

Creación de un relato sobre las artes italianas en la Argentina de entresiglos

José Ignacio Weber

Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Abstract Between the late 19th and early 20th centuries, the Italian community in Buenos Aires produced a variety of periodicals and books that had a publicity purpose. Through these texts, a story of the contribution of Italian immigration to the modernisation of Argentina was created and disseminated, following a narrative according to which Italian culture imposed a 'civilising' influence on its expansion. Read as a large textual plexus, it is possible to exhume in them the elements of the integral narrative of the interaction between two cultures, in which the artistic issue is revealed as fundamental. In essence, it is a diverse, alternative, foundational narrative in response to the vernacular cultural nationalism with which it competed, to impose certain general guidelines on culture. In order to research the conditions for the creation of this narrative and the internal tensions within the group, I suggest the reading of various text sources that show how Italian artists and critics approached their activity in Buenos Aires and their relationship with its public. Then, I focus on the musical subject that allows us to detect the elements that make up this narrative and the possible disputes over its control.

Keywords Italian migration. Art history. Music history. Semiotics of culture. Nationalism.

Índice 1 Introducción. – 2 Los *scapigliati* porteños. – 3 Historias de los italianos en la Argentina. – 4 La música en el relato del influjo cultural italiano en Buenos Aires. – 5 Conclusiones.

1 Introducción

La acción de los italianos no es circunscripta: se la nota en las guerras nacionales y civiles, en el comercio, la agricultura y la industria, en la pintura, la escultura y la música, en las ciencias exactas y físicas, en la educación y las costumbres... Casi no hay progreso, desde medio siglo, á que directa ó indirectamente no esté asociado un nombre italiano. (Payró 1895, 60)

El opúsculo titulado *Los italianos en la Argentina* del periodista y dramaturgo Roberto J. Payró (Mercedes, 1867-Lomas de Zamora, 1928), publicado en 1895, reúne una serie de artículos aparecidos en el diario *La Nación*. Fue dado a la imprenta para conmemorar la efeméride del 20 de septiembre, en un momento particular de convergencia o, como la llama Lilia Ana Bertoni (2001), confraternidad cultural ítalo-argentina. Juzgo relevante traerlo aquí a la memoria por dos motivos. En primer lugar, porque en ese texto Payró distingue dos formas «perfectamente delineadas» de la «influencia italiana» en la Argentina: «la intelectualidad y el trabajo material» (1895, 1); esto es, una «emigración económica» y una «cultural/intelectual», que sin duda están mutuamente determinadas. Ausonio Franzoni (Tavernola Bergamasca, 1859-Roma, 1934), diplomático, hombre de negocios y personalidad central de la colectividad italiana en la Buenos Aires de aquella época, escribió refiriéndose a la tarea periodística -y podría extenderse a toda la tarea intelectual-:

Es natural que en un país habitado por un número cada vez mayor de italianos y regido por leyes muy liberales, pronto se sintiera la necesidad de un periódico italiano, y que más tarde, con el aumento de la inmigración, esa necesidad aumentara. (Franzoni 1898, 9)¹

La emigración intelectual es presentada como un emergente de la migración masiva, una ‘necesidad’ abierta por su gran dimensión y la apertura de un ‘mercado’ con el cual establecer relaciones tanto comerciales como culturales.

Esta mirada -que personalmente creo que no explica totalmente la cuestión, pero sí parte de ella- permite dar cuenta de una inmigración intelectual más allá de los exilios pero integrada con los exiliados -que es uno de los temas que se discuten en este libro-. También se agrega a la idea de que la inmigración intelectual habría sido ‘dirigida’ por el poder político para fundar instituciones y ocupar lugares claves de un plan modernizador. Creo que son explicaciones complementarias que permiten dar cuenta del modo par-

¹ Esta y todas las traducciones del italiano son del Autor.

titular en que se produjo la gran migración llamada libre o «espontánea» -que de tal cosa tenía poco- en Sudamérica y Argentina en particular (cf. Einaudi 1900; Bertoni 2001; Devoto 2006). Esta distinción *quasi* gramsciana que hace Payró sirve para una primera precisión de lo que pretendo establecer aquí: por qué y cómo los intelectuales y artistas italianos de fines del siglo XIX buscaron dar un sentido común, colectivo, a su praxis en Buenos Aires a través de un ordenamiento de su pasado y de su experiencia presente proyectados en un programa cultural.

En segundo lugar, recuerdo y recurro a Payró porque la cita que encabeza este trabajo presenta *in nuce* los elementos mínimos de lo que voy a llamar el relato o auto-relato sobre las artes italianas en la Buenos Aires de entresiglos, delineado y publicado por cierta parte de los intelectuales italianos o cierto grupo cultural. Entre fines del siglo XIX y principios del XX la comunidad italiana de Buenos Aires produjo una serie de publicaciones periódicas y libros que tuvieron una finalidad publicitaria más o menos explícita (Weber, Mancuso 2017). A través de esos textos se creó y difundió un relato de la contribución de la inmigración italiana a la modernización de la Argentina, siguiendo una narrativa según la cual la cultura italiana imponía un influjo ‘civilizatorio’ en su expansión. Leídos como un gran plexo textual es posible exhumar en ellos los elementos de esa narración integral de la interacción de una cultura con otra, en la que la cuestión artística se nos revela como fundamental.

En definitiva, se trata de un ‘relato fundacional’ diverso, alternativo y en respuesta al del nacionalismo culturalista vernáculo con el que compitió por imponer ciertos lineamientos generales en la cultura (cf. Paiva 2020). Si bien puede argumentarse que la literatura historiográfica posterior produjo una síntesis de ambos, y sería ese uno de los efectos pragmáticos de larga duración de aquellos textos (Mancuso 2012). Para indagar en las condiciones de la creación de ese relato y las tensiones internas del grupo propongo la lectura de diversas fuentes textuales que muestran los modos en que los artistas y críticos italianos comprendieron su actividad en Buenos Aires y su relación con el público porteño. Luego, me enfoco en la cuestión musical que permite detectar qué elementos componían ese relato y las posibles disputas por su control.

2 Los *scapigliati* porteños

La cuestión puede ilustrarse con una narración que el comediógrafo y crítico teatral de origen napolitano Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles, 1860-Buenos Aires, 1935) hizo para la revista italiana *Natura ed Arte* en 1901. En el artículo, destinado a comentar la importante obra del pintor Nazareno Orlandi (Ascoli Piceno, 1861-Buenos Ai-

res, 1952) en la Argentina, contó una anécdota en la que se ve en acto cómo los artistas y críticos italianos buscaban dar sentido a su vínculo con la cultura local y, por ende, la necesidad de un relato –y, también, la disputa interna por lineamientos generales del mismo–:

En la primera noche del año, o mejor dicho del nuevo siglo, volviendo de un paseo en carruaje por las hermosas avenidas del parque de Palermo [...] después de un agobiante día de verano, al entrar en la cervecería Luzio, una de las más céntricas y famosas de Buenos Aires, [...] vi en un rincón del segundo salón a un grupo de diez o doce amigos, periodistas y artistas italianos, que parecían estar pendientes de los labios del joven crítico del *Diario del Comercio*, Dario Niccodemi [Livorno, 1874-Roma, 1934], que parecía estar dando una conferencia. Tomé una silla, con una seña ordené al camarero mi medio litro de cerveza habitual y, saludando tácitamente, me unía al... círculo artístico. (di Napoli-Vita 1901, 591)

La descripción de la escena me tentó a llamar al grupo –de forma un tanto efectista– los *scapigliati* porteños. Como se ve en el resto de la conversación, en la argumentación de Niccodemi hay elementos de disconformidad que abonan esta lectura y sugieren cierto *ethos* análogo al de la *scapigliatura*:

Niccodemi me estrechó la mano y continuó su discurso. / –Ni más ni menos que lo que te estoy contando. Si quieres hablar de arte, de arte de verdad, si quieres hacerlo, escúchame a mí, que me siento buen italiano a pesar de haber venido a este país de niño: es mejor subir al vapor, cruzar de nuevo el océano y volver al viejo mundo. [...] Uno de los hombres públicos más distinguidos de este país, ¿sabe lo que se atrevió a publicar? ¡Que en materia de pintura, la reproducción, tal vez en oleografía, de un cuadro famoso es preferible a un cuadro moderno original! / [...] este es el criterio de penetración profunda del gusto de nuestro público, y más aún del espíritu práctico de los marchantes [...]. Y el mal gusto, o para decirlo mejor, la degeneración del gusto, comenzó de ahí a extenderse, con la rapidez de una epidemia, a todas las demás ramas del arte o de la industria artística. (1901, 591-2)

Para Niccodemi, Buenos Aires resultaba un «ambiente» opresivo y no permitía desarrollarse a los artistas italianos:

Pero, perdona [agregaba di Napoli-Vita], me parece que esta tarde la cerveza que has tomado, o el medio litro vacío que tienes delante, te hace pecar de excesivo pesimismo. ¿Quieres negar que también aquí, de vez en cuando, se ven verdaderas manifestaciones de arte, y me refiero al arte hecho aquí y no allá con firmas

famosas, célebres, importadas, porque me parece que estabas hablando de *arte local*? / –No lo niego. Un grupo de jóvenes artistas de indudable mérito, aunque no de fama universal, se ha instalado aquí –no pretendo dar corte a los amigos presentes– y este contingente intelectual pugna por imponerse, por revelarse a la mirada de los entendidos, por trabajar finalmente, reproduciendo en lienzo o esculpiendo en mármol las bellezas de la naturaleza argentina, de nuestra campiña con sus escenas características, pero es triste decirlo, después de unos meses de aprendizaje poco rentable o poco apreciado, estos artistas tienen que arriar su bandera, recoger sus herramientas y hacer las maletas, porque la indiferencia del público les ha gritado: Ve a otra parte con tu música, tu pintura, tu escultura. ¡Aquí tenemos bastante con otras cosas más serias! Es inútil; Buenos Aires quizás nunca llegue a ser una ciudad artística en el verdadero y noble sentido de la expresión. (1901, 592)

Finalmente, di Napoli-Vita daba su parecer, introduciendo algunos matices importantes:

La conversación, en aquella primera noche del siglo, duró mucho tiempo, cada vez más animada y afectada por la *Quilmes* helada; pero he querido relatar sólo una parte de ella en esta prosa mía dirigida a una revista destinada especialmente a manos de los artistas italianos, para que muchos de ellos, antes de aventurarse a venir a América Latina [...] sepan realmente un poco qué ropa deben llevar y cómo armarse para la amarga contienda. / Pero ahora daré la vuelta la moneda para mostrar la otra cara, señalando que si es difícil hacer un cuadro aquí y venderlo, no es difícil –si se tiene el valor– pintar, decorar una iglesia entera, elevarse por encima de la masa de los desilusionados llenando de figuras *tiepolescas* toda la inmensa cúpula de una iglesia, el techo de un teatro, los salones de un gran palacio, haciendo honor al nombre y al Arte Italiano. / [...] no cabe duda de que aquí se hacen hoy grandes obras, inspiradas en un verdadero criterio de arte, ejecutadas con conciencia de artistas. / Muchos artistas pierden la fe y el coraje en su camino, pero los pocos que triunfen, en la época en que se estudiarán todas las manifestaciones de la actividad y el genio italianos en América Latina, tendrán un nombre imperecedero, y su país podrá considerarlos hijos meritorios, porque una vez más, en nombre de Italia, dieron batallas significativas. (1901, 592-3)

En estos fragmentos se ven las formas en las que los artistas italianos comprendían las tensiones entre su trabajo y su nuevo contexto, así como el quiebre en sus expectativas. Podrían resumirse dos acti-

tudes: la de Niccodemi, de desencanto, que modeliza a Buenos Aires como una ciudad fenicia, materialista –como se decía entonces–, refractaria a la propuesta estética de los jóvenes creadores italianos; y la de di Napoli-Vita que, en cambio, sin contradecir los supuestos antimaterialistas, entendía que había una posibilidad de diálogo y de transformación o, más precisamente, formación del público –aun en ámbitos inesperados como en la pintura decorativa religiosa–. Traigo un ejemplo más de la primera actitud. Cuando el poeta romano Cesare Pascarella estuvo en Buenos Aires en 1898 frecuentó mucho a los artistas italianos. Con algunos estaba unido por lazos de amistad previos, como con el pintor Gaetano Vannicola (Offida, Ascoli Piceno, 1859-Grottammare, Ascoli Piceno, 1923), a quien había conocido en el Instituto de Bellas Artes de Roma. Pascarella recuerda una conversación con él en la que le habría dicho:

nosotros somos aquí los explotados, bajo todas las formas. El italiano viene aquí: su firme deseo es hacer en uno o dos años algo de dinero y retornar a Italia [...] y termina por quedarse aquí... y por convertirse en un instrumento en las manos de los hijos del país, un instrumento del cual los hijos del país extraen todo. (Pascarella 1961, 272)

«Explotación», «extracción», con ese campo semántico comprendían los artistas italianos su trabajo y el de sus connacionales: «nosotros» *versus* «los hijos del país». Se completa así un arco que va desde la convergencia o confraternidad con Payró hasta la divergencia de Vannicola y Niccodemi. Estos ejemplos ilustran la necesidad de un relato en algún metalenguaje ordenador que responda a los intereses colectivos, fundamentalmente de aquellos sectores dirigentes de la colectividad, para dar cuenta de la situación del arte y los artistas italianos en Buenos Aires.

3 Historias de los italianos en la Argentina

De este modo se pueden comprender dos fuentes –cuya selección resulta algo discrecional pero no por eso inválida– en las que, a través de un lenguaje historiográfico o, mejor, proto-historiográfico se pretendió integrar a las artes en la comprensión de las contribuciones de los italianos a la vida en la Argentina. Se trata de dos libros. El primero, *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (Camera di Commercio ed Arti 1898; 1906) es una compilación dirigida por Ausonio Franzoni y comisionada por la Camera di Commercio ed Arti de Buenos Aires para presentar en las exposiciones de Turín 1898, Milán 1906 y Turín 1911. La Camera, a pesar de haber sido originada en 1884 por voluntad expresa del gobierno italiano, era de carácter privado, li-

bre y autogestionado. Fernando Devoto (2006) destaca cuatro áreas en las que actuaba la Camera: por un lado, 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. También otorgaba garantía a las transacciones, pues sus miembros estaban registrados. 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.

El caso del libro que comentado es paradigmático de la primera y la última de las áreas de incumbencia. El volumen se fue ampliando y actualizando en cada oportunidad, hasta alcanzar más de mil doscientas páginas. Se dividía en dos. La «Parte generale» en la que importantes firmas –como Ausonio Franzoni, Juan Bautista Ambrosetti y Basilio Cittadini, entre otros– daban cuenta de diversos aspectos del trabajo de los italianos en la Argentina. La otra parte, «Esposizione grafica», presentaba las distintas empresas miembro de la Camera y también instituciones como sociedades, asociaciones, etc.

Según escribiera el propio di Napoli-Vita en la revista italiana *Natura ed Arte*, la Exposición de Turín de 1898 tuvo un gran impacto sobre el público italiano en la consideración de lo que ocurría en Sudamérica. Se dio en pleno choque de modelos de expansión italiana: el militar en el África y el «libre» en América, lo que generó un contraste que para muchos significaba el redescubrimiento y la redefinición de las posibilidades coloniales. Por esto di Napoli-Vita sostenía que «ahora [...] Italia comienza (tras la muestra colonial de la Exposición de Turín) a... ¡descubrir la América!» (1898b, 68).² La confirmación de que tal redescubrimiento ocurría está en el libro de Luigi Einaudi *Un principe mercante* (1900). Él había sido parte del jurado en la sección «Emigrazione e Colonie» de la exposición de 1898 –que consistía básicamente en 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. 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. Veía un problema culturalista en la base de un predicamento económico: «che la perdita della nazionalità porti con sé la perdita dei legami di affari e di commercio colla madre patria» (1900, 3). Entendido así, es significativo lo que dijo acerca de la primera

² Scardin (1899) coincidió con di Napoli-Vita en que la compilación de la Camera produjo un impacto inesperado en el público italiano.

versión del libro de la Camera un agudo crítico italiano de la época, Giuseppe Scardin, para quien

fue evidente la desilusión, al ver que en la prisa, ante la presión del tiempo, se habían sacrificado cosas sobre cuya utilidad e interés no había duda, y habían dado lugar a lagunas y desproporciones demasiado visibles y discordantes. Viendo que [...] mientras los «Pintores, escultores y artes afines» se amontonaban en media paginita, se dedicaban unas buenas cincuenta páginas a los «Ingenieros», y ¡dieciséis a los artistas de la escena! (Scardin 1899, 150)

La crítica no era superficial: faltaba la pata cultural-artística, que era uno de los pilares de la acción de la Camera y una de las estrategias de interacción cultural ítalo-argentina de grupos afines. Faltaba una memoria recogida, ordenada y difundida en alguna publicación destinada a perdurar; faltaba el 'relato fundacional'. Para la edición de 1906 se buscó apuntalar esto: la monografía sobre artistas de teatro italianos compuesta por Vincenzo di Napoli-Vita amplió las originales dieciséis páginas a cuarenta y seis y extendió el recorte temporal; también se agregó una monografía del helenista, latinista y crítico de arte Francesco Capello (Castelletto, Novara, 1859-Buenos Aires, 1945) titulada «Lettere, scienze ed arti».

El segundo libro a indagar es *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina dal 1516 al 1910. Studi, leggende e ricerche* de Emilio Zuccarini, publicado en 1910 en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, comisionado por el diario *La Patria degli Italiani*. Este periódico de larga historia fue una institución central de la colectividad italiana y un actor fundamental en la definición de la *italianità* en Buenos Aires (Bertagna 2009; Sergi 2012). Por su parte, Zuccarini tenía un gran proyecto de estudio de la formación de la nacionalidad argentina. El contenido de este libro, centrado en la contribución de los italianos, representaba una parte que

excede el estrecho círculo de la Colonia Italiana y se convierte, junto a tantas otras cosas, en material de la evolución social argentina, a la que la sociología y la filosofía sirven de trama para constituir un todo orgánico, de modo que la obra realizada por las generaciones italianas en la República Argentina, se transforma en un elemento de riqueza material, intelectual y moral de la Nación Argentina. (Zuccarini 1910, s.p.)

El ensayo se extiende por unas cuatrocientas ochenta páginas y cada uno de sus capítulos aborda diferentes cuestiones. El primero busca integrar la historia de las relaciones entre Italia y América en una narración –con elementos históricos, filosóficos y mitoló-

gicos- de largo aliento que une las antiguas civilizaciones con las nuevas. El segundo discurre acerca de la acción de los italianos en el descubrimiento de América, que habría mantenido la «supremacía intelectual» de Italia entre las naciones en formación en Europa (1910, 24). Y continúa con capítulos destinados a: los promotores de la emigración; la demografía, la economía y la historia militar de la inmigración italiana en la Argentina; la colonización en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos y la industria vitivinícola en Cuyo; la vida y obra de diversos exponentes individuales y grupales de la colectividad; y la historia del periodismo italiano en Buenos Aires. Luego el capítulo que más interesa aquí: «Gli italiani nelle scienze, nelle lettere e nelle arti» (1910, 423-56), donde en treinta y tres páginas aborda la actividad de científicos, intelectuales y artistas.

En el libro de Zuccarini se agregan nombres a los ya mencionados en otras fuentes. Las omisiones y lagunas siguen siendo grandes pero lo que importa es que el relato continuaba asentándose. Por último, en el capítulo final hipotetiza sobre los lineamientos generales de la integración de la italianidad en la formación de la nacionalidad argentina y polemiza, como en distintas partes del libro, con el nacionalismo vernáculo. Esta última cuestión responsiva es fundamental ya que

las ficciones fundacionales antes que “primeras” (*i.e.* originarias) serán responsivas (ni originarias ni primeras) y no necesariamente siempre (aunque sí tendencialmente) se postulan y se desarrollan como hegemonías alternativas. (Mancuso 2012, 2-3)

4 La música en el relato del influjo cultural italiano en Buenos Aires

Ambos libros resultan en intentos tempranos de historiar la actividad de los italianos en la Argentina, incluyendo la artística. Deficientes, parciales, discrecionales pero orientados, según la lectura propuesta aquí, a cimentar las bases de un relato sobre las artes italianas en Buenos Aires y su influencia en la conformación del espacio artístico local. Interesa, más que mostrar los detalles de esas primeras descripciones –que consistían principalmente en enumeraciones de nombres y una superficial descripción estética–, señalar el surgimiento de la necesidad de ese relato y de las tensiones internas en su definición. Para ello, enfocarse en lo que dicen estas fuentes sobre los músicos italianos en Buenos Aires resulta revelador. Entonces, me concentro en la monografía de Vincenzo di Napoli-Vita, «Teatro e artisti italiani» de 1906, que recorre la vida teatral italiana en Buenos Aires desde fines del siglo XVIII hasta los primeros años del XX. La tesis de di Napoli-Vita es que

El sentimiento de italianidad entre los emigrantes en América del Sur, en particular en la Argentina, durante más de medio siglo se ha mantenido ciertamente vivo especialmente por los artistas de teatro que llegaron desde la Tierra de las Artes a estas regiones. (1898a, 291; 1906, 358)

La narración avanza cronológicamente, describiendo temporadas teatrales, compañías, empresarios y repertorios. Refiere las vicisitudes que llevaron a la instalación de la ópera italiana en el centro de la actividad teatral porteña. También las usuales dificultades con las que se encontraban empresarios y compañías: desde la enfermedad de los cantantes y las rivalidades que eran explotadas comercialmente, hasta tumultos bélicos y crisis económicas que alejaban al público de los teatros. Además dedica algunos apartados a instrumentistas, artistas dramáticos, bailarines, comediantes y artistas de circo.³

Pongo en diálogo el trabajo de di Napoli-Vita con el capítulo «Gli italiani nelle scienze, nelle lettere e nelle arti» del libro de Zuccarini (1910), donde recorre la actividad de científicos, médicos, abogados, ensayistas, docentes, libreros, deportistas, pintores, escultores y músicos. Es decir, buscaba dar cuenta de diversas actividades culturales de la colectividad. Presumiblemente, las omisiones son muchas pero sin dudas existió una voluntad de totalidad; si bien no en la enumeración de nombres, sí en cuanto a los rubros. Es importante señalar además que uno de los párrafos, titulado «Nazionalismo scolastico», responde directamente a *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas.

El apartado dedicado a los músicos se puede dividir en tres. La primera parte se refiere a la ópera italiana, si bien, por motivos que comento luego, decide repararla rápidamente y remitir al trabajo de di Napoli-Vita al respecto. Señala las primeras resistencias que encontró el género en la década de 1820 y destaca algunos nombres pioneros. Luego menciona a los empresarios teatrales que gestionaron la actividad lírica desde mediados del siglo XIX hasta el momento de la escritura del ensayo.⁴ La narración de Zuccarini avanza de forma sistemática y es pobre en datos. Luego, en una posible segunda parte dedicada a los músicos del pasado o ya fallecidos, menciona al profesor de flauta Ilario Mondini, al profesor de canto Antonio Scappatura y destaca especialmente la figura del violinista Pietro Melani. Finalmente, para hablar de los músicos en actividad los divide en

³ El ensayo constituye un temprano intento de historiar el teatro musical y la música en Buenos Aires, contemporáneo a la *Historia de la ópera en Buenos Aires* de Mariano Bosch (1905) y a los ensayos de Alberto Williams (1896a; 1896b; 1897; 1910) para la revista *La Biblioteca* y el diario *La Nación* (cf. Weber 2013).

⁴ A saber: Angelo Ferrari, Cesare Ciacchi (cf. Paoletti 2020), Luigi y Antonio Ghiglione -Teatro San Martín- y Beppe Paradossi -Teatro de la Ópera-.

dos: los «artistas» y los «maestros», es decir, los concertistas y los profesores. Resulta una clasificación poco consistente que ni siquiera puede mantenerse en el mismo texto.⁵

Elementos en común

Me centro en algunas cuestiones en común del relato del influjo de la cultura italiana en la cultura musical porteña en ambos textos.

1. Renovación estética

a. Oposiciones (viejo/nuevo; español/italiano)

En primer lugar, puede leerse la comprensión según la cual luego de la Revolución de 1810 el teatro era un ámbito más a renovar. La música italiana habría sido la que proveyó los modelos estéticos necesarios para dicha renovación. Se estableció entonces una oposición entre lo viejo y lo nuevo: los géneros españoles –zarzuelas, sainetes– y la ópera italiana (cf. Cetrangolo 2015; Guillamón 2018). Zuccarini decía que «también nuestro teatro ha tenido que librar una amarga lucha para hacer obra civil en este país» (1910, 449). Hasta entonces, para di Napoli-Vita sólo la corte en Rio de Janeiro, por afinidad con la cultura napolitana, era receptiva de la ópera italiana. Luego de la Revolución penetró en Buenos Aires, traída justamente por agentes ligados a la entonces capital brasileña. Narrativamente, la ópera italiana surgió victoriosa de la lucha de modelos estéticos. Di Napoli-Vita destacaba que a comienzos de la década de 1820 había una «falange artística italiana»:

[...] el bajo Zappucci y la contralto Nadini [...] con Rabaglio [*sic*], Dacosta, Picazzarri [*sic*] y las ya numerosas filas de sus alumnos fueron fomentando el deseo de la ópera... no sin tener entre ellos algunas escisiones, las lamentaciones continuas, de las que se beneficiaban los artistas de la zarzuela española para mantenerse a flote con sus guitarras. (1906, 360)

⁵ Entre los primeros menciona al pianista Clementino Del Ponte, al violinista Ferruccio Cattelani y al arpista Felice Lezano. En la segunda categoría, destaca al pianista Genaro D'Andrea, presentado como el continuador de la escuela napolitana, heredero de Beniamino Cesi; al violinista Ercole Galvani y el pianista Gaetano Troiani, ambos directores del Instituto Musical Santa Cecilia. Se detiene especialmente en Arturo Faleni, propietario del conservatorio Verdi, ya que se formó completamente en Buenos Aires –Di Napoli-Vita también lo destaca–, al igual que Cesare Stiattesi, discípulo de Troiani y Galvani.

Y Zuccarini decía:

el teatro lírico italiano, a pesar de que los españoles se enfadaron y utilizaron todos los medios para que fuera prohibido en la sociedad argentina, se impuso en este pueblo como se había impuesto en toda Europa, y en Francia y España en particular. (1910, 449)

Participaban de cierto sesgo antiespañol,

los españoles no podían ver sus zarzuelas y sainetes despreciados y prohibidos [...]; porque ya en 1815, por iniciativa del periódico *El Independiente*, se hizo la guerra al teatro español, al que ese órgano calificó de *escuela de servilismo, esclavitud y cobardía*. (Zuccarini 1910, 449; cursivas en el original)

Por desconocimiento o por interés no se mencionaba la acción de importantes músicos italianos que tuvieron destacada relevancia durante la colonia –como Domenico Zipoli o Bartolomé Massa–.

b. Formación de un auditorio

Lo que emerge de esa oposición en la práctica es la formación de un auditorio: la educación de la sensibilidad del público según las convenciones del género, su repertorio, normas de comportamiento, etc. (cf. Wolkowicz 2012; Guillamón 2018). Por ello, decía Zuccarini que

[q]uien tenga tiempo y paciencia podría escribir una verdadera historia del arte italiano en el Plata, que sería muy instructiva y al mismo tiempo proporcionaría un valioso material para determinar la formación del gusto artístico de este joven pueblo. (1910, 448-9)

2. Pionerismo: acción en el desierto

Otra característica que cobra el relato es que los músicos italianos habrían dado forma a un espacio desierto. Por eso di Napoli-Vita destacaba de la acción de cada uno de los «pioneros» –Picasarri,⁶ Pestalardo, Massone/Massoni, Rebaglio, etc.– su tarea como formadores de músicos aquí (cf. Barbaci 1949). Obra que aún en los tiempos de conflictos civiles continuaría aumentando:

⁶ A Juan Antonio Picasarri (Villa de Segura, Guipúzcoa, España, 1769-Buenos Aires, 1843), di Napoli-Vita lo menciona como Giovanni A. Picazzarri, «que algunas crónicas llaman italiano, otras hijo de italiano, pero ciertamente de sangre nuestra» (1906, 359).

En el segundo cuarto del siglo XIX [...] los acontecimientos históricos, si no siempre permitieron a nuestro teatro afirmarse de manera decisiva, no impidieron que el buen gusto por el arte, siempre en aumento de maestros, profesores de orquesta y artistas que se establecieron en el país, se refinara y generalizara. (1906, 362)

Así se comprende también que en ambos textos se destaque a Arturo Faleni y Cesare Stiattesi como punto culminante, por cuanto habían sido íntegramente formados en Buenos Aires. De esa forma, se completaba un derrotero desde un campo vacío a uno capaz de formar completamente a sus músicos, propiamente un relato de fundación.

3. Teleología

Además, este relato tiene una direccionalidad progresiva. El presente de enunciación respondía a un estado de cosas que fue posible gracias a la acción formadora y organizadora de los italianos y sus instituciones, o de las instituciones de las que participaban -desde los conservatorios hasta los teatros-. Era un presente de esplendor. Di Napoli-Vita culmina su texto con la imagen de algo que seguiría completándose con las actuaciones de los artistas italianos que ocupaban un lugar central en la programación de los teatros porteños y del mundo. Además, la ópera italiana se 'nacionalizaba' aquí desde fines del siglo XIX en la obra de Héctor Panizza, Ferruccio Cattalani, Constantino Gaito, Gaetano Troiani y Elmerico A. Fracassi (1906, 399). Zuccarini, con pretensiones más amplias, señaló que la Colonia Italiana se integraba cada vez más imponiendo, en las distintas facetas de su actividad, los lineamientos culturales de la nueva nacionalidad argentina en formación -no sin conflictos-.

Diferencia de intereses

La diferencia fundamental entre la versión de Zuccarini y di Napoli-Vita tiene relación con esta última cuestión. No es una distancia ideológica o de comprensión de la obra de los italianos aquí sino de acentuación, de hincapié, que deja ver ciertos intereses. Zuccarini pretendía estudiar «cuanto responde a la formación individual y colectiva de la Colonia Italiana tal como surgió de toda la masa anónima y desorganizada de nuestras corrientes inmigratorias» (1910, s.p.). Esto dejaba afuera

todo lo que se refiere a los artistas de teatro, que si han contribuido y contribuyen a aumentar la influencia de los italianos en la Re-

pública Argentina, han sido impuestos a esta sociedad por el gusto europeo y no por la inmigración italiana. (1910, s.p.)⁷

En las pretensiones de cada uno de los libros comentados se marca la diferencia. La Camera estaba interesada principalmente en una mirada hacia afuera, en la posibilidad de abrir mercados y establecer oportunidades comerciales, en destacar aquello que en la Argentina era común con la península y con otros lugares donde hubiera italianos. En cambio, el libro comisionado por el diario *La Patria degli Italiani* miraba hacia adentro, sobre todo buscando interpretar la efeméride en cuestión –el centenario de la Revolución de Mayo–, e intentaba comprender el aporte de los italianos en la conformación de la Argentina y en darle un lugar de preeminencia y modelador.

Entonces no se trata de que hubiera una valoración distinta sobre el espectáculo lírico y sus efectos en la cultura, para ambos autores positivos, sino del tipo de sujeto que consideraban como agente del influjo italiano en la Argentina. Di Napoli-Vita pertenecía a la industria teatral transnacional como autor, director y crítico de mucho prestigio en Buenos Aires. En su horizonte, el espectáculo lírico y sus operadores eran fundamentales en la expansión de la *italianità*. Para Zuccarini también, pero estaba más interesado en la consideración de la Colonia Italiana en Argentina como sustento de una *italianità* particular y destinada a una síntesis creadora de una cultura original argentina a la que esa *italianità* daría ciertos rasgos fundamentales para finalmente subsumirse. Es una sutil diferencia, tal vez no tan evidente pero que sí aparece cuando se contrasta en particular la cuestión de la música y los músicos, y sirve para mostrar que la construcción de un relato no es unívoca y responde a intereses complejos.

La distinción se vincula al rol que asumiría lo que se llamaba la Colonia Italiana. La discusión de fondo, implícita, era si la mentada «acción civilizadora» –lo que hoy en la literatura historiográfica se llama modernización– la cumplía la Colonia Italiana al Plata que tomaba forma según el liderazgo de ciertas instituciones –Circolo Italiano, bancos, periódicos y ciertas sociedades–, o bien la acción de agentes peninsulares que respondían a intereses más dispersos y ajenos a la comunidad diaspórica –como agentes comerciales, empresarios de teatro, etcétera–.

⁷ También quedaban afuera las congregaciones religiosas, el movimiento obrero y las sociedades que dependieran de intereses peninsulares.

5 Conclusiones

En ambos textos se evidencia cierta comprensión acerca de la importancia de lo cultural-artístico en un relato integral del influjo de Italia en la Argentina. La interacción se producía a nivel demográfico, económico, comercial, militar, científico y también en lo artístico y cultural, destinado a producir efectos de largo alcance. Como sostenía Giuseppe Parisi:

creemos que es superfluo agregar que desde los orígenes del arte en la Argentina, todos los maestros de música, canto, piano, concertistas, compositores, etc. han sido italianos, y que el país les debe en gran medida su educación artística y sus gustos musicales. Y el arte italiano reina todavía soberano. (1907, 111)

Hoy en día el rol que jugó la colectividad italiana en el desarrollo de un campo artístico autónomo es conocido: fundación de instituciones, establecimiento de una infraestructura, mecenazgo, etc. Menos conocida, tal vez olvidada o resonando al interior de otras descripciones, es la construcción de un relato ordenador de aquel influjo. No interesaron para este trabajo los hechos sino su relato –y las tensiones internas que acarrearba-. No es que no importen los hechos sino que se procura entender cómo los interesados los ordenaron según sus necesidades para auto-describir y comprender lo que hacían. Me pregunto con Mancuso, «¿por qué acepto (creo) un texto, una versión de la historia y no otra? ¿Por “verdadera”? ¿Por conveniente? ¿Por probable? ¿Por repetida?» (2012, 2). Los relatos fundacionales como el que se intentó reconstruir se «auto-proclaman» como fundacionales pero son siempre responsivos –aunque en ocasiones se oculte-. Y todos los relatos fundacionales, desde esta perspectiva, son ficciones, no porque no sean contrastables con hechos externos al texto –al menos con algunos- sino porque, en tanto relato, son artificios, recurren a procedimientos estilísticos, retóricos, etc. Desde el punto de vista pragmático, según esta lectura, tienen un efecto destacable: el (auto)ordenamiento de la cultura y, de allí, la redundancia, la iteración, la repetición en distintos textos de una narrativa común.

Bibliografía

- Barbaci, R. (1949). «Documentación para la historia de la música argentina». *Revista Estudios Musicales*, 12(1/2), 11-63.
- Bertagna, F. (2009). *La stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli.
- Bertoni, L.A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bosch, M.G. (1905). *Historia de la ópera en Buenos Aires: Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio.
- Camera di Commercio ed Arti (1898). *Gli italiani nella Repubblica Argentina*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Camera di Commercio ed Arti (1906). *Gli italiani nella Repubblica Argentina*. Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.
- Cetrangolo, A.E. (2015). *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Einandi, L. (1900). *Un principe mercante: studio sull'espansione coloniale*. Torino: Fratelli Bocca.
- Franzoni, A. (1898). «Gli Italiani nell'Argentina. Sguardo generale. Parte prima. Origini e sviluppo materiale della Collettività». Camera di Commercio ed Arti 1898, 1-19.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria.
- Mancuso, H.R. (2012). «Ficciones fundacionales y enunciación de lo 'real'». *Ad-Versus. Revista de semiótica*, 9(22), 1-12. <http://adversus.org/indice/nro-22/presentacion/IX2201.pdf>.
- Napoli-Vita, V. di (1898a). «Il teatro e gli artisti italiani nell'Argentina». Camera di Commercio ed Arti 1898, 292-306.
- Napoli-Vita, V. di (1898b). «Tra la guerra... e la pace». *Natura ed Arte*, 8(1), 68-71.
- Napoli-Vita, V. di (1901). «L'arte italiana nell'Argentina. Nazareno Orlandi, i suoi lavori e la Cupola della Chiesa di San Telmo». *Natura ed Arte*, 10(8), 591-5.
- Napoli-Vita, V. di (1906). «Teatri e artisti italiani (1813-1900)». Camera di Commercio ed Arti 1907, 357-400.
- Paiva, V. (2020). «Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos». *Música e investigación*, 28, 49-80.
- Paoletti, M. (2020). «La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares». *Revista Argentina de Musicología*, 21(1), 51-76.
- Parisi, G. (1907). *Storia degli Italiani nell'Argentina*. Roma: Enrico Voghera.
- Pascarella, C. (1961). *Taccuini*. A cura dell'Accademia dei Lincei. Verona: Mondadori.
- Payró, R.J. (1895). *Los italianos en la Argentina. Artículos de "La Nación" con motivo de las Fiestas del XX Settembre 1895*. Buenos Aires: La Nación.
- Sergi, P. (2012). *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale e del giornalismo italiano in Argentina*. Cosenza: Luigi Pellegrini.
- Scardin, F. (1899). *Vita italiana nell'Argentina. Impressioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Weber, J.I. (2013). «Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)». Sammartino, F.; Pedrotti, C.; Escalante, F. (eds), *¿Ser o*

- no ser? ¿Es o se hace? La música latinoamericana y los paradigmas disciplinares*. Córdoba: AAM, 119-33.
- Weber, J.I.; Mancuso, H.R. (2017). «Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)». *AdVersus. Revista de semiótica*, 14(33), 1-56. <http://adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-01%20.pdf>.
- Williams, A. (1896a). «Estética musical y conciertos sinfónicos (I y II)». *La Biblioteca*, 1 (tomo 2), 111-18.
- Williams, A. (1896b). «Estética musical y conciertos sinfónicos (III)». *La Biblioteca*, 1 (tomo 2), 456-65.
- Williams, A. (1897). «Estética musical y conciertos sinfónicos (III cont.)». *La Biblioteca*, 2 (tomo 3), 261-70.
- Williams, A. (1910). «La música argentina». *La Nación. Número especial Centenario 1810*, 184-6.
- Wolkowicz, V. (2012). «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)». Luz Mansilla, S. (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 21-60.
- Zuccarini, E. (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.

