

[Original]

Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)

JOSÉ IGNACIO WEBER
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (Conicet)
R. Argentina
✉

Resumen: A partir del estudio de una publicística llevada a cabo por un grupo de inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910, es posible delinear una formación cultural de artistas, críticos y editores. Desde una posición alternativa al nacionalismo en la puja por el espacio artístico, este grupo cultural llevó a cabo un programa ético-estético sustentado en una construcción del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata, ciertas instituciones y un conjunto de publicaciones. A través del análisis de las condiciones de aparición de la Asociación Artística Italiana y el caso ilustrativo de la *Exposición Preliminar* de artistas italianos, se pretenden contrastar los principales problemas e interpretaciones que la historiografía ha identificado y realizado sobre la inmigración italiana y las características de su organización.

Palabras clave: Inmigración – Nacionalismo – Asociación Artística Italiana.

[Full paper]

An Italian Cultural Formation in Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)

Summary: From a publicistic study conducted by a group of Italian immigrants in Buenos Aires between 1890 and 1910, it is possible to outline a cultural formation of artists, critics and editors. From an alternative position to nationalism striving for the art space, this cultural group carried out an ethical-aesthetic program supported by a construction of the past of the immigrants in the Rio de la Plata, certain institutions and some publications. Through the analysis of the conditions for the appearance of the Italian Art Association and the illustrative case of the *Preliminary Exhibition* of Italian artists, this work intends to contrast the major issues and interpretations that historians have identified and conducted on Italian immigration and the features of its organization.

Key words: Immigration – Nationalism – Italian Artistic Association.

Introducción

*Cusi Colombo. Lui, cor suo volere,
Seppe convince' l'ignoranza artrui.
E come ce rivò? Cor suo pensiero!
Ecchela si com'è... Dunque, per cui
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!
Cesare Pascarella (1894:56)*

El objetivo que nos proponemos en este trabajo es señalar algunos de los principales problemas e interpretaciones que la historiografía ha identificado y realizado sobre la inmigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910, y comprender cómo se vinculan con la producción textual de un grupo de inmigrantes ligados a la publicística especializada en arte. Pretendemos estudiar una formación cultural integrada por un conjunto de artistas, críticos y editores, en relación con el sector dirigente de la colectividad que, como grupo cultural, llevó a cabo un programa ético-estético sustentado en ciertas instituciones, una publicística y una construcción (alternativa) del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata.

El período de estudio (1890-1910) representa un tiempo de transformaciones para la colectividad italiana en Argentina. Instalada hacía ya tiempo, fuerte institucionalmente y con influencia social, política y económica, comenzó un período de concientización de su aporte a la historia argentina —lo muestran textos como *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906 y 1911), el diccionario de Barozzi y Baldissini (1899) o *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910*, entre otros—; al mismo tiempo, perdía, respecto a los sectores dirigentes

locales, cierta injerencia y congruencia. Asimismo, se alejaba cada vez más de las condiciones ideológicas de la inmigración de mitad del siglo XIX que había dado forma a las instituciones más fuertes de la colectividad. En este contexto abordaremos la producción textual de críticos teatrales, musicales y artísticos de origen italiano que desarrollaron su actividad a partir de la década de 1890 en Buenos Aires desde las páginas de importantes diarios y revistas culturales.

Entendemos que no es posible dar cuenta de la actividad de estos inmigrantes, sin discutir antes las condiciones en que se dio en Buenos Aires la interacción con la cultura local. El diálogo con el nacionalismo es la clave para comprender el rol que jugó esta formación. Por ello, la primera parte del trabajo (§1-4) está dedicada a comentar el estado de la cuestión acerca de la inmigración, su relación con el (los) nacionalismo(s), las claves de lectura con las que fue interpretado y los efectos pragmáticos de esas narrativas (*i.e.* la tensión entre la asimilación y el pluralismo cultural). Luego, describimos (§5) cómo estaba configurada la formación cultural aludida, señalando las instituciones, publicaciones y relaciones personales sobre las que se sustentó, con hincapié en el rol fundamental de ciertas revistas y periódicos como núcleos del grupo. Más adelante, nos detenemos (§6-7) en la creación de la Asociación Artística Italiana como materialización de sus inquietudes e intereses y en el rol que tuvo en ello la visita del poeta romano Cesare Pascarella. A continuación, analizamos (§8) el caso ilustrativo de la *Exposición Preliminar* de pintura y escultura auspiciada por dicha asociación y su recepción, con el fin de mostrar el punto de vista de la crítica perteneciente al grupo. Finalmente, proponemos algunas líneas de lectura que pretenden insertar lo discutido en un relato ordenador de la experiencia de esta formación cultural, sobre todo, de su producción textual crítica.

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,¹ modernizar las relaciones de producción

¹ 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.

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).

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 1876,² 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 2010). 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, v. *infra*), sostiene Di Tella (1983) que la inmigración italiana en El Plata mantuvo la condición «extranjera» (a diferencia de la del inmigrante británico en Australia).³ Esta condición puede ser leída desde dos hipótesis aparentemente contradictorias pero realmente complementarias. La extranjería,

² 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 podemos llamar un programa inmigratorio y sus sucesivas actualizaciones (y ni qué hablar de sus valoraciones) superaría cualquier esfuerzo heurístico.

³ 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 & Cibotti (1990) como veremos más adelante.

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 expulsado 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 «secreto acto de resistencia» (Mancuso 2010:40, 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.g. *La Patria degli Italiani* 1900h; 1902a; b; c; d).

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.⁴ Sucedió que «las principales fuerzas económicas, las clases sociales más características del país moderno» quedaban fuera de la política criolla. En definitiva lo que Di Tella ve es una desconexión política constante, partidariamente o al menos como sostén orgánico de los diferentes partidos (v. 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,

⁴ Habría habido sí una «minicirculación» en los sectores alternativos, entre los anarquistas.

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 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 1976 [1987]:235). La reacción, sea nacionalista, tradicionalista, integrista, 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 mucho pretenden —y no simplemente por ignorancia— como una etapa concluida, superada o simplemente *olvidada*» (2010:7).

2. Nacionalismo e inmigración

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 la modernización).⁵

⁵ Sobre la particularidad de una configuración ideológica nacionalista en lo cultural, y liberal en lo político y económico, v. Devoto (2002).

A las reservas de viejo cuño, nostálgicas del pasado anterior a la inmigración masiva, esbozadas ya por integrantes de la generación del 80,⁶ se sumó alrededor del Centenario una mirada científicista que pretendía comprender las relaciones sociales de un modo moderno.⁷ La preocupación central fue el conflicto social en el escenario de la ciudad.⁸ 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

⁶ Nos referimos al conjunto de ideas de un (primer) nacionalismo «culturalista» en el que primaba el componente clasista o elitista, cuya figura prototípica podría ser Miguel Cané (h). La evolución intelectual del nacionalismo hacia el siglo XX, que se puede evidenciar por ejemplo en los textos de Lugones y Rojas, llegaría a: la modelización del «crisol de razas» (v. *infra*), 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. El devenir de la ideología nacionalista argentina, en este último sentido, se nutriría alrededor de la década de 1930 en adelante del populismo nacionalista.

⁷ 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).

⁸ Germani (1962) advierte que la transformación económico-social impulsada por la inmigración tuvo su impacto fundamental en el contexto urbano.

traducen en ninguna modificación de la política inmigratoria (Halperín Donghi 1976 [1987]:222).

Como dijimos, la nueva generación de escritores⁹ y científicos sociales entendía 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» dominante. Es un punto en común con el primer nacionalismo (central, por ejemplo, en el discurso 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». 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 (Halperín 1976 [1987]:227-8).¹⁰

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

⁹ 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 & Sarlo 1980).

¹⁰ La praxis a la que condujo esta ideología es la liturgia patriótica (con componentes irracionalistas) propugnada por Ramos Mejía. En este contexto, aparece como un fenómeno de interés para nosotros, 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.

sujetos inmigrantes, sino en un estado de cosas en América; quizá la mirada utópica del continente, que había atraído a las generaciones posteriores a aquella que debió exiliarse (mazzinianos, *communards*), se estaba trocando en una mirada desencantada.¹¹

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 de él, tuvo muchas veces expresiones xenófobas y pragmáticas 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.¹²

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 llevados a cabo en éstos (Mancuso 2010). 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*

¹¹ Un ejemplo de ese cambio de sensibilidad se encuentra en los textos de Félix Basterra (Mancuso 2011). También puede leerse, como veremos más adelante, en las impresiones de viaje de Cesare Pascarella [1961].

¹² 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 neociollista 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).

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.¹³

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 2010). 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, podríamos decir que dos tesis la transitan: una 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 1960¹⁴ y más fuertemente en la de 1980¹⁵ esta tesis fue desafiada y se

¹³ No trascendieron en el ámbito local metáforas como *salad bowl* surgida en la historiografía canadiense (Devoto 2003 [2009]: 320).

¹⁴ Principalmente en los trabajos de Grazia Dore.

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.¹⁶ 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 encarga de moderarla, pues la ciudadanía formal no es garantía de participación e integración.¹⁷ 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»,¹⁸ esa idea le resultaba insuficiente. Parece acudir al término más por un uso ampliado o por herencia, que por convencimiento, ya que entiende que el proceso excede las posibilidades de una asimilación en sentido estricto (a la manera de la *anglo-conformity*). Recurre 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 2010) en que

¹⁵ En los estudios de Fernando Devoto (1985; 2006), Samuel Baily (1982), Diego Armus (1985), Hugo Mancuso (2010), Lilia Ana Bertoni (2001) y otros.

¹⁶ Aunque Devoto comprende 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).

¹⁷ Una lectura en esta tónica se encuentra en el referido trabajo de Di Tella.

¹⁸ 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 identificación (1962: 206 y ss.).

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 puede 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* 1962:202-3).

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 al 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 visibilizaron, en el caso de la inmigración italiana, los 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).¹⁹

Podríamos decir, en resumen, que ambas tesis dan cuenta de parcialidades del fenómeno inmigratorio. Mediando el aparato crítico teórico revelan tensiones y contradicciones tanto del momento histórico como de las perspectivas de las aproximaciones científicas y estéticas al mismo.

4. La inmigración italiana: liderazgo, asociacionismo y prensa

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 2010). 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 de su formación dirigencial. 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 & Cibotti 1990:15). Nos interesa resumir aquí algunas

¹⁹ Una hipótesis en este sentido hemos abordado en otros trabajos para referirnos a la tarea de una publicística de temática cultural y artística a partir de lo que llamamos espacios de congruencia (Weber 2011).

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 social» 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 & 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 migratoria los italianos muy probablemente hayan acudido a su comunidad e instituciones, para remitir remesas, socializar, intercambiar, etc. (Devoto 2006:165 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. Esto es, los lazos institucionales y personales de los líderes de las asociaciones, que involucraban a la prensa, bancos, hospital, 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 (2006:167).

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 constituían 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; 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 2006:195 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,²⁰ junto al otro gran interlocutor que sería el anarquismo y el anarco-sindicalismo 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

²⁰ 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.

un tenor más internacionalista).²¹ 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 & 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 mutual». Los 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.²² 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).²³

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 (Sabato & Cibotti 1990:24).

²¹ A esta importante participación sindical y militante, Di Tella la comprende como un fenómeno de «audiencia cautiva» (1983: 6).

²² Habría que agregar a la prensa una publicística más amplia que incluya textos como los de G. Parisi, Zuccarini, Martignetti, Napoli-Vita, etc.

²³ 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.

Se complejizaron de ese modo las posturas, y los distintos diarios y órganos de prensa se situaron de forma diferente frente a los problemas locales y la vida partidaria. Además, Cibotti lee de una forma particular la expansión de la ideología del «crisol» en la publicística. 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 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 hemos indagado particularmente en una publicística de interés cultural y artístico (por ejemplo, las revistas *El Mundo del Arte*, 1891-1895, y *La Revista Teatral de Buenos Aires*, 1898-1909) encabezada por críticos de arte, teatrales y musicales, de origen italiano,²⁴ que redundaba en espacios de congruencia entre la cultura italiana y los consumos culturales de la elite social de Buenos Aires (Weber 2011). A pesar de esas coincidencias, en el nivel discursivo se suscitaban constantes polémicas, algunas de las cuales reproducimos más adelante. Los publicistas e intelectuales a quienes nos referimos (Giacomo De Zerbi, Evaristo Gismondi, Vincenzo di Napoli-Vita, etc.) funcionaron como intermediarios culturales: mediaron entre la cultura migrante y la local, a la vez que entre la península y el Río de la Plata.²⁵

²⁴ Todos ellos inmigrantes de primera generación, es decir, nacidos en Italia. Algunos volvieron a Italia luego de una larga residencia, otros permanecieron en Buenos Aires.

²⁵ Devoto sostiene que «la Italia fuera de Italia (...) era para la mayoría [de los empresarios de la península] una realidad ajena, algo negativo, prescindible u olvidable» (2006:231). Es una afirmación desafiante para pensar algunos de los textos fundamentales que pretendemos analizar, como aquellos producidos por la *Camera de Commercio* para las exposiciones nacionales e internacionales. Invita a pensar en las tensiones y contradicciones entre los grupos migrados y aquellos que permanecieron en Italia.

Por otro lado, Grazia Dore destaca 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 siglo²⁶ 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 comenta 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 (1985:139-140).

Esta lectura de Dore nos presenta un desafío interesante ya que nuestro objeto de estudio es justamente la producción textual de un grupo de intelectuales que tuvo un rol de mediación, de traducción (Weber 2011). A continuación veremos 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.

5. Artistas e intelectuales italianos

A comienzos de la década de 1890 un grupo de artistas y críticos de origen italiano se nuclearon alrededor de una revista, *El Mundo del Arte. Semanario*

²⁶ Probablemente marcado por el regicidio de Umberto I en manos del anarquista Gaetano Bresci.

Illustrado. Revista de Artes, Letras, Teatros, Sport y Esgrima (1891-1895), publicada en Buenos Aires, en idioma italiano y español. Su fundador y director fue el napolitano Giacomo De Zerbi, quien desarrolló una amplia labor periodística en la ciudad desde 1888 hasta su regreso a Italia en 1900.

Aquella revista, como dijimos, hacía hincapié en lo que llamamos espacios de congruencia. Esto es, reseñaba los consumos culturales de la elite en los más prestigiosos lugares (el Teatro de la Ópera, el Politeama, el Jockey Club, el Tigre Hotel, etc.), cuyas producciones artísticas estaban muchas veces a cargo de italianos (principalmente la ópera); pero también daba espacio a expresiones y consumos populares (como la zarzuela, el teatro por secciones, el sainete, el circo, etc.), donde convergían inmigrantes y nativos en la producción y en el público (Pasolini 1999; Rosselli 1990). En otras palabras, las páginas de la revista, si bien estaban fundamentalmente destinadas al teatro lírico, incluían de modo transversal consumos de las clases altas y populares, y lugares de encuentro entre nativos y extranjeros. Por supuesto que nada de esto se daba sin tensiones, y la publicación, en consecuencia, es rica en debates y polémicas con otros medios y al interior de sí misma (Weber 2011). Los nombres de los colaboradores, intelectuales y artistas extranjeros y argentinos, refrendan esta lectura.²⁷

Algunos de los colaboradores de *El Mundo del Arte* (como Ausonio Franzoni y Achile del Bono) participaron en otros textos fundamentales para la comunidad italiana en Argentina, titulados *Gli italiani nella Repubblica Argentina*; gruesos volúmenes comisionados por la *Cammera di Commercio ed Arti* destinados a la Exposición Nacional de Turín de 1898 y las Exposiciones Internacionales de Milán en 1906 y Turín en 1911. El trabajo realizado para estos libros significó una concientización del largo aporte de décadas de los italianos al espacio cultural (y

²⁷ En el área musical: Julián Aguirre, Edoardo Aromatari, Arturo Berutti, Biagio Cicala, Vicente Cicognani, Corradino D'Agnillo, Raffaele Fracassi, Luigi Forino, Ricardo Furlotti, Ercole Galvani, Eduardo García Mansilla, Felice Lezano, Carlos Martinoli, Juan Grazioso Panizza, Héctor Panizza, F. Romano, Virgilio Scarabelli, Giovanni Serpentine, Odoardo Turco, Enea Verardini y Alberto Williams; el área de las letras: Enrique Frexas (que era el crítico musical del diario *La Nación*), Evaristo Gismondi (responsable de la crítica musical del diario *La Prensa* bajo el seudónimo Mefistófele), Luis Berisso, Roberto Battaglia, Gustavo Paroletti (director del diario *La Patria degli Italiani*), Daniel García Mansilla, entre otros; y en el área de «dibujo»: E. B. de Conciliis, Augusto Ballerini, E. Cortese, Francisco Mazzucchelli, A. Bianchi, Pio Bianchi, Gaetano Vannicola, Nazareno Orlandi, Joaquín Vaamonde, Ángel Della Valle, etc. Existieron, a su vez, vínculos con la inmigración española, sobre todo con quienes hacían la revista *El Cascabel*, con la cual compartían el taller de grabado de Emilio Coll.

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). 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, muchas veces «recuperando» del olvido a algunos personajes. A estos textos podríamos sumar, aunque en esta oportunidad nos exceden, los diccionarios biográficos como el de Barozzi & Baldissini (1899) y el de Lacquaniti (1912; 1915).

Durante la experiencia de la publicación de *El Mundo del Arte*, y una vez desaparecida, estos intelectuales compartieron la redacción del diario *La Patria Italiana* (más tarde *La Patria degli Italiani*).²⁸ A partir del año 1898 emprenderían una nueva publicación de interés cultural y artístico, *La Revista Teatral de Buenos Aires* (más tarde *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*), que se extendió por espacio de, al menos, once años. En ella jugaron un rol fundamental tanto Giacomo De Zerbi, como otro napolitano, Vincenzo di Napoli-Vita,²⁹ autor de las monografías sobre artistas teatrales italianos en Argentina de los mencionados volúmenes *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*. En esta oportunidad el español fue el idioma de la publicación, lo que resulta en una diferencia fundamental respecto de *El Mundo del Arte* en cuanto al posicionamiento enunciativo.

La convergencia de artistas e intelectuales de origen italiano en estos espacios editoriales favoreció un posicionamiento grupal con ciertas estructuras de sentimiento comunes (Weber 2011). Se trataba principalmente de músicos (llegados muchos con las orquestas de ópera, que se dedicaron a la educación musical y fundaron conservatorios), plásticos (dedicados a varios rubros incluida la ilustración y el arte decorativo) 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) (Weber 2012b).

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 «(...) del Arte Italiano que vino

²⁸ Las amplias relaciones entre ambas publicaciones se explicitan en Weber (2011) y la importancia del diario en la vida de la colectividad italiana es abordada en Dore (1985).

²⁹ El propietario fue durante mucho tiempo Antonio Baldissini (uno de los editores del diccionario biográfico antes mencionado) y, hacia los últimos años, el propio di Napoli-Vita.

aquí a traer su aliento civilizador (...)» (1898).³⁰ Sería recién a fines de la década del noventa cuando el grupo conformó una asociación con el objetivo de llevar a cabo «(...) el hermanamiento de las artes en esta lejana tierra» (LPI 1899a),³¹ la Asociación Artística Italiana.³² En esa iniciativa jugó un papel importante la visita de Cesare Pascarella.

6. Cesare Pascarella en la Argentina

El poeta y pintor romano Cesare Pascarella 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 para nosotros 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,³³ José Tarnassi, etc.; y con artistas, entre ellos, Víctor 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»: «(...) hay realmente patriotismo italiano en nuestros connacionales

³⁰ Cuando se indica el fragmento original en italiano la traducción es nuestra: «(...) *dell'Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore* (...)» (Napoli-Vita 1898).

³¹ «(...) *l'affratellamento delle arti in questa lontana terra*» (LPI 1899a).

³² El escultor Lattanzio Sala habría fundado el 7 de julio de 1896 una sociedad llamada «Masaniello», pero no tenemos información respecto de sus actividades (Barozzi & Baldissini 1898). *Masaniello* también era el título de una de las publicaciones que dirigió De Zerbi por la misma época (Petriella & Sosa Miatello 1976), pero que desafortunadamente aún no hemos podido encontrarla. En la historiografía italiana del siglo XIX se interpretó a Masaniello como un revolucionario republicano, una especie de mazziniano *avant la lettre* (lectura que se demostró equivocada); tal vez De Zerbi, manteniendo aquella lectura, sumado a la impronta regionalista napolitana, haya nombrado con ese espíritu su publicación.

³³ 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).

aquí? (...) por lo que pude observar, debo decir que no» ([1961]:257).³⁴ Las quejas de ciertos sectores ligados al empresariado italiano acerca de las condiciones de vida en Italia ([1961]: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 «algunos hombres verdaderamente eminentes» ([1961]:273).³⁵ El resultado de esa debilidad era la explotación:

(...) nosotros somos la tercera parte de la población! Con un poco de *carácter* este país sería nuestro! En cambio, de patronos que podríamos ser, somos esclavos! Desunión, permanentes maldiciones a nuestro país, falta de rectitud, facilidad para desechar todo lo que es italiano para imitar y acoger todo aquello que es local, acomodarse a cualquier humillación con tal de agarrar algún billete... A cada rato mis connacionales me hacen propuestas que me guardo de aceptar, porque son concesiones a la Deshonestidad, y como digo no, me ven como una bicho raro y me dicen: —Pero, amigo! dónde crees que estás? *Estamos en América!* (Pascarella [1961]:264).³⁶

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 decía:

(...) nosotros, aquí, somos los explotados, bajo todas las formas. El italiano viene aquí: su firme intención es hacer en dos o tres años un poco 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

³⁴ «(...) *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).

³⁵ «(...) *alcuni uomini veramente eminenti*» (Pascarella [1961]:273).

³⁶ «(...) *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 scimmiottare ed accogliere tutto quel che è del paese, acconciarsi a qualsivoglia umiliazione pur di acciuffare quelche 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!*» ([1961]: 264). Se mantiene la ortografía original.

hijos del país extraen todo (Pascarella [1961]:272).³⁷

En la apelación al «patriotismo» que hace Pascarella aparece conglomerado un conjunto de sentidos. Por un lado, el orgullo de la italianidad, tópico recurrente en la literatura y la crítica de la época, 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.³⁸ Por otro lado, el señalamiento del materialismo amoral que ponía a los inmigrantes en condición servil frente a la clase dirigente argentina.

Viendo el comportamiento de la dirigencia italiana en celebraciones de la colectividad, Pascarella se preguntaba retóricamente: «¿(...) es este el patriotismo fecundo que da fuerza y valor a una colonia?» ([1961]:265).³⁹ 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:

En el almuerzo había artistas que no se conocían entre ellos!⁴⁰ Me dijeron que era la primera vez que los artistas italianos se reunían en una celebración! Se hablaba de fundar una asociación artística aquí... y parecía que ya estuviese fundada... *Mah!* Estoy seguro que mañana no se hablará más. Yo hablé incitándolos a reunirse, intenté demostrarles las ventajas que habrían podido extraer de estar unidos y todos los daños que rodean al principio egoísta de vivir en soledad... Y todos aplaudieron. Pero se reunirán en un círculo? Eh! Parecían, repito, entusiasmados con mis palabras, que el círculo estuviese ya fundado... pero mañana estoy seguro que todos regresarán a vivir como han vivido siempre. Pero cuáles son las razones que

³⁷ «(...) *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*» ([1961]: 272).

³⁸ Del mismo modo, hay un sesgo anti-hispánico y anti-francés, y el posicionamiento de Pascarella se revela, también, fuertemente anticlerical.

³⁹ «(...) *è codesto il patriottismo fecondo e che dà forza e valore ad un colonia?*» ([1961]: 265).

⁴⁰ En realidad, como hemos dicho, muchos sí se conocían y habían producido juntos nucleados en diversas iniciativas hemerográficas y editoriales.

obligan a tantos buenos artistas a vivir así? Muchas, muchas; y una más horrible que la otra, y primera entre todas, la falta de patriotismo (Pascarella [1961]:269).⁴¹

En aquel clima, y a pesar de la cautela de Pascarella, el grupo de artistas fundaría la Asociación Artística.

7. La Asociación Artística italiana

Pascarella no estuvo presente el lunes 27 de noviembre de 1899 cuando los artistas finalmente decidieron la fundación, pero registró el momento en que se encontró con Parisi «*tutto pieno di ardore per la fondazione del nuovo Circolo... Vedremo!*» ([1961]:279). El siguiente paso fue la publicación de una convocatoria abierta a quien deseara participar en un primer encuentro para elaborar el 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 el diario *La Patria degli Italiani*:

Los creadores del proyecto de fundar una sociedad de artistas italianos, pintores, escultores y arquitectos, nos solicitan la publicación de la siguiente circular dirigida a todos aquellos compatriotas que se dedican al arte (...). / «En el nombre del Arte Italiano exhortamos a su voluntad a no faltar a la reunión que tendrá lugar en la tarde del jueves 30 del corriente, con el objetivo de fundar una "Familia Artística" (...) cuyo fin es el hermanamiento de las artes en esta lejana tierra» (LPI 1899a).⁴²

⁴¹ «*Nel pranzo c'erano degli artisti che, invecchiati qui, pure non si conoscevano fra loro! 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, entusiasmatis 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» ([1961]: 269).*

⁴² «*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*

Esta primera circular esperaba reunir a todos los artistas italianos en la ciudad. Sin embargo, el resultado de aquella reunión fundacional desvió el proyecto de las pretensiones originarias de Pascarella: «*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;⁴³ y esto producía algunas contradicciones. La comunidad italiana (expresada en *La Patria degli Italiani*) la llamaba «*Associazione Artistica*»; la prensa en español la llamaba Asociación o Sociedad Artística Italiana. La tensión sobre el nombre era 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 sabemos, 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 aprobó el estatuto y una primera comisión directiva interina (LPI 1899b).⁴⁴ Poco después organizaron el alquiler de un local,⁴⁵ fiestas,

(...). / «*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", (...) cui allo fine é l'affratellamento delle arti in questa lontana terra*» (LPI 1899a).

⁴³ 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 1901c). 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.

⁴⁴ 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 1900b). Desconocemos de qué se trataban.

⁴⁵ La primera sede se encontraba en Lavalle 614, rápidamente resultó pequeña y se cambió por un local más amplio en Avenida de Mayo 1115, donde se proyectó una exposición de arte permanente y una escuela de dibujo, pintura y escultura (LPI 1900f). Desconocemos si este proyecto se materializó. En el año 1901 la asociación se mudó nuevamente a Cangallo 584 (LPI 1901a).



Figura 1. Portada de *Alba*, Buenos Aires: Cia. Gral. de Fósforos, 1900. (Tomada de *Caras y Caretas* 1900)

exposiciones, conciertos, reuniones sociales; la publicación de un volumen único titulado *Alba* (cfr. figura 1) impreso por la Compañía General de Fósforos,⁴⁶ con textos, imágenes y música de los socios (*LPI* 1899c; 1900a; *Caras y Caretas* 1900); y el nombramiento de Cesare Pascarella como socio honorífico (*LPI* 1900a).

El consejo directivo definitivo, votado por mayoría el 11 de febrero de 1900, quedó conformado por el arquitecto y militar Ing. Carlo Morra (presidente), el escultor Romolo del Gobbo (tesorero), el crítico, dramaturgo y director de publicaciones periódicas V. di Napoli-Vita (secretario), los plásticos⁴⁷ 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, el pintor Nazareno Orlandi, Giuseppe Foradori, el periodista y escritor Joaquín de Vedia, y los plásticos Arturo Eusevi, Gaetano Vannicola y Luciano Bianchi (*LPI* 1900b; c; d; e).⁴⁸ Se destaca de esta

⁴⁶ El gerente y el director artístico de la Compañía General de Fósforos eran Pietro y Antonio Vaccari respectivamente.

⁴⁷ Bajo esta denominación se engloba a pintores, decoradores e ilustradores indistintamente.

⁴⁸ Se votó en enero de 1900 otra comisión directiva: Romolo del Gobbo, Vincenzo di Napoli-Vita, Giuseppe Quaranta, Pietro Vaccari, Francisco Pablo Parisi, Decoroso Bonifanti, Luigi Paolillo, Antonio Vaccari, Giuseppe Tarnassi, Gennaro D'Andrea, Nazareno Orlandi; suplentes Eliseo Fausto

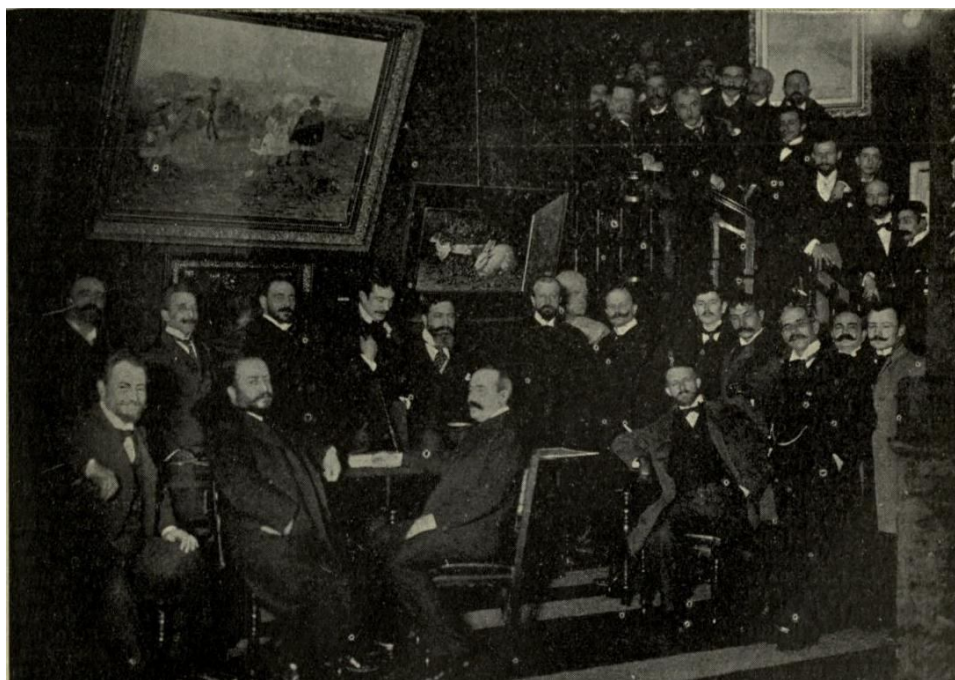


Figura 2. Reunión en el local de la Asociación con el embajador de Italia, el marqués de Malaspina (Fotografía *Caras y Caretas* 1900)

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), el pintor Giuseppe Quaranta (tesorero) y como consejeros: Romolo de Gobbo, Nazareno Orlandi, los músicos Luigi Forino y Gennaro D'Andrea, el arquitecto Simón Barris, el escultor Torquato Tasso, Antonio Vaccari y el comerciante Vittorio Negrotto (*LPI* 1900g). Entre ellos, además de artistas y críticos, había profesionales prestigiosos y miembros y directivos del *Circolo Italiano*.

Coppini, Giacomo De Zerbi, Maleo Casella, Antonio delle Vedove, Giuseppe Foradori, Reinaldo Giudici y Gaetano Troiani. Pero 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 volviera a hacer cargo la comisión provisoria hasta la realización de una nueva elección (*LPI* 1900c).

La Asociación fue sede (*cf.* figura 2) de conciertos mensuales, muchos de los cuales eran organizados por el Instituto Musical Santa Cecilia, que tenía en su plantel docente a socios como Luigi Forino, Evaristo Gismondi, Amilcare Zanella, Ercole Galvani, León Fontova, Gennaro D'Andrea y Gaetano Troiani (*LPI* 1901a; *La Prensa* 1901a).⁴⁹ También organizaron conferencias sobre diversos temas (*LPI* 1901c), por ejemplo, una dedicada al pintor napolitano Domenico Morelli en ocasión de su reciente fallecimiento (*LPI* 1901c).

Entre aquellas actividades sobresalió una exposición de pintura y escultura. Nos detenemos en su estudio para ilustrar el tipo de función que cumplía la asociación para los intereses de los artistas italianos y cómo la crítica valoraba su producción.

8. Polémicas en torno a 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. La muestra no se hizo en cualquier momento sino que fue contemporánea a otra exclusiva de artistas argentinos en el salón Freitas y Castillo (a metros de la anterior);⁵⁰ y poco después de una española y otra francesa (*El País* 1901). Para la Asociación era un modo de afirmar la presencia italiana: «(...) serán cuadros dignos de la gloriosa tradición de nuestro arte» (*LPI* 1901d).⁵¹

⁴⁹ Luigi Forino, director del Instituto Santa Cecilia; Evaristo Gismondi, secretario; Amilcare Zanella, profesor de piano; Ercole Galvani, profesor de violín.

⁵⁰ Sobre esta muestra *La Patria degli Italiani* 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* 1901e). 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» (Payró 1901). *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 transcurrido sin dar señales de vida (...)» (*La Prensa* 1901b).

⁵¹ «(...) *saranno dei quadri degni delle gloriose tradizioni dell'arte nostra (...)*» (*LPI* 1901d).

Participaron en la muestra Antonio Delle Vedove, Francesco P. Parisi, Decoroso Bonifanti, Antonio Alice, Umberto Somadossi, Nazareno Orlandi, Carlos Barberis, Giuseppe Arduino, Giuseppe Forcignano, Tomassi, Fausto Eliseo Coppini, Felipe Galante, Pietro Valle, Giuseppe Quaranta, Villar (español en «acto de 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 el diario *La Patria degli Italiani* de esta muestra firmó con el seudónimo Almanzor.⁵² El crítico formuló una lectura del estado del arte en Buenos Aires muy negativa, tocando los consabidos argumentos anti-mercantilistas de la época:

Esta *Exposición preliminar* (...) llega en buena hora. Porque me parece, y lo digo con toda franqueza, que en el último decenio, por muchas razones, si aumentó el número de nuestros artistas en esta capital, el arte italiano aquí no ha conseguido gran cosa. / A mi juicio, la Argentina es un país poco propicio para dar desarrollo, incremento, al verdadero arte, cualquiera sea su propósito y la forma que revista. Aquí, con las debidas excepciones, en los momentos de prosperidad y prodigalidad, el arte, el gusto artístico fue una voluntad deseada, impuesta, por la moda; (...) en este país muchos fingen y creen tener gusto. En resumen, (...) aquí la función del arte tiene muchos puntos de contacto con la función industrial (Almanzor [seud.] 1901a).⁵³

⁵² Almanzor fue uno de aquellos seudónimos recurrentes en el periodismo del cambio de siglo. Podemos formular algunas conjeturas sobre el porqué de la opción de un crítico italiano, cuya verdadera identidad aún permanece desconocida para nosotros, 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 (al menos discursiva, pues desconocemos sus datos biográficos).

⁵³ «*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 é 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*

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:

Hoy, este pueblo apenas ayer convertido en nación, preocupado por la intermitencia de la crisis, manifestación de las luchas políticas internas, recién hoy, en la Capital Federal comienza a tomar aires de cierta modernidad, inadvertidamente importada de Europa. Y esta modernidad, lo digo sin malicia, aquí se reduce a simple representación, esto es, pura teatralidad, porque reproduce, más o menos bien, lo que se ha aprendido preferentemente en París u otro lugar (Almanzor [seud.] 1901a).⁵⁴

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:

(...) nuestros artistas aquí encuentran nombre y más que nombre, es útil decirlo, fortuna (...); pero en la ejecución del arte civil,⁵⁵ más que los extranjeros, obstaculizan el camino a los nuestros los así llamados artistas argentinos, quienes bajo el pretexto del arte nacional, esta quimera irrealizable, vienen a imponer y a ayudar al advenimiento del arte francés (Almanzor [seud.] 1901a).⁵⁶

Había, a su vez, cierta contrariedad en este crítico, pues desde su sensibilidad anticatólica veía que la Iglesia era quien realizaba los principales encargos para los artistas italianos. Al parecer, los estrechos límites del campo, a pesar de la creciente capacidad de acceso a consumos artísticos que había entre el público

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» (Almanzor [seud.] 1901a).

⁵⁴ «*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 e pura teatralità, perche riproduce, più o meno bene, ciò che si è appreso preferentemente a Parigi od altrove»* (Almanzor [seud.] 1901a). El pasaje se refiere en parte a las tendencias traídas por los becarios formados en París. La sinécdoque igualaba París a Europa, y de alguna manera excluía a Italia.

⁵⁵ Se refiere al «arte civil» en oposición a los encargos de la Iglesia católica.

⁵⁶ «*(...) 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»* (Almanzor [seud.] 1901a).

porteño, propiciaban el enfrentamiento, que en definitiva se sustentaba sobre la hipérbole del signo de la nacionalidad que caracterizó a la época.⁵⁷ Para Almanzor la muestra del «clan» de pintores argentinos era «(...) una tácita protesta contra aquella organizada por los italianos (...)» (Almanzor [seud.] 1901c). Exhortaba entonces:

(...) es necesario que los artistas italianos entiendan la indirecta y se organicen y tomen las medidas para afirmar nuestro arte, que tiene el derecho frente al de otros países, porque Italia sin duda, en esta tierra, está desalojando a los adversarios de las posiciones conquistadas, y el arte no debe ser el único en permanecer vencido (Almanzor [seud.] 1901a).⁵⁸

Almanzor pretendía correrse de cualquier acusación de chauvinismo: «Aquellos que están espionando con su telescopio la aparición del *chauvinismo*, del *nacionalismo*, quizás el *regionalismo*, pueden guardar el aparato en su funda». Y comenzó la polémica: «El observador nota en esta *Exposición* la falta de cuadros. (...) Pero (...) seguramente no faltan trabajos de pulso, como quiere *La Nación*» (Almanzor [seud.] 1901b).⁵⁹ 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* 1901).

La de *El País* (1901) coincidía en las expresiones generales, pero lo que despertó la susceptibilidad de Almanzor fueron las impresiones sobre los artistas, de quienes, con algunas excepciones, se señalaba la presentación de trabajos no del

⁵⁷ Sin sugerir que no haya habido 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.

⁵⁸ «(...) 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 sloggiando gli avversari dalle posizioni che avevano conquistate, e l'arte non deve essere l'unica a rimanere vinta» (Almanzor [seud.] 1901a).

⁵⁹ «Quindi coloro i quali stanno spiando col cannocchiale l'apparire dello chauvinisme, del nazionalismo, magari del campanilismo, possono rimettere lo strumento nel fodero» / «L'osservatore nota in questa Esposizione la mancanza del quadro. (...) Ma (...) non mancano sicuramente lavori di pulso, come vuole la *Nación*» (Almanzor [seud.] 1901b).

todo logrados. Esto también fue destacado por el crítico de *La Patria degli Italiani*, pero entendía que los juicios similares de sus colegas eran ataques y dijo que eran «prueba irrefutable (...) del *chauvinismo* que es el microbio de aquella enfermedad que Spencer llama el prejuicio del patriotismo» (Almanzor [seud.] 1901c),⁶⁰ 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 Almanzor 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 artistas italianos, frente a «(...) esta especie de proteccionismo artístico (...)»

(...) que se erige como una muralla china para proteger el trabajo de los Schiaffino y compañía, y que no tiene nada que envidiar a las leyes monetarias de Pellegrini y a las tarifas aduaneras que se elevan como inexpugnables fortificaciones alrededor de la ya famosa industria nacional-debería aconsejarse la moderación del silencio, que es preferible a ciertos críticos pagos que deprimen, en lugar de alentar (...) a los artistas argentinos que viven de renta, [para quienes] han llovido elogios a viejos trabajos esfumados, a ciertas pinturas que parecen fotografías iluminadas y a algunas acuarelas de dudoso color –hago excepción solo por Rodríguez Etchart– y a los artistas italianos sólo se dignan a arrojar una alabanza que es un sarcasmo, como a un perro se lanza lastimosamente un hueso ya roído por otro perro (Almanzor [seud.] 1901c).⁶¹

En definitiva, para Almanzor la muestra constituyó un triunfo, tanto pecuniario, como por haberse probado la necesidad de hacer exposiciones regulares

⁶⁰ «*prova irrefragabile (...) di quello chauvinisme che è il microbo di quella malattia che Spencer chiama il pregiudizio del patriottismo*» (Almanzor [seud.] 1901c).

⁶¹ «*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 tariffe 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*» (Almanzor [seud.] 1901c). No casualmente se destaca a Rodríguez Etchart que se había formado durante un tiempo en Italia antes de pasar a París.

auspiciadas por la Asociación Artística (Almanzor [seud.] 1901d). Podríamos resumir el posicionamiento del crítico como una invectiva hacia Schiaffino y su grupo, que incluía algunos 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:

Ahora, los hechos lo prueban, la función artística se viene determinando y acentuando por obra católica, porque son las iglesias que sienten la necesidad de renovarse, eliminando de sus paredes todos aquellos garabatos que pueden ser cuan celestiales y religiosos se quiera, pero que no tienen nada de humano (Almanzor [seud.] 1901a).⁶²

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 «alejarse 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 es entre el arte francés (y sus emisarios locales –«Schiaffino y compañía») y el italiano.

9. Algunas reflexiones

El surgimiento de la Asociación y el caso ilustrativo de la *Exposición preliminar* dan cuenta de la pretensión de los artistas italianos (músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas) de 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 unían lazos ideológicos y de clase). Mucho tuvieron que ver en esta formación artística los intermediarios culturales, editores de publicaciones periódicas y críticos, dándole visibilidad, coherencia y muchas veces un sustento ideológico al grupo. Este estudio contrasta

⁶² «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» (Almanzor [seud.] 1901a).

positivamente la hipótesis de que la comunidad italiana halló fuerza en la unión basada en 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. Weber 2011). Siguiendo a Grazia Dore, podemos entender 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 Almanzor. Más bien, implicaba tanto un particular ordenamiento del espacio de experiencias, esto es, una mirada distinta sobre el pasado (v. Weber 2012c); como un horizonte de expectativas delineado en un programa estético diferenciado. Todo esto matizado y contrastado, diacrónicamente, por una experiencia de inmigración cambiante en la Argentina; y, sincrónicamente, por las heterodoxias al interior del grupo. En su actividad estaba presente el énfasis en la construcción plural del espacio cultural porteño, tanto, por ejemplo, en la conformación de las comisiones directivas de la Asociación Artística, integradas por miembros de diversas nacionalidades; como en los mencionados volúmenes *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, que destacaban las fundamentales contribuciones del arte y la civilización italianas al crecimiento económico y cultural de este país. Al mismo tiempo, se propugnaba una especial forma de sincretismo ítalo-americano de características bien diferenciadas del llevado a cabo por el nacionalismo, de cuño hispano-americano: «La familia artística ítalo-argentina», como lo expresó Pascarella. Esta tensión entre pluralismo y sincretismo en los proyectos vinculados al grupo cultural se evidencia, por ejemplo, en que el programa de congruencia ideológico-estética propuesto en la revista *El Mundo del Arte* a comienzo 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 algunos espacios cooptados, por caso, por los artistas del Ateneo (Weber 2012a y d).

Sin embargo, estas tendencias se subsumirían a un proceso mayor de etnogénesis, de creación de un nuevo modo de ser italiano y argentino/americano (Mancuso 2010), sostenido también en una dimensión estética. De alguna forma, esto se vincula con las lecturas sobre la prensa italiana en Buenos Aires que expusimos. 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, responde y asume algo de aquella otra posición (cf. Cibotti 2009). Este proceso amplio y dialógico fue tenso y conflictivo, como se vio, restringido solo al aspecto discursivo, en el caso analizado.

En resumen, no basta para describir el posicionamiento ético-estético de esta formación cultural señalarlo sin más como alternativo en la disputa por el espacio artístico-cultural. Insistimos en que sus intelectuales, orgánicos a la burguesía, tenían cierta sensibilidad nacionalista y colonialista 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 (...)*» (Almanzor [seud.] 1901a). De esta forma, procuramos 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. Entendemos que no es posible delinearla si se atiende a campos más o menos fijos, sino que 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 el estado actual de nuestra investigación, hacemos hincapié en la crítica (incluyendo la actividad editorial en general) y los críticos. El estudio de la producción artística, fragmentariamente abordada aún, entendemos será siempre incompleto si no se la aborda como propuesta estética ampliada, que toma parte de sus sentidos en una posición ética de conjunto, en el contexto de una formación cultural determinada. ■

REFERENCIAS

ALTAMIRANO Carlos y Beatriz SARLO

1980 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Hispanamérica*, IX, 25-26:33-59.

ARMUS Diego

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.

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.

BERTONI Lilia Ana

2001 *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, México: FCE.

CIBOTTI Ema

2009 «¿Una colonia italiana en Buenos Aires?», en 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.

DEVOTO Fernando

2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1ra. reimp. rev. y corr., 2005.

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>>

DORE Grazia

1985 «Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)», en DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985:127-140.

ECO Umberto

1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).

GERMANI Gino

1962 «La inmigración masiva y su papel en la modernización del país», en *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 en la Argentina (1810-1914)», *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987:191-238.

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.

MANCUSO Hugo R.

- 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.
- 2010 «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>

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.

PETRIELLA Osvaldo y SOSA MIATELLO Sara

- 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>>

ROMERO José Luis

- 1965 *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: FCE; Buenos Aires: Biblioteca Actual, 1987.

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.

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.

TERÁN Oscar

- 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.

WEBER José Ignacio

- 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, 101-24 (citado 12 de diciembre de 2013), 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)», en MANSILLA Silvina Luz (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 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», en *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, 68:6-17.
- 2012c «Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)», en *Actas*

de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, (en prensa).

2012d «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*, 12-13:315-41.

WILLIAMS Raymond

1977 *Marxism and Literature*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

1980 «The Bloomsbury Fraction», *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso (tr. esp.: «La fracción Bloomsbury», en ROCCA Pablo (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices, 1865-1974*, [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005).

FUENTES

ALMANZOR [seud.]

1901a «Per l'arte itálica», *La Patria degli Italiani*, 13/IX, p. 3 c. 4-5.

1901b «Per l'arte e per la gloria», *La Patria degli Italiani*, 15/IX, p. 5 c. 1-2.

1901c «Figure», *La Patria degli Italiani*, 18/IX.

1901d «Alla rinfusa», *La Patria degli Italiani*, 25/IX.

BACCI Luigi

1910 *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910*, Roma, Milán: Albrighi, Segati & Cia.

BAROZZI Pietro & BALDISSINI Antonio

1899 *Dizionario biografico degli italiani al Plata*, Buenos Aires: Barozzi, Baldissini & Cia; Argos.

CAMERA DI COMMERCIO ED ARTI

1898 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía Sud-Americana 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.

CARAS Y CARETAS

1899 «Personajes italianos en Buenos Aires», *Caras y Caretas*, II, 49, 9/IX, p. 22.

1900 «El marqués Malaspina en la Sociedad Artística Italiana», *Caras y Caretas*, III, 99, 25/VIII, p. 25.

EL PAÍS

1901 «Asociación Artística Italiana. Exposición de cuadros y esculturas», *El País*, 15/IX, p. 5 c. 5-6.

LA NACIÓN

1901 «La exposición Witcomb. Sala de pintores italianos», *La Nación*, 16/IX, p. 5 c. 6-7.

LA PATRIA DEGLI ITALIANI [LPI]⁶³

1899a «Per una società artistica», *La Patria degli Italiani*, 28/XI, p. 4 c. 3.

⁶³ Si bien no todos los artículos están firmados es probable que el responsable hasta septiembre de 1900 haya sido Giacomo De Zerbi, que rubricaba con el seudónimo «Victorius». Luego de su retorno a Italia lo reemplazó Giuseppe Pacchierotti, que rubricaba como «Dream».

- 1899b «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/XII, p. 4 c. 3.
- 1889c «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 30/XII, p. 4 c. 5.
- 1900a «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/I, p. 4 c. 3.
- 1900b «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 28/I, p. 4 c. 2.
- 1900c «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/II, p. 4 c. 5.
- 1900d «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 13/II, p. 4 c. 4.
- 1900e «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 16/II, p. 4 c. 5.
- 1900f «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 9/III, p. 4 c. 7.
- 1900g «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 19/IX, p. 4 c. 6.
- 1900h «Contro gli stranieri», *La Patria degli Italiani*, 12/IX, p. 4 c. 6-7.
- 1900i «Per Giacomo De Zerbi», *La Patria degli Italiani*, 22/IX, p. 4 c. 6-7.
- 1901a «All'Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 22/VII, p. 2 c. 6.
- 1901b «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 23/VII, p. 3 c. 3.
- 1901c «All'Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 1/IX, p. 5 c. 6.
- 1901d «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 9/IX, p. 3 c. 2.
- 1901e «Nel salone di Freitas e Castillo. Arte Nazionale», *La Patria degli Italiani*, 12/IX, p. 3 c. 2-3.
- 1902a «Traditori della patria! Gli stranieri nella repubblica argentina», *La Patria Italiana*, 25/XI, p. 1 c. 4-5.
- 1902b «Cronaca. Gli scioperi. Contro la legge d'espulsione...», *La Patria Italiana*, 25/XI, p. 2 c. 4-5.
- 1902c «Lo stato d'assedio», *La Patria degli Italiani*, 25/XI, p. 2 c. 5.
- 1902d «Cronaca. Lo stato d'assedio. Ai giornali...», *La Patria degli Italiani*, 26/XI, p. 2 c. 2-3.
- LA PRENSA*
- 1901 «El día social. Concierto», *La Prensa*, 31/VIII, p. 6 c. 2.
- 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.
- NAPOLI-VITA Vincenzo di
- 1898 «Il teatro e gli artisti italiani nell' Argentina», *Camera di Commercio ed Arti*, 1898:292-306.
- PASCARELLA Cesare
- 1894 «Sonetto L», *La scoperta de l'America*, Roma: Enrico Voghera, p. 56.
- [1961] *Taccuini. A cura dell'Accademia dei Lincei*, Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- PAYRÓ, Roberto Jorge
- 1901 «La exposición de pintores argentinos», *La Nación*, 14/IX, p. 2 c. 6-7.
- ZANGWILL Israel
- 1908 *The Melting-Pot. Drama in Four Acts*, New York: MacMillan, 1920.