Despertar; sección L'Agitatore, en italiano y explícitamente individualista; y sección La Revuelta.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

198. *La Miseria. Periódico comunista anárquico*

1890-(1891)

Col.: Errico Malatesta / Pierre Bernard

Obs.: Apareció el 16 de noviembre de 1890. Reproduce textos de Malatesta y Pierre Bernard.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

199. *La Unión Gremial. Órgano de las sociedades de resistencia*

1895-1896

Obs.: Apareció el 4 de abril de 1895. Publicada por las sociedades Albañiles, Herreros-mecánicos y anexos, Yeseros, Tabaqueros y Marmoleros. Luego va cambiando el subtítulo, agregando o quitando oficios. Redactado en castellano, italiano y francés.

Bibl.: Colección Biblioteca CeDInCI.

Año (cantidad de publicaciones):

Diarios: Di.

Bi-semanales: Bi-sem.

Semanales: Sem.

Quincenales: Qui.

Mensuales: Men.

Irregulares: Irr.

Números únicos: N° un.

Desconocido: Des.

1854 (1):

Sem.: *L'Italiano*

...

1856 (1):

Qui.: *La Legione Agricola*

1857 (1):

Men.: *Il Sospiro dell'Esule*

...

1860 (1):

Desc.: *La Patria* /

...

1862 (1):

Men.: *Rivista Mensile per gl'Italiani*

1863 (4):

Di.: *L'Imparziale* / *L'Italia del Giorno* / *L'Italiano* /

Desc.: *Corriere d'Italia* /

1864 (2):

Bi-sem.: *Corriere Italiano (Il Corriere d'Italia)* /

Desc.: *Biblioteca di Autori Italiani* /

1865 (1):

Desc.: *L'Italia* /

...

1867 (1):

Desc.: *Italia Nuova* /

1868 (4):

Di.: *Il Pungolo* / *La Nazione Italiana* / *L'Eco d'Italia* /

Desc.: ¿*Il Repubblicano?* /

1869 (2):

Di.: *La Nazione Italiana* / *L'Eco d'Italia* /

1870 (2):

Di.: *La Nazione Italiana* / *L'Eco d'Italia* /

1871 (3):

Di.: *La Nazione Italiana* / *L'Eco d'Italia* / *L'Italiano* /

1872 (2):

Di.: *L'Italiano* /

Sem.: *Il Patriota* /

1873 (1):

Di.: *L'Operaio Italiano* /

1874 (2):

Di.: *Il Gazzettino* / *L'Operaio Italiano* /

1875 (4):

Di.: *Il Gazzettino* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Il Balilla* /

Desc.: ¿*La Frusta?* /

1876 (4):

Di.: *Il Gazzettino* / *La Patria* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Il Maldicente* /

1877 (7):

Di.: *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Il Maldicente* /

Desc.: *Chiarivari* / *Corriere della Boca* / *Il Ficcanaso* / *La Verità* / *L'Italo Porteño* /

1878 (8):

Di.: *La Patria* / *L'Operaio Italiano* /

Tri-sem.: *Satana* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Libero Pensiero* / *Il Maldicente* /

Desc.: *Il Ficcanaso* / *Il Fieramosca* /

1879 (11):

Di.: *Il Corriere Italiano* / *La Patria* / *L'Amico del Popolo* / *L'Operaio Italiano* /

Tri-sem.: *Satana* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Libero Pensiero* / *Il Maldicente* /

Desc.: *Corriere della Sera* / *Il Ficcanaso* / *Il Messaggero* /

1880 (10):

Di.: *La Patria* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *L'Amico del Popolo* /

Desc.: *Il Ficcanaso* / *Il Maestro Elementare* / *Il Massone* / *L'Educatore* /

1881 (8):

Di.: *La Patria* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *L'Amico del Popolo* / *La Voce del Ticino*

Desc.: *Il Ficcanaso* /

1882 (10):

Di.: *La Patria* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *L'Amico del Popolo* / *La Voce del Ticino*

Nº un.: *Charitas* /

Desc.: *Il Ficcanaso* / *La Vespa*

1883 (10):

Di.: *La Patria Italiana* / *La Patria Italiana* [II] / *La Patria degli Italiani* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *L'Amico del Popolo* /

- N° un.: *Partenope* /
Desc.: *Il Ficcanaso* /
- 1884** (10):
Di.: *Il Corriere Italiano* / *La Patria Italiana* / *La Patria degli Italiani* / *L'Operaio Italiano* /
Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *L'Amico del Popolo* /
Desc.: *Il Ficcanaso* / *L'Industria Italiana al Plata* /
- 1885** (20):
Di.: *Il Corriere Italiano* / *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *La Patria degli Italiani* / *La Rassegna Italiana* / *L'Italia* / *L'Operaio Italiano* /
Sem.: *Corriere della Boca* / *El Arte* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *La Vipera* / *L'Amico del Popolo* /
Men.: *Bollettino Mensile della Camera Italiana de Commercio ed Arte in Buenos Aires* / *La Questione Sociale* /
Desc.: *Il Ficcanaso* / *Il Messaggiere Italo-Platense* / *La Libertà* / *L'Indipendente* / *Nuova Antologia* /
- 1886** (13):
Di.: *Il Corriere Italiano* / *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Italia* / *L'Operaio Italiano* /
Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Nuovo Educatore* / *La Patria della Domenica* / *L'Amico del Popolo* /
Men.: *Bollettino Mensile della CICA* / *La Questione Sociale* /
Desc.: *Roma* /
- 1887** (16):
Di.: *La Colonia Italiana* / *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Operaio Italiano* /
Sem.: *Corriere della Boca* / *I Figli dell'Operai Italiani* / *Il Maldicente* / *Il Socialista* / *Il Vessillo dell'Arte* / *L'Amico del Popolo* / *L'Immigrante* /
Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /
N° un.: *Venti Settembre* /
Desc.: *Il Vesuvio* / *¿Il Gringo?* / *Periódico de los Niños* /
- 1888** (16):
Di.: *La Frusta* / *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Operaio Italiano* / *Roma* [I] /
Bi-sem.: *Il Patriota* /
Sem.: *Corriere della Boca* / *Il Maldicente* / *Il Vessillo dell'Arte* / *La Nuova Patria e Lavoro* / *L'Amico del Popolo* / *L'Italia al Plata* / *Patria e Lavoro* / *Revista Sud-Americana* /
Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /
Desc.: *Pasquino in Merica* /
- 1889** (18):
Di.: *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Operaio Italiano* / *Roma* [I] /
Bi-sem.: *Il Patriota* /
Sem.: *Commercio Italiano* / *Corriere della Boca* / *Il Gazzettino degli Operai* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Eco delle Società Italiane* / *¿Po?* / *Rivista Italiana Settimanale* / *Roma del Lunedì* /
Qui.: *Gl'Italiani al Plata* /
Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /
Irr.: *L'Italia* /
Desc.: *Venti Settembre* /
- 1890** (21):
Di.: *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Italiano* / *L'Italo Argentino* / *L'Operaio Italiano* / *Roma* [I] /
Sem.: *Corriere della Boca* / *Il «Corredor»* / *Il Gazzettino degli Operai* / *Il Maldicente* / *Il Rinnovamento* / *La Luce* / *L'Amico del Popolo* / *L'Eco delle Società Italiane* /
Qui.: *Il Tipografo* / *Rivista Italo-Americana* /
Men.: *Bollettino Mensile della CICA* / *L'Argentina in Italia* /
Irr.: *L'Italia* /
Desc.: *La Miseria* / *La Voce del Popolo* /
- 1891** (17):
Di.: *La Nazione Italiana* / *La Patria Italiana* / *L'Italiano* / *L'Italo Argentino* / *L'Operaio Italiano* / *Roma* [I] /
Sem.: *El Mundo del Arte* / *Il Maldicente* / *Il Teatro* / *Il Vessillo dell'Arte* / *L'Amico del Popolo* /

L'Eco delle Società Italiane /

Qui.: *Fascio Massonico Italiano / Rivista Italo-Americana /*

Irr.: *L'Italia /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / L'Argentina in Italia /*

1892 (25):

Di.: *La Nazione Italiana / La Patria Italiana / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano / Roma [I] /*

Bi-sem.: *Le Male Lingue /*

Sem.: *Bohemio / Cronaca Rosa / El Mundo del Arte / Il Maldicente / Il Messaggero Italiano / Il Vessillo dell'Arte / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane /*

Qui.: *Fascio Massonico Italiano / Il Libero Pensiero / Rivista Italo-Americana /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Il Pupazzetto Bonaerense / L'Argentina in Italia /*

Irr.: *Lavoriamo / L'Italia /*

N° un.: *Da Villa Gloria a Porta Pia / Il Risorgimento Italiano / Revista Italo-Americana /*

1893 (25):

Di.: *Il Pungolo / La Nazione Italiana / La Patria Italiana / La Patria degli Italiani / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano / Roma [I] /*

Bi-sem.: *Le Male Lingue /*

Sem.: *Cristoforo Colombo / El Mundo del Arte / Faro del Riachuelo / Il Colono / Il Corriere del Lunedì / Il Maldicente / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Operaio del Lunedì /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Il Corriere della Fortuna / L'Argentina in Italia /*

Irr.: *Lavoriamo / L'Italia /*

N° un.: *XX Settembre /*

Desc.: *La Riscossa / Lega delle Vittime dell'Emporio e Giornale La Patria Italiana /*

1894 (20):

Di.: *La Nazione Italiana / La Patria degli Italiani / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano / Roma [I] /*

Sem.: *Cristoforo Colombo / El Mundo del Arte / Falstaff / Faro del Riachuelo / Il Maldicente / Il Piccolo / La Patria Italiana [III] / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Il Corriere della Fortuna / La Questione Sociale /*

Irr.: *L'Italia /*

Desc.: *La Riscossa / Popolo Italiano /*

1895 (19):

Di.: *La Patria degli Italiani / L'Italia al Plata / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano /*

Bi-sem.: *La Nazione Italiana /*

Sem.: *Bancos, Seguros y Comercio / Cristoforo Colombo / El Mundo del Arte / Faro del Riachuelo / Il Maldicente / La Patria Italiana [III] / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Il Corriere della Fortuna / La Questione Sociale / Le Cento Città d'Italia /*

Irr.: *L'Avvenire / L'Italia /*

1896 (28):

Di.: *La Patria degli Italiani / L'Italia al Plata / L'Italiano / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano /*

Sem.: *Bancos, Seguros y Comercio / Cristoforo Colombo / ¿El Mundo del Arte? / Faro del Riachuelo / Il Giornale Illustrato / Il Maldicente / La Patria Italiana [III] / La Rivendicazione / L'Amico del Popolo / L'Avvenire / L'Eco delle Società Italiane / Massinelli / XX de Septiembre /*

Qui.: *¿La Revista Teatral? / La Squadra / L'Avvenire [I] /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Il Corriere della Fortuna / La Patria Illustrata / La Questione Sociale / L'Italia Illustrata /*

Irr.: *L'Italia /*

Desc.: *La Rivolta /*

1897 (21):

Di.: *Il Bersagliere / La Patria degli Italiani / L'Italia al Plata / L'Italiano / L'Italo Argentino / L'Operaio Italiano /*

Sem.: *Bancos, Seguros y Comercio / Cristoforo Colombo / Faro del Riachuelo / Il Maldicente / L'Amico del Popolo / La Patria Italiana [III] / L'Avvenire / L'Eco delle Società Italiane / O' Balilla /*

Qui.: *¿La Revista Teatral? / La Squadra / L'Avvenire [I] /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /

Irr.: *L'Italia* /

Desc.: *La Rivista Sociale Italiana* /

1898 (21):

Di.: *Il Bersagliere* / *Il Cittadino Italiano* / *La Patria degli Italiani* / *L'Italia al Plata* / *L'Italiano* / *L'Italo Argentino* / *L'Operaio Italiano* /

Sem.: *Bancos, Seguros y Comercio* / *Cristoforo Colombo* / *Faro del Riachuelo* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *La Patria Italiana* [III] / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *Masaniello* /

Qui.: *¿La Revista Teatral?* / *La Squadra* / *L'Avvenire* [I] /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /

N° un.: *La Conquista di Roma* /

1899 (20):

Di.: *La Patria degli Italiani* / *L'Italia al Plata* / *L'Italiano* / *L'Italo Argentino* /

Sem.: *Bancos, Seguros y Comercio* / *Cristoforo Colombo* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *La Patria Italiana* [III] / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Emigrato* / *Mannaggia La Rocca* / *Masaniello* /

Qui.: *La Revista Teatral* / *La Squadra* / *L'Avvenire* [I] / *Theatralia* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /

Desc.: *La Bandiera Italiana* /

1900 (14):

Di.: *Corriere della Sera* / *La Patria degli Italiani* / *L'Italia al Plata* / *L'Italiano* / *L'Italo Argentino* /

Sem.: *Il Capitan Fracassa* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Italiano* [I] /

Qui.: *La Revista Teatral* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /

N° un.: *Alba* /

1901 (16):

Di.: *La Patria degli Italiani* / *L'Italiano* [II] / *L'Italo Argentino* /

Sem.: *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Eco d'Italia* / *L'Italiano* [I] /

Qui.: *La Revista Teatral* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* /

N° un.: *XX de Septiembre* / *XX Settembre* /

Irr.: *La Nuova Civiltà* /

Desc.: *Italia* / *L'Argentino* /

1902 (12):

Di.: *La Patria degli Italiani* / *La Patria Italiana* /

Sem.: *Il Commercio Italiano al Plata* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Italiano* [I] /

Qui.: *La Revista Teatral* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* / *L'Amico del Popolo. Rivista mensile* /

Irr.: *La Nuova Civiltà* /

1903 (17):

Di.: *La Patria degli Italiani* / *La Patria Italiana* /

Sem.: *Il Commercio Italiano al Plata* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Idea Italiana* / *L'Italiano* [I] /

Qui.: *La Revista Teatral* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* / *L'Amico del Popolo. Rivista mensile* / *Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza»* /

N° un.: *29 Luglio* /

Desc.: *Il Pensiero Italiano* / *La Sera* / *L'Organetto* /

1904 (12):

Di.: *La Patria degli Italiani* /

Sem.: *Il Commercio Italiano al Plata* / *Il Maldicente* / *L'Amico del Popolo* / *L'Avvenire* / *L'Eco delle Società Italiane* / *L'Italiano* [I] /

Qui.: *La Revista Teatral* /

Men.: *Bollettino Mensile della CICA* / *L'Amico del Popolo. Rivista mensile* / *Rivista Mensile della*

Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza» /

Desc.: *L'Italia Nuova /*

1905 (10):

Di.: *La Patria degli Italiani /*

Sem.: *America / Il Maldicente / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] /*

Qui.: *La Revista Teatral /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza» /*

Bi-men.: *Bios /*

1906 (11):

Di.: *La Patria degli Italiani /*

Sem.: *Il Maldicente / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] / Tecoppa /*

Qui.: *La Revista Teatral /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza» /*

Desc.: *I. Maggio / Il Martello /*

1907 (10):

Di.: *La Patria degli Italiani /*

Sem.: *Il Maldicente / La Scena Illustrata / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] /*

Qui.: *La Revista Teatral /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza» /*

Desc.: *Il Martello /*

1908 (14):

Di.: *Il Corriere d'Italia / La Patria degli Italiani /*

Sem.: *Gazzetta Azzurra / Il Maldicente / La Scena Illustrata / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] /*

Qui.: *La Revista Artística / La Revista Teatral (La Revista Artística y Teatral) /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / L'Italia Illustrata / Rivista Mensile della Società Italiana di M. S. ed Istruzione «Unione e Benevolenza» /*

Desc.: *Il Martello /*

1909 (15):

Di.: *Giornale d'Italia / Il Corriere d'Italia / La Patria degli Italiani /*

Sem.: *Il Maldicente / Il Pensiero / La Domenica del Corriere / La Scena Illustrata / La Vita / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] /*

Qui.: *La Revista Artística /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA / ¿L'Italia Illustrata? /*

Desc.: *La Commedia Coloniale /*

1910 (9):

Di.: *Giornale d'Italia / La Patria degli Italiani /*

Sem.: *La Scena Illustrata / L'Amico del Popolo / L'Eco delle Società Italiane / L'Italiano [I] /*

Men.: *Bollettino Mensile della CICA /*

Desc.: *Il Ribelle / La Voce della Colonia /*