PLURICULTURALIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA ITALIANA EN BUENOS AIRES (ARGENTINA, 1890-1910)

PLURICULTURALITY AND ITALIAN ARTISTIC CREATION IN BUENOS AIRES (ARGENTINA, 1890-1910)

José Ignacio WEBER

Universidad de Buenos Aires

nachoweber@yahoo.com.ar

Resumen: Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX se modelizó como una "Babel"; en respuesta a este modelo surgieron los sistemas de reglas de la estética nacionalista. El análisis de los *topics* de las letras de canciones compuestas por inmigrantes italianos muestra que vehiculizaron estructuras de sensibilidad asociadas a la *italianidad*. Entonces, el nacionalismo consideró estos textos como *ajenos* —no creolizables—. Por ello, para comprender los efectos de este plexo textual de creación inmigrante no habría que indagar en las condiciones intrínsecas del texto artístico sino en su inadecuación al metatexto instructivo hegemónico nacionalista de la cultura.

Palabras clave: Semiótica de la cultura. Inmigración italiana. Canción de cámara en italiano. *Topic*.

Abstract: In the late 19th and early 20th Century Buenos Aires was modeled as "Babel"; in response to this model arose the systems of rules

of nationalist aesthetics. The analysis of the topics of the lyrics of songs composed by Italian immigrants shows that they conveyed structures of sensitivity associated with Italianity. Consequently, the nationalism considered these texts as foreign —not syncretizable—. Therefore, in order to understand the effects of this textual plexus of immigrant creation, one should not inquire into the intrinsic conditions of the artistic text, but rather in its inadequacy to the nationalist hegemonic instructive metatext of culture.

Key Words: Semiotics of Culture. Italian Immigration. Italian Chamber Song. Topic.

> "[...] *los Trolls de la superstición popular son Elfos malignos y estúpidos, que moran en las cuevas de las montañas o en deleznables chozas.* [...] *Ibsen imagina que son, ante todo, nacionalistas; piensan, o tratan de pensar que el brebaje atroz que fabrican es delicioso y que sus cuevas son alcázares*" (J. L. Borges y M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*).

1. INTRODUCCIÓN. POLICULTURALIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA[1]

Este artículo indaga un aspecto del amplio problema de la relación entre la creación artística y la multiculturalidad desde la perspectiva de la semiótica de la cultura aplicada a la historia cultural y artística argentina

[1]Una versión reducida de este trabajo fue leída en las XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, Teatro y Música, "El arte y la multiculturalidad en la Historia", del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en agosto de 2017. La investigación se llevó en el marco del proyecto UBACyT: "Música 'culta' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX" (cód. 20020150100049BA; programación científica 2016-2018) dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

de fines del siglo XIX y principios del XX. Desde este marco teórico, el problema es tratado en términos de *policulturalidad* y *creación*[2], ya que se considera que para la creación es ineludible el contacto —el choque— con el otro —con otra cultura—. En el carácter responsivo del diálogo —en la necesidad de responder a los *textos ajenos*, de la otra cultura— es donde se produce la creación del *texto propio* (Lotman, 1996a; Bachtin, 2008). De este modo se interpretan tanto el conflicto —especialmente con ese gran otro que fue la inmigración italiana—, como la productividad de la cultura argentina del período, específicamente en Buenos Aires. Como bellamente ilustra el poema *Nostalgias* de Francisco Soto y Calvo:

> *Lenguas, ideas, hábitos y sangres,*
> *Todo se mezcla se depura y funde.*
> *Así en la red de la argentina historia,*
> *Tejido grande y complicado y rudo,*
> *Tiene la infamia su mezquino nudo*
> *Tiene su nudo la radiante gloria* (1901: 15).

El objetivo es plantear un programa de estudio para la producción artístico-estética inmigrante del período (*vide infra* 2). Es decir, proporcionar una perspectiva teórica y un esquema hipotético para hablar tanto de la canción de cámara en italiano —que es el tema central de este trabajo—, como del gran plexo textual de la creación inmigrante. Para ello, se indaga en un corpus de canciones compuestas por inmigrantes italianos, aparecidas en revistas culturales y artísticas ligadas a esa colectividad en Buenos Aires entre 1890 y 1910 (*v.i.* 3). Particularmente, se busca ponerlas en relación, en diálogo, con otros textos artísticos y críticos del período

[2]El problema se trata en términos de *pluriculturalidad* o *policulturalidad* y *creación* artística (o estética), ya que *multiculturalidad* implica un debate extenso cuya reposición no es objetivo de este trabajo. Para comprender las diferencias entre multiculturalidad y pluriculturalidad desde la teoría social y política *vide* Vázquez (2009); para una lectura en clave culturológica de la multiculturalidad *v.* Mancuso (2008 y 2010); para una crítica a perspectivas teóricas de la multiculturalidad *v.* Mancuso (2016 y 2017).

y posteriores, especialmente con la estética nacionalista, para articularlas en un relato que dé cuenta de su importancia como una de las alternativas del diálogo ético-estético y explique en parte los motivos de su olvido —transitorio, nunca absoluto aunque sí fragmentariamente superable—.

Con este propósito, se parte de una caracterización de la Buenos Aires de fines del siglo XIX e inicios del XX a partir de los principios que establece la culturología para hablar de la cultura como sistema semiótico. Se tienen en cuenta tres cuestiones fundamentales: el lenguaje natural como *dispositivo estandarizante* de la cultura (*v.i.* 2.1); la cultura como memoria, es decir, como conjunto ordenado y jerárquico de textos (*v.i.* 2.2); y la modelización de la cultura de sí misma y de la no-cultura (*v.i.* 2.3) (Lotman y Uspenski, 2000). En esta caracterización, la música vocal (que incluye tanto a la canción de cámara —objeto de este trabajo—, como al teatro musical) fue una de las más importantes arenas donde se disputó el conflicto cultural en el ámbito de la creación artística (o estética)[3]. Por ello, se describe luego el corpus de canciones compuestas por inmigrantes italianos en dicho contexto cultural (*v.i.* 3). A partir del análisis de los *topics* (Eco, 1999: 125 y ss.) de las letras de este repertorio, se conjetura que vehiculizó estructuras de sensibilidad que fueron asociadas a la *italianidad* (*v.i.* 3.1), siendo uno de sus efectos de lectura en la crítica especializada la postulación de una condición ajena —*i.e.* impropia y no creolizable— (*v.i.* 3.2). Finalmente, se reflexiona acerca de la ajenidad de los textos en un sistema semiótico *policultural* (*v.i.* 4).

[3]Esta afirmación no describe algo casual o que obedece a la discreción del investigador sino que, se postula, la relación de la cultura porteña del período con algunos géneros de la música vocal revela la centralidad estructural de ciertos sistemas modelizantes secundarios, como se explicita más adelante.

2. PROPUESTA CULTUROLÓGICA DE ESTUDIO DE LA CREACIÓN INMIGRANTE

2.1. Polilingüismo

La historia cultural argentina de la segunda mitad del siglo XIX está signada por la apertura cultural. Más allá de la contundencia, por ejemplo, de los datos demográficos, se pretenden mostrar aquí los efectos de esta apertura a nivel semiótico. Uno de ellos fue la crisis y dinamización del sistema cultural como resultado del programa y el "aluvión" inmigratorio[4]. Consecuentemente, la ciudad de Buenos Aires fue escenario de una cultura políglota que tenía en su interior coexistiendo —conflictivamente— diversas lenguas naturales[5]. Es decir, se constituía en un espacio *pluricultural* porque convivían distintas lenguas que modelizaban de modo contradictorio (al menos en parte) el mundo. Como en toda cultura con estas características[6], a nivel semiótico, se pusieron en funcionamiento dos mecanismos opuestos: uno que tendía a la diversidad, al poliglotismo; y otro orientado a la uniformidad (Lotman *et al*., 2006).

Este polilingüismo puede ser entendido como el problema central al que responden las estéticas nacionalistas a través del establecimiento de una jerarquización clara en la convivencia de las lenguas coexistentes. En el caso argentino, distintas vertientes artísticas nacionalistas entre el

[4]"Aluvional" es el modo en que describe (y modeliza) José Luis Romero (1965) la sociedad surgida del proceso histórico por el cual ingresaron a la Argentina millones de inmigrantes, principalmente provenientes de Italia y España. El programa inmigratorio implicaba *grosso modo* la llegada de mano de obra y de otros agentes —profesionales, intelectuales, etcétera— destinados a la modernización de la economía y la cultura del país (Halperín Donghi, 1987).

[5]La lengua natural es el sistema modelizante primario que toda cultura posee en su centro como dispositivo estandarizante (Lotman y Uspenski, 1996).

[6]En efecto, toda cultura, como la entiende la semiótica, tiene en su interior dialogando asimétricamente sistemas de signos diversos, que son la condición de su creatividad y reproducción (excepto tal vez en momentos muy particulares de forzada estasis que no puede ser más que transitoria y relativamente breve, antes de mutar o perecer; *v.gr.* los totalitarismos europeos y asiáticos del siglo XX) (Lotman, 1996b).

último cuarto del siglo XIX y mediados del XX buscaron reproducir, imitar o simular una lengua estructurante de la "argentinidad", resultando en diversas soluciones estéticas según cómo hayan escrito esa lengua —como nativistas, gauchescas, criollistas, etcétera—. El canon de la música vocal nacionalista argentina posee múltiples ejemplos de estas diferencias. Para ilustrarlas, valga recordar el modo en que canta el personaje Pontezuela en la ópera *El Matrero* (1929) de Felipe Boero con libreto del uruguayo Yamandú Rodríguez:

Pero pa' mí, pa' esta china[7]*,*
Pa' esta mujer, el Matrero[8]*...*
¡Lucha más que un chacarero!
¡Canta más que un payador[9]*!*
¡Es tierra ande entra el acero
del puñal... y ese dolor
juyendo[10] *del pago entero,*
cayó en mi pecho, y dio flor!

Diversa es la prosodia de la *Canción del carretero* (1925) de Carlos López Buchardo y letra del entrerriano Gustavo Caraballo:

En las cuchillas[11] *se ha puesto el sol,*
mientras la tarde muriendo está.
Y así, cantando, va el carretero
las desventuras de su cantar.

Asimismo, los mencionados mecanismos o tendencias al pluralismo

[7]"China" es el modo en que entre gauchos se refieren a la mujer de la campaña.
[8]El "matrero" es un gaucho fugitivo de la justicia.
[9]Cantor popular que improvisa versos acompañado por la guitarra.
[10]Huyendo.
[11]Se refiere a elevaciones del terreno características de la provincia de Entre Ríos (Argentina).

o a la uniformidad se verifican al interior de la inmigración italiana. Para algunos inmigrantes, la lengua italiana debía permanecer viva dentro de la colectividad en un nivel de jerarquía igual al español; eran los partidarios de la *patria favella*. Entre ellos, por ejemplo, los fundadores de la Asociación "Dante Alighieri" y el lexicógrafo, gramático y pedagogo Lucio Ambruzzi (Venecia 1865-Turín 1952), quien dijo:

> […] *el ambiente tiene una gran fuerza de asimilación; y mientras para reaccionar se agudiza nuestro amor a la tierra lejana, inconscientemente nos dejamos tomar del lado débil, y sin percatarnos, nos encontramos vencidos en el terreno que más celosamente debe ser custodiado, porque allí está el verdadero carácter nacional: la lengua. De hecho, incluso los italianos medianamente cultos, después de algunos años de vida en estos países* [Argentina y Uruguay]*, se encuentran —quien sabe cómo— españolizados* (1902: 847, traducción propia)[12].

Es más, afirmaba con tono jocoso, "[…] la lengua ítalo-castellana, aunque no reconocida por ninguna academia, existe de hecho y tiene —por desgracia!— una literatura" (Ambruzzi, 1902: 847, traducción propia), como cierto soneto popular que circulaba a principios del siglo XX:

> *Mi dann'asco, caramba, certi tali*
> *Che dispoi quattro dia che son gegati,*
> *Voglion far da creoggi rematati*
> *Ed ablano un idioma da animali* (*cit. in* Ambruzzi, 1902: 848).

[12]"[...] l'ambiente ha una gran forza assimilatrice; e mentre per reagire si acuisce il nostro amore alla terra lontana, inconscientemente ci lasciamo prendere dal lato debole, e senza accorgercene ci troviamo vinti nel terreno che più gelosamente dovrebbe esser custodito, perchè vi sta il vero carattere nazionale: la lingua. Infatti, anche gli italiani mediocremente colti, dopo alcuni anni di vita in questi paesi, si trovano —ne sanno come— spagnolizzati. [...] La lingua italo-castigliana, benchè non riconosciuta da nessuna accademia, esiste di fatto ed ha —purtroppo!— una letteratura" (Ambruzzi, 1902: 847).

También parodiado en el citado poema *Nostalgia*, donde un "gringo" cantaba "pamperas-itálicas canciones" en cuartetas octosilábicas con su acordeón:

> —*¡Soy güen gauchos yo también!*
> *¡También só cantar milongas*[13]*!*
> *Y naides me va á corer*
> *Perque golpie en las caronas…* […]
>
> *Que el abroco non me estorba,*
> *E non me asustan lo yuyos:*
> *¡Que yo só cantar milongas*
> *Como lo gaucho más criullo!* (1901: 108).

En cambio, otros inmigrantes aceptaban como inevitable la subsunción de la lengua italiana al español, y su relativa pérdida como lengua oficial de la colectividad en segundas y terceras generaciones[14]. Junto a estas valoraciones que implicaban un ordenamiento jerárquico de las lenguas coexistentes, también los textos producidos en esas lenguas serían sometidos a un ordenamiento.

2.2. El texto ajeno

La interacción cultural puede estudiarse también en el nivel textual como una tensión entre textos *propios* y *ajenos*[15]. La semiótica del siglo

[13]La milonga es el ritmo con el que se acompañan las payadas. Se agradece a Adriana Cerletti el señalamiento de este pasaje ilustrativo.
[14]Por ejemplo, Emilio Zuccarini (1910).
[15]Entendiendo al texto como un "artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo" (Eco, 1999: 96). Justamente, su aspecto pragmático "[…] 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, 1996c: 98). Por esto se

XX y contemporánea comprende la creación (sobre todo la creación artística) como una tensión entre lo dado y lo creado, lo ajeno y lo propio[16]. En el marco de la teoría de la interacción de las culturas (Lotman, 1996a) adquiere particularidades interesantes. A las voces ajenas que resuenan en toda palabra y en todo género discursivo, se suman los textos provenientes de otras culturas, en otras lenguas. La presencia de un *texto ajeno*, *i.e.* del inmigrante[17], con su potencialidad disruptiva de la hegemonía (Gramsci, 1975), obliga a la cultura a responder. Puede hacerlo enfatizando en su lectura *lo propio* en el texto ajeno, es decir, aquellos elementos compartidos[18]; o bien, hacer hincapié en *lo disímil*, en lo irreductible del texto, consecuentemente ampliando la indefinición interna de la cultura, con el potencial quiebre del consenso sobre los sentidos.

La cultura receptora se enfrenta de uno u otro modo al texto ajeno. Una de las formas en que puede responder es asimilándolo: "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.*, 2006: 75). En este sentido, el teatro musical era un elemento central para la cultura porteña de fines del siglo XIX, pues la ópera, en especial las convenciones y pautas de comportamiento de la ópera italiana, se constituyó en un sistema modelizante secundario estructurante (Cetrangolo, 2015; especialmente el capítulo 1). Este hecho es más significativo en tanto, como se ve más adelante, la canción de cámara fue objeto de una valoración completamente diferente (*v.i.* 3.2)[19].

estudian aquí las respuestas que suscitaron estos textos (*v.i.* 3.2).

[16]El polo común de la lengua y el polo individual e irrepetible del acto (ético) particular de su uso (Bachtin, 2008).

[17]O de otra estructura periférica, como lo fue el anarquismo en la Argentina de fines del siglo XIX.

[18]Consecuentemente "reduciendo" la información contenida en —y producida por— el texto.

[19]Como sostiene Silvina Mansilla, el canon de obras representativas del "llamado nacionalismo musical argentino" se constituyó como "[…] un grupo no muy numeroso de composiciones mayormente breves, que abarcan desde el piano solista y el género sinfó-

La semiótica comprende que "la conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático" (Lotman 1996a: 71)[20]. Entonces sugiere Lotman que el investigador debe preguntarse: "cuándo y en qué condiciones un texto 'ajeno' es necesario para el desarrollo creador del 'propio' […]" (1996a: 64). El meollo radica en que la creación es entendida como el efecto de ese diálogo textual[21] de la responsividad (Mancuso, 2005) abierta por la interacción cultural.

2.3. Modelizaciones de la cultura

Otra constante que señala la semiótica es que toda cultura históricamente dada genera un modelo de cultura que le es propio (y una modelización de lo que está por fuera). Podría decirse que las mencionadas tendencias —a la diversidad y a la uniformidad— presentes en la cultura porteña finisecular generaron dos modelos en tensión. Expresados de modo simple, esquemático y *sin valoraciones*: un modelo —que podría llamarse— "babélico", que tiende a la multiplicación de los lenguajes y que, por abierto y flexible, aumenta su capacidad de modelizar la realidad, es decir, la copresencia de hegemonías alternativas; y otro modelo, —que podría denominarse como— "nacionalista" que, a partir de autodescripciones metatextuales, presenta la cultura como un conjunto cerrado y unívoco de textos en ajuste a ciertas reglas.

nico hasta la canción de cámara" (2016: 102). Es decir, que la canción de cámara como género ocupó un lugar central de la creación artística de estética nacionalista.

[20]Esa reserva interna en las culturas reales existentes queda garantizada, pues como señala Gramsci, la hegemonía "[…] por más extendida y legitimada que esté, nunca es absoluta" (Mancuso, 2013: 21).

[21]Hay que buscar comprender con qué mecanismos textuales y de lectura define una determinada cultura (o *socii particulares*) qué le pertenece y qué no, es decir, cómo se trazan los límites entre lo propio y lo ajeno.

2.3.1. Buenos Aires - Babel

Ahora bien, advierte Lotman que ese primer modelo

> […] *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* (2000: 127-8).

Esa "confusión de lenguas" de la Buenos Aires finisecular era señalada por muchos. Los ejemplos textuales acerca de la coexistencia de lenguas y estéticas abundan, pero vale mencionar algunos. El comediógrafo napolitano Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles 1860-Buenos Aires 1935), letrista de una de las canciones del corpus (*v.i.* 3) y director de *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*, cuando recién se radicaba propuso una lectura que desafiaba el mito babélico con una imagen más cercana al modelo de la xenolalia o glosolalia pentecostal:

> *Aquí se hablan todas las lenguas* [...]. / [...] *Se termina, en este país, por no creer más en el esfuerzo de aprender la lengua y cada uno se sirve del propio idioma, del propio dialecto, y todos —argentinos y extranjeros— nos comprendemos, demoliendo la sagrada y pavorosa leyenda de la torre de Babel* (1898: 683-4, traducción propia)[22].

El poema *Nostalgia* sirve para ilustrar una posición análoga en

[22]"Qui si parlano tutte le lingue [...]. / [...] Si finisce, in questo paese, per non credere più un bisogno lo sforzo di parlarne la lingua, e ognuno si serve del proprio idioma, del proprio dialetto, e tutti —argentini e forestieri— ci comprendiamo, sfatando la sacra e paurosa leggenda della torre di Babele" (1898: 683-4).

la que lo babélico es entendido como convivencia contradictoria entre confusión y armonía:

> *Resuenan los idiomas confundidos*
> *En el estadio inmenso. Enardecidos*
> *Los hombres en la lucha trafagosa,*
> *Invitan con babélica armonía*
> *A las razas de todo el Universo*
> *A llegar á la tierra esplendorosa*
> *Donde la flor del éxito se cría* (Soto y Calvo, 1901: 14).

Otro inmigrante italiano, el periodista y crítico Emilio Zuccarini (Foggia 1859-Buenos Aires 1934)[23] vinculó el mito babélico, esta vez sí en su sentido negativo, con la creación artística nacional:

> *No es suficiente querer arte argentino, porque él se presente ya hecho a la admiración de los creyentes en el genio nacional y de sus vaticinadores. / Este acudir de razas y pueblos en este país; este cruce continuo de costumbres que modifican las preexistentes y quedan a su vez modificadas; este hacinamiento de idiomas y dialectos que de cada punto de la tierra convergen a esta moderna Babel, constituyen, en la vida de estos pueblos, la forma más compleja y aun más clara del caos* (1908: 2).

Por su parte, en el mismo sentido, el compositor nacionalista Alberto Williams (Buenos Aires 1862-1952) decía:

> *En un país nuevo como el nuestro y tan heterogéneamente constituido por hombres de diversos pueblos, es natural que*

[23]Quien editó entre 1892 y 1893 una revista titulada, no casualmente, *Le Male Lingue. Giornale che combatte le fame usurpate, le camorre costituite e le ingiustizie contro la povera gente nella Babele di Buenos Aires*.

> *los descendientes de italianos, franceses o alemanes, sigan la orientación de la música de Italia, Francia o Alemania. Pero si estos gustos y tendencias de las naciones más musicales de Europa siguieran la normalidad de su curso sin mezclarse aquí con otras aguas, con otros elementos diversos y nuevos y con otras variedades argentinas, sería nuestro país una Babel musical, una Cosmópolis en que nadie se entendería* […] (1910: 186).

Estos ejemplos, provenientes de distintas tendencias ideológicas del período, revelan que había acuerdo, un consenso transversal, en que la cultura porteña era *babélica*. Ya sea en una forma que revestía una concepción más optimista como las de Napoli-Vita y Soto y Calvo, o modelizaciones que exponían y evidenciaban el conflicto que tal cosa suponía. Una de las respuestas a esa Babel de lenguas y textos, a esa "esquizofrenia babélica", fue el surgimiento de una estética nacionalista que se erigiría como *literatura nacional* —por extensión, como *arte nacional*—. Su hegemonía fue exitosa, proveyendo los signos de una amalgama que unificó (o mejor, ordenó) la multiplicidad cultural. Sin embargo, muchos de los textos (artísticos) ajenos que motivaron esa respuesta estética fueron olvidados (si bien nunca totalmente).

Los inmigrantes italianos fueron prolíficos artífices de textos en ese diálogo productivo, muchos de los cuales permanecen inopinados, perdidos o destruidos por el paso del tiempo. Entre todos esos *textos ajenos* (o, como se verá, *modelados como ajenos*) existió en Buenos Aires una producción estética cuasi olvidada: la canción de cámara en italiano. Podríamos considerarla hoy una producción marginal[24], sin embargo por ello es un buen objeto de estudio para buscar las huellas del diálogo ético-

[24]Si bien representativa del gusto medio de la época. Además, las vigentes teorías de las ciencias sociales y humanas enseñan a buscar en estos elementos considerados durante un tiempo como marginales en la cultura los rastros de las pugnas por la hegemonía en el pasado.

estético que dio origen a los consensos que conformaron la hegemonía (Gramsci, 1975).

En resumen, Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX era el escenario de una cultura políglota —*i.e.* pluricultural—, en la que se disputaba la convivencia y ordenamiento jerárquico de los diversos textos compuestos en las distintas lenguas según dos modelos o modelizaciones: uno que tendía a la multiplicidad y otro a la uniformidad.

3. LA CANCIÓN EN ITALIANO EN BUENOS AIRES

El corpus en estudio está constituido por canciones de cámara de compositores inmigrantes aparecidas en revistas de la colectividad italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910[25]. Son diecinueve piezas de quince compositores publicadas en las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908)[26]. En esta oportunidad se estudian los *topics* (Eco, 1999) de las letras de las canciones. Esta aproximación al repertorio permitirá plantear la pregunta: ¿qué es un *texto ajeno* al interior de una cultura *pluricultural*?

Si bien es un conjunto heterogéneo, hay lineamientos que suponen una cierta estética común en las canciones, sustentada en la elección de los poetas, las temáticas y la apropiación genérica de la *romanza* italiana de salón[27]. Los compositores fueron inmigrantes que actuaron en el medio

[25]Es necesario aclarar que se trata de las partituras para canto y piano de estas músicas. No existen grabaciones comerciales de ninguna de ellas, ni forman parte de los repertorios de conciertos; por lo tanto, el análisis de las obras se realiza sobre la partitura, sin la instancia sonora.

[26]*v.i* el repertorio completo de estas canciones. Se agregó al corpus una obra del sanjuanino Arturo Berutti por tratarse de la única canción en italiano de los compositores argentinos publicado en *El Mundo del Arte,* sobre el poema *La rosa dei sepolcri* de Giuseppe Rigaldi, titulada —justamente— *Romanza.*

[27]La cuestión genérica es muy compleja. La denominación de la época más consistente es romanza. Hoy se designa con términos como "romanza", "arietta", "canzone", etc., cada uno de los cuales remite a historias centenarias, traspasos de fronteras, traducciones, etc. Aquí seguimos una distinción genérica más actual y que está siendo utilizada en Italia (Sanvitale, 2002; Ruberti, 2013). Según esta distinción, dentro de la tradición escrita de la

porteño y se dedicaron mayormente a la enseñanza musical[28]. Entre los poetas se encuentran autores clásicos de la canción de cámara europea, como Heinrich Heine (Düsseldorf 1797-París 1856), y de la canción en italiano, como Giuseppe Regaldi (Novara 1809-Bolonia 1883), Iginio Ugo Tarchetti (San Salvatore Monferrato 1839-Milán 1869) y Olindo Guerrini (bajo el pseudónimo Lorenzo Stechetti; Forlì 1845-Bolonia 1916), y otros menos conocidos, como Diana degli Anemoni, Rocco De Zerbi (Oppido Mamertina 1843-Roma 1893)[29], Andrea D'Agnillo, Giacomo De Zerbi (hermano de Rocco), Vincenzo di Napoli-Vita y Vincenzo Cicognani (Lugo di Romagna 1860-¿?)[30].

Estudiado en conjunto, es posible señalar algunas características generales de este repertorio de canciones. En primer lugar, se trata invariablemente de poemas en italiano, la lengua nacional; es decir, no en dialecto, como la canción regional (que representaba una de las más fuertes expresiones estéticas en la península itálica y cuyo desarrollo estaba muy ligado a los festivales como el de Piedigrotta en Nápoles)[31]. Además, son poemas formalmente claros[32], la mayoría de los cuales consisten en

música vocal de cámara en italiano puede distinguirse entre la romanza da salotto en italiano y la canzone con sus variantes regionales/dialectales. Superficialmente podría decirse que la primera se asocia al mundo burgués y la segunda a lo popular, sin embargo, son géneros transversales y de fluida influencia mutua. Tal vez no pueda hablarse totalmente de géneros diferentes sino más bien depende de su interpretación como perteneciente a un ámbito de circulación u otro. Ruberti (2013) comprende las diferencias entre estos dos géneros, más allá del uso del italiano o de dialectos, por elementos formales —como la presencia del ritornello en las canzone—, el uso de la armonía, la cuadratura, etc.

[28]El detalle y comentarios sobre los autores puede verse en Weber (2017).

[29]Este último es más conocido como prosista, periodista y político (*cf. Liberti,* 2005).

[30]Los tres últimos emigraron a la Argentina. Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita fueron, de hecho, los directores de las revistas en las que se publicaron las canciones del corpus.

[31]Es significativo el hecho de que las canciones publicadas hayan sido todas en italiano pues al menos dos de los letristas estaban asociados a la creación dialectal, Giacomo De Zerbi (*v. Liberti,* 2011) y Vincenzo di Napoli-Vita.

[32]De las diecinueve piezas analizadas, nueve son quartine de versos endecasílabos, dos de las cuales están repetidas (Primo-Vere; Amore; A Madonna!; Allá pallida bimba; Un organetto suona per la via; Parlate o fiori; Dono d'addio…!), una de versos heptasílabos

quartine de versos endecasílabos[33].

La actualización del *topic* —o tema— de un texto —o fragmento— orienta y reduce la semiosis a través de una abducción (Eco, 1999: 125 y ss.). Para identificarlo hay que buscar, en una serie de sememas —palabras clave— o en lugares estratégicos del texto, aquellas expresiones que orienten al lector —así como la reposición cooperativa de aquello que el texto no dice—. El estudio de los *topics* implica la aproximación a diversas jerarquías: *topics de oración*, *discursivos*, *narrativos* y *macrotopic*. La metodología propuesta reduce a dos escalas, *topic* y *macrotopic*; es decir, la identificación del *topic* de algunos fragmentos que constituyen lugares comunes, temas recurrentes en las canciones, y el *macrotopic* del corpus, aquello de lo que tratan como conjunto. Se espera que su actualización y explicitación permita "interpretar los valores ideológicos" (Eco, 1999: 130) de esta producción estética.

Sin más preámbulo, se propone que el *macrotopic* que tratan estas canciones es la pasión sentimental. Esta temática enunciada de forma casi trivial tiene, como se verá, consecuencias trascendentales. El yo poético, que menos en *Romanza* (Berutti y Regaldi) es siempre un amante[34], canta

(Lasciali dir…), otra de octosílabos (Romanza), una que alterna pentasílabos y endecasílabos (Il viandante) y otra que alterna heptasílabos y endecasílabos (Aestate). También hay dos disticci (pareados) de versos endecasílabos (Quanti baci…!; Deh! Non giurar!) y una terzina también con versos de once sílabas (Spes ultima Dea). Las restantes dos son de forma irregular (Come ti somiglia!; Vorrei…!). En vano se trata también de dos cuartetas de versos de once sílabas (es una traducción no muy bien lograda en cuanto al metro, muy distinta de la precisión del Lied original de Heine).

[33]Para comprender la recepción del verso endecasílabo en la cultura argentina es interesante el siguiente pasaje de Jorge Luis Borges que decía acerca de la poesía gauchesca que "salvo excepciones […] se ha expresado en versos octosílabos [ver la citada canción 'pampera-itálica' del poema Nostalgia], metro tan popular que he conocido algún payador que tomaba los endecasílabos de [Evaristo] Carriego por octosílabos mal medidos […]. En el suburbio de Buenos Aires, en el siglo XX, ese payador era contemporáneo de aquellos literatos que, al decir de [Leopoldo] Lugones, 'No aceptaron el verso endecasílabo cuando fue introducido de Italia, declarando no percibir su armonía'" (2007: 62).

[34]Casi siempre quien canta es un amante varón, excepto *Un organetto suona per la via* (Olindo Guerrini) donde canta una mujer y *Parlate o fiori (Diana degli Anemoni)* donde es indefinido. En el poema de Regaldi *(La rosa dei sepolcri)* el narrador omnisciente narra

a la amada y a la belleza pero también da cuenta del desamor, la muerte, la lejanía y la soledad. Estos son los *topic* parciales que se tratan en los poemas. Algunos ejemplos pueden ser ilustrativos

La muerte:

Così l'alma dolente
Vorria, bella, dormire
Dormir... ma eternamente (G. De Zerbi, *Aestate*).

Condannata alla sventura
Pianse, pianse e poi mori!
Fu calata in sepoltura,
Una zolla la coprì (Regaldi, *Romanza*).

La muerte como sacrificio:

T'ho dato tutto il cor,
La gioventù, l'amore...
Voglio morirti accanto
Voglio morir con te (Guerrini, *Lasciali dir...*).

Vorrei morirti ai pie! (Regaldi, *Vorrei*).

Eran questi, o Madonna, i voti miei
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei
Vedervi, udirvi, amarvi... e ripiombare
Nel nulla eterno dell'immenso mare (R. De Zerbi, *A Madonna!*).

E una farfalla è venuto a girare intorno ai lume./ [...]
Come ti somiglia, o tetè;

la muerte de dos amantes.

vuol perdersi per forza,
è contenta di morire,
ma vuole baciare la fiamma (Di Napoli-Vita, *Come ti somiglia!*).

El desamor como muerte:

Ho detto al core, al mio povero core:
—Perchè dunque sperar se amore è morto?
E m'ha risposto: —Chi non spera, muore (Guerrini, *Spes ultima dea*).

La lejanía (migración):

Lo vedrai [a la flor] tutti i giorni scolorire
E tutti i giorni io pur dovrò languir
E quando secco ti cadrà di mano
Ripensa a chi da te morrà lontano (Nicastro, *Dono d'addio!...*).

Ecco, io chino la testa in sulla mano,
e penso a te che sei così lontano (Guerrini, *Un organetto suona per la via*).

La soledad:

Io vado e ignoro il termine del mio cammin
Qual sia ignoro
Vado solingo, solingo...
E lacrimo per la deserta via... (Cicognani, *Il viandante*).

El beso (la entrega):

Vorrei saper quanti baci fur dati

dal dì che i baci furono inventati:/ [...]
Vorrei saper quanti ne fur scambiati
e a te, fanciulla, averli io tutti dati! (Tarchetti, *Quanti baci!...*).

Io credo al bacio, al bacio che possiedo;
un soffio, una parola: io non ci credo... (Heine, *En vano*).

Quando non ci scambiamo
l'ultimo bacio sulla soglia di casa tua,
non so, mi pare che la giornata non sia terminata. (Di Napoli-Vita, *Come ti somiglia*).

El anhelo[35]:

Vorrei saper quanti baci fur dati (Tarchetti, *Quanti baci!...*).

Vorrei l'ardor degli Angeli (Regaldi, *Vorrei...*).

Eran questi, o Madonna, i voti miei
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei (Rocco De Zerbi, *A Madonna!*).

Asimismo, aparecen otros lugares comunes como las flores y las estaciones, que configuran el *topic* de la naturaleza (en su manifestación literaria, retórica). Se trata de una naturaleza genérica, no de un espacio determinado como en la canción folclórica. No hay referencias a lugares, regiones o paisajes, sino que se (auto)evoca el universo retórico de la literatura[36]. Como en el poema *Amore* de Andrea D'Agnillo:

[35]Este *topic se caracteriza por el uso del verbo volere (desear) en condicional (vorrei).*
[36]Justamente una de las revistas culturales italianas más importantes del período (1891-1911) se llamó *Natura ed Arte* (Milán), fundada por Angelo di Gubernatis.

> *I fior, la terra, il ciel, la dea natura*
> *Saluteranno allora i nostri amori.* / [...]
> *Nell'estasi dei baci apprenderai*
> *Che sull'amor non v'ha altre bellezze* (D'Agnilo, *Amore*).

Acerca de esta tematización de la naturaleza en el arte, particularmente en lengua italiana, es revelador un pasaje de Francesco De Sanctis al respecto de la poesía de Torquato Tasso: "El idilio italiano no es imitación, sino creación original del espíritu. En Petrarca se anuncia ya cual se afirma en Tasso: un dulce fantasear entre los mil rumores de la naturaleza" (1953: 162). Esta creación tiene una fuerte asociación con lo subjetivo, con la vida interior, no es el canto de las grandes hazañas épicas sino una sensibilidad lírica:

> *La naturaleza se vuelve musical, adquiere una sensibilidad, expresa con sus imágenes murmullos y sonidos, voces de la vida interior. Prevalece en el hombre la parte femenina: la gracia, la dulzura, la piedad, la ternura, la sensibilidad, la voluptuosidad y la lágrima; todo el complejo de amables cualidades que se denomina lo sentimental.* [...] *El sentimental es por eso esencialmente lírico y subjetivo* (De Sanctis, 1953: 162).

Estas canciones pertenecen a la estructura de sensibilidad (*v.i.* 2.1) descripta en este pasaje. Tal vez ya no representaban "creaciones originales del espíritu", sino repeticiones de aquellas voces, por lo tanto eran obras *pedagógicas* —una *publicística*— de esa sensibilidad y modos afectivos ya cristalizados. Aún más, como se desprende del fragmento reproducido, es un sentir fuertemente asociado a *lo italiano*, propio de la retórica del Resurgimiento (de la que participaban De Sanctis y muchos de los poetas del corpus).

Sin embargo, si bien el último poema citado —*Amore* (D'Agnillo)— tiene un tono más bien bucólico, mayormente las letras

expresan contradicciones, dualidades de la existencia y del sentir, no son puro idilio. Estas expresiones contradictorias constituyen el material de una unidad narrativa y dramática mínima que da forma a las canciones como un quiebre en el sentido ligado a esa dualidad[37]. Estos son "lugares estratégicos de los textos" (Eco, 1999: 128) reveladores de los *topics*, por ejemplo:

> *Parlate, o fiori che sbocciati siete*
> *Al suonare dell'Alba e minarrate*
> *Quel che nel sen di bello racchiudete*
> *E ditemi se per voi palpitate.* / [...]
>
> *Ditemi, o fiori, se vi piace il vento,*
> *E se dell'usigno lo amate il canto,*
> E se capite tutto il mio tormento
> E si vedete del mio ciglio il pianto! (Diana degli Anemoni, *Parlate, o fiori*).
>
> *Caldo impera l'estate,*
> *Chinato ha il capo il fiorellin sul grembo,*
> *Neghittose fra il grano ed il frumento*
> *Stan le serpi dormendo aggrovigliate.*
>
> *Su lo stagno d'argento*
> *Cullasti l'alghe brune,*
> *E paiono lucerte addormentate.*
> Così l'alma dolente
> Vorria, bella, dormire
> Dormir... ma eternamente (Giacomo De Zerbi, *Aestate*).

[37]En algunos casos, esto redunda en la estructura narrativa de la música, ya sea en un incremento de la tensión, dinamismo o altura.

Ride la primavera e la natura
Si risveglia alla vita ed all'amore...
Scende all'alma la pace e all'aura pura
Sorride folleggiante il novo fiore.

Solo per me primavera non esiste...
E l'inverno, l'inverno ho sempre in core
Voi sempre a me vi dimostrate altera
E rugiada non ha l'egro mio core (Giacomo De Zerbi, *Primovere*).

Un organetto suona per la via,
la mia finestra è aperta e vien la sera,
sale dai campi alla stanzuccia mia
un alito gentil di primavera.

Non so perché mi tremino i ginocchi,
non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco, io chino la testa in sulla mano,
e penso a te che sei così lontano (Lorenzo Stecchetti, *Un organetto suona per la via*).

En cuanto a lo musical, en términos generales la relación formal de la letra con la música es en ocasiones redundante y en otras le otorga variedad. El fraseo melódico puede coincidir con las cesuras del verso y la forma enfatizar la cuadratura y simetría, o bien, trocar la rigidez de la estructura de los versos en formas que no repiten secciones. El director de orquesta y compositor Héctor Panizza (Buenos Aires 1875-Milán 1967), en su autobiografía hizo una descripción del "estilo italiano" en boga a fines del siglo XIX: "[...] de la romanzas de Tosti, Denza, Rotoli, etc... [...] Será, si se quiere, arte popular... pero está sostenida por una cálida inspiración que solamente *quien es italiano en alma y en espíritu lo puede sentir*"

(1952: 35; énfasis propio). En su comentario se encuentran los lugares comunes de la crítica de las canciones italianas: su claridad formal, su simpleza armónica y de acompañamiento, su recurso verbal más alegórico que metafórico. También aparecen dos cuestiones del modo en que este "estilo" era percibido entonces: su popularidad (en varios sentidos del término: por su extendido consumo[38], y como modelo de las estructuras de sensibilidad de vastos sectores sociales —tanto pequeño burgueses, como los llamados populares—) y la fuerte asociación de estas expresiones del sentimiento y la pasión a la *italianidad*.

3.1. Estructuras de sensibilidad

Como decía Panizza, "quien es italiano en alma y en espíritu lo puede sentir"; justamente se trata de un modo de sentir asociado a una cultura; en otras palabras, expresiones correlacionadas con un contenido culturalizado (Eco, 2007). Por ello, el musicólogo Lorenzo Bianconi (2008) comprende las formas musicales como "escuela de sentimientos" por su capacidad modelizante y pedagógica. Ya sea en el *aria col daccapo* del siglo XVII, la *lyric form* del melodrama del XIX, o formas menos convencionalizadas pero igualmente racionalizables del siglo XX, la música representa la dinámica de las pasiones[39]:

> *La dinámica de los sentimientos* [...] *siempre se realiza, en primer lugar, por la música misma, en su conformación, en la estructuración modelizante dada por la frase melódica, por el esquema métrico con su perfil rítmico específico, por la textura armónica y contrapuntística, por el material tímbrico, por la corpórea expresión vocal,* dentro de un sistema morfológico

[38]No casualmente las canciones italianas fueron un importante componente de la industria cultural: muchas de las primeras producciones discográficas reproducían este repertorio en la voz de grandes figuras de la lírica.
[39]Acerca de lo estésico (o dimensión del sentir) en la semiótica *v.* Niño Amieva (2008).

reconocible (Bianconi, 2008: 108; traducción propia)[40].

Las canciones del corpus se comprenden como consolatorias y de retórica sentimental. ¿Por qué estas obras pudieron haber generado cierto escozor o ser leídas como disruptivas en el contexto de la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX? La tradición crítica italiana comprendió este problema estético asociado a las pasiones. Como señaló Gramsci:

> *Sentado el principio de que en la obra de arte sólo debe buscarse el carácter artístico, no queda excluida de ninguna manera la búsqueda de la masa de sentimientos, de la actitud hacia la vida que circula en la propia obra de arte.* [...] *Admitido por las modernas corrientes estéticas puede verse en De Sanctis y en el mismo Croce* (2009: 24).

Es decir, no escapaba a la tradición crítica italiana del siglo XIX en adelante la importancia del estudio de esta dimensión comunicativa de la creación, que es *modelizante*, *pedagógica* y de efectividad en su tiempo presente[41]. Precisamente Gramsci destacó —algo que para los actores de entonces era evidente— que para fines de la década de 1920 en Italia la "masa de sentimientos" había mutado insalvablemente y que las ya tradicionales formas de expresión poético-musicales dialectales napolitanas (del festival de Piedigrotta) no resultaban efectivas por convencionales, "represivas" y "oficiales" (*cf.* Gramsci, 2009: 136). Es decir, que cuando este tipo de

[40]"La dinamica dei sentimenti […] è […] sempre realizzata, in primis, dalla musica stessa, nella sua conformazione, nella strutturazione modellizzante procurata dalla frase melodica, dall'ossatura metrica col suo specifico profilo ritmico, dal tessuto armonico e contrappuntistico, dal materiale timbrico, dalla corporea espressione vocale, *entro un sistema morfologico riconoscibile*" (Bianconi, 2008: 108).

[41]Como explicó Raymond Williams: "Estamos hablando de […] elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, […] una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada" (2009: 181).

expresiones estaban *vivas* y *resonaban* en su auditorio, comunicaban mucho más de lo que su retórica muestra superficialmente: transmitían un *pathos*, un modo de sentir, asociado al "alma y el espíritu" de una cultura —como dijo Panizza—. Así leído, el corpus de canciones estudiado puede interpretarse como un elemento fuertemente disruptivo cuando se implanta en otra cultura. Consecuentemente, el nacionalismo cultural argentino no podía aceptar sin más una pedagogía de la sensibilidad que no sea propia[42].

No deja de ser llamativo el hecho de que, nuevamente en este punto, la canción de cámara y la ópera fueron objeto de valoraciones diametralmente opuestas en la cultura argentina. La llamada ópera nacional argentina cantó durante varias décadas en italiano (Cetrangolo, 2015) hasta poder superar esa convención (por más que tempranamente varios compositores indicaran su deseo de que las obras fueran cantadas en español; incluso muchas fueron escritas en español y luego traducidas para su representación). En cambio, la canción fue, como se verá a continuación, una forma en la que los compositores y los críticos argentinos buscaron rápidamente eliminar los elementos que consideraban extranjeros para crear una expresión *propia*.

En cuanto al corpus de canciones en italiano, aquí no se aventura una hipótesis de lectura que busque definir los caracteres, los elementos —presumiblemente contradictorios—, de esa *masa de sentimientos*[43] (más allá de lo comentado en el parágrafo anterior); se señala sí, sin más, su efectiva presencia en la policulturalidad porteña de fines del siglo XIX y principios del XX a través de indicadores hallados en sus efectos de lectura, en los residuos de aquel diálogo estético dinámico y en tiempo

[42]Las razones son múltiples pero no puede dejar de señalarse entre ellas que la sensibilidad en la que participaban estas canciones implicaba la "masa de sentimientos" en la que se sustentó el programa cultural del Resurgimiento; en cierta medida, también un nacionalismo (si bien, con características muy diferentes del argentino; pero que en definitiva históricamente —no como destino necesario— desembocaría en el fascismo).

[43]Al modo en que Gramsci, a partir de la definición de distintos tipos de novelas populares prueba que "[…] existen en el pueblo distintos estratos culturales, diversas 'masas de sentimientos' que prevalecen en uno u otro estrato, diversos 'modelos de héroes' populares" (2009: 149).

presente.

Ahora bien, para considerar los efectos de este plexo textual de la canción de cámara en italiano en Argentina, se postula que no hay que indagar en sus condiciones intrínsecas sino más bien en sus lecturas, más específicamente, en su inadecuación al metatexto instructivo hegemónico de la cultura (Rossi-Landi, 1976), i.e. las descripciones nacionalistas.

3.2. Efectos de lectura

Se trata de un repertorio que para la cultura de la época no resultaba necesariamente *ajeno*. Menos para quien sea, como decía Panizza, "italiano en alma y en espíritu" y la cultura porteña de fin de siglo, en parte, lo era. Sin embargo, en un algún momento comenzó a interpretarse como *ajeno*. Durante la última década del siglo XIX y la primera del XX muchos compositores del medio local, sean nativos o inmigrantes, hicieron canciones en italiano; sin embargo, luego de 1910 comenzó a menguar su creación (*cf.* González, 2011)44. Muchos factores incidieron en esto pero se intenta contrastar aquí, a partir de algunos ejemplos, que uno de ellos fue la consolidación del nacionalismo, específicamente del metatexto nacionalista que tendía a la uniformidad. Este metatexto tomó la forma de un sistema de reglas explícito fundamentalmente en la crítica artística (*cf.* Mansilla, 2012)[45].

En el número especial del diario *La Nación* que celebraba el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, Alberto Williams decía:

[44]Es necesario hacer notar que así como los compositores argentinos escribieron piezas en otros idiomas distintos del español, también los compositores inmigrantes se volcaron a la composición en español y aún en la estética nacionalista y patriótica argentina. Valga la mención de un solo caso emblemático, el himno del grupo de ultraderecha nacionalista Liga Patriótica Argentina fue compuesto por el inmigrante italiano Enea Verardini Prendiparte (Bolonia 1863-Corrientes 1929).

[45]Cabe aclarar que no se pretende indagar en el pensamiento estético de los autores empíricos, sino dar cuenta del posicionamiento de los textos en su situación cotextual. Agradezco a Silvina Mansilla la noticia de las fuentes citadas de Julián Aguirre y Gastón Talamón, del mismo modo, a Vera Wolkowicz la de Carlos Vega.

> *La música argentina se orienta hacia las fuentes populares. Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de "folk-lore"* [...] *Deben servirse de estos preciosos documentos del genio de nuestros payadores,* [...] *para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias, y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeos. Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana* [...] / *¡Emancipación del arte argentino!* (1910: 186).

También el compositor Julián Aguirre (Buenos Aires 1868-1924), repasando la historia musical de los primeros veinte años del siglo XX en Buenos Aires, planteaba que:

> *La influencia de escuelas y tendencias extranjeras* [...] *ha ido desapareciendo, y se observa* [...] *la preocupación de inspirarse en asuntos propios y de hacer música argentina con ritmos, cadencias y modalidades propias de nuestro ambiente, no copiando servilmente a la melodía popular, sino extrayendo de ella el tesoro de emoción por la cual las artes viven y se perpetúan. / Este grupo de músicos ha empezado a escribir sobre versos y libretos de nuestros poetas*[46]*, abandonando el francés y el italiano, que alimentaron sus primeras inspiraciones* (1924: 54).

[46]Aguirre se refería a Ricardo Rodríguez, Celestino Piaggio, Franco Paolantonio, Ernesto Drangosch, José André, Felipe Boero, Josué Wilkes, Carlos Pedrell, Constantino Gaito, Athos Palma, César Stiattesi, Floro M. Ugarte, José Gil, Carlos López Buchardo, Pascual de Rogatis, Alfredo Schiuma, José Torre Bertucci, Joaquín Cortés López, Alejandro Inzaurraga, Vicente Forte, Martín Colomb, Monserrat Campmany, Abel Rufino, Alberto Machado y Raúl Espoile.

Algunos años después, el musicólogo Carlos Vega (Cañuelas 1898-Buenos Aires 1966) sugería una explicación teórica propia acerca de la "canción argentina" y de las condiciones —culturales— necesarias para su creación. Como para muchos musicólogos y teóricos del arte de la época, para Vega la creación artística que caracteriza a un determinado grupo étnico, regional o nacional sería subsidiaria de la consolidación de ese grupo como tal. Es decir, que primero debían alcanzarse una serie de condiciones culturales previas (casi siempre se trataba de alcanzar la unidad cultural) y luego aparecería el *canto propio*[47]:

> *No importaría que la población argentina fuera confluente de diversos senderos étnicos; bastaría un proceso de varios centenares de años y tendríamos pueblo argentino psicológicamente caracterizado y como consecuencia fatal, tradición, idioma y arte argentinos.* / *Pero las condiciones actuales del país no son en absoluto propicias para la unificación.* [...] / *Y por muchos años aún, América será la gran redoma incapaz de la amalgama.* [...] / *Y esa amalgama es indispensable. Sin ella* los creadores concebirán obras ajenas *a toda posibilidad de representación colectiva.* [...] Si todos los habitantes de la región tuvieran el mismo cúmulo de sensaciones hereditarias, la tal obra personal y original sería la obra de todos, la que todos sentirían como propia (Vega, 1926: 85-7; énfasis propios).

El "cúmulo de sensaciones hereditarias" Vega lo comprendía en aquel momento como una condición previa al surgimiento de una expresión que lo represente. La tradición de la crítica italiana (al menos desde De

[47]Llamativamente es el mismo supuesto que subyacía en las teorías materialistas (o "maximalistas"), que Vega en otros escritos se ocupa en combatir. El arte se planteaba como una superestructura determinada por las condiciones de producción infraestructurales (es decir, el sistema de producción material). En cambio, en la misma época, otras teorías como la filosofía de la praxis comprenderían la importancia de la creación artística y estética para la consolidación de una hegemonía (Gramsci, 1975).

Sanctis), en cambio, consideraba que precisamente la obra de arte era el vehículo a través del cual se modelizaban los sentimientos propios de una cultura.

Más adelante en su artículo, Vega se refería más o menos crípticamente a los compositores inmigrantes italianos:

> *Y es que* los inmigrantes no eran, precisamente, artistas. *Los que luego llegaron y sus hijos, concebidos aquí, no pudieron imponer* [...] *la excelencia de sus patrones estéticos, porque nunca los tuvo la resaca desertora de las civilizaciones europeas.* [...] / *Son cincuenta los troncos raciales sobre la pampa; y mientras Argentina continúe recibiendo, como en 1923 y 1924, doscientos mil extranjeros por año, las posibilidades de que un solo cantor cante la canción de todos, se alejarán cuanto se aleje la* unidad necesaria (Vega, 1926: 88; énfasis propios).

Es importante aclarar que la postura de Vega no era xenófoba (o no alcanzó el tono de otros autores), ya que aceptaba la importancia del programa inmigratorio para el desarrollo económico del país; desarrollo, a su vez, necesario para que prospere y pueda eventualmente llegar a ser una cultura unitaria (condición necesaria, según esta postura, para la creación del *texto propio*)[48]. Sin embargo, Vega tenía sensibilidad suficiente para intuir (aunque aún no lo comprendiera totalmente) que la pluralidad cultural que vivía Buenos Aires sí tenía una expresión artística que la representaba en su complejidad babélica: el tango (*v.* Wolkowicz, 2016). Esta idea, que Vega en el artículo citado ni siquiera alcanza a formular como hipótesis, explicitada como tal es muy potente. El tango[49], al menos en parte de su historia, habría expresado una hegemonía alternativa que estaba dispuesta

[48]Cabe señalar, como lo hace Gramsci (2009), que la idea de una única masa de sentimientos (o en la terminología de Vega, "cúmulo de sensaciones hereditarias") es contradictoria; expresado de otro modo, la hegemonía no es absoluta.

[49]Así también otras expresiones de la canción popular, como las asociadas al teatro popular (el "sainete criollo").

a entablar una vía diferente, no excluyente, de la producción sígnica en la cultura porteña[50]: abierta al polilingüismo (muchas veces como parodia pero parodiando también la hegemonía lingüística del español y su variante rioplatense), el tango hablaba una versión espuria del español, con italianismos, portuguesismos, lunfardo, idish, etcétera[51].

Por su parte, en 1931 el crítico musical Gastón Talamón (Buenos Aires 1883-1956) expresaba que "la canción en idioma nacional o castellano" era

> […] *la única verdaderamente argentina, desde que en arte, la nacionalidad empírica o circunstancial, la del nacimiento, no tiene mayor importancia, cuando la esencia de la obra no refleja las modalidades del medio y las características de la raza; cuando el autor desarraigado de su tierra natal, habla en* extranjero*, se expresa en idioma híbrido o de otras tierras* (1931: 1).

Es evidente la concepción estética positivista-determinista en el planteo de la relación del medio, la raza y la creación estética. Más adelante en su artículo, estipuló una serie de prescripciones para la canción argentina: debía ser excluyentemente en idioma nacional, con adecuación de las "ideas melódicas" a sus acentos y prosodia, y con "*folklorismo*" (es decir, partir del estudio de las modalidades melódicas, rítmicas, armónicas

[50]Esta hipótesis —simplemente esbozada por motivos de espacio— es complementaria al planteo que realiza Cerletti (2015) acerca de la preferencia de los compositores nacionalistas por los materiales de la música folclórica de la campaña bonaerense y no de la música popular urbana.

[51]Muchos compositores de tango (de los más importantes) fueron inmigrantes italianos de primera o segunda generación (a veces no resulta tan evidente porque varios "acriollaron" sus apellidos). Además, aquí se está poniendo en relevancia sólo el aspecto lingüístico. La misma apertura y creolización de elementos de variadas culturas puede verificarse en los elementos musicales del tango (proveniencia de ritmos, formaciones instrumentales, recursos compositivos, etcétera).

e instrumentales típicas)[52].

Aquel mismo año, en uno de los textos que quizá más patéticamente expresan esta lectura de la creación inmigrante, Scalabrini Ortiz decía:

> *Así, cuatro millones de italianos que vinieron tan sólo a trabajar a la Argentina*[53]*, después de la maravillosa digestión, cuyos años postrimeros vivimos, no han dejado más remanente que sus apellidos* [incluido el del autor de estas líneas] *y unos veinte italianismos en el lenguaje popular todos muy desmonetizados: "Fiaca. Caldo. Lungo. Laburo"*... [...] Lo ajeno no contagia al porteño. *El porteño es inmune a todo lo que no ha nacido en él. Es el primero de nadie que tiene que prolongarlo todo* (1931: 31-32)[54].

Este pasaje de *El hombre que está solo y espera se subtitula "El hijo de nadie"*, pues precisamente esa era la tesis, la *negación de la creolización*. En el prólogo Scalabrini Ortiz se refería al "espíritu de la tierra" como "[…] un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos,

[52]Por su parte, Vega (quien poseía una más original concepción estética) tenía una opinión diferente al respecto de la utilización de material folklórico en la canción. Decía: "¡Cuántos compositores luchan por captar un puñado de células rítmicas o fonéticas características de un momento histórico para jalonar con ellas el paso ondulante de la canción en trance de surgir! / Cuántos se apresuran a modificar en los detalles la obra espontánea *a fin de darle artificialmente la filiación de que carecía en el momento de nacer"* (1926: 89; énfasis propio).

[53]"Tan sólo a trabajar", este argumento —con sus distintas facetas que señalan el "materialismo" y la pobreza material y cultural de los inmigrantes— es uno de los textos fundamentales del nacionalismo. La "plebe ultramarina" no traía consigo nada más que su fuerza de trabajo —que en última instancia era uno de los fundamentos (no el único) del programa inmigratorio—. Esto es algo que aún se repite acríticamente y no sólo en la *vulgata nacionalista,* sino también es una tesis implícita que se sostiene en muchas investigaciones, textos curatoriales de muestras, etc. que se pretenden críticos del nacionalismo. Permanece oculto el gran poder transformador de los intelectuales inmigrantes y aun de la cultura "plebeya". Para Gramsci eso era muy claro.

[54]Tesis muy parodiada por Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* (1948).

de ingleses, de franceses, *sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo*" (1931: 9; énfasis propio). He aquí la clave de lectura, el instructivo metatextual: negar que se respondía al texto ajeno cuando, precisamente, se respondía al texto ajeno. Este fue un hipersigno del nacionalismo excluyente argentino.

Además, se actualizaba en Scalabrini Ortiz el mismo hipotexto que se encuentra en Vega (1926), entre los inmigrantes no había artistas sino

> *Catervas desbocadas por una ilusión de fortuna, que traían consigo, acrecentados, todos los defectos de su sociedad, y no sus virtudes. Eran seres mezquinos de miras, atenaceados por una gula insatisfecha, sensuales. Seres procelosos, sin continencia, que gustaban del estrépito, de la música, de la danza, de la jarana. La ciudad percibió los primeros contingentes con una sonrisa chacotona. Festejó sus murgas, sus orfeones. Se mofó amablemente de sus usos, de sus jergas, de su parsimonia económica, de su constancia* (Scalabrini Ortiz, 1931: 38-39).

Sin embargo, casi sin proponérselo (es que negarlo hasta las últimas consecuencias sería porfiado), Scalabrini Ortiz terminó aceptando que "la ciudad se expuso a la contaminación de un *espíritu ajeno*" (1931: 38-9)[55].

4. CONCLUSIONES. REFLEXIONES SOBRE LA *AJENIDAD*

Finalmente, se plantea una reflexión acerca de la ajenidad de los textos del corpus y otros análogos en una cultura plurilingüística, ya que en esto radica una de las particularidades de la cultura porteña de fines del

[55]Este pasaje del libro se subtitula "La ciudad sin amor" planteando una intertextualidad con la sentencia de Ricardo Rojas: "No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura sin amor" (1909: 352). Sin embargo, en Rojas, a pesar de estas primeras formulaciones de un nacionalismo de características integristas, su comprensión estética mutaría hacia una posición pluralista, *creolista*, en *Eurindia* (1924).

siglo XIX y principios del XX: ¿por qué un texto producido en una cultura (auto-modelizada como) cosmopolita (*i.e.* "babélica") en algún momento comenzó a ser leído por ciertos lectores —ciertos grupos— como *ajeno*?

El metatexto nacionalista, que auto-modelizó lo que era *propio* para aquella cultura, definió también de manera expresa o denotada lo que estaba o quedaba por fuera de esa cultura; qué era argentino y qué no. La crítica nacionalista tomó formas prescriptivas (desde Alberto Williams hasta Gastón Talamón) porque se modelizó a sí misma como una cultura organizada en torno a un sistema de reglas que establecían qué textos sí y que textos no pertenecían[56]. Fue en el metalenguaje de la crítica, en las descripciones normativas de un sistema de reglas, donde se dirimió la tensión de la "esquizofrenia babélica", buscando simplificar la cultura y limitando la flexibilidad de su modelización. Así lo expresa la teoría culturológica:

> *Los procesos inmanentes de desarrollo de la cultura pueden* [...] *ser considerados como interacciones de dos tendencias dirigidas a dos objetivos opuestos:*
> *a) a la multiplicación del número de lenguas de la cultura* [...], *con el crecimiento de la dificultad comunicativa al interior de la cultura, y al mismo tiempo se favorece la flexibilidad y la complejidad de su capacidad de modelizar la realidad;*

[56]El no ajustarse a estas reglas le significó a Héctor Panizza ciertas críticas a su ópera de temática patriótica *Aurora* (1908): "La hostilidad […] que se me hizo […] fue que en esta ópera no había música folklórica […]. También yo sabía esto. ¡Valiente hallazgo!, pero lo he hecho a propósito. ¿Cómo era posible revestir de música folklórica un asunto donde todo se basa en el patriotismo y en el amor?... y luego, ¿cuál era en 1908 (cuando escribí Aurora) la música folklórica?, algunos aires de 'danza' que ciertamente no podían tomarse de modelo-base en una ópera en la que no hay danzas y no hay gauchos… […] no es necesario atar las manos del autor con el 'color local'" (Panizza, 1952: 73-4). Además, estas mismas objeciones le fueron expresadas en 1908, 1909 y ¡1945! Demás está señalar que, a pesar de estas observaciones de la prensa, un fragmento traducido al español (con algunos equívocos) de esta obra (la "Canción a la bandera") forma parte de la "liturgia patriótica" escolar y por ende ocupa un lugar central en el canon de la música nacional argentina.

> *b) a la creación de metalenguajes (incluso las autodescripciones normativas que la cultura hace de sí misma, y sus descripciones con los instrumentos de la ciencia) que facilitan las comunicaciones dentro de la cultura* [...] *mediante la introducción de un sistema de textos unívocos y estables, los cuales simplifican la cultura y limitan la flexibilidad como sistema modelizante* (Lotman y Uspenski, 2006: 149; tr. propia)[57].

Dos elementos de la creación de canciones en italiano en Buenos Aires resultaban en un aumento de la "dificultad comunicativa al interior de la cultura", su lengua y sus estructuras de sensibilidad. Estos fueron controlados por el metatexto nacionalista excluyente que definió su no-pertenencia (o su pertenencia pretérita, a partir de entonces excluida del *arte nacional*) a la cultura. Consideramos que la interacción entre los *textos inmigrantes* y la crítica nacionalista (fundamentalmente la integrista, pues existieron formulaciones estéticas dentro del plexo textual nacionalista mucho más pluralistas) entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX es un objeto revelador donde indagar estas tendencias culturales a la complejización o a la simplificación[58]. Al estudiar la canción en italiano puede verse la prótasis del metatexto nacionalista; es decir, a aquello que respondía (por más que intentara negarlo).

Se insiste, por último, en que la *ajenidad* no debe buscarse en

[57]"I processi immanenti di sviluppo della cultura possono pertanto essere considerati come interazione di due tendenze dirette a due scopi opposti: a) alla moltiplicazione del numero delle lingue della cultura e all'approfondimento della loro peculiarità, con il che si ha una crescita delle difficoltà comunicative all'interno della cultura, e contemporaneamente si favorisce la flessibilità e la complessità della sua capacità di modellizzare la realtà; b) alla creazione di metalingue (incluse le autodescrizioni normative che la cultura fa di se stessa, e le sue descrizioni con gli strumenti della scienza) che facilitano le comunicazioni entro la cultura (comprese quelle tra individui) mediante l'introduzione di un sistema di testi univoci e stabili, i quali al tempo stesso semplificano la cultura e ne limitano la flessibilità come sistema modellizzante" (Lotman y Uspenski, 2006: 149).
[58]Más precisamente, a modelizaciones de la interacción cultural convergentes (simplificación) o divergentes (complejización).

condiciones intrínsecas del texto de otra cultura, ya que ese texto puede ser actualizado por la cultura receptora haciendo hincapié en los elementos comunes, compartidos, o bien en la diferencia. Entonces —parafraseando a Rossi-Landi[59]—, para el investigador la *ajenidad* no es algo que se predique del texto sino de sus lecturas. Dicho de otro modo, la *ajenidad* depende de cómo la hegemonía lea el texto; es decir —parafraseando esta vez a Eco (1986: 13)—, el texto está ahí y produce *efectos de ajenidad* según cómo se lo lea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHTIN, M. (2008). "El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas". En *Estética de la creación verbal*, 291-319. Buenos Aires: Siglo XXI.

BIANCONI, L. (2008). "La forma musicale come scuola dei sentimenti". En *Educazione musicale e formazione*, G. La Face y F. Frabboni (eds.), 85-120. Milán: Franco Angeli.

CERLETTI, A. (2015). "El tango en el nacionalismo musical de Alberto Williams". *Zama* VII.7, 191-200, *http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2199* [20/03/2018].

CETRANGOLO, A. (2015). *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ECO, U. (1986). *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelona/Buenos Aires: Lumen/De la flor.

[59]Según este autor, el realismo no se presenta como una condición intrínseca de la obra, sino "en algo que atañe a su circulación" (Rossi-Landi, 1976: 74), a la comunicación. Por ende, "[…] se nos da una forma de realismo artístico cada vez que el artista o escritor codifica un mensaje destinado, en aquel mercado lingüístico-comunicativo, vale decir, en aquella sociedad y en aquel momento histórico [*i.e. en esa cultura], a ser decodificado por el público como representativo de la ideología dominante" (Rossi-Landi, 1976: 93).*

____ (1991). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

____ (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

____ (2007). "Perspectiva de una semiótica de las artes visuales". *Criterios* 25-28, 221-233.

GONZÁLEZ, M. (2011). "La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas". *Musiker* 18, 521-547.

GRAMSCI, A. (1975). *Quaderni del carcere*, Valentino Gerratana (ed.), 4 vols. Turín: Einaudi.

____ (2009). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las cuarenta.

HALPERÍN DONGHI, T. (1987). "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)". En *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, 191-238. Buenos Aires: Sudamericana.

LIBERTI, R. (2005). *Il Caso Rocco De Zerbi*. Bovalino: Quaderni Mamertini.

____ (2011). "Il testo di 'Siciliana' nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi". *Calabria sconosciuta* XXXIV. 129/130, 49-51.

LOTMAN, I. (1996a). "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 61-76. Madrid: Cátedra.

____ (1996b). "El texto y el poliglotismo de la cultura". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 83-90. Madrid: Cátedra.

____ (1996c). "El texto en el texto". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 91-109. Madrid: Cátedra.

____ (2000). "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la

cultura". En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 127-137. Madrid: Cátedra.

LOTMAN I *et alii*. (2006). "Tesis para el estudio de semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)". *Entretextos* 7, 57-86, *http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm* [28/11/2014].

LOTMAN, I. y USPENSKI, B. (2000). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Desiderio Navarro (tr. y sel.), 168-193. Madrid: Cátedra.

____ (2006). "Eterogeneità e omogeneità delle culture. Postscriptum alle tesi collettive". En *Tesi per una semiotica delle culture*, F. Sedda (ed.), 149-153. Roma: Meltemi.

MANCUSO, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2008). "La teoría de la semiósfera aplicada al *plexus* de la cultura posmoderna". *AdVersuS* V.10/11, 6-35, *http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/02V1011.pdf* [30/06/2015].

____ (2010). "Del estado nación al estado multicultural". *AdVersuS* VII.18, 1-4, *http://www.adversus.org/indice/nro-18/presentacion/01VII-18.pdf* [28/05/2017].

____ (2013). "Contextos de acción y contextos de interpretación". *AdVersuS* X.24, 14-34, *http://www.adversus.org/indice/nro-24/articulos/X2402.pdf* [04/04/2018].

____ (2016). "El fin de la [Post]-Modernidad o de la restitución del mundo". *AdVersuS* XIII.30, 1-45, *http://www.adversus.org/indice/nro-30/articulos/XIII3001.pdf* [28/05/2017].

____ (2017). "Indagaciones acerca de la posverdad". *AdVersuS* XIII.31, 1-46, *http://adversus.org/indice/nro-31/presentacion/XIII3101.pdf* [26/06/2017].

MANSILLA, S. L. (2012). "Julián Aguirre y la convalidación de la producción musical nacionalista argentina desde el semanario *El Hogar* (1920-1924)". En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, S. L. Mansilla (dir.), 137-163. Buenos Aires:

Gourmet Musical.

____ (2016). "La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX: *El carretero* de López Buchardo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* XXX. 30, 101-128, *http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cambiante-biografia-canonica-cancion.pdf* [20/03/2018].

NIÑO AMIEVA, A. (2008). "La dimensión del sentir en la semiosis peirceana y su actualización en el debate contemporáneo". *AdVersus* V.10-11, 89-104, *http://www.adversus.org/indice/nro10-11/articulos/05V1011.pdf* [28/05/2017]

ROMERO, J. L. (1965). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

RUBERTI, G. (2013). "Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti". *Musica/Realtà* XXXIV.101, 55-71.

ROSSI-LANDI, F. (1976). "Significado, ideología y realismo artístico". En *Semiótica y estética*, 67-101. Buenos Aires: Nueva Visión.

SANVITALE, F. (ed.). (2002). *La romanza italiana da salotto*. Turín: EDT.

VÁZQUEZ, A. (2009). "Ciencia política, antropología política y democracia pluricultural". *Papeles de trabajo del Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* 18, *http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082009000200004* [26/05/2017].

WEBER, J. (2017). "La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)". En *Actas de las* I *Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL, UBA, *http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/SMREA/IAE2017* [01/03/2018].

WILLIAMS, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

WOLKOWICZ, V. (2016). "Identidades en construcción: la crítica musical en la revista cultural *Nosotros* de Buenos Aires (1907-1934

y 1936-1943)". En *International Conference "Music Criticism 1900-1950"*. Barcelona: Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini (Lucca) y Societat Catalana de Musicologia.

FUENTES

AGUIRRE, J. (1924). "Veinte años de música. 1904-1924". *El Hogar* 742, 04/01, 54.

AMBRUZZI, L. (1902). "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata". *Natura ed Arte* XI.12, 847-848.

BERTOLINI, V. (1895). *Vorrei…*, partitura canto y piano, Giuseppe Regaldi (letra). *El Mundo del Arte* V, 103/104, folleto aparte 1-4.

BERUTTI, A. (1892). *Romanza*, partitura canto y piano, Giuseppe Regaldi (letra). *El Mundo del Arte* II.16, 6-7.

BORGES, J. L. (2007). "La poesía gauchesca". En *Textos recobrados (1956-1986)*, 60-64. Buenos Aires: Emecé.

CHEDI, E. (1892). *Deh! Non Guirar!... Romanza*, partitura canto y piano, Heinrich Heine (letra). *El Mundo del Arte* II.38, 10.

CICOGNANI, V. (1891). *Il Viandante*, partitura canto y piano. *El Mundo del Arte* I.5, 6.

D'AGNILLO, C. (1892). *Amore*, partitura canto y piano, Andrea D'Agnillo (letra). *El Mundo del Arte* II.18, 5-6.

D'ANDREA, G. (1906). *A Madonna!*, partitura canto y piano, Rocco De Zerbi (letra). *La Revista Teatral* VIII.5, s/p.

DE SANCTIS, F. (1953). *Historia de la literatura italiana. Tomo II. Desde el siglo XVI hasta el siglo XIX*. Buenos Aires: Losada.

DI NAPOLI-VITA, V. (1898). "Vita argentina. In pieno inverno". *Natura ed Arte* VII.20, 683-688.

FORINO, L. (1891). *Aestate*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* I.4, 6-7.

____ (1892). *Lasciali Dir…*, partitura canto y piano, Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.10, 6.

GHIDINI, F. (1892). *Penso!* [*Un Organetto Suona per la Via*]. *Romanza*, partitura canto y piano], Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.38, 9.

NICASTRO, N. (1892). *Dono D'Addio!...*, partitura canto y piano. *El Mundo del Arte* II.15, 6-7.

PALMIERI, F. (1908). *Come ti somiglia!*, partitura canto y piano, Vincenzo di Napoli-Vita (letra). *La Revista Artística* I [nueva numeración] 14, folleto aparte 1-4.

PANIZZA G. (1892). *Quanti Baci!!!... Romanzetta per canto in chiave di Sol*, partitura canto y piano, Iginio Ugo Tarchetti (letra). *El Mundo del Arte* II.25, 8-9.

PANIZZA, H. (1952). *Medio siglo de vida musical (ensayo autobiográfico)*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

ROJAS, R. (1909). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

____ (1924). *Eurindia*. En *Obras de Ricardo Rojas*. Buenos Aires: La Facultad.

SCALABRINI ORTÍZ, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.

SOTO Y CALVO, F. (1901). *Nostalgia*. Chartres: Durand.

SERPENTINI, G. (1892). *Un Organetto Suona per la Via*, partitura canto y piano, Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini] (letra). *El Mundo del Arte* II.17, 6-7.

STIATTESI, C. (1908). *Parlate o fiori*, partitura canto y piano, Diana degli Anemoni (letra). *La Revista Artística* X [antigua numeración] 2, folleto aparte 1-4.

TALAMÓN, G. (1931). "La canción de cámara argentina con texto en castellano". *La Quena* XII.63, 1-4.

TURCO, O. (1892a). *Primo-Vere*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* II.11, 6.

____ (1892b). *Alla pallida bimba*, partitura canto y piano, Giacomo De Zerbi (letra). *El Mundo del Arte* II.33, 10.

____ (1906). *En vano*, partitura canto y piano, Heinrich HEINE (letra), Juan Antonio Pérez Bonalde (tr.). *La Revista Teatral* VIII.5, s/p.

VEGA, C. (1926). "Acerca de la canción argentina". *Nosotros* XX, t. LIII, 204, 84-90.

VERARDINI PRENDIPARTE, E. (1892). *Amore*, partitura canto y piano, Andrea D'Agnillo (letra). *El Mundo del Arte* II.18, 7.

WILLIAMS, A. (1910). "La música argentina". En *La Nación. Número especial Centenario 1810*, 184-186. Buenos Aires: La Nación.

ZUCCARINI, E. (1908). "La exposición anual de Bellas Artes 'Nexus'". *La Revista Artística* I.12, 2.

____ (1910). *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910. Dono del giornale* La Patria degli Italiani. Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

Recibido el 6 de abril de 2018.
Aceptado el 3 de septiembre de 2018.