

[Original]

## Propuesta culturoológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)

JOSÉ IGNACIO WEBER

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)  
Argentina



HUGO RAFAEL MANCUSO

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)

Argentina



**Resumen:** Se aborda el problema de la *modelización de interacción de las culturas* a partir del estudio de publicaciones de temática artística de la colectividad inmigrante italiana aparecidas entre 1880 y 1910 en Buenos Aires, plexo textual agrupado bajo la noción de *publicística*. Desde la teoría de la interacción de las culturas propuesta por la culturoología, se lee el corpus que puso en acto diversos modelos de interacción cultural, y dialogó con determinadas tendencias ideológicas de la cultura argentina, principalmente con el *nacionalismo culturalista*. Se postula una tensión entre los polos de la convergencia, con énfasis en lo común entre las culturas, y la divergencia, con énfasis en sus diferencias. La cultura inmigrante italiana estaba atravesada por el riesgo de la pérdida de sus características más salientes —fundamentalmente la lengua— y la pretensión asimétrica de conservarlas en el contacto. La lectura se sustenta tanto en el modo en que la semiótica describió la polarización de la cultura a partir de mecanismos contrapuestos que tienden a la homogeneidad o la heterogeneidad, como en el modo en el que la historiografía se refirió al problema, ya sea desde tesis asimilacionistas o pluralistas. La narrativa unitaria del asimilacionismo era una teoría cultural compartida y la disputa estética definió las directivas de ese carácter unitario, cancelando las alternativas pluralistas. Esto produjo el *quasi*-olvido de los artistas y críticos italianos y sus concepciones estéticas. Tal efecto no fue sólo el resultado de una imposición sino también de condiciones inherentes de su propia concepción cultural.

**Palabras clave:** Semiótica de la cultura – Historia cultural – Nacionalismo – Hegemonía.

[Full Paper]

### Culturological Proposal for the Study of Italian Immigration in Buenos Aires (1880-1910)

**Summary:** The problem of *modeling the interaction of cultures* is addressed from the study of publications of artistic themes of the Italian immigrant community that appeared between 1880 and 1910 in Buenos Aires, a textual plexus grouped under the notion of *publicistic*. From the perspective of the theory of the interaction of cultures proposed by culturology, we read the corpus that put into action various models of cultural interaction and established a dialogue with certain ideological trends of Argentine culture, mainly *culturalist nationalism*. A tension is postulated, between the poles of convergence, with emphasis on what is common between cultures, and divergence, with emphasis on their differences. In the contact, the Italian immigrant culture was crossed by the risk of the loss of its most salient features —fundamentally the language— and the asymmetric pretension of keeping them. The reading is based on the way in which semiotics described the polarization of culture from opposing mechanisms that tend towards homogeneity or heterogeneity, as well as the way in which historiography referred to the problem, either from thesis of assimilation or pluralism. The unitary narrative of assimilation was a shared cultural theory and the aesthetic dispute defined the directives of that unitary character, canceling the pluralistic alternatives. This produced the *quasi*-forgetfulness of Italian artists and critics and their aesthetic conceptions. This effect was not only the result of an imposition but also of inherent conditions of their own cultural conception.

**Keywords:** Semiotics of Culture – Cultural History – Nationalism – Hegemony.

## Introducción

El problema que se aborda es la *modelización de interacción de las culturas*. Es decir, la forma en que las culturas lidian con la condición inevitable de relacionarse con lo que está por fuera —lo que supone una modelización previa de que lo que está por fuera, de la alteridad—. Dicha modelización del contacto implica un determinado ordenamiento del pasado —una historia— y un programa que contengan y limiten la influencia del otro, del *texto ajeno*.

La pregunta que se plantea es: ¿cómo modelizó la inmigración italiana el contacto de culturas en Argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX? Se busca dar cuenta de los modelos de interacción de las culturas en un conjunto de textos de la inmigración italiana. La teoría de la interacción de las culturas propuesta por la culturología puede aportar una nueva perspectiva sobre este conocido problema de la historia y la historiografía argentinas. Se propone, entonces, la aplicación del corpus teórico de la semiótica de la cultura, en conjunción con otros desarrollos análogos leídos en clave semiótica, fundamentalmente la teoría gramsciana de la hegemonía (cf. Mancuso 2010a), al estudio de la cultura argentina del período, en cuyo centro se ubica el problema de la interacción cultural, a partir del cual buscan comprenderse la organización de aquella cultura y su dinamismo. Para ello se trazan los lineamientos generales de una aproximación culturológica al mentado problema a partir del comentario de un corpus teórico mínimo. Desde estos principios se lee un corpus textual producido por inmigrantes italianos que puso en acto diversos modelos de interacción cultural, y dialogó con determinadas tendencias ideológicas de la cultura argentina, principalmente con el *nacionalismo culturalista*.<sup>1</sup> El objeto de estudio se compone de publicaciones de la colectividad inmigrante italiana aparecidas entre 1880 y 1910, en especial de temática artística y cultural en sentido amplio. Se trata de un plexo textual agrupado bajo la noción de *publicística italiana en Buenos Aires*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Terán entiende que entre 1890 y el Centenario en la cultura argentina dominaba la polémica simbólica de la «disputa por la nación» en la que se buscaba «(...) definir y/o redefinir un modelo de nacionalización para las masas y una nueva identidad nacional, querella que en sus terminales colocará, junto con (...) [un] nacionalismo imitativo y universalista, otro de carácter diacrítico, esencialista y culturalista» (2000:57).

<sup>2</sup> Se trabajó fundamentalmente sobre el diario *La Patria Italiana (La Patria degli Italiani)*, las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1896), *La Revista Teatral* (1898-1909), *La Revista Artística* (1908-1909), los volúmenes conmemorativos *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906, 1911), *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccharini 1910) y los libros de viaje y estudios

La lectura se sustenta tanto en el modo en que la semiótica de la cultura describió la polarización de la cultura a partir de mecanismos contrapuestos que tienden a la homogeneidad o la heterogeneidad (Lotman *et al.* 1973), como en el modo en el que la historiografía argentina se refirió al problema, ya sea desde tesis asimilacionistas o pluralistas (*cf.* Devoto 2003, Mancuso 2010b, Weber 2014). De ese modo se postula una tensión textual en la cultura del período entre los polos de la convergencia, con énfasis en lo común entre las culturas, y la divergencia, con énfasis en sus diferencias.<sup>3</sup> El modelo con énfasis en lo común —basado en la «búsqueda de lo propio en el texto ajeno» (*cf.* Lotman 1983(1996):63)— determinó un modelo cerrado de cultura que tendía a la uniformidad haciendo hincapié en lo traducible. A medida que se acercaba al límite de lo traducible, a la intraducibilidad (*v.gr.* en la disputa entre los artistas por el mercado), ese modelo entró en conflicto y no resultaba viable. El modelo diferencial, divergente —basado en la «búsqueda de lo ajeno»—, por su parte, suponía una apertura irreductible, tendía a la diversidad, acarreado una potencial situación de «esquizofrenia de la cultura» (*cf.* Lotman 1977(2000):128). La publicística italiana en Buenos Aires de temática artístico-cultural, entre 1880 y 1910, puede ser leída como un metatexto (instructivo) de la interacción entre la cultura migrante y la local. En ella se proyectaron y actualizaron los modelos de interacción cultural en diálogo —responsivo— con la hegemonía y los condicionamientos o límites que ésta imponía —principalmente desde el gran plexo textual denominado *nacionalismo culturalista*—.

## I. Aproximación culturológica al problema de la interacción de las culturas

### I.1. Consideraciones teórico-metodológicas previas

La perspectiva propuesta sigue los lineamientos del conjunto de tesis, concebidas y contrastadas colectivamente, que conforman el corpus de pensamiento de la semiótica de la cultura. A continuación, se exponen algunos supuestos epistemológicos y metodológicos de esta perspectiva, principalmente

---

de De Gubernatis (1898), Einaudi (1900), Godio (1893), Parisi (1907), Pascarella ([1961]), Scalabrini (1894), Scardin (1899), Zuccarini (1930).

<sup>3</sup> La interacción cultural puede verse como una conjunción de textos (elementos) convergente cuando se da dentro de un límite; si no lo tiene, es divergente.

la noción de texto como dato primario para la investigación, la concepción filosófico-histórica dialógica y la comprensión plural, dinámica y asimétrica de la organización y el sistema de la cultura —y de los sistemas que la integran—.

### I.1.a. Texto

Dentro de una *semiótica general entendida como ciencia unificada de lo social* (Eco 1975, Rossi-Landi y Mancuso 1985, Mancuso 2007), es posible investigar y comprender la diversidad de la producción humana en su conjunto e interrelaciones, para responder al cuestionamiento liminal de su *reproducción social* (Rossi-Landi 1978(1980):70 y ss.) —en la semiosis (Peirce), el sentido común (Gramsci), el habla común (Rossi-Landi) o la semiósfera (Lotman)—. Bachtin propuso los lineamientos epistemológicos y metodológicos para un amplio campo de las ciencias humanas, de una ciencia unificada de lo social, cuyo «(...) objeto real es el hombre social (...). No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos sígnicos creados o por crear» (1959-61(2008):302). A partir del *giro textual*<sup>4</sup> de la semiótica —*textología* o *teoría del texto*— el punto de partida de esta ciencia «sólo puede ser el texto» (*Ibid.*:292). El giro supone poner en centro del problema semiótico no ya al signo sino al texto —que no es otra cosa que el signo entendido en sentido amplio, como «artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo» (Eco 1979(1999):96)—.<sup>5</sup> Para esta perspectiva, el texto es el «dato primario», punto de partida gnoseológico de toda investigación semiótica y de todo el pensamiento humanístico en general.

El texto es la única realidad inmediata (realidad del pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento. Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento (...). Las finalidades de la investigación pueden ser muy variadas, pero su punto de partida sólo puede ser el texto (Bachtin 1959-61(2008):291-2).

---

<sup>4</sup> Este giro se verifica no sólo en esta perspectiva sino también en otras tradiciones semióticas y semiológicas (aproximadamente desde finales de la década de 1950 en adelante).

<sup>5</sup> Para una precisión acerca de la relación entre signo y texto v. Mancuso 2014c:24-5. Más allá de la aproximación temprana de Bachtin (1959-61), es posible ver una propuesta más acabada y sistemática en Lotman ((1996); (1998); (2000)).

Potencialmente todo producto o acto humano —incluso toda persona—<sup>6</sup> puede ser considerado como texto en tanto se relacione con otro y cobre sentido en esa relación responsiva. Es decir que la vida del texto se realiza en el encuentro, en la interrelación de conciencias, *i.e.* en la lectura.<sup>7</sup> Sin embargo, la relación de lectura no es binaria,<sup>8</sup> sino que presupone una instancia de comprensión superior, la de un tercero lejano en tiempo y espacio. En el caso particular de la investigación científica, el investigador se vuelve *tercero* del diálogo —asume el lugar de lector modelo de segundo grado (Eco 1979)— y la investigación forma parte de las relaciones ilativas y responsivas del texto. Se considera entonces que el texto, objeto de la investigación, la contiene, es su condición de posibilidad aunque no sea previsible *a priori*. Por ello sostuvo Bachtin que: «(...) el que comprende forma parte del enunciado comprendido, del texto (...) como un participante nuevo» (Bachtin 1959-61(2008):311). Esta comprensión —a diferencia de la explicación que es monológica— es dialógica y como tal implica un posicionamiento ético de la lectura.<sup>9</sup> En términos lotmanianos la *compresión* tiene las características de una instancia de comunicación en la que se crean sentidos nuevos, *i.e.* conocimiento. El modelo de la comunicación diseñado por esta tradición se basa en una paradoja: la comunicación se torna más efectiva en sacrificio de la información; contrariamente la información nueva, el conocimiento, se genera en el diferendo entre las conciencias, en la incomunicabilidad (Lotman 1992a; Mancuso 2005:42-3).

---

<sup>6</sup> La íntima relación entre texto y persona está señalada en la tesis culturológica del isomorfismo según la cual: «El paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas textuales y personales nos permite definir el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considerar como texto a la persona en cualquier nivel sociocultural» (Lotman 1983(1996):71). Así también, los mecanismos sociales e individuales: «(...) todo el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona» (*Ibid.*:65).

<sup>7</sup> Para un resumen de las tradiciones que consideran al texto ya como realización de un sistema previo (el lenguaje), ya como su destrucción, v. Lotman (1981b (1996):91-3).

<sup>8</sup> En rigor, la relación efectiva se da entre el lector y el texto, el autor se reconstruye en la lectura a partir de los indicios textuales.

<sup>9</sup> Sobre la diferencia epistemológica entre «comprender» y «explicar» Bachtin sostiene: «El ver y el comprender al autor de una obra literaria [artística] significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de una explicación actúa una sola conciencia y un solo sujeto; dentro de una comprensión actúan dos conciencias y dos sujetos. (...) La comprensión siempre es dialógica, en cierta medida» (1959-61(2008):299).

Precisamente, además de tener una función cultural comunicativa, el texto es un generador de sentidos nuevos.<sup>10</sup> De ese modo, se posiciona «(...) entre la conciencia individual (...)»<sup>11</sup> y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva» (1992b(1996):86). Así también, el texto posee una función de memoria cultural, a partir de la cual el historiador puede recuperar «capas enteras de cultura» (*Ibíd*:89).

Expresado de otra forma, se dijo que el texto forma parte de una *cadena textual*, de un diálogo que incluye textos del pasado y también futuros (incluso muy distantes, en *contextos lejanos*). Pues, «(...) el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico» (Lotman 1992b(1996):90). Ahora bien, también es posible considerarlo como «una mónada que refleja en sí todos los textos posibles de una esfera determinada de sentido» (Bachtin 1959-61(2008):292-3). Es decir, que el texto «contiene» los textos anteriores —hipotextos—, a los que responde, y los que le responderán (hipertextos), o los que lo interpretarán —metatextos—. Como se comenta más adelante, de su posicionamiento respecto a la totalidad, al pasado —hipotextos— y al presente —cotextos—, se desprende su responsabilidad; *i.e.* su obligación de responder, es decir, su ética.

La cuestión ética está inscrita en la estructura misma del texto, que tiene dos polos: el de lo común, un sistema de signos comprensible para todos —*i.e.* la lengua o el lenguaje natural—<sup>12</sup> y el de lo individual, el acto único e irrepetible de la enunciación. Ese acto —contingente e irrepetible— o actuación —enunciación— es «(...) un compromiso del individuo con la totalidad del campo cultural (...)» (Mancuso 2005:222). La dimensión ética, por lo tanto, se relaciona con su situación dentro del diálogo. Por lo tanto, no puede, según esta perspectiva, preverse su posición ética, no hay ningún *a priori* universal al

---

<sup>10</sup> Esta posibilidad creativa implica la interacción con otro: «(...) supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso 'de afuera' otro texto, o el lector (que también es 'otro texto'), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad» (Lotman 1981b (1996):98), se actualice.

<sup>11</sup> Según esta concepción, el texto también es una conciencia.

<sup>12</sup> Luego Lotman (1981a) complejizó esta definición sosteniendo que un texto tiene que estar codificado al menos dos veces (modelizado en distintos sistemas semióticos).

que referirlo,<sup>13</sup> pero sí puede comprenderse su posición cotextual y contextual. Esta comprensión es tarea para una *tercera voz*, la investigación científica, que no puede abordar el texto sin dejar un resto.

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

Ahora bien, la comprensión que emane de aquella lectura puede o no estar circunscrita a lo que la semiótica contemporánea llama *instrucciones metatextuales*, las instrucciones de lectura que porta el texto. Es decir, que la estructura misma del texto modela —modeliza— su decodificación, dentro de ciertos límites —más o menos explícitos—. Las instrucciones metatextuales, en definitiva, de lo que tratan es de qué es considerado texto y qué no lo es, es decir, qué es texto y qué es «real» o no-textual.<sup>14</sup> Las instrucciones son las reglas semióticas o reglas de *textualización*.<sup>15</sup> Por supuesto, el texto es un mecanismo (por más que no sea un recipiente pasivo de sentidos, sino un mecanismo generador de sentidos) y como tal no puede forzar a la recepción a mantenerse en sus límites (*i.e.* *los límites de la interpretación*). De ahí que surja la posibilidad de la deconstrucción de sus instrucciones, plausible de ser sobreinterpretado, interpretado de modo aberrante, leído de modos inesperados —*misreading*—, más aún en *contextos lejanos* (*cf.* Mancuso 2014c). Estas instrucciones metatextuales, genéricas, pueden explicitarse, y tal explicitación supone la detección de un modelo, o de una tensión modélica.

---

<sup>13</sup> Por ello se habla de una «gnoseología no realista», no referida en una realidad extratextual (Mancuso 2005).

<sup>14</sup> Puede considerarse que fuera de los límites del texto está su contexto, un amplio conjunto integrado por otros textos —hipotextos, cotextos— y por aquello que el texto considera como no-texto o no-textual —que es aquello de lo que el texto no puede o simplemente no quiere hablar—.

<sup>15</sup> Ciertos textos (por no decir que todos los textos en cierta medida lo hacen), anclados en pautas y prácticas de lectura —hegemónicas—, muchas veces «esconden» las instrucciones, de modo de orientar la lectura a su decodificación como «reales» o «verdaderos». Esto es básicamente lo que Rossi-Landi (1967) entiende como decodificación realista, aquella que lee y acepta los sentidos dominantes en un texto.

Según esta concepción, es fundamental conocer previamente la estructura, las relaciones y las funciones semióticas del texto, ya que «(...) el análisis semiótico de un documento siempre debe preceder al análisis histórico» (Lotman y Uspenski 1971(2000):175). Esto significa que el investigador debe conocer las consecuencias que tiene pensar en el texto y las relaciones con su contexto (condiciones de lectura), cotexto, hipotextos, hipertextos, metatextos, antes de poder introducirlo en un relato histórico acerca de cómo se generó o cuáles fueron o son sus efectos en cierta cultura. Básicamente, supone esta perspectiva, el diálogo es el principio sobre el que se sustenta la historia. Esto implica una diferencia radical con la dialéctica —hegeliano-marxista— pues no habría una «(...) conclusión monológica, aunque dialéctica, sino el acontecimiento de la interacción de voces» (Bachtin 1929(2008):191). Es decir que no tiene una previsión lógica, direccionalidad teleológica, ni *a priori* (v. Mancuso 2005:35 y ss.).

Puede verse en este sucinto recorrido el lugar de privilegio que tiene esta concepción la producción textual en la reproducción social y la instauración y supervivencia de una hegemonía. Como tal, el corpus textual de esta investigación es leído como espacio de conflicto en el que se juega mucho más que la comunicación en sentido lato: se recorta el pasado —espacios de experiencia, memoria, olvido y selección—, se crea y dirime un verosímil y se proyecta un horizonte de expectativa —programa de cultura—.

### I.1.b. Cultura

Para la culturología, las nociones de texto y cultura se autoincluyen, por lo tanto tienen definiciones simétricas. Si «el texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes» (Lotman 1981b(1996):97); pues, la cultura podría definirse como un *espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los textos*.<sup>16</sup> Del mismo modo, así como las instrucciones metatextuales establecen qué es texto y cuáles son los límites para su interpretación, la cultura se recorta y limita de lo que está por fuera según una serie de reglas. La culturología, interesada en el desarrollo histórico de las culturas, señaló algunas

---

<sup>16</sup> Si bien la cultura se presenta como un conjunto (ordenado de determinada manera) de textos, el investigador debe entenderla «(...) como un mecanismo que crea un conjunto de textos, y (...) los textos como (...) la realización de una cultura» (Lotman y Uspenski 1971(2000):178).



constantes al respecto. En primer lugar, que «(...) cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella» (Lotman y Uspenski 1971(2000):168). De esta manera se pone el acento en la modelización, a partir de la cual una cultura se distingue de otra y produce sentidos. Los distintos modelos de sí que crean las culturas determinan los tipos de relaciones que entablan con lo que está por fuera de sus límites. En segundo lugar señala que, frente a la no-cultura, «(...) la cultura se presenta como *sistema sígnico*». Lo que implica, y esta es una tesis fundamental para esta investigación, que «(...) el relevo de culturas (...) se acompaña habitualmente de un brusco aumento de la semioticidad (...)» (*Ibíd.*).

También, así como se considera que todo texto está codificado —al menos— dos veces —es decir, modelizado en distintos sistemas semióticos—, la estructura semiótica de una cultura posee diversos lenguajes en su interior, que se relacionan de manera tensa y asimétrica. «El “trabajo” de la cultura (...) consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre» (Lotman y Uspenski 1971 (2000):171) y para ello se organiza alrededor de un «dispositivo estandarizante» —sistema modelizante primario—, el lenguaje natural. En el centro de la cultura se ubican las estructuras más consecuentes y, hacia los márgenes, aquellas más inestables y contradictorias. De esa relación surge la dinámica que caracteriza a este esquema. Ahora bien, las culturas históricamente dadas, no tienen un lenguaje en su centro sino que son políglotas, es decir que coexisten en su interior distintos sistemas sígnicos (Lotman 1992b).

Aún más, y este punto se acerca al problema aquí tratado, el poliglotismo implica también la interrelación al interior de una cultura de textos provenientes de distintas culturas. Dicho contacto, o choque, se produce en términos de totalidades, *i.e.* interaccionan centros y márgenes de las culturas (Mancuso y Grupo Sigma 1991). Estas interacciones dependen de la permeabilidad de la frontera cultural (*cf.* Lotman 1992a:181 y *ss.*), en la que actúa un mecanismo de traducción, no solo lingüística, sino en un sentido más amplio, entre diversos sistemas de significación y valoración.

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

olvido para obtener una memoria estable ordenadora de lo pretérito. Sin embargo, el olvido es también un mecanismo de destrucción de la memoria (el olvido como programa); aunque, como la hegemonía nunca es absoluta, textos y códigos de alguna forma sobreviven.<sup>17</sup> Asimismo, la memoria se torna un elemento fundamental de todo programa de conducta proyectado a futuro. Por ello, la siguiente advertencia metodológica es importante para el abordaje de los textos propuestos en esta investigación:

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

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

En cuanto al mecanismo semiótico de organización de la cultura, tienen lugar

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

La dinámica sincrónica y diacrónica de la historia de una cultura es el movimiento pendular entre estos polos o tendencias —pluralismo / uniformidad (y sus variantes)—: por un lado, la multiplicación de lenguas, a la

---

<sup>17</sup> En la dinámica del olvido, los restos —textos sin contexto, de límites difusos, ruinosos— de una cultura olvidada se relacionan como textos ajenos con otras culturas produciendo, a veces, resultados que Lotman (1992a) no duda en llamar «casuales», imprevisibles.

que se asocia la dificultad comunicativa pero que flexibiliza y complejiza su capacidad de modelizar la realidad; y por otro, la creación de metalenguajes y descripciones normativas de sí misma que simplifican la comunicación pero limitan la capacidad modelizante (Lotman y Uspenski 1977[2006]:149).

Así puede ser leída la teoría de la hegemonía gramsciana: como una teoría de la organización de la cultura y como una dinámica (sin destino apriorístico) de sus transformaciones. Es decir, que en la organización de la cultura hay una tensión constante entre la hegemonía —interpretante final— y la co-presencia de hegemonías alternativas (cf. Gramsci [1949]; Mancuso 1995).<sup>18</sup> Se comprende fácilmente de este modo, que a un período de crisis de una cultura, es decir, a la crisis de una hegemonía, corresponda un *aumento de semioticidad*, pues las alternativas hegemónicas con sus distintas modelizaciones de la realidad actúan coetáneamente aumentando la indefinición interna del sistema de la cultura. La incertidumbre de los resultados de la disputa dialógica por la hegemonía es en donde aparecen los *efectos no programados del programa inmigratorio*, que son lo que constituye la base de los hallazgos de esta investigación.

Este sistema, esta semiosis en la que se da el diálogo bachtiniano, tiene un desarrollo absolutamente irregular en el cual pueden marcarse líneas de fuerza, tradiciones varias, una memoria textual pero no está dirigida hacia un fin determinado o irreversible. Y está plagada de elementos heterogéneos, coexistentes, copresentes con elementos homogéneos (Mancuso 2005:36).

Esta lectura semiótica de la teoría gramsciana de la hegemonía es complementaria con las lecturas/aplicaciones sociológicas, principalmente con la sociología de la cultura (cf. Weber 2011). Raymond Williams (1977) preveía la contrastación de su sociología de la cultura —síntesis y sistematización de la teoría literaria y cultural gramsciana— con la semiótica. Esta propuesta teórica es compatible con la de la Escuela de Tartu-Moscú; aún más de lo que el propio Williams explicitó. El contexto bipolar de entonces dificultó el diálogo contemporáneo entre ambos desarrollos teóricos; sin embargo, Williams citaba a Bachtin, Vigotsky, Kristeva, Eco y Rossi-Landi, es decir desarrollos teóricos cercanos. Dicho de modo simple, Williams estaba interesado en la alternativa

---

<sup>18</sup> Asimismo, el rol de la hegemonía (y de sus alternativas) en la organización de la cultura es el de recortar en cierto sentido la semiósfera, imponer una «dirección de lectura en la semiosis», naturalizar un relato (Mancuso 2010a:195).

dialógica a la mirada progresiva de la dialéctica hegeliano-marxista; y la Escuela de Tartu formuló (o reformuló) una teoría de la hegemonía.

Para la culturología, en resumen, la cultura es «una jerarquía de sistemas semióticos particulares, como la suma de los textos y el conjunto de funciones correlacionadas con ellos, o como un cierto mecanismo que genera estos textos» (Lotman *et al.* 1973(2006):74). A partir de esto es posible establecer tipologías culturales; o sea, reducir —traducir— el problema histórico a términos semióticos.

### *1.2. Teoría de la interacción de las culturas*

Las relaciones entre culturas se plantean aquí en términos de *interacción*, *i.e.* el choque de sistemas semióticos de estructura diversa que garantiza la heterogeneidad del espacio semiótico; poliglotismo cultural y semiótico *conditio sine qua non* para la creación (*cf.* Lotman 1981a). Para la teoría de la interacción de las culturas, el interés en dicha interacción, y por consiguiente la comprensión de sus rasgos específicos, resultan, no del parecido o el acercamiento, sino de la diferencia.

De los distintos intentos de sistematización teórica respecto del problema del choque de culturas interesa ahora señalar tres cuestiones fundamentales:

#### *1.2.a. Estructura compleja*

El mecanismo de interacción de las culturas, en última instancia, no difiere del mecanismo de interacción entre los textos al interior —especialmente entre textos marginales y centrales— de la estructura compleja de una cultura (Lotman 1983). Por ello es importante, como sostiene la advertencia metodológica comentada, conocer el mecanismo semiótico del texto y la cultura para hacer un análisis histórico.

Aún más, el contacto, o choque, se produce también en términos de totalidades culturales; es decir, «(...) la colisión no sólo entre hegemonías sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204).<sup>19</sup> Por ello, el choque aumenta la

---

<sup>19</sup> Esa colisión con el *texto ajeno* puede tener efectos imprevisibles: «La *comunicación (choque de culturas)* con el otro, al aumentar la entropía, produce el entrecruzamiento de conciencias (reales, posibles, adecuadas y falsas) de los distintos universos culturales: es decir ocurren

indefinición interna del sistema, o sea que el *texto ajeno*, el texto inmigrante, puede cuestionar la hegemonía.<sup>20</sup> Entonces, pone a la cultura frente a una situación crítica, con un consecuente aumento de la semioticidad. Por eso, la cultura queda frente a la situación descrita en la siguiente tesis: «En cualquier sistema cultural —sínico— tarde o temprano, según Lotman, se presenta un problema verdaderamente irresoluble. Mientras tanto, se ficcionaliza» (Mancuso 2005:117).<sup>21</sup>

### I.2.b. El *partenaire*

El *texto ajeno* es el punto de partida: «(...) cuándo y en qué condiciones un texto «ajeno» es necesario para el desarrollo creador del «propio» o (lo que es lo mismo) el contacto con otro «yo» constituye una condición necesaria del desarrollo creador de «mi» conciencia (Lotman 1983(1996):64). La cultura se construye en la responsividad; *i.e.* en el diálogo. La relación con el otro es una condición de la creación. Por lo tanto, comprender los textos centrales de una cultura es imposible si se deja de lado su carácter responsivo —a qué textos responden—, y su responsabilidad —cómo valoran aquellos textos ajenos—.

El mecanismo de contacto, de interacción —puede ser entre textos, personas, o culturas porque es isomórfico—, es fundamental para el *pensamiento creador*. Para el esquema de la comunicación propuesto por esta perspectiva teórica —modelo paradójico como se explicó—, la diferencia entre textos y códigos en interacción produce insalvablemente durante la traducción importantes desvíos y justamente en ese resto intraducible, incomunicable, es donde aparecen mensajes nuevos. Enfrentada al *texto ajeno*, la cultura responde según dos tendencias: una hacia lo conocido, que se define como la «búsqueda de lo propio», y otra hacia lo no conocido, la «búsqueda de lo ajeno» (*Ibíd.*). En este sentido es que se entiende la «creación» de lo propio como producto del contacto. La cultura debe responder, buscando «estructuralizar» al otro.

---

alianzas o producciones de sentido inesperadas, insólitas, inopinadas, entre los distintos sectores en pugna» (Mancuso y Grupo Sigma 1991[2005]:s/p).

<sup>20</sup> Si bien la hegemonía puede neutralizar o postergar ese cuestionamiento. En parte, esto es lo que se ve actuar en la narrativa del conflicto social —revelado por el anarquismo— como algo extraño, importado en la Argentina de fin de siglo.

<sup>21</sup> La hegemonía cultural argentina ficcionalizó el problema abierto por la inmigración en una narrativa sobre el inmigrante que va desde el naturalismo de Cambaceres hasta el espiritualismo de Gálvez.

Entonces el otro es necesario; es el *partenaire* del acto creativo de intercambio. Si el intercambio se establece sobre un énfasis en aquellos elementos comunes a las culturas en contacto (por ejemplo, los de clase, que juegan un rol importante en la interacción entre el grupo inmigrante estudiado y la dirigencia local), se tiende a minimizar las cualidades más estimulantes de la interacción con el texto ajeno.<sup>22</sup>

Otra forma de enfrentarse al texto ajeno puede ser asimilarlo: «La asimilación de textos de otra cultura produce el fenómeno de la policulturalidad, la posibilidad, mientras se mantiene dentro de una cultura, de elegir un comportamiento convencional en el estilo de la otra» (Lotman *et al.* 1973(2006):75). Fundamentalmente, la interacción aporta un sustento constante de indefinición al sistema de la cultura, lo que produce las condiciones para la creación:

La conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático. / De esta tesis se deriva una serie de conclusiones esenciales para el estudio comparativo de las culturas y de los contactos culturales. / (...) El desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un *partenaire* en la realización de ese acto (Lotman 1983(1996):71).

### I.2.c. Mecanismo semiótico y descripciones de la cultura

Como se dijo anteriormente, la cultura oscila entre dos tendencias, una hacia el poliglotismo y otra hacia la uniformidad. Advierte Lotman que la primera tendencia

(...) encierra la amenaza de una peculiar «esquizofrenia de la cultura», de la desintegración de la misma en numerosas «personalidades culturales» antagónicas; la situación de poliglotismo cultural puede transformarse en una situación de «torre de Babel» de la semiosis de una cultura dada (1977(2000):127-8).

---

<sup>22</sup> Esto puede tener ribetes trágicos, como ha sucedido en la historia de la interacción del anarquismo en la Argentina, que buscó ser neutralizado y cooptados algunos de sus elementos (*cf.* Mancuso 2011).

Esta *esquizofrenia babélica* es la que buscan simplificar tendencias culturales como el nacionalismo, que tienden a la uniformidad de la cultura y a limitar la flexibilidad de su modelización. Sin embargo, el desafío para el investigador radica justamente en comprender eso como una tendencia, no como una realidad cultural.

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

Las descripciones de la cultura por ella misma la presentan como un sistema organizado en el que se simplifica su estado sincrónico y diacrónico; *i.e.* un modelo de sí misma creado por esa cultura. En las autodescripciones se define la ajenidad de un texto, es decir, su inadecuación al metatexto instructivo de esa cultura. Por su parte, el investigador debe describir un modelo en extremo complejo y cambiante, por ello queda siempre un punto ciego epistemológico, pues la descripción reduce, concluye, detiene, aunque sea transitoriamente, un objeto que es dinámico.

En otras palabras, hay un principio binario —asimétrico— que estructura la cultura —y no sólo a nivel de su descripción sino como una condición inmanente, si bien en las autodescripciones ese núcleo aparecerá como unitario—. Ahora bien, este principio básico del modelo cultural se reproduce a diversos niveles en un paradigma de oposiciones.

(...) *l'evoluzione della cultura, sotto un determinato aspetto, può venire presentata come un processo di ridenominazione sistematica di elementi nell'ambito di opposizioni invarianti. (...) dà motivo al ricercatore di identificare in una massa di testi appartenenti a tempi diversi un'immagine unitaria della cultura* (Lotman y Uspenski 1977[2006]:153).

Lo que la aplicación de la perspectiva semiótica de la cultura produce es un relato de un determinado período histórico en el que la cultura se polariza entre dos tendencias —en este caso asimilación/ convergencia y pluralismo/ divergencia—. Es un esquema reductivo al aspecto de la cultura que está siendo estudiado —en este caso, los modelos de interacción de las culturas—. Si bien lo que se propone es estudiar la dinámica, el movimiento pendular —sincrónico y diacrónico— entre los polos; que, además, en la larga duración es lo que produce la alteración misma de la oposición en que se basa, ya sea por la hegemonización de uno de los polos y el olvido de los textos que tienden hacia la otra interpretación/modelización; o por la introducción de una nueva oposición que explique o resuma mejor el nuevo momento de la cultura, que sea más pertinente —esto es válido tanto para los modelos autoexplicativos de una cultura como para los modelos que la estudian—. Esto es así porque hay un supuesto dialógico y no dialéctico. Consecuentemente, los textos, los sentidos, las interpretaciones, que tienden al polo que fue olvidado, tienen potencialmente la posibilidad de su *resurrección*. No está demás aclarar que desde el punto de vista de esta investigación ninguno de los modelos o tendencias tiene una valoración ética *a priori*.

La historia de la historiografía argentina (Devoto 2003[2009]:319 y ss.; Mancuso 2010b:37 y ss.; Weber 2014:20 y ss.) señala las dos tesis principales que atraviesan la literatura sobre el tema —tanto en la bibliografía textual como en la metatextual—: la tesis de la asimilación cultural y la del pluralismo cultural. Pueden estudiarse como polos hacia los que tiende la cultura (o ciertos sectores o grupos de una cultura), en el sentido en que lo señala la semiótica.

Como se explicita a continuación, el problema de la investigación es la pregunta acerca de la modelización de la interacción cultural que se plantea en la publicística italiana de Buenos Aires en el período que va desde 1880 a 1910.<sup>23</sup> Con esto se pretende indagar en el proceso de construcción de una orientación dominante en el sentido común de la cultura argentina (nacionalista, tradicionalista, integrista), especialmente en el espacio de las artes, surgido en parte como respuesta al cuestionamiento hecho en esa publicística.

---

<sup>23</sup> En términos simples, los modos en que la cultura italiana emigrada buscó dar cuenta de su propia inserción en un nuevo contexto espacio-cultural.



## II. Aproximación culturológica a la interacción de las culturas en Buenos Aires (1880-1910)

### II.1. La cultura argentina del período

La inmigración masiva llegada de Europa introdujo, especialmente en el último cuarto de siglo, cambios explosivos (Lotman 1992a) de gran aceleración y, sobre todo, imprevisibilidad en el sistema de la cultura. Desde el punto de vista culturológico, la cultura argentina del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX —que José Luis Romero definió como «aluvional»— podría resumirse en el esquema de la figura 1a.



**Figura 1a.** Esquema de la cultura argentina de fines del siglo XIX

Este esquema explica el contexto en el que se ubicó la producción textual trabajada. Puede leerse en el sentido de las flechas, teniendo en cuenta que no se trata de relaciones de causalidad sino más bien de una articulación narrativa. En aquel período se desarrolló lo que podría llamarse un *programa inmigratorio* explícito en una serie innumerable de textos centrales de la cultura argentina (cf. Weber 2014:14-17, Mancuso 2006:205 y ss.). Dicho programa tuvo como efecto una apertura que puso a la cultura en una situación de crisis —de la

hegemonía—. Consecuentemente, se produjo un aumento de la semioticidad, verificable en la proliferación de *textos ajenos*. Una constatación simple de esto es el crecimiento de publicaciones periódicas de todo tipo llevadas a cabo por los inmigrantes italianos.<sup>24</sup> Asimismo, se constata en la forma más evidente de poliglotismo, el plurilingüismo, que puso a la cultura en una situación de *torre de Babel* —como señalaban algunos textos de entonces: Napoli-Vita (1898:683-4), Soto y Calvo (1901:14), Zuccarini (1908:2), Williams (1910:186)—. En esta representación se muestra la aparición —lógica— de efectos no esperados del programa inmigratorio, en la que se alcanza un alto grado de incertidumbre en el sistema de la cultura, con la co-presencia de diversas lenguas —que modelizan la realidad de formas variadas— y de hegemonías alternativas.

Ahora bien, si se invierte, el esquema continúa siendo significativo y descriptivo (figura 1b). Puede leerse del siguiente modo. Hacia fines del siglo XIX en Buenos Aires había una gran circulación de *textos ajenos* que, como tales, cuestionaban la hegemonía poniéndola en crisis. Asimismo, en la situación babélica —plurilingüística— coexistían de modo tenso diversas formas de modelizar la realidad. Apareció, entonces, para la hegemonía la necesidad de contener esta apertura, fundamentalmente en un período en el que la inmigración para la cultura argentina implicó un extendido y sostenido consenso: como lo describió Halperín Donghi (1976), la inmigración era «irrevocable» y no aparecerían alternativas anti inmigratorias fuertes, con peso para disputar la hegemonía. Las respuestas fueron un *relato culturogenésico* —ordenador del pasado— y un *programa inmigratorio* —orientado a futuro— capaces de integrar, domesticar y contener las posibilidades disruptivas del *texto ajeno* — *i.e.* de la inmigración—. De esta forma pueden leerse las distintas variantes de la estética nacionalista surgidas en aquel contexto cultural. Aquella respuesta estética, verdaderamente creativa y dialógica, si bien asimétrica y no exenta de ribetes trágicos, fue capaz, en términos generales, de contener e integrar las grandes masas migratorias (*cf.* Prieto 1988). Con el tiempo, la movilidad social y el crecimiento que la inmigración

---

<sup>24</sup> *Cfr.* los *Anuarios Bibliográficos* de 1879 a 1887, Quesada (1883b), Calvi (1889), Bernardini (1890), Orzali (1893), Scalabrini (1894), el *Segundo Censo Nacional* de 1895, Navarro Viola (1896), Smith (1897), Barozzi y Baldissini (1898), Scardin (1899), el *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires* (1904), Parisi (1906), Petriella y Sosa Miatello (1976), Bertagna (2009), Baravalle (2010), Sergi (2012) y las colecciones hemerográficas de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del CeDInCI. Según los datos que emanan de esto en 1873 había un solo periódico de la colectividad italiana, *L'Operaio Italiano*, y hacia 1896 eran veintiocho las publicaciones de todo tipo (diarios y revistas de diversa periodicidad).



**Figura 1b.** Esquema de la cultura argentina de fines del siglo XIX

produjo nutrió a la cultura argentina de una nueva clase, capas medias que entraron a la vida política y alteraron el *status quo*, produciendo ya entrado el siglo XX un cambio en la hegemonía (cf. Mancuso 2006).

El esquema evidencia la necesidad que tiene una cultura de generar un programa para contener posibles efectos disolutorios —entrópicos— de la fuerte dinamización que introduce la inmigración. Mientras tanto, la cultura se polariza. El corolario de lo que sucedió en la cultura argentina es que se produjeron una serie de relatos culturogenésicos y programas culturales más o menos en tensión entre los cuales uno primó y pudo mantener el *status quo* de la hegemonía: el relato del *nacionalismo culturalista*.

## II.2. Plexo textual inmigrante: la publicística italiana en Buenos Aires

En la situación pluricultural descrita ocurrió un fenómeno destacable, sobre todo a partir de la década de 1890: la proliferación de publicaciones periódicas —en particular, en italiano— y de libros conmemorativos destinados a señalar las contribuciones de la colectividad italiana a la cultura argentina. Ese amplio corpus textual se reúne aquí bajo la denominación de *publicística italiana en Argentina*. La noción de *publicística*, que aparece tanto en la bibliografía textual como la metatextual, permite hacer operativo metodológicamente un amplio y

variado corpus de textos y, a su vez, articular la teoría gramsciana de organización de la cultura y los principios de la teoría textual. La explicitación del programa de investigación gramsciano para las publicaciones periódicas es muy pertinente en el marco de una perspectiva semiótica de la cultura. Los puntos metodológicos de ese programa fueron reunidos como notas sobre periodismo en la compilación *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; provienen fundamentalmente del cuaderno 24 de la edición de Gerratana ([1949](2012):149-183) pero tienen ramificaciones a lo largo de toda la obra de los *Quaderni del carcere*, como es usual —especialmente en el cuaderno 14 que es donde comenzó a esbozarlo—. Gramsci se refería allí a lo que llamó *periodismo integral*, que se acerca a una primera definición de publicística: «(...) aquel que no sólo trata de satisfacer todas las necesidades (de cierta categoría) de su público, sino que se esfuerza por crear y desarrollar estas necesidades y por ello de estimular, en cierto sentido, a su público y aumentarlo progresivamente» (*Ibid.*:149).

La definición —abierta— de *publicística* puede realizarse por aproximaciones sucesivas. En principio se trata, en sentido lato, de una actividad editorial que contribuye a imponer o reproducir cierto contenido ideológico o narrativa (Eco 1994), a caballo entre lo comercial —publicitario— y lo político —propagandístico—. Es el *periodismo integral* considerado como «(...) expresión de un grupo que quiere, mediante diversas actividades publicitarias [*pubblicistiche* en el original], difundir una concepción integral del mundo (...)» (Gramsci [1949](2012):182-3).

Puede pensarse también como la *expresión* de una tendencia ideológico-cultural en un plexo textual. Es decir, como textos que contienen una determinada concepción de la cultura —por ende de la relación con otras o con lo que considera no-cultura—, pero que, como tales —como textos—, exceden la lectura que los considera únicamente vehículos de una tendencia ideológica. Entonces, el término favorece las lecturas que tienden al agrupamiento de los textos —a pesar de sus posibles resistencias— en una misma tendencia ideológica rastreable históricamente. Consecuentemente, considerar un texto dentro de una determinada publicística implica hacer una lectura de ese texto, una entre tantas posibles, siempre y cuando no se lo esté «forzando»; *i.e.* dentro de los límites de su interpretación. Por ello, se puede agrupar dentro de una publicística, como se hace aquí, textos periodísticos y artísticos —con una

importante reducción de las potencialidades de lectura de estos últimos—.<sup>25</sup> Esta concepción supone, no está de más explicitarlo, que la publicística es una lectura del investigador, que no agota los sentidos de ningún texto, que excede incluso las posibles intenciones autorales. Sin embargo, es útil para trazar líneas cotextuales que conformen un plexo multigenérico (artístico, crítico).

Otra forma de entender el concepto es como un metatexto implícito en un conjunto de textos; en especial en el caso estudiado, un metatexto ordenador del contacto cultural. O sea, la publicística contiene también las estrategias con las que dicha tendencia ideológica pretende interactuar en una cultura.

Un ejemplo textual interesante, que busca definir el rol del publicista italiano inmigrante, aparece en el volumen conmemorativo *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*:

*Fra le professioni liberali va annoverata ormai anche quella dei pubblicisti (...). / È naturale che in un paese abitato da un numero ognor crescente d'italiani e retto da liberalissime leggi, siasi fatto sentire presto il bisogno d'un giornale italiano, e che più tardi, coll'aumentare della immigrazione, quel bisogno crescesse* (Franzoni 1898:9).

A esta cita, continúa un listado —incompleto— de publicistas y publicaciones, muchos de ellos objetos de la presente investigación; entre ellos Basilio Cittadini, Annibale Blosi, Angelo Rigoni-Stern, Attilio Valentini, Giacomo De Zerbi, Virgilio Vangione, los hermanos Giacomo e Ignazio Martignetti, Giuseppe Ceppi, Maurizio Ottolenghi, Gustavo Paroletti, Giacomo Gobbi Belcredi, Ettore Mosca y Vincenzo di Napoli-Vita.<sup>26</sup>

Dentro de la publicística italiana en Buenos Aires, el arte ocupó un lugar muy importante, sea en las extensas columnas críticas de los diarios, en revistas dedicadas íntegramente a esta temática, o en ensayos monográficos que lo tratan especialmente. Se comprende, por ende, que lo estético era un espacio de disputa determinante para las tendencias ideológicas. El espacio artístico no fue ajeno a la dinamización que produjo la inmigración en Buenos Aires y

<sup>25</sup> Es decir, se trata de una lectura con énfasis en los aspectos más redundantes, consecuentemente menos informativos, de los textos, fundamentalmente de los artísticos.

<sup>26</sup> Enumeración análoga destaca Giuseppe Parisi: «Il Ceppi, il Valentini, il Paroletti, l'Aste, Il Belcredi, il De Zerbi, il Pisani, il Manni, il Vangioni, il Mosca, il Martignetti, il Di Napoli-Vita, il Pacchierotti, l'Alizeri, il Cettuzzi, il Filippini, lo Zuccarini, il Monacelli, il Gaia, il Bianchi, il Parisi, ecc. ecc.» (1906:215). Sobre ellos versa esta investigación.

condensó las tensiones abiertas por el proceso, poniéndolas en evidencia y tematizándolas en los textos. Esta investigación propone su estudio a través de una serie de publicaciones (diarios, revistas y volúmenes conmemorativos) de incumbencia artística realizadas por inmigrantes italianos y libros de viaje de aquel período.

A través de esta *publicística italiana en Buenos Aires* un determinado sector de la colectividad italiana narró su pasado, conservó su memoria y proyectó un programa de cultura. Su importancia ha sido ampliamente señalada (cf. Blengino 1987, Rosoli 1991, Mancuso 1999, Bertagna 2009, Sergi 2013), aunque no se haya hecho hincapié en aquellos textos de temática artística, lo que aquí se denomina *publicística estetizante italiana*.

### III. La publicística estetizante italiana en Buenos Aires

#### III.1. Las artes en el modelo italiano de expansión libre

Durante el siglo XIX se vivió una nueva expansión del poder Europeo sobre el mundo.<sup>27</sup> La expansión italiana tuvo como característica la «espontaneidad», o lo que algunos llamaron así (v.g. Scalabrini 1894; Einaudi 1900) o «colonias libres» (cf. Devoto 2006). Lo que se supone espontáneo se trata de un condicionamiento producido por la situación económica —interna— junto con las nuevas posibilidades abiertas por la globalización de la economía —externa— y el horizonte de expectativas ampliado por la *publicística emigratoria* de los países de origen e *inmigratoria* de los receptores. El modelo de migración libre en que se sustentó la expansión de Italia por el mundo, fundamentalmente hacia América, diferente del colonialista militar —o modelo de ocupación—, se probó exitoso. Para comprenderlo, puede dividirse en tres ejes: por un lado, la mano de obra, los emigrantes/inmigrantes; por otro, el comercial/productivo y de capitales; y el cultural/artístico. Cuando se estudian las publicaciones de los inmigrantes italianos y la literatura de emigración se revela que cada uno de

---

<sup>27</sup> Italia no tuvo el peso deseado en la repartición de los recursos naturales mundiales. Esta situación llevó al país a incursiones militares en el norte de África. En el período aquí estudiado, a partir de la década de 1890 signada por la política de Francesco Crispi, la migración a América Latina contrastó con la política expansionista hacia África (cf. Rispo y Toschi 1982). Sobre la tensión entre modelos expansivos y sus debates ver Annino (1976) y Devoto (2006:58 y ss).

estos ejes estuvo acompañado por una publicística (o una parte especial de la publicística italiana) que fue su condición de posibilidad.

La emigración de mano de obra tuvo como una de sus condiciones de posibilidad la expansión del horizonte de expectativas producido por la lectura de la narrativa de aventura —de autores como Julio Verne y Emilio Salgari (cf. Mancuso 2014b)—. Se trataba de un plexo textual (que trasciende la literatura italiana, pero que la contiene) en el que se manifiesta de modo permanente la relación intrínseca entre «emigrante», «exiliado» y «aventurero» (cf. Mancuso 2014a); es una narrativa del infortunio que acompaña toda la historia de la literatura —no sólo la escrita—, pero que tiene indisoluble vinculación con la segunda gran emigración europea.<sup>28</sup> Blengino acordó con Gramsci en que no hubo una «gran novela» o una «literatura artística» que acompañe el fenómeno emigratorio (cf. Gramsci [1950](2009):127-8). Lo que sí existió fue un

(...) interés literario por el tema, aun cuando subordinado a un corte de neta impronta positivista. Junto a las hipótesis, a las previsiones, a los anatemas y a los panegíricos sobre la emigración y sobre el país anfitrión, abundan las informaciones de carácter sociológico, político, económico, y se instruye al lector sobre la naturaleza, las costumbres, el idioma de los países visitados (Blengino 1987(1990):71).

Es decir, una publicística que sustentó, no sólo la emigración de mano de obra, sino también promovió los intercambios de saber productivo, comercial y de capitales. Se trataba de una publicística de tipo positivista, científico o científicista, de libros de viaje, con sus consabidos apartados de índole comercial, geográfico, demográfico, etnográfico, etc.<sup>29</sup> El ejemplo textual por

---

<sup>28</sup> Para las grandes masas proletarias que no accedían a las descripciones científico-económicas o a la literatura de viaje burguesa, la literatura de aventuras fue la que expandió el horizonte de expectativas hacia el mundo. Incluso proveyó el modelo existencial de la triple igualdad entre «emigrado-aventurero-exiliado». Este modelo aventurero está en relación, tal vez como subgénero, con el del superhombre (cf. Gramsci [1950](2009):164-8). Además, en novelas como las de Salgari era posible encontrar una cierta lectura geopolítica, al igual que un espíritu proto-descolonizador, o en Verne lo que Gramsci llamó una novela geográfico-científica.

<sup>29</sup> El estudio de las publicísticas de emigración e inmigración ilumina problemas comunes: la constatación para los intelectuales de que el mundo de las clases populares no había seguido el proceso de unificación como ellos pretendían, el problema de la lengua, la tensión entre viajeros y residentes, la dirección de una emigración constituida por sectores empobrecidos, etc. (cf. Blengino 1987(1990):104).

autonomasia de las relaciones de tipo comercial es *El príncipe mercante* de Luigi Einaudi (1900); también revistas como el *Bollettino* de la Camera di Commercio, *Il Commercio Italiano al Plata*, o la *Revista Sud-Americana* de Guglielmo Godio cuyo propósito era «*far conoscere all'Europa i vantaggi economici che offrono queste regioni sud Americane al capitalista e al lavoratore*» (Sergi 2012:62), entre otras o el libro *Nuovi Orizzonti* del propio Godio (1893), que fue un agente encargado de establecer lazos comerciales y oportunidades de inversión y colonización.

Las publicaciones de la Camera di Commercio, los libros conmemorativos de las exposiciones internacionales y nacionales, y otros volúmenes celebratorios como *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccarini 1910), daban cuenta tanto de los emprendimientos comerciales y productivos de los italianos en Argentina, así como de la vida cultural y artística italiana en Buenos Aires. Finalmente, la *publicística estetizante* delineó una *modelización de sí misma* de la cultura italiana —expansiva— fundamentada en sus modelos artísticos y culturales. La ópera fue el elemento más potente y evidente de esta modelización, pero no sólo contemplaba la música escénica sino también la de concierto, y escuelas creativas e interpretativas de las artes musicales, dramáticas y visuales. Sin embargo, en la historiografía social, del arte y del periodismo italiano en la Argentina la publicística de interés artístico-cultural —títulos como *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908), *La Revista Artística* (1908-1909), etc.— permanecía escasamente explorada. Para esta publicística, el arte fue central en la expansión libre italiana.

Podría decirse que toda publicística —i.e. toda manifestación y promoción de una tendencia ideológica— tiene una dimensión estética como *conditio sine qua non* para disputar el verosímil e imponer su ordenamiento del sentido común. El caso particular de ésta fue la centralidad que le otorgó en la modelización de sí misma de la cultura italiana. Se veía en el arte italiano la fuerza más preponderante para la inserción en un nuevo medio cultural, i.e. para la interacción con otras culturas.

La sección artística del diario *La Patria degli Italiani*,<sup>30</sup> las revistas artísticas como *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral*, *La Revista Artística*, y los volúmenes conmemorativos, fueron la contracara de la publicística positivista de emigración

---

<sup>30</sup> Con las firmas de Giacomo De Zerbi («Victorius»), Giuseppe Pacchierotti («Dream»), Vincenzo di Napoli-Vita («Dienvi»), Emilio Zuccarini («Almanzor»), Evaristo Gismondi («Mefistofele»), entre otros.



(cf. Mancuso 1999; 2014a). Sus característicos esteticismo y antimaterialismo contrapesaron la mirada fuertemente positivista que primaba en aquella literatura de viaje y emigración. Al mismo tiempo, estas publicaciones artístico-culturales fueron laboratorios de ensayo de la interacción cultural, probando sus posibilidades y límites. En ellas, se establecieron estrategias —más o menos exitosas— para la conformación de un consenso y una fisonomía cultural italiana en la Argentina. Consideraron a las artes italianas como un «arma de penetración» (Cetrangolo 2015:109 y ss.), por ello, se constituyeron en *via regia* para la discusión y polémica acerca de la interacción con la cultura local, especialmente con la tendencia del *nacionalismo culturalista*.

### III.2. Una formación cultural italiana en Buenos Aires

Esta publicística estetizante, considerada desde la propuesta metodológica gramsciana, es el producto de «(...) un agrupamiento cultural (en sentido lato) más o menos homogéneo (...) con cierta orientación general, y que sobre esa agrupación se quiera tomar apoyo para construir un edificio cultural completo, autárquico, comenzando directamente por... la lengua (...)» ([1949](2012):149). Tal grupo cultural, tuvo un posicionamiento alternativo frente al *nacionalismo culturalista* y pretendió reorientar el sentido común hacia una tendencia italianizante. Su contradicción con la estética nacionalista era que ésta no consideraba en su horizonte una interacción productiva con la cultura y la lengua italiana;<sup>31</sup> mucho menos con la preeminencia civilizatoria que le adjudicaban los intelectuales italianos: «(...) *l'arte nostra (...) ha il diritto, di fronte a quella degli altri paesi (...)*».<sup>32</sup> La *literatura nacional* argentina —en sentido gramsciano (cf. Mancuso 2010a:197 y ss.), el *arte nacional*—, en cambio, excluyó

<sup>31</sup> Se señala aquí su condición alternativa respecto a la estética del nacionalismo culturalista, particularmente a su tendencia más integrista. Sin embargo, respecto a la totalidad de la cultura —incluyendo expresiones más pluralistas o sincretistas aún dentro del propio nacionalismo— puede decirse que: «(...) 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. (...) Sus intelectuales (...) tenían cierta sensibilidad nacionalista y colonialista que en su expresión más moderada [y media] aparecía como un "italianismo" pluralista pero que en el fondo se habría sustentado sobre un pretendido derecho (...) [vide supra]. 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» (Weber 2014:46).

<sup>32</sup> Emilio Zuccarini, "Per l'arte itálica", *La Patria degli Italiani*, 13-IX-1901: 3.

una interacción positiva con la cultura italiana inmigrante, denigrando su lengua y borrando su influencia (colonos, chacareros, anarquistas y, como se desprende de esta investigación, los artistas y sus modelos estéticos que compitieron en el mercado).

Cuando se estudia la publicística italiana en Buenos Aires, se delinea esta formación cultural (Williams 1977; 1980; v. Weber 2014) integrada por artistas, críticos y editores, en estrechas relaciones con el sector dirigente de la colectividad —líderes de asociaciones, empresarios, banqueros y autoridades consulares—. Como grupo cultural, pretendió orientar la cultura italiana migrante y su interacción con otras culturas según una tendencia de «opinión media» (Gramsci [1949](2012):163) a través de un programa ético-estético, que aquí se denomina siguiendo a las fuentes y la literatura historiográfica como *italianità*.

Los intelectuales —artistas, editores, críticos— que se hicieron cargo de esta publicística llegaron a Buenos Aires principalmente como un subproducto del movimiento de la fuerza de trabajo que abrió en América un mercado italo-parlante. Estos sujetos desarrollaron una actividad no esperada en el programa inmigratorio: delinearon una alternativa más allá de los límites culturales impuestos por el nacionalismo. De ahí las dificultades para denominarlos como *partenaire*: «Un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de éste en “mi” mundo cultural, la codificación de éste con “mi” código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo» (Lotman 1983(1996):73). Un signo que condensó gran parte del problema de la interacción cultural fue el nombre que se dio a los emigrados según su clase (v. Devoto 2003[2009]: 30 y ss.). Una fuente de época que rescata Blengino (1987) realiza una delimitación de quienes partían del puerto de Génova:

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

En otras palabras, un sujeto que partía de su tierra natal a la vista de los que quedaban se convertía en *emigrante* o en *viajero*. En el viaje (precisamente, como en el texto de de Amicis, *En el océano*), según su pasaje era calificado de diferentes maneras: *pasajero* (de primera o segunda, eventualmente tercera) —burgués o pequeño burgués— o *emigrante* (de tercera) —trabajador—. Una vez desembarcado, si pertenecía a esta última categoría era considerado *inmigrante*, i.e. mano de obra. Era el sujeto previsto en los textos del programa inmigratorio, que venía a engrosar la clase proletaria.<sup>33</sup> Sin embargo, si pertenecía al primer grupo, más allá de cuánto tiempo planeaba permanecer, entraba en cierta anonimidad. No era *esperado* en el programa, sino que aparece, como dijo Franzoni en la fuente citada anteriormente, como un sujeto que responde a una *necesidad* —*bisogno*— por las proporciones que alcanzó la inmigración italiana en el territorio argentino. El nombre que recibieron —o por con el que se autodenominaron— es el de «extranjeros residentes» («italianos residentes», «artistas residentes», o simplemente «residentes») (cf. Blengino 1987(1990):101-5), que se sustenta sobre una diferencia entre inmigración y extranjería basada fundamentalmente en una condición de clase.<sup>34</sup> Sobre esta diferencia actuaba un límite dinámico, más permeable que el que se estableció con el proletariado inmigrante.<sup>35</sup> En otras palabras, tenía efecto una narrativa, que Gramsci esboza como hipótesis acerca de los intelectuales italianos en el extranjero, que sostiene que «los intelectuales de un país influyen en la cultura de otro país y la dirigen, etc.» ([1949](2012):67).<sup>36</sup> Para el caso de la Argentina, esto era válido dentro de ciertos límites —entre ellos los impuestos por el nacionalismo—. Sin embargo, justamente como entendía Franzoni, los intelectuales cumplían una función «necesaria» dentro de la creciente colectividad inmigrante. Ahora bien, Gramsci complejizó esa situación: «una clase de un país puede servir a otro manteniendo sus lazos nacionales y estatales originarios, o

---

<sup>33</sup> Podría tratarse de un emigrante «espontáneo», «favorecido» o «enrolado» (Blengino 1987(1990):70).

<sup>34</sup> A pesar de esta cuestión terminológica, en esta investigación se opta por hablar de inmigrantes de modo indistinto pues el énfasis se pretende poner en la procedencia de una cultura ajena.

<sup>35</sup> Un caso paradigmático es el de Carlos Pellegrini, inmigrante de segunda generación, que tuvo una exitosa inserción en los círculos sociales más altos. Sin embargo, un modelo más cercano a esta investigación fue Basilio Cittadini.

<sup>36</sup> Lotman (1983) formula una advertencia sobre este punto. Muchos autores (Tylor, Marx, Veselovski, Zhirmunski) señalan un sentido progresivo, acelerador de la influencia extranjera o ajena; sin embargo, y aunque esto sea verificable en una gran cantidad de casos, existen otros posibles sentidos que resulten de dicha interacción.

sea como expresión de la influencia política del país de origen», y que «una emigración de trabajadores coloniza un país bajo la dirección directa o indirecta de su propia clase dirigente económica y política» (*Ibid.*:66-7).

La sola posibilidad de que ocurra esto preocupó y ocupó a los sectores dirigentes argentinos y sus intelectuales. Más allá del grado de efectividad que pueda haber tenido el liderazgo de la elite italiana sobre la emigración de sus connacionales en términos de una *colonización*, lo que se puede afirmar es que esa elite como tal tuvo acceso al diálogo con la dirigencia local, permeando los límites que ésta imponía. Se trata de un problema que la culturología (traduciendo la misma cuestión que describe Gramsci en las citas anteriores) resume diciendo que en la interacción cultural hay un choque de estructuras complejas, con sus centros y sus márgenes y las dinámicas que les son propias. En otros términos, la permeabilidad de las fronteras argentinas —programada, facilitada y garantizada en una serie de textos centrales— no deja pasar sólo elementos aislados de las culturas ajenas (controlada, limitada) sino que es penetrada por la cultura ajena con su estructura jerárquica, *i.e.* con sus centros y sus márgenes.

También surgió al interior del grupo cierta conciencia sobre las condiciones que se les imponía en el contacto cultural. Durante las discusiones acerca de la ley de expulsión se visibilizaron las condiciones de explotación de los inmigrantes: «(...) *condizione di servo anzichè di cittadino, di bestia da soma meglio che di servo*».<sup>37</sup> No sólo eran las condiciones de la mano de obra, también los intelectuales se comprendieron a sí mismos de ese modo: «(...) *noi qui siamo proprio gli sfruttati sotto tutte le forme. (...) strumento nelle mani dei figli del paese, un strumento dal quale i figli del paese traggono tutto* (Gaetano Vannicola in Pascarella [1961]:272). Por ello, los artistas italianos —músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas— pretendieron constituirse en una alternativa en la disputa del espacio artístico. Para esto, se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad.

El grupo encontró en las publicaciones periódicas un espacio de cohesión, abierto y horizontal para la discusión hacia su interior y al resto de la cultura porteña. Por esto se postula también que, ya desde las páginas de *LPI*, pero fundamentalmente desde la aparición de *MDA* el grupo iría definiéndose a lo largo de la década de 1890, hasta culminar el siglo con la creación de la

---

<sup>37</sup> Gustavo Paroletti, "Nota bene. L'attentato del Dr. Cané. Il Diario contro gli stranieri", *La Patria degli Italiani*, 13-VI-1899: 3.

Associazione Artistica. Esa es la importancia que tuvieron los mediadores culturales como Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita (v. Weber 2011, 2014), facilitaron el encuentro de elementos culturales dispersos, potenciando su capacidad dinamizante.

### *III.3. Choque de estructuras complejas*

Consideradas en su conjunto, la proliferación de publicaciones periódicas realizadas por la colectividad italiana a partir de la década de 1890 pueden dividirse en dos tendencias ideológicas principales. Una alternativa, perteneciente a las diferentes configuraciones políticas de la izquierda, principalmente al anarquismo (cf. Mancuso y Minguzzi 1999), de orientación internacionalista. La otra —dentro de la cual entra la analizada en esta investigación— de «opinión media» o tendencia hegemónica pero con pretensiones de renovar el sentido común en una orientación italianizante, es decir, que buscaba instalar ciertos valores de la cultura italiana dominante en la cultura local y en la propia colectividad.<sup>38</sup> Es necesario considerar que

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

Justamente, la batalla que libró el grupo en cuestión estaba dada en ese campo cultural que señala Blengino. Muchos de sus actores, de marcada procedencia

---

<sup>38</sup> Al mismo tiempo, al interior de esta segunda tendencia existieron otras tensiones de la cultura italiana posresurgimental: entre monárquicos y republicanos y entre clericales y anticlericales. Esta última disputa permaneció aún después de que la monarquía se afanzara en el sentido común italiano. Es necesario aclarar que se trata de una reducción esquemática; son conocidas, por ejemplo, las fluidas relaciones entre la publicística estudiada en esta investigación y el mundo ácrata.

regional,<sup>39</sup> utilizaron en aquella batalla el italiano, podría decirse, casi invariablemente. Dice Blengino, «la lengua constituye el talón de Aquiles de nuestra emigración» (*Ibid.*:106),<sup>40</sup> y llega a una conclusión de tono gramsciano a partir del estudio de la literatura de viaje de la intelectualidad burguesa italiana: «(...) intentan remover, exorcizar un fenómeno mucho más grave: la constatación de que a nivel popular, el país está aún desunido» (*Ibid.*:106); ya que la elite italiana y sus intelectuales «descubrieron» la condición de las clases populares italianas cuando los vieron como emigrantes. Según este autor, los dialectos, el regionalismo, atomizaban la presencia y la eficacia cultural italiana. Justamente, el uso consistente de la lengua italiana por los intelectuales que son tratados aquí, puede leerse como parte importante de su programa cultural. Esta fuerte idiosincrasia lingüística del italiano como lengua nacional sería, no casualmente sino responsivamente, la contracara de uno de los modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (*cf.* Mancuso 1989-90:72; 1999:23).<sup>41</sup>

Como se ha dicho, la interacción entre las culturas toma la forma de un choque de estructuras complejas; es decir, se da una «(...) colisión no sólo entre hegemonías sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204). Entonces podría hacerse una evaluación diferenciada de la interacción de la cultura italiana en la Argentina; sobre todo en el diálogo con el nacionalismo —con el gran plexo textual nacionalista— esas interacciones tuvieron una productiva responsividad, dando origen a cuestiones (hipertextos) claves de la cultura argentina. Por un lado, una exitosa adecuación de la hegemonía alternativa anarquista, de gran inserción y raigambre en los sectores populares; fundamentalmente, de gran productividad en el diálogo con el nacionalismo, que absorbió —dicho sin valoraciones— reivindicaciones que le fueron propias (absorción que implicó el olvido de su origen anarquista; *cf.* Mancuso 2011) con derivaciones hasta mediados del siglo XX. Por otro, se ubicó el diálogo con la

---

<sup>39</sup> Así lo demuestran indicios como títulos de sus revistas *Masaniello*, o la pertenencia a compañías dramáticas dialectales; tanto De Zerbi, como di Napoli-Vita trascendieron por la creación de obras dialectales, el primero supuesto autor del texto de «La siciliana» (Liberti 2011) y el segundo de muchas comedias en napolitano.

<sup>40</sup> *cf.* Lucio Ambruzzi, "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata", *Natura ed Arte*, XI, 12, 1902: 847-848.

<sup>41</sup> El abandono de la lengua italiana que se observa por ejemplo en *La Revista Teatral* es un claro ejemplo de la resistencia con que se encontró y de la adaptación de sus estrategias de interacción.

producción textual del grupo cultural aquí estudiado que también constituyó una posición alternativa al nacionalismo local.

Este sector de la inmigración italiana (no perteneciente a la hegemonía alternativa anarquista) pugnó por su derecho de producción signica en un período de hegemonización del nacionalismo culturalista argentino. Su arma principal fue el idioma italiano en el contexto de una cultura fuertemente plurilingüística.

#### *III.4. Convergencia, programa de la italianità y límites*

El modelo de interacción convergente, sobre la base de los elementos comunes de las culturas en contacto, buscaba como efecto el acercamiento y la construcción plural que confluiría hacia una cultura argentina unitaria pero con rasgos compartidos con cultura italiana dominante. Basilio Cittadini había sintetizado el programa de cultura que seguía esta modelización:

*Tocca a noi adoperarci affinché i nuovi elementi si sottraggano il più possibile all'influenza assimilatrice locale non nel senso di creare ostacoli alla nazionalità argentina e di rendere malagevole al popolo che ci ospita il conseguimento dei suoi alti fini politici ed economici, ma nel senso di conservare all'azione dei nostri immigranti il carattere italiano, sì che col tempo (...) questo paese, pur conservando intatte la sua autonomia, la sua sovranità e le sue splendide istituzioni, prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità. (...) Tale è il nostro compito —e sotto codesto aspetto giovano le scuole italiane, giova la stampa italiana, giovano le istituzioni operate delle nostre Colonie, le Esposizioni, le industrie, le arti belle esercitate con questo concetto sanamente ed altamente patriottico (...).<sup>42</sup>*

Por su parte, Francesco Scardin (1899) en su libro de viaje se refirió aquella cercanía ítalo-argentina con el rótulo *fratellanza latina*. Era una actualización del hipotexto según el cual los pueblos de origen latino, o de lenguas de origen latino, encontraban una comunión con el ambiente de la América Meridional y un derecho histórico sobre ese territorio; esto no deja de ser una naturalización de la repartición colonial del mundo y de la división internacional del trabajo:

---

<sup>42</sup> Basilio Cittadini, *La Patria Italiana*, 16-I-1886; cit. in Bertagna 2009:32.

*Una istintiva, naturale attrazione, muove i popoli nordici verso gli Stati Uniti dell'America settentrionali, ove hanno creato, da soli, un nuovo gran mondo operoso. / I latini (...) ne sono assorbiti e stritolati per modo che, con l'andare del tempo, si perderà quasi ogni traccia della loro prima origine (...). Quella non è dunque aria per noi (...). / Ma il dominio americano riserbato alla razza latina, il territorio che le è facilmente aperto, sua naturale conquista, suo antico diritto (...) è molto più vasto e molto più bello. / Latini erano i primi, i grandi, i forti scopritori dell'America (...) (De Gubernatis 1898:209-10).*

En la cúspide de la confraternidad ítalo-argentina, durante el año 1898 (Bertoni 2001), *La Nación* decía que en medio de la expansión colonial europea y estadounidense, la relación entre Italia y Sudamérica era diferente a la que planteaban las potencias hacia el resto del mundo:

(...) esa expansión a la italiana, que no basa la conquista, ni la ocupación, ni el protectorado, ni la colonia, ni nada que se les asemeje y que, al enviar su población excedente, obedeciendo a las leyes supremas de la naturaleza, no la dirige a la conquista del vellocino de oro, sino que la incorpora a otros pueblos, sin perderla (...), bajo los auspicios de la fraternidad (...) (*cit. in* Scardin 1899:230-1).

Es interesante poner en diálogo esta concepción —que más arriba se llamó *modelo libre*— vista desde la Argentina con la de Luigi Einaudi (1900), que temía que de aquella relación sólo se beneficien los países receptores si el elemento italiano era asimilado. En términos coloniales, la expansión pacífica y espontánea tenía también sus límites, aún para las perspectivas más liberales. Como decía aquel artículo de *La Nación*, «(...) las leyes de asimilación (...) empiezan a cumplirse (...) con el breve transcurso de tiempo necesario para que la descendencia de los extranjeros se confunda con los nativos (...)» (*cit. in* Scardin 1899:227-8). Como anticipa la culturología, las tensiones del contacto cultural, aún en los momentos de mayor cercanía, no se eliminan.<sup>43</sup> El modelo de interacción convergente no implicaba un estatismo, sino que diversos elementos culturales permanezcan constantemente dinámicos con el objetivo

---

<sup>43</sup> Un simple ejemplo textual se daba en la contradicción entre el *ius sanguinis* del Código Civil Italiano y el *ius soli* de la Constitución de la República Argentina. Las indeseables consecuencias de esta contradicción fue señalada por muchos interesados en la cuestión de la emigración a la Argentina: Angelo De Gubernatis, Edmondo De Amicis, Guglielmo Godio, Giovanni Pelleschi, Angelo Scalabrini, el conde Sanminiatelli, etc. (*cf.* De Gubernatis 1898:273-4).



de contrarrestar las tensiones propias de la dialéctica de la relación entre culturas.

Por ello no es casual que la publicística italiana en Argentina haya optado por la vía *culturalista* para plantear la convergencia como modelo de interacción, que tuvo como eje la producción artística. Esto se evidencia en los programas de las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística* que promovieron artistas italianos y argentinos, sean músicos, artistas plásticos, dramaturgos, etc. sobre la base de afinidades estéticas. Dos ejes sobre los que se sostuvo la convergencia cultural en estas publicaciones fueron: por un lado, la acción del grupo cultural como mediadores, *i.e.* como agentes culturales dispuestos a intervenir y modificar el espacio artístico-cultural de la ciudad; y por otro, como traductores, es decir, en función del mecanismo fronterizo que lleva los textos de una cultura a otra.

Un inesperado hallazgo fue encontrar en la música de concierto todo un bastión de este programa cultural. Precisamente en una ciudad donde la ópera italiana —hecha por artistas y empresarios italianos— estaba muy ampliamente difundida en todos los estratos sociales (*cf.* Roselli 1990), la publicística italiana abogó fuertemente por un desarrollo musical diverso. En el desarrollo de la música de concierto se esperaba hallar una convergencia superadora de las fronteras nacionales y étnicas, a la vez que el progreso cultural de un espacio que era modelizado como atrasado.<sup>44</sup> Esto suponía un radical cambio del *lector modelo*, y la publicística italiana pretendía orientar pedagógicamente ese cambio. Al mismo tiempo, los músicos inmigrantes italianos eran percibidos como los indicados para guiar a la cultura porteña en ese camino (*cf.* Weber 2009; 2012a; 2012b). En este sentido se leen los conciertos orquestales de Ercole Galvani de 1892 promovidos por *El Mundo del Arte*, en los que se destaca la programación de obras de compositores argentinos; y los encabezados por Ferruccio Cattelani, con la Asociación Orquestal Bonaerense (1900-1905) y la Sociedad Orquestal Bonaerense (1906-1914) (*v.* Cattelani 1927).

Otro camino, más esperable, que transitó el modelo de interacción convergente fue el de la traducción. La traducción se entiende aquí en sentido amplio —literaria, dramática, adaptación de modelos estéticos— como una mediación en el paso de un texto de una cultura a otra. Los ejemplos son múltiples e

---

<sup>44</sup> *V.gr.* Giacomo De Zerbi, "Dalle Rive del Plata (Vita argentina)", *Natura ed Arte*, V, 15, 1896; Vincenzo di Napoli-Vita, "L'arte italiana nell'Argentina", *Natura ed Arte*, X, 8, 1901: 591-595.; y Scardin (1899:187).

ilustran la variedad de lo que esto implica: Vincenzo di Napoli-Vita tradujo *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez para que Antonio Bolognesi y Ema Pirovano la representen, en italiano, en el Teatro Argentino. También la hizo conocer a través de su traducción, *Mio figlio il dottore*, a Ermete Zacconi, Ermete Novelli y Ferruccio Garavaglia, tres actores italianos de indiscutida fama internacional con la esperanza de que la obra pudiera cruzar las fronteras hacia otros países. Además, di Napoli-Vita interpretó la producción teatral contemporánea, del llamado *teatro nacional*, a la luz de los modelos teatrales italianos, de ese modo puso en relación lo que ocurría en la dramaturgia argentina con las innovaciones estéticas realistas italianas.<sup>45</sup> Operaba un mecanismo de frontera, en el que se destacaban los elementos comunes. Asimismo, ideó la traducción de *La nave* de D'Annunzio antes de su estreno local, encargó el trabajo a Andrés Demarchi y la publicó en una edición especial de *La Revista Artística* (1909).

También, Zuccarini se refirió a una obra sistemática de traducción llevada a cabo por «un gruppo di giovani entusiasti» en los periódicos *La Libertad*, *El Nacional* y *La Nación*. Fue una de las vías de entrada de la literatura italiana a la Argentina, de autores que iban «dal De Sanctis a Petruccelli della Gattina, da Olindo Guerrini a Nencioni, a Castelnuovo, a De Zerbi, a Panzacchi, alla Serao, al Capuana, traducendo anche con fine gusto le migliori poesie del Leopardi, del Carducci e del D'Annunzio» (1910:434).<sup>46</sup>

Por otra parte, en el mundo de la ópera ocurría algo interesante. Distintos personajes que formaron parte de la publicística italiana participaron de uno u otro modo en la creación de algunas óperas emblemáticas de la historia de la música argentina. Por ejemplo, *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis (Teor 1880–Buenos Aires 1980) fue traducida al italiano por Comunardo Braccialarghe (Macerata 1875–Buenos Aires 1951) que fue uno de los periodistas más importantes de la *stampa* italiana en Argentina y también fue responsable de traducir al italiano el *Martín Fierro* y *El cantar del mío Cid*. Por su parte, Giuseppe Pacchierotti (Dream), que fuera descrito como un ferviente dannunziano (Scardin 1899:248), tradujo al italiano el libreto de *Khryse* (1902), la ópera de

---

<sup>45</sup> Vincenzo di Napoli-Vita, "En la frontera", *Nosotros*, II, 2, 1908: 65-68.

<sup>46</sup> Se destacan también las traducciones de Emilio Bettinotti, un farmacéutico, de *La cautiva* de Echeverría, y de Angeleri de *La muerte del payador* de Rafael Obligado (Zuccarini 1910:438). Zuccarini mencionaba además a Pietro Denegri como un activo promotor de la cultura y la literatura italiana entre los jóvenes argentinos. Hoy en día, la colección bibliográfica de Denegri, donada a la Biblioteca Nacional, es un reservorio fundamental de la literatura italiana en la Argentina.

Arturo Berutti, y Giuseppe Tarnassi tradujo la ópera *Yupanki* (1899). Este compositor había trabajado también con Guglielmo Godio en *Taras Bulba*, con Guido Borra en *Pampa* (1897) como libretistas.

También el crítico Evaristo Gismondi (Mefistofele) aparece como libretista, esta vez de un compositor italiano, Enrico Bernardi, que se apropió de un tema argentino, *Juan Moreira* (v. Cetrangolo 2015a). La ópera de Bernardi no sólo traducía al italiano y al género operístico la historia de Eduardo Gutiérrez, sino que también pretendía aplicar la novedosa forma *verista* a la ópera de tema criollo. Se insiste en este punto: aplicar los modelos (de creación) del seno de una cultura a otra es también un mecanismo de frontera que pretende anclarse sobre elementos comunes a ambas.<sup>47</sup>

Estos ejemplos ilustran no sólo las redes de colaboraciones creativas que unían al grupo de artistas e intelectuales italianos entre sí y con otros artistas del medio local, sino también, su trabajo como mediadores, actuando en la frontera cultural, seleccionando qué textos traducir y qué modelos estéticos aplicar.

Por otro lado, el cimiento del «edificio cultural» debe ser, como dijo Gramsci, la lengua. El fomento de la lengua italiana para que no quedara subsumida del todo a la lengua local,<sup>48</sup> la preocupación por la *patria favella*, se concretó como un proyecto pedagógico para segundas generaciones orientado a la conservación de los lazos afectivos con la tierra de los progenitores. Consistía en sostener la *italianità* en los hijos de los emigrados. Un ejemplo modélico es la pequeña obra de teatro *lo parto!* de di Napoli-Vita (1915), en la que el hijo de un italiano nacido en la Argentina decide embarcarse y enlistarse para defender la patria de sus progenitores en la Gran Guerra.<sup>49</sup> Pero el hipotexto del «amor a la patria de los progenitores» puede rastrearse treinta años antes, en la década de 1880, al calor de la defensa de la educación italiana en Argentina. Aquel proyecto pedagógico fue acompañado por —y pergeñado en— una

<sup>47</sup> Otra ópera de un italiano sobre tema americano es *Juan de Garay* (1900) de Riccardo Bonicioli (Zara 1853–Como 1933), que tenía libreto del mismo compositor. Del mismo modo, *Atahualpa* (1900) de Ferruccio Cattelani. La única ópera del compositor parmesano tenía libreto del publicista Carlo Francesco Scotti sobre el drama homónimo de quien sería codirector de *La Revista Artística*, Nicolás Granada.

<sup>48</sup> v. Lucio Ambruzzi, "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata", *Natura ed Arte*, XI, 12, 1902: 847-848.

<sup>49</sup> Análogo gesto (en un texto artístico más complejo pero contemporáneo) mueve al personaje Julio Desnoyers a dar su vida por la patria natal de su padre en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez.

publicística, en títulos como *L'Educatore*, *Il Nuovo Educatore*, *Il Maestro Elementare* e *I Figli dell'Operaio Italiano o Lo Svago Istruttivo*. La preocupación por la creación de un sentido de pertenencia entre los niños italianos era una cuestión central.<sup>50</sup> ¿Cómo mantener o, más aún, crear lazos afectivos —que en última instancia repercutirían en lo económico— con la lejana tierra natal o la de sus padres? La publicística pedagógica se orientó a esa búsqueda. En el artículo «Le due Patrie» de Ignazio Martignetti, uno de los pilares de la publicística italiana, aparecen los tópicos del viaje, el desarraigo y el amor a la tierra. Este último fue central: sólo por citar algunos textos, puede verse tratado en Milelli (1865), Ambruzzi (1902), De Gubernatis (1898), etc. Uno de los motivos que lo convierte en central es que la respuesta nacionalista se articuló alrededor suyo.

*Eri piccino tu, povero fanciullo, quando ti distaccasti dall'Italia tua (...). Non dimenticare mai questo doloroso palpito (...). / Ama ancora la terra che ti è matrigna; è dessa che calmò il tuo dolore nell'accoglierti come figliuolo; è dessa che diò pane e lavoro ai tuoi genitori (...). / Un giorno forse, la Patria che ti fu madre, avrà bisogno di te, ed anche in lontane regioni verrà ad invocare il tuo aiuto: quando avrai studiata la storia non esiterai (...); correrai, volerai colle armi in pugno per difenderla dal nemico (...). / Studia ancora, fanciullo, la storia della Patria che ti è matrigna, (...) ancora l'amerai pei fatti gloriosi che ha compiuti per redimersi dall'oppressione straniera e per elevarsi al grado di Nazione. / (...) il tuo pensiero sarà sempre rivolto alle Due Patrie.<sup>51</sup>*

Este programa pedagógico, que respondía al modelo de interacción convergente, fue leído por sectores de la cultura local como *ajeno*, haciendo hincapié en la diferencia con su propio programa cultural. Como se dijo, la idiosincrasia lingüística del italiano como lengua nacional fue, responsivamente, la contracara del dominio lingüístico de la clase dominante local. De igual modo, el proyecto pedagógico y refundacional nacionalista, la *via regia* de la *restauración* (Mancuso 2012; v.gr. Rojas 1909; Ramos Mejía 1913), respondía —entre otras voces— al proyecto pedagógico italiano.

Por otro lado, este modelo puede verse actualizado en dos obras de Vincenzo di Napoli-Vita. La paródica «revista ítalo-argentina» *13* (1913) que recurre a

<sup>50</sup> v.gr. Cesarina Lupati, "Emigrati. Da Genova a Buenos Aires", *Natura ed Arte*, XX, 20, 1911: 634-639; "Emigrati. Da Genova a Buenos Aires", *Natura ed Arte*, XX, 21, 1911: 689-694.

<sup>51</sup> Ignazio Martignetti, "Le due Patrie", *I Figli dell'Operaio Italiano*, I, 1, 1-II-1887: 3-4.

distintos tópicos sobre la inmigración italiana en la Argentina.<sup>52</sup> Su protagonista era un piamontés que había participado de joven en las campañas de independencia y tras emigrar a Argentina en 1873, se instaló en Rafaela, provincia de Santa Fe, donde prosperó hasta poseer su chacra. El final de la obra plantea la asimilación del inmigrante a la tierra, el tipo de asimilación que la intelectualidad nacionalista consideraba más complejo y peligroso, pues no era sólo la asimilación de ciertos valores culturales.

El otro texto era *lo parto! Scena drammatiche in un atto* (1915).<sup>53</sup> Al día siguiente de la partida del Princesa Mafalda con setecientos voluntarios para pelear en la Gran Guerra, Di Napoli-Vita escribió este texto que narra la decisión de Giorgio, hijo de un próspero inmigrante italiano de irse a la lucha. Ante los ruegos de su madre respondió con el siguiente «canto» que condensa los tópicos de la *italianità* y la confraternidad:

*Io sono argentino (...) orgoglioso di essere figlio di questa terra aperta agli uomini liberi di tutto il mondo; ma che vuoi? Mai come ora io ho inteso, io sento che nelle vene mi scorre il sangue tuo padre mio: io sono e mi vanto d'essere argentino d'animo, di sentimenti, con amore intenso per la mia patria... ma che cosa siamo mai noi argentini? Non è forse sangue latino che ci scorre nelle vene? (...). Sì, io sono argentino e me ne vanto, ma ciò non mi impedisce di andarmi ad arruolare volontario nella terra generosa dei miei padri, di andare ad affermare che anche noi, i figli della giovane e generosa Argentina, sappiamo dare il nostro sangue all'occorrenza, per una causa di nazionalità e di umanità, per la causa degli uomini liberi di tutto il mondo...*  
(Di Napoli-Vita 1915:17).

*Ius sanguinis, ius soli, fratellanza latina, le due patrie* todos estos tópicos aparecen en el discurso de Giorgio. Estos textos de la publicística italiana respondían, en clara contradicción, al argumento del texto de Rojas y tantas

<sup>52</sup> Los colaboradores para la composición de la obra fueron el artista plástico Caramba, el escritor Carlo Vizzotto y los músicos V. Bellezza, G. Passari y Alberto S. Poggi. El texto dramático permanece aún perdido, la reconstrucción del argumento de la obra se realizó en base a artículos periodísticos. Se agradece a David di Nápoli, nieto de Vincenzo, haber facilitado la consulta de un pequeño álbum de recortes, probablemente realizado por el autor, que contiene las noticias sobre esta obra.

<sup>53</sup> Representada por la Compagnia Drammatica del Comm. Gustavo Salvini (Livorno 1859–Marina di Pisa 1930), hijo del famoso actor Tommaso Salvini que también había actuado en Buenos Aires.

veces esgrimido por el nacionalismo integrista: «No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura sin amor» (1909:352). La revista *13* tematiza precisamente lo contrario, sobre todo en la imagen de la apoteosis final. Además, lo hace en la forma de un género paródico lejano al ensayo que fue tan caro al nacionalismo integrista y xenófobo; v.gr. «Son los gringos los que trabajan la tierra, sórdidamente» (Scalabrini Ortíz 1931:144). Los textos de di Napoli-Vita contradicen no sólo la falta de unión espiritual con la tierra labrada (en *13*), sino que reafirman la vigencia en las segundas generaciones del *iuis sanguinis* y del *iuis soli* (en *lo parto!*), esa fidelidad doble que el «espíritu de la tierra» de *El hombre que está solo y espera* quiso desfigurar en su digestión cuando: «(...) se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo» (Scalabrini Ortíz 1931:9).<sup>54</sup> Aquí aparecieron —o reaparecieron— los límites del modelo de interacción cultural convergente.

En cuanto al ordenamiento del pasado, entre muchos textos baste señalar dos de Emilio Zuccarini, *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910* (1910)<sup>55</sup> y *L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina* (1907[1930]) que más allá de la auto-celebración, lo que hicieron es construir muy tempranamente una historia de la «influencia italiana en Argentina» fundamentalmente de los aspectos culturales —artísticos y periodísticos—.<sup>56</sup> La publicística creó una historia, una narrativa, de la presencia y el trabajo de los italianos en Argentina.

Emilio Zuccarini quizás haya sido uno de los autores de la publicística italiana en Buenos Aires que desarrolló una de las más complejas comprensiones del fenómeno inmigratorio en general y de la inmigración italiana en particular.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> En palabras de Zuccarini contra la restauración tradicionalista: «(...) *gli eroi della tradizione erano tali per il disprezzo allo straniero, al gringo che lavorava, che risparmiava, che restava fermo alla terra che coltivava, unito alla famiglia che creava*» (1910:468).

<sup>55</sup> *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* es un libro que tiene cierto carácter «oficial», representaba a la voz de la «colonia» en nombre de *La Patria degli Italiani*. El objetivo del texto era hacer un balance del programa migratorio bilateral entre Argentina e Italia.

<sup>56</sup> También, por supuesto, del trabajo industrial y agrícola. Sin embargo, lo que destaca en estas publicaciones es precisamente la inclusión en un lugar de privilegio a los intelectuales y artistas, aquel «*lavoro degli italiani*» que Einaudi (1900) no consideró en su tesis y que cumplió una función histórica fundamental.

<sup>57</sup> Su perspectiva anarquista o filoanarquista se trasluce en sus textos como un pensamiento muy original, una visión propia y, a la vez, muy consciente de sus diferencias con el resto del

Tenía como proyecto investigar la influencia migratoria para hacer un estudio de la formación de la nacionalidad argentina.<sup>58</sup> *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina* es desde su proyecto una respuesta a la reacción nacionalista, fundamentalmente al tradicionalismo integrista —a la negación de la creolización—.

Ese texto es una interpretación del gesto fundacional de la Argentina moderna, i.e. el deseo de poblarse. Su concepción de la inmigración y su destino americano es una actualización del programa sarmientino. Como tal, es también una respuesta al «nacionalismo escolástico», que tenía entonces su máximo exponente en Rojas, quien además contaba con la venia oficial. El texto polemizó con distintas aseveraciones de *La restauración nacionalista*; identificando infundados enconos y los puntos centrales del programa nacionalista, a los que respondió con el «*sensu comune e la storia*».<sup>59</sup> Además señaló que esta reacción, este «responso nacionalista» de quienes «*si sentono minacciati e si vedono invasi dall'elemento straniero che straripa da ogni parte, e protestano*», generó como contraparte otra «*reazione, alcuni italiani vedono minacciata l'italianità*» (*Ibid.*:462). La *italianità* en ese momento histórico no era lo mismo que veinte o treinta años atrás, pretender que lo sea era ir en contra del programa mismo de la italianidad, no aceptar sus efectos. Del otro lado, minimizar la acción de los extranjeros resultaba simplemente imposible. Esa disputa «*definisce il presente stato della vita argentina*» (*Ibid.*:463) y se respondería a ambas partes.

La réplica a Rojas se sustentó, primero, en los efectos del programa de la *italianità* y, luego, en una lectura de la historia argentina. «*Gli immigranti italiani, chiamati in causa con poca gentilezza nazionalista dal Rojas, potrebbero intuonare il: Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit in agresti Latio*,<sup>60</sup> / *perchè è stata questa la missione da essi compiuta nella agreste*

---

pensamiento dominante de la colectividad. Sobre Zuccarini ver Bernasconi (2006) y Galfione (2016).

<sup>58</sup> En su monografía sobre la obra de Parisi, Zuccarini hizo la siguiente afirmación metodológica: «(...) costituiscono un frammento necessario per lo storico che vorrà tentare seriamente la non facile impresa di dare corpo alla Storia degli Italiani nella Repubblica Argentina, per la quale, utilizzando un consiglio di Francesco De Sanctis, è indispensabile, prima di tutto, la compilazione di tante monografie» (1907[1930]:s/p).

<sup>59</sup> Entre otros puntos, Rojas atacó contra las escuelas italianas como «activos hacedores de la disolución nacional». Para Zuccarini, había pasado mucho tiempo desde las grandes polémicas acerca de las escuelas italianas (en la década de 1880) y la realidad presente no se condecía con ninguno de los temores nacionalistas.

<sup>60</sup> «La Grecia conquistada conquistó al conquistador e introdujo las artes en el agreste Lacio».

Argentina» (Ibíd.:466). La frase de Horacio resumía la acción ya realizada por los italianos, quienes con su cultura hacía décadas venían transformando el país. Por otro lado, ¿cuál era, se preguntaba, la tradición intelectual de Rojas?

*Due campi si contesero il predominio [de la Argentina]: Belgrano, Rivadavia, Sarmiento, Mitre... da una parte; Quiroga, Bustos, Aldao, Rosas, López Jordan... dall'altra. I primi chiamarono l'immigrazione e questa ha dato all'Argentina tutto lo splendore che essa ostenta e senza del quale neanche il Rojas avrebbe scritto La restauración nacionalista. E gli altri cosa volevano? Che il deserto non fosse popolato, perchè essi vi dovevano impunemente briganteggiare (...) Dopo tante lotte sanguinose, i primi, affrontando inaudite umiliazioni, presero il sopravvento e sconfissero i secondi; cioè a dire distrussero, fin quanto era possibile, la così detta civiltà spagnuola, che Blasco Ibáñez è venuto a glorificare nelle conferenze di Buenos Aires.<sup>61</sup> Perchè il deserto ed il vuoto li aveva creati la Spagna, nella Repubblica Argentina più che altrove (Ibíd.:466; cf. Mancuso 2006:226).*

Así entiende la genealogía de Rojas (y José Manuel Estrada, Adolfo Saldías y David Peña), el hispanismo castizo, la reedición de las llamadas de la restauración rosista.<sup>62</sup> Del lado de enfrente estaba Sarmiento: «*La tradizione è il passato, il vaticinio del genio è la luce dell'avvenire*». El tradicionalismo de la Argentina feudal pretendía excluir la base misma de su riqueza.

*Gli argentini si sono trincerati druidicamente nella loro casta politica, escludendo dai diritti di cittadinanza gli stranieri, perchè, siccome il vecchio non si distrugge tutto e di colpo, seguendo la tradizione, hanno voluto godersi tutti i benefici del potere, benefici costituiti dalle imposte che in parte sono pagate dagli stranieri (...), al cosmopolitismo dal quale tutti traggono la vita: la popolazione, la scuola, i campi, la morale, il teatro, le lettere, il commercio e l'industria nazionale, e coloro che più ne profittano con più accamento lo maledicono (1910:468).*

<sup>61</sup> Es muy interesante notar que la novela que compondría Blasco Ibáñez cinco años después, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, partía de una concepción de la Argentina muy similar a la de Zuccarini, como un laboratorio de concordia, paz y prosperidad.

<sup>62</sup> La interpretación que hizo Rojas de *La representación de los hacendados* de Moreno a Zuccarini le pareció aberrante, no habría comprendido las bases económicas de la revolución ni el desarrollo social de la Argentina. La perspectiva de Rojas para Zuccarini reproducía el programa de Rosas y de España, cerrar las puertas «*con le leggi, con la forza, con la barbarie*» (1910:467).



Además, la invectiva tradicionalista recurría a un «*misticismo materialista dei neutri*» (*Ibíd.*:468), a la contradictoria figura de un «progreso con un contenido de civilización propia, que no se elabora sino en substancia tradicional» (Rojas 1909:91). La crítica al texto de Rojas, absolutamente contemporánea, no pudo evitar que aquella tradición impusiera su punto de vista y determinara al texto de Rojas como uno de los centrales de la *literatura nacional*.

Cuando Rojas habló de «cosmopolitismo sin arraigo» e «inmigración sin historia», los italianos en la pluma de Zuccarini replicaron con su historia secular en la Argentina. El desarrollo de la inmigración italiana había seguido desde sus orígenes hasta entonces una «evolución ascendente». Quien conociera su pasado podría proyectar esa direccionalidad hacia el futuro y «*apprezzare la differenza esistente tra quello che noi chiamiamo passate ed il presente e formarsi una relativa idea di quello che potrà e dovrà essere l'avvenire*» (1910:458). La historia de la inmigración, la materialización del programa de población, muestra que desde siempre combatió el quietismo de la tradición en dirección al progreso, pues las corrientes migratorias «*Hanno distrutto il gauchismo ed il caudillismo, abituando al lavoro le nuove generazioni, mentre le vecchie vivevano o vivono ancora di sola politica (...)*» (*Ibíd.*).

Al mismo tiempo, había una diferenciación de aquellos que «*gridano a perdifiato che bisogna salvare l'italianità che naufraga nei gorghi della invadenza argentina (...)*» (*Ibíd.*). Pues, había un proceso mayor, una síntesis histórica que se estaba formando:

*Una volta l'azione degli stranieri nell'Argentina dovette esplicitarsi sotto forma protettiva della rispettiva nazionalità (...) / tutte le istituzioni organizzate dalle molteplici correnti migratorie nella Repubblica Argentina, furono l'effetto dell'associazione per la lotta che i rispettivi membri furono costretti a combattere in questo tumultuoso ambiente sociale, e per questo appunto furono fochi di civiltà. / (...) Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni (...).<sup>63</sup> / Si è indebolita per*

<sup>63</sup> Por ello presentó un programa de modernización de las asociaciones mutuales, actualizadas a las nuevas necesidades. Según Zuccarini, las sociedades de mutuo socorro habían perdido injerencia en la sociedad frente a la acción de las organizaciones socialistas y el partido católico que creó su Circoli Operai. Su propuesta fue una federación de sociedades, que «*si imporrà*

*questo la italianità di queste istituzioni? (...) Coloro che amano la cristallizzazione sociale (...) risponderanno sì; coloro che intendono il moto di solidarietà sociale e sanno che la forma primitiva delle differenze etniche, conduce all'amalgama nazionale, per forza di sviluppo sociale, risponderanno no, e diranno che esse hanno valorizzato la rispettiva italianità nel consesso delle altre nazionalità, nel grandioso crogiuolo della nazionalità argentina. Così i popoli si tramandano nella storia (Ibíd.:460).*

Se intuía la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica, subsumida a un proceso mayor de etnogénesis:

*Come i poteri argentini sentirono, in un dato momento, il bisogno della colonizzazione dei campi, a tempo opportuno dovranno sentire il bisogno della colonizzazione politica. (...) e tutte le società straniere daranno alla vita argentina le forze conservatrici disciplinate per iniziare il nuovo periodo dell'evoluzione politica, intellettuale e morale della nazione. Sarà questo l'ultimo servizio che esse renderanno al paese ospitale (Ibíd.:470).*

Basaba su afirmación en la intuición de Sarmiento que había señalado algo análogo. Es una predicción que se probaría acertada, a partir de un proceso histórico que se desataría poco tiempo después con la ley Sáenz Peña. Era una respuesta también a las voces alarmistas de los intelectuales italianos que visitaban la Argentina preocupados por «*vedere quale altro utile possa ricavare l'Italia dal torrente di popolazione che si è riversato sulle terre del Plata*», pero que no se preguntaban «*in qual maniera gl'italiani della penisola possano concorrere a rafforzare le posizioni conquistate dall'immigrazione nell'Argentina*» (1910:471). Estaba en marcha un proceso de integración, que antes que valorar, se llamaba a aceptar, pues era el cumplimiento de un programa de cultura esbozado en textos centrales de la Argentina, los de Sarmiento. Por todo esto, se entiende aquí que el texto de Zuccarini es una productiva actualización interpretativa del programa de Sarmiento, a la vez que una respuesta a Rojas y la reacción tradicionalista contemporánea. Lo más interesante de este diálogo fue su productividad —que, por supuesto, no estaba limitada a estos textos sino que alcanzó a amplias tendencias culturales y estéticas—.

---

*come rimedio eroico, ma con essa si renderà necessaria l'ampliamento del vecchio programma sociale, per metterlo in corrispondenza con i bisogni moderni delle classi lavoratrici» (1910:462).*

Si en *Il lavoro degli Italiani nella R. Argentina*, como se dijo, es posible leer la apropiación del asimilacionismo, al mismo tiempo que una lectura resignada del presente que entiende que la integración en una nueva cultura implica el borramiento de ciertas características culturales italianas, en la literatura de Rojas se lee un proceso análogo; *i.e.* un *feed-back* responsivo. Según Mancuso, para Rojas «(...) toda cultura nace de una o más culturas que a pesar de los conflictos, incluso violentos que no niega (aunque omite) no pueden impedir la inevitable e irreversible creolización» (2012:21). Rojas también respondió a la publicística italiana:

Hombres de Italia, renunciad a italianizarnos. (...) No lo podríais. No lo queremos tampoco. (...) / La inmigración moderna (...) es individual y pacífica (...), no como la que España realizó en América, colectivas y armadas (...). Este nuevo período de inmigración, siendo pacífico, se diferencia también del otro de la conquista, en que será susceptible de direcciones intelectuales (1910[1922]:252-3).<sup>64</sup>

En su respuesta, Rojas termina por aceptar la inclusión de las grandes masas cosmopolitas dentro de ciertas «direcciones», ciertos límites. Su narratividad de la culturogénesis fue capaz de contenerlas:

Es decir, las nuevas oleadas migratorias no son una novedad, ya hubo mestización y volverá a haberlo (...). / No obstante, también es cierto que esa cultura profunda, que viene de los albores de la historia nacional, es el punto de partida, que no se puede ignorar, al que se agrega el presente migratorio y cosmopolita, no para sustituirlo sino para fusionarse a él. / (...) Pero claro, ese patrimonio simbólico no lo poseen los inmigrantes europeos, lo deben incorporar, se lo debe enseñar, lo deben aprehender, lo deben aceptar. / Así, y si bien Rojas muestra una apertura notable en comparación con otros pensadores nacionalistas, fija los límites de la integración de los inmigrantes europeos explicitando la asimetría de la integración, que deberá ser aceptada antes de valorar el eventual aporte civilizatorio de las nuevas corrientes poblacionales europeas como absoluta condición de posibilidad, excluyente (Mancuso 2012:21-2).

Rojas asumió de cierta forma las críticas y proyectó las condiciones de posibilidad de integración y eventual valoración del aporte migratorio

---

<sup>64</sup> Por ello la asimilación se proyectó sobre las bases de una pedagogía.

cosmopolita.<sup>65</sup> En resumen, el efecto del intercambio fue una cierta apertura del nacionalismo a aceptar las transformaciones producidas por la inmigración masiva e insertarlas en una narrativa que las contenga como parte de un programa (pedagógico) a futuro. Otro modo de expresarlo sería que la publicística italiana (del mismo modo que otras tendencias culturales) impulsó al nacionalismo a aceptar la irrevocabilidad de dichas transformaciones (cf. Halperín Donghi 1976). Esta interacción fue posible porque había un *mínimum* de comunicabilidad entre estas tendencias culturales (la publicística italiana y el nacionalismo): la comprensión y aceptación común de una culturogenésis como producto del contacto y la eventual asimilación en una cultura unitaria.

### *III.5. Divergencia y diálogo ético-estético con el nacionalismo culturalista*

En el espacio artístico se manifestaron los límites impuestos en el contacto cultural, fundamentalmente en el modo en que se ocuparon los espacios de legitimación abiertos a fines del siglo XIX y principios del XX. Se comentó el modo en que los críticos e intelectuales veían la realidad del espacio cultural porteño. Lo comprendían, en general, como un espacio amorfo a modelar a través de la educación artística. Scardin lo explicaba del siguiente modo: «A Buenos Aires (...) *non abbiamo una stabile, vera ed elevata forma d'arte, perchè l'arte non dovunque mette radici e fruttifica, ma cerca e vuole il suo ambiente, il suo pubblico, i suoi giudici*» (1899:187). Al mismo tiempo era ampliamente aceptada la idea nacionalista tardodecimonónica de que una nación joven no podía dar frutos artísticos propios hasta no asumir un carácter cultural unitario, hasta no superar la *esquizofrenia babélica* (Lotman 1977).

*Sorta dalla mistura di razze e idiomi tanto diversi, dalla fusione ancora incompiuta di elementi così disparati, l'Argentina ha pur dato e dà tutto che un paese mancante di perfetta unità etnologica poteva e può dare. Scienza, letteratura, arte, genio nazionale non si formano con fisionomia, impronta e caratteri proprii che dopo raggiunta l'omogeneità nelle tendenze morali e*

---

<sup>65</sup> Como plantea Dalmaroni: «Rojas se remontaba con seriedad a la bruma legendaria y remota del pasado americano con el propósito conciliador de demostrar imaginariamente que el descomunal conflicto social, político y cultural que la inmigración había planteado al naciente Estado argentino moderno no era tal: desde la más antigua leyenda indígena hasta la historia de la independencia, proponía Rojas, todo lo que nos antecede viene a demostrar que nunca hemos sido otra cosa que una cultura de migración. Lo que nos estaba pasando hacia 1910 era pura argentinidad, otro episodio de lo que siempre habíamos sido» (2000:62).

*nello spirito del popolo. / Forse, tra mezzo secolo, quando la massa che oggidì la costituisce, sarà andata unificandosi e assumendo un solo aspetto etnico e psicologico, questa giovane nazione saluterà il suo genio e la sua arte e la sua letteratura, in cui si rispecchieranno tutte le sue liriche passioni e le sue ideali tendenze* (Scardin 1899:187).

La propuesta de Scardin era convergente y unitaria. El efecto de esta concepción fue que la disputa estética tuvo como objetivo imponer las directivas de ese carácter unitario. Es decir, Scardin no estaba errado en pronosticar el surgimiento de una literatura nacional —en términos gramscianos—,<sup>66</sup> su punto ciego era que esa literatura, si tenía que ser unitaria, no podía aparecer de otro modo que no sea cancelando las alternativas pluralistas, reclamando para sí la hegemonía de la producción signica. Precisamente, el modelo convergente encontró sus límites —no sólo históricos sino también lógicos— en el momento —no cronológico sino lógico— en que se activó la puja por definir el centro de la cultura. La crítica y los artistas italianos experimentaron no sólo el rechazo —que a veces no se condecía con una realidad extratextual— sino también el desplazamiento de sus concepciones estéticas.

Un ejemplo de dónde desembocarían estas tensiones puede verse en el comentario publicado en *La Nación* acerca de una exposición que organizó en 1916 Antonio Alice con obras de Decoroso Bonifanti, uno de sus maestros. La crítica revela, detrás del reconocimiento a los méritos de haber dado forma al espacio artístico, un rechazo a sus modelos estéticos, percibidos como anticuados:

Bonifanti es un antiguo conocido de la sociedad porteña. Aquí residió más de 20 años, en una época en la cual el ambiente no era precisamente muy propicio al arte, y su acción individual se manifestó, tanto por el número de discípulos que dejó como por las sociedades artísticas de efímera vida, que contribuyó a crear al lado de Zuberbühler, Carlos Gutiérrez, del Campo, de Pol, Di Napoli Vita y tantos otros paladines de la belleza. (...) Bonifanti, producto del ambiente artístico italiano del siglo XIX, antes de que por él pasara un cierto soplo vivificador, (...) da la clave de esa manera «*un peu vieillote*» de algunos paisajistas argentinos, relativamente jóvenes, que al

---

<sup>66</sup> En los términos de Scardin se refería a «(...) *quello istintivo criterio il quale si ha quando l'arte siasi integrata nel popolo, patrimonio inalienabile della sua anima, del suo sentimento*» (1899:187).

lado de los ultramodernistas recién llegados de Paris, parecen ejecutar, sobre el clavicordio y en el seno colosal de una orquesta Wagneriana, una suave romanza «*demodé*».<sup>67</sup>

Esa ambivalencia con la que se consideraba la acción de estos artistas tuvo como efecto un olvido en la cultura: sus contribuciones a la creación de un *arte nacional argentino* que partiera de los modelos estéticos del arte italiano. Ese olvido es uno de los efectos que tuvo el desarrollo de la *literatura nacional*, del relato artístico nacional (Mancuso 2010a:197). Las condiciones históricas sobre las que se dio ese relato —la puja de distintas alternativas por hegemonizar su punto de vista— tendieron a que se haga sobre la base de una concepción unitaria, lo que conllevó la atenuación —nunca la desaparición total— de ciertas voces que la historia fue corriendo del centro.

Emilio Zuccarini también percibía en 1930 ese retroceso del arte italiano en la Argentina. Sentía que la obra colectiva de los artistas italianos desaparecía: «*In tal modo si venne formando, a poco a poco, il deserto là dove l'arte popolava con tutte le fantasie una delle più belle e onorevoli attività degl'italiani residenti in Buenos Aires*» (1930:II). Es ya una mirada pesimista, o tal vez, nostálgica de un pasado de lucha. La razón que no hacía falta explicar era la centralidad que habían adquirido los textos que ellos tan activamente combatieron. De modo tal que Zuccarini, que había sido partícipe, veía los efectos de aquel diálogo estético. La historia de Francesco Parisi resumía la del arte italiano en Buenos Aires, «(...) *dando prova di quell'ottimismo che, inconsapevolmente, di un artista fa un sacerdote (...) tu (...) predicavi al deserto, pur prodigandoti egualmente per la tua arte e per la santa italianità*» (*Ibid.*:II). El optimismo original, había cambiado y en desierto volvía a convertirse el espacio artístico porteño para Zuccarini, que no viviría mucho tiempo más.

La perspectiva según la cual Zuccarini valoraba la obra de Parisi no era como portadora de un valor intrínseco, sino contrastada a sus condiciones de posibilidad y sus efectos históricos. Por ello, le resultaba un pretexto para estudiar el «ambiente» —i.e. la condición de posibilidad— que, a su vez, era modificado por los efectos de la obra integral del artista. El trabajo de Parisi había seguido una direccionalidad ascendente (quizás no sea una simple metáfora pues la decoración de la Catedral, especialmente en sus techos, se sugería como obra consagratória). No sólo habría impactado en la colectividad

---

<sup>67</sup> "Exposición Bonifanti", *La Nación*, 18-VI-1916.

italiana, sino también (y este era quizás el mayor triunfo para Zuccarini) había podido interpretar las necesidades del público porteño: «(...) *nell'opera di decorazione della Cattedrale, egli è l'esponente reale e vero del patrimonio sentimentale del pubblico argentino (...)*» (1907[1930]:9).

Los trabajos importantes de Parisi fueron las decoraciones de Iglesias: del Socorro, San Roque, la de Belgrano, la capilla del Hospital Español y la Catedral. Para Zuccarini, anarquista —o filoanarquista— y ferviente anticlerical, había una contradicción entre una obra característica de la *italianità* y el tema.<sup>68</sup> Por ello intentó justificarlo del siguiente modo:

*Ma, dirà qualcuno, per cogliermi in flagrante contraddizione, tutto ciò, trattandosi di una chiesa, è arte religiosa? Assolutamente no, è decorazione religiosa (...). / Inanzi tutto, questo punto interrogativo, in mezzo alla critica argentina lo piantai io solo,<sup>69</sup> quando si trattò della decorazione della Cattedrale, e nell'ambiente platense è restato, forse disgraziatamente, un concetto individuale mio; e da questo punto di vista, le pitture dal Parisi eseguite nella chiesa madre di Buenos Aires, sono religiose quanto lo erano quelle che i nostri migliori artisti dipinsero nelle chiese che la munificenza cattolica costruì nel rinascimento (Ibíd.:60).*

¿Pintar la catedral era entonces abjurar de la *italianità*?

*Parisi (...) resta sempre italiano e può andarne orgoglioso. / (...) Parisi concorre per la decorazione della Cattedrale, ma dipinge anche il Salone della Società Unione Fraternal della Boca, alla quale regala un bozzetto all'olio raffigurante la Breccia di Porta Pia; e, quale affermazione del pensiero laico, sotto al dipinto che, nella cupola della Cattedrale, rappresenta il Trionfo della religione, egli appose la data XX Settembre 1902, rispecchiante la*

<sup>68</sup> Sin embargo, poco se destacaba entonces en la publicística italiana otro espacio de comitencia para los artistas italianos muy importante, la decoración de teatros. Aquellos santuarios laicos, espacios antonomásticos de la italianidad fueron también importantes comitentes de artistas italianos (v.gr. la obra de Nazareno Orlandi en el Teatro Splendid y en el Teatro Municipal de la ciudad de Santa Fe).

<sup>69</sup> Era esperable que en el contexto de la crítica argentina Zuccarini se quedara solo pues la contradicción era significativa para él, ya que, como señalara Gramsci: «(...) la actitud de los intelectuales italianos hacia la religión (antes del Concordato) está dado por lo siguiente: en Italia, las relaciones entre Estado e Iglesia eran mucho más complejas que en los otros países. Ser patriota significó ser anticlerical, aunque fuese católico: sentir "nacionalmente" significaba desconfiar del Vaticano y de sus reivindicaciones territoriales y políticas» ([1950](2009):257).

*protesta eterna dell'arte italiana (...) che nel Parisi fa ricordare quella del Perugino, come ce la narra il Vasari (Ibíd.:47).<sup>70</sup>*

La conclusión de Zuccarini es que la Argentina no era un país propicio para el desarrollo del «*arte vera*». Lo que había en Buenos Aires a principios del siglo XX era imitación, adulteración, simulación.

*(...) appena ora nella capitale federale principia a prendere le arie di una certa modernità, palesemente ed inavvertitamente importata dall'Europa. E questa modernità, lo affermo senza malizia, riducesi a semplice rappresentazione, cioè è pura teatralità, è niente altro che imitazione, perchè riproduce, più o meno bene, quello che si è visto o si è appreso preferentemente a Parigi ed accezionalmente altrove. (...) / Ora, i fatti lo confermano, anche nell'Argentina la funzione artistica va accentuando e determinando in senso cattolico, perchè sono le chiese che sentono il bisogno di ammodernarsi e di abbellirsi, cancellando dalle loro pareti tutti quegli sgorbii, che possono essere celesti e religiosi quanto si vuole, ma che non hanno nulla di umano e tanto meno di artistico (Ibíd.:65-6).*

Era una situación «feudal», la obra de arte dependía del dominio de la iglesia y la gran burguesía. Es posible establecer una conexión con la explicación de Zuccarini (1910) de la ideología de la intelectualidad argentina ligada a la restauración tradicionalista. Sin embargo, esa situación «falsa» del arte en la Argentina tenía como contrapeso la influencia de las distintas corrientes migratorias, que buscaron progresivamente desintegrar lo viejo: «*Questa situazione anormale della presente socialità argentina, non l'ha creata il Parisi; egli l'ha trovata e l'ha affrontata risolutamente*» (1907[1930]:74).

Es posible entender el esteticismo de la publicística italiana como réplica a la vía «culturalista» esgrimida por el nacionalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX (cf. Terán 2000; Devoto 2002). El diálogo, si bien fue asimétrico, produjo un *feed-back*; i.e. tuvo efectos en ambas tendencias culturales. Esto podría verse en la incorporación que hizo Rojas de las críticas que fueron realizadas a su pensamiento (v.gr. Zuccarini 1910) en *Eurindia* (cf. Dalmaroni 2000; Mancuso 2012), donde se formuló —si bien ya estaba preconfigurada en los textos anteriores— una culturogénesis integradora. Por su parte, la publicística italiana también se vio modificada en el intercambio. Zuccarini propuso un proyecto de

---

<sup>70</sup> Vasari negaba que Perugino haya tenido convicciones religiosas.



reajuste de los objetivos del asociacionismo —que implicaba desde su perspectiva la competencia por la representación de los sectores trabajadores con el catolicismo y con cierta izquierda—, pues en el fondo existía una dirección histórica que tendía a la síntesis cultural: «*Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni (...)*» (1910:462).

El asimilacionismo no era sólo una teoría del nacionalismo vernáculo; era una teoría cultural hegemónica en aquel período histórico. Una de sus características principales fue la narrativa unitaria a la que se subsumía. Es decir, el convencimiento de que el resultado del proceso de contacto (choque) cultural es una cultura unitaria, de rasgos determinados (no necesariamente predecibles).<sup>71</sup> Esta premisa aparece como consenso también en los textos italianos. Scardin (1899) entendía que la Argentina se encontraba en medio de aquel proceso: mezcla de razas e idiomas, la fusión de sus elementos dispares estaba aún incompleta y no se había alcanzado la «*perfetta unità etnologica*». Había predicho que faltaba para ello medio siglo. Por esto, se lee la propuesta de Scardin como de tendencia unitaria, homogénea, convergente. Por su parte, la comprensión de Zuccarini, algo más compleja, se refería a una «palingénesis» cultural. Ésta era una fuerza transformadora («*di digestione sociale*»), que modificaba los elementos culturales originarios, «*distruggendo ogni proposito anteriore*» (1910:5), integrándose en una nueva historia, una nueva civilización.<sup>72</sup> Por ello Zuccarini intuyó la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica, subsumida a ese proceso mayor de culturogénesis. En ese cotexto teórico el carácter cultural unitario era una condición del surgimiento de una expresión artística propia.

En este sentido la narrativa cultural unitaria ponía el acento en un orden lógico que se revela a la luz de la semiótica de la cultura: primero el carácter unitario de la cultura y luego la creación del texto propio. Se obviaba de esta forma la condición necesaria del texto ajeno en la creación del texto propio (*cf.* Lotman


<sup>71</sup> He ahí el poder de *Eurindia*: una narrativa culturogenética capaz de asimilar e integrar (tanto en el pasado como en el presente) en una fisonomía cambiante y dinámica elementos culturales originarios muy diversos; siempre y cuando (*conditio sine qua non*) una serie de elementos estructurales garanticen la homeostasis cultural (la lengua española principalmente).

<sup>72</sup> Esto hacía de Argentina, para Zuccarini, una anomalía, una utopía pacífica y de concordia en un mundo cada vez más conflictivo.

1983). Como efecto, la disputa estética se orientó a definir las directivas de ese carácter unitario. Si el *texto propio*, la *literatura nacional*, el *relato artístico nacional*, tiende a ser unitario, consecuentemente, se minimiza, invisibiliza —nunca totalmente—, el aporte del *texto ajeno* (cf. Mancuso y Grupo Sigma 1991). Es decir, se cierra cancelando las alternativas pluralistas, reclamando la hegemonía de la producción sígnica. Este es un límite —histórico y lógico— del modelo convergente, i.e. la puja por definir el centro de la cultura. Esto produjo el desplazamiento, el olvido —o *quasi* olvido— de los artistas y críticos italianos y sus concepciones estéticas. Lo aparentemente paradójico es que tal efecto no fue sólo el resultado de una imposición sino también de condiciones inherentes de su propia concepción cultural.

#### IV. Conclusiones

Un modo de comprender la publicística italiana en Buenos Aires es enunciar una permanente tensión inherente, irresoluble, entre la convergencia y la divergencia; entre la aceptación de las condiciones culturales impuestas para la asimilación y la conservación de rasgos culturales cuya estructuralidad resultaba inasimilable; entre la clausura monológica y la apertura pluralista. Se insiste en este punto: desde muy temprano la publicística italiana tuvo la pragmática convicción de que el contacto cultural tiende al borramiento de las características originarias. Aún más, aceptó de modo realista aquella condición y creó una publicística —es decir, una producción textual, artística y crítica, que enfatizó los sentidos de la *italianità*— con el fin de afrontar aquel contacto e intentar imponer algunas de sus condiciones al choque cultural. Consecuentemente, toda la producción textual —esto no es novedoso pero aparece con una irrefutable contundencia— italiana en la Argentina está atravesada por la tensión entre la convergencia cultural, a riesgo de la pérdida de las características culturales más salientes del aporte italiano, en primer lugar la lengua, en la pretensión de imponer las condiciones del contacto; y la divergencia cultural, en la pretensión asimétrica —que los encontró en la parte débil— de conservar los elementos culturales en el contacto. Por ello, Zuccarini (1910) advertía a los italianos que se lamentaban, que debían aceptar la «realidad», el verosímil compartido; i.e. la condición ya asumida de integrarse en un proceso mayor de etnogénesis que diluiría la *italianità*, comenzando por la lengua. Sin embargo, más allá de las proyecciones a futuro de los textos, las

condiciones impuestas por el nacionalismo culturalista a la integración de los inmigrantes a través del programa pedagógico no pudieron —en esto se ve actuar con toda su potencia la dinámica cultural— evitar que ciertos elementos culturales italianos se arraiguen fuertemente en la cultura argentina. Ese relato culturogenésico fue muy exitoso en el sentido de borrar o imponerse sobre los rasgos más disímiles; pero no es sólo sobre el elemento común que aparece sino que, invisibilizadas u olvidadas, también se sustentó responsivamente sobre las disputas de lo disímil: la cuestión de la lengua, el proyecto pedagógico, el ordenamiento diverso de la memoria y los modelos artísticos propuestos. Para poder comprenderlo es necesario estudiar las disputas para entender que son respuestas a esos *textos ajenos* lo que produce un relato más o menos unitario de la cultura y de sus destinos como cultura. Fue absolutamente predictiva la frase de Cittadini en 1886 en su programa de *italianità*: que la Argentina «(...) *prenda una fisionomía política, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità*» (cit. in Bertagna 2009:32). 

---

## REFERENCIAS

- ANNINO VON DUSEK Antonio  
1976 "El debate sobre la inmigración y la expansión a la América Latina en los orígenes de la ideología imperialista en Italia (1861-1911)", *Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 13: 189-215.
- BACHTIN Michail  
1929 *Problemy tvorchestva Dostoievskogo*, Leningrado: Priboi; (tr. esp.: "Del libro *Problemas de la obra de Dostoievsky*", *Estética de la creación verbal*, 2008<sub>2</sub>, pp. 187-193).  
1959-61 "Problema teksta v lingvístike, filologii i drugyj gumanitárnyj naúkaj. Opyt foñpsóvskogo analiza", *Voprosy Literaturny*, 10, 1976, Moscú: 122-151; (tr. esp.: "El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas", *Estética de la creación verbal*, 2008<sub>2</sub>, pp. 291-319).
- BERNASCONI Alicia  
2006 "Periodistas y dirigentes políticos. La disputa por la conducción de la colectividad italiana en tiempos de conflicto (1919-1920)", in Alicia Bernasconi y Carina Frid (eds.), *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires: Biblos, pp. 83-97.
- BERTAGNA Federica  
2009 *La stampa italiana in Argentina*, Roma: Donzelli.

- BLENGINO Vanni  
 1987 *Oltre l'oceano. Un progetto d'identità: gli immigranti italiani in Argentina*, Roma: Edizioni Associate, 1990<sub>2</sub>; (tr. esp.: *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires: CEAL, 1990).
- CETRANGOLO Aníbal E.  
 2015 *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- 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, 2009<sub>3</sub>.  
 2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
- ECO Umberto  
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1991<sub>5</sub>).  
 1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
- GALFIONE María Carla  
 2016 "Filosofía y política en los años 20 en Argentina. Lecturas del idealismo italiano", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [en línea], 47(1): 1-15, (consulta: 15/05/2017), disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/52396/48259>>
- GRAMSCI Antonio  
 [1949] *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2012).  
 [1950] *Letteratura e vita nazionale*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).
- HALPERÍN DONGHI Tulio  
 1976 "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 13, Colonia; "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987, pp. 191-238.
- LIBERTI Rocco  
 2011 "Il testo di 'Siciliana' nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi", *Calabria sconosciuta*, XXXIV, 129-130, enero-junio, Reggio Calabria: 49-51.
- LOTMAN Iuri M.  
 1977 "Mesto kinoiskusstva v mehanizme kul'tury", *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 8: 138-150; (tr. esp.: "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", Iuri M. Lotman (2000): 123-137).  
 1981a "Semeiotika kul'tury i poniatie teksta", *in Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 12, Tartu: Tartu Riikliku Üliõkooli Toimestised, pp. 3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", (1996): 77-82).

- 1981b "Tekst v tekste", in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 14, Tartu: Tartu Riikliku Üliikooli Toimetised, pp. 3-18; (tr. esp.: "El texto en el texto", (1996): 91-109).
- 1983 "K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul'tur (semioticheskii aspekt)", in *Uchionye Zpisk, Tartuskogogosudarstvennogo universiteta*, 646, Tartu: 92-113; (tr. esp.: "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", (1996): 61-76).
- 1992a *Kul'tura i vzryv*, Moscú: Gnozis; (tr. esp.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999).
- 1992b "Tekst i poliglotizm kul'tury", *Izbrannye stat'i*, t. 1, Aleksandra: Tallin, pp. 142-147; (tr. esp.: "El texto y el poliglotismo de la cultura", (1996): 83-90).
- (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra.
- (2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra
- LOTMAN Iuri M. y Boris A. USPENSKI
- 1971 "O semioticheskome mehanizme kul'tury", *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 6, Tartu: Tartu Riikliku Üliikooli Toimetised, pp. 144-166; (tr. esp.: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", Iuri M. Lotman (2000): 168-193).
- 1977 "Eterogeneità e omogeneità delle culture. Postscriptum alle tesi collettive", in C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milán: Feltrinelli, 1979, pp. 221-224; in F. Sedda (ed.), *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma: Meltemi, 2006, pp. 149-153.
- LOTMAN Iuri M. et alii
- 1973 "Tezisy k semioticheskome izucheniiu kul'tur (V promenenii k slavianskim tekstam)", in Maria Renata Mayenowa (ed.), *Semiotyka i struktura tekstu: Studia po'swiecone VII Miedzynarodowemu kongresowi slawistów*, Breslau: Ossolineum, pp. 9-32; (tr. esp.: "Tesis para el estudio de semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)", *Entretextos* [en línea], 7, mayo 2006, Granada: 57-86), (consulta: 28/11/2014), disponible en: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>>
- MANCUSO Hugo R.
- 2005 *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
- 2006 "La anomalía sociocultural argentina contemporánea. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita", in Julio Godio y Hugo Mancuso, *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 183-253.
- 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.
- 2010a *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: Sb.
- 2010b "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, (consulta: 12/12/2013), disponible en:  
<[www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf](http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf)>
- 2014a "Aventura y exilios", *AdVersus* [en línea], XI, 26: 1-6, (consulta: 1/12/2014), disponible en: <<http://adversus.org/indice/nro-26/presentacion/XI2601.pdf>>
- 2014b "Narrativa de los infortunios", *AdVersus* [en línea], XI, 26: 8-21, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-26/articulos/XI2602.pdf>>
- 2014c "Perspectivas narratológicas del arte", *AdVersus* [en línea], XI, 27: 9-31, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf>>
- MANCUSO Hugo Rafael y Grupo Sigma  
1991 "Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (II)", *Ad-Versus*, 2-3, diciembre, Roma-Buenos Aires: 5-6; *AdVersus* [en línea], II, 2, abril 2005, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro2/presentaciones/presentacion2.htm>>
- MANCUSO Hugo R. y Armando MINGUZZI  
1999 *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Página 12.
- PRIETO Adolfo  
1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
- RISPO Carlo y Mirella TOSCHI  
1982 *Civiltà d'Italia. Vol. II. Ottocento e novecento*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- ROSOLI Gianfausto  
1991 "Las imágenes de América en la emigración italiana de masas", *Estudios migratorios latinoamericanos*, 6, 17: 3-21.
- 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, 1: 155-182.
- ROSSI-LANDI Ferruccio  
1967 "Significato, ideología e realismo artístico", *Nuova Corrente*, 44: 300-342; (tr. esp.: "Significado, ideología y realismo artístico", in *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, pp. 67-101).
- 1978 *L'ideologia*, Milán: Istituto Editoriale Internazionale; (tr. esp.: *Ideología*, Barcelona: Labor, 1980).
- ROSSI-LANDI Ferruccio y Hugo R. MANCUSO  
1985 "Etzevirii Wittgensteniani. Linguaggio, Pensiero ed Egemonia"; (tr. esp.: "Apuntes wittgenstenianos (lenguaje, pensamiento y hegemonía)", *AdVersus* [en línea], III, 6-7, 2006, (consulta: 28/11/2014), disponible en: <[http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier\\_rossilandi\\_mancuso.htm](http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_rossilandi_mancuso.htm)>
- SERGI Pantaleone

- 2012 *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale e del giornalismo italiano in Argentina*, Cosenza: Luigi Pellegrini.
- 2013 "Giornalisti italiani per la stampa argentina", *Giornale di storia contemporanea*, 1-2: 53-70.
- TERÁN Oscar
- 2000 *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires: FCE, 2008<sub>2</sub>.
- WEBER José Ignacio
- 2009 "Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires", *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología*, Buenos Aires: EDUCA –CDRom, pp. 148-164.
- 2011 "Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo", *AdVersus* [en línea], VIII, 21, Buenos Aires: 101-124, (consulta: 3/12/2014), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf>>
- 2012a "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)", in Silvina Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 61-100.
- 2012b "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: 315-341.
- 2014 "Una formación cultura italiana en Buenos Aires (1890-1910)", *AdVersus* [en línea], X, 25: 12-50, (consulta: 3/12/2014), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>>
- 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", in Derek Crabtree y Anthony P. Thirlwall (eds.), *Keynes and the Bloomsbury Group*, Londres: Macmillan; in Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980: 148-169; (tr. esp.: "La fracción Bloomsbury", en Pablo Rocca (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices, 1865-1974* [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005).

#### FUENTES

- CATTELANI Ferruccio
- 1927 *Actividades musicales en la Argentina* (con prólogo de Alejandro Lucadamo), Buenos Aires: Luis Veggia.
- DE GUBERNATIS Angelo
- 1898 *L'Argentina. Ricordi e letture*, Florencia: Bernardo Seeber.
- DI NAPOLI-VITA
- 1915 *Io parto!*, Buenos Aires: Dante Alighieri, 1916<sub>2</sub>.
- EINAUDI Luigi
- 1900 *Un principe mercante: studio sull'espansione coloniale*, Turín: Fratelli Bocca.

- FRANZONI Ausonio  
1898 "Gli Italiani nell'Argentina. Sguardo generale. Parte prima. Origini e sviluppo materiale della Collettività", Camera di Commercio ed Arti, *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, pp. 1-19.
- GODIO Guglielmo  
1893 *Nuovi Orizzonti. L'America ne'suoi primi fattori, la colonizzazione e l'emigrazione*, Florencia: G. Barbera.
- PARISI Giuseppe  
1907 *Storia degli Italiani nell'Argentina*, Roma: Enrico Voghera.
- PASCARELLA Cesare  
[1961] *Taccuini. A cura dell'Accademia dei Lincei*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- ROJAS Ricardo  
1909 *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- 1910 *Blasón de plata*, Buenos Aires: La Nación; Buenos Aires: Juan Roldán y Cia., 1922.
- SCALABRINI Angelo  
1894 *Sul Rio della Plata. Impressioni e note di viaggio*, Como: F. Ostinelli.
- SCALABRINI ORTÍZ Raúl  
1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- SCARDIN Francesco  
1899 *Vita italiana nell'Argentina. Impresioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- ZUCCARINI Emilio  
1930 *L'opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Imprenta Fontana.