

Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910)

Translation and Artistic Creation on the Semiotic Border between Italy and Argentina (1880-1910)

José Ignacio Weber
Universidad de Buenos Aires
jiweber@uba.ar

Resumen

Este ensayo explora el contacto entre Italia y Argentina durante el periodo de la inmigración masiva a partir del señalamiento y comentario de una serie de traducciones y creaciones artísticas de italianos en Buenos Aires: obras musicales, literarias, teatrales y pictóricas. Para comprender cómo estaba compuesta la frontera semiótica, abordamos la cuestión desde de la intersección entre la traductología y la teoría semiótica de la interacción cultural. La metodología consiste en la descripción de la frontera semiótica mostrando *qué textos* resultaban de interés *para quiénes* y *para qué*. Así se devela cómo se posicionó cierta tendencia cultural en relación con el proyecto de sostenimiento de la *italianità* en Buenos Aires a fines del siglo XIX. La frontera entre las culturas italiana y argentina se modela como un *mecanismo bilingüe de mediación* con el que un grupo cultural de inmigrantes desarrolló acciones para proponer los lineamientos textuales y metatextuales del contacto.

Palabras clave: Semiótica de la cultura, semiótica de la traducción, pertinencia, inmigración, italianidad.

Abstract

This essay explores the contact between Italy and Argentina during the mass immigration period by pointing out and commenting on a set of translations and artistic creations by Italians in Buenos Aires: musical, literary, theatrical and pictorial works. In order to understand how the semiotic boundary was formed, we approach the question from the intersection between traductology and the semiotic theory of cultural interaction. The methodology consists in describing the semiotic frontier by showing *which texts* were of interest *to whom* and *for what*. Thus, it is revealed how a certain cultural tendency was positioned in relation to the project of sustaining *italianità* in Buenos Aires at the end of the 19th century. The boundary between Italian and Argentinean cultures is modelled as a *bilingual mechanism of mediation* with which a cultural group of immigrants developed actions to impose the textual and metatextual guidelines of the contact.

Keywords: Semiotics of culture, semiotics of translation, pertinence, immigration, Italianness.

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

BORGES 536

Puede suceder [...] que la nueva materia sirva para sacar a la luz secretas posibilidades de la obra que antes no aparecían [...] nace así la posibilidad de efectos nuevos e inesperados de la obra [...].

PAREYSON 65

Introducción¹

Este ensayo explora el contacto entre las culturas italiana y argentina durante el periodo de la inmigración masiva (Devoto 247) a partir del señalamiento y comentario de una serie de traducciones y creaciones artísticas llevadas a cabo por artistas italianos en Buenos Aires. Con el fin de comprender cómo estaba compuesta la frontera semiótica, abordamos la cuestión a partir de una metodología que surge en la intersección del fenómeno de la traducción visto como parte de un proceso más amplio de contacto entre lenguas y culturas (Torop, “Semiótica de la traducción”; Kourdis y Kukkonen) y la teoría semiótica de la interacción cultural (Lotman, “Para la construcción”). La traducción ha sido comprendida por distintas corrientes semióticas como la condensación de los procesos que atañen a la semiosis, por lo tanto una vía de entrada privilegiada para su estudio y definición. Del mismo modo, puede echarse luz sobre *contactos culturales históricos*, como el que nos ocupa, a través de su comprensión como traducciones, tal como proponen los semiólogos de la Escuela de Tartu (en especial Torop “Methodological Remarks”; “Translation and Semiotics”).

Para ello, se exponen algunas consideraciones metodológicas acerca de la traducción como problema culturoológico. La ampliación de la noción de traducción, desde esta perspectiva, la ubica en el centro de la capacidad de la cultura para la creación y la generación de sentidos nuevos. Además, postulamos que pensar de este modo en la traducción evidencia su *dimensión sociológica* al poner de relieve los vínculos que establece el texto de origen con los programas de ciertas tendencias de la organización de una cultura (Gramsci 149). Luego, se recopilan y comentan sucintamente algunos textos que ilustran los modos en que la traducción y la creación artística inmigrante ocuparon y dieron forma al espacio fronterizo de contacto cultural en la historia argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.

1 Un avance de este trabajo fue leído en la IV Jornada de Trabajo del Núcleo de Estudios Judíos del Instituto de Desarrollo Económico y Social: “Artes y migrantes en el campo cultural argentino” en marzo de 2019.

Nociones teórico-metodológicas previas

Antecedentes semióticos acerca de la traducción

La discusión acerca de la traducción es central para la semiótica pues supone un objeto a escala para el estudio de la semiosis en tanto mecanismo de producción de sentido –esto es, interpretación– y como ámbito de referencia –esto es, cultura–. Su importancia se evidencia en el *dictum* de Iuri Lotman, “[...] el acto elemental de pensamiento es la traducción” (*Universe of the Mind* 143; traducción propia), y el de Peirce según el cual el significado es “la traducción de un signo a otro sistema de signos” (cit. en Eco 175) –que para Umberto Eco, quien se ocupó en el discernimiento del particular uso del término traducción en esta cita, llevó a varios equívocos–.

Los antecedentes de la cuestión en la semiótica y la estética son de ardua reconstrucción; sin embargo, pedagógicamente pueden resumirse en dos contribuciones fundamentales: (a) la noción de interpretación de Luigi Pareyson y su tripartición de los fenómenos de traducción, adaptación y versión (61 y ss.), por un lado; y (b) la propuesta de Roman Jakobson de comprensión del interpretante peirciano según una tripartición de los tipos de interpretación del signo, según esta se *transfiera* en otros signos de la misma lengua –*traducción intralingüística*–, *traduzca* a otra lengua –*traducción interlingüística*– o *transponga* en otro sistema signico –*traducción intersemiótica*– (Eco 175; Vinelli 2). Aunque para Eco el uso del término traducción en este contexto teórico sea sinecdótico –una parte representativa de toda la interpretación– (177), ambas contribuciones se reúnen en su concepción del fenómeno.

Dentro del amplio debate, con su variedad de matices sobre el problema, basten señalar, para resumir la cuestión, dos concepciones –dos extremos– de la noción semiótica de traducción.² Por un lado, una teoría que sostiene que la traducción es un tipo particular de interpretación: la que se produce en el paso de un texto de origen en una lengua a un texto meta en otra. Se enfatiza que toda traducción es interpretación –tal vez por antonomasia–, pero no toda interpretación es traducción. El discernimiento que, decíamos, ocupó a Eco. Es decir, esta teoría propone un uso restringido del término. Contrariamente, se propone un uso extensivo, según el cual para Peeter Torop “es posible describir a la cultura como un proceso infinito [léase ilimitado] de traducción total” (“Intersemiosis” 2). Esto implica que lo que digamos acerca de la traducción se aplica a todo tipo de comunicación textual. La tripartición de la traducción de Jakobson se toma literalmente: toda la comunicación cultural puede comprenderse como una

2 Algunos de los lineamientos centrales de aquel debate pueden reconstruirse a partir del llamado “debate de Bolo-
nia”, que se produjo a partir de un seminario en 1999 que fue publicado al año siguiente en la revista *Versus* en un
número titulado *Sulla traduzione intersemiótica*, editado por Nicola Dusi y Siri Nergaard. Para un estudio de los
términos del debate con interesantes conclusiones ver Vinelli.

traducción de textos o fragmentos de textos en otros textos –esta sería una de las tesis principales de la teoría intertextual de la que Torop participa y de la semiótica de la traducción tal como él la comprende–.³

Según esta última acepción es necesario “comprender la traducción como una semiosis de la traducción” (Torop, “Intersemiosis” 4);⁴ ello implica considerar la “procesualidad” del texto que emana de la tensión entre la historia de su generación y la de su recepción, así como la heterogeneidad semiótica inherente al texto. El fenómeno de traducción intersemiótica sería el más complejo y, según Torop,

[...] refleja las características de la cultura contemporánea, donde los textos “propios” como los “ajenos” son traducidos a diferentes tipos de textos, y de hecho, se convierten en intertextos [...]. Al mismo tiempo el proceso intertextual se inserta en el proceso intermediático, y cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sgnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sgnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión (“Intersemiosis” 4).

La cita muestra el espesor del problema en la cultura contemporánea. A esta descripción que da cuenta de la complejidad semiótica a nivel textual –al interior del texto–, intertextual –en el entramado complejo y dialógico de textos– e intersemiótico –en la relación entre diversos sistemas semióticos y medios–, a los que hay que agregar un nivel más, el metatextual: el de la pertinencia.

Las fronteras semióticas de la cultura

Una cultura, en tanto (auto)ordenamiento, (auto)modelización (cf. Lotman y Uspenski), determina –transitoria y dinámicamente– sus pertinencias. Esto es, constituye un determinado ámbito de referencias válidas para los signos y textos de su interior; y también de lo que está por fuera, que en función de esas pertinencias podría ingresar –como se verá, no sin mediaciones– en el ámbito de la cultura. En última instancia *la pertinencia es la instauración de un determinado metalenguaje a partir del cual se (auto)describe la cultura* (cf. Lotman, “Acerca de la semiosfera”). Entonces, toda traducción se realiza en relación con este. Además, la traducción no solo señala la existencia y pertinencia de un texto –o fragmento– de una cultura para otra, sino que en ese traslado asume que determinada lectura es la lectura autorizada y pretende que

3 Para estudiar la intertextualidad y la intersemiosis Torop (“Intersemiosis”) propone un *modelo taxonómico virtual del proceso de traducción*.

4 La propuesta de una semiótica de la traducción puede verse en Torop (“Translation and Semiotics”), y el resto del número monográfico 36/2 de *Sign Systems Studies*.

esa interpretación del texto de origen sea aquella que la cultura de recepción acepte como válida, en un mecanismo doble que refuerza la pertinencia y la amplía a la vez. La traducción es un mecanismo a través del cual una cultura define lo ajeno y su apropiación: “Translation activity is thus not only the mediation of natural languages and texts, but involves also creation of description languages and, with the help of this metalingual activity, organization of the relations between the own and the alien in culture” (Torop, “Translation and Semiotics” 255).

Vale la aclaración de que el estudio de las pertinencias que se autoimpone una cultura es también el estudio de la pertinencia desde la cual se estudia –esto es, los metalenguajes y teorías–. Es decir, no solo es objeto la cultura sino también los modos en que se la investiga y modeliza. Así entendida, tal como señala Hugo Mancuso (“Significado”) siguiendo a Luis Prieto, la semiótica es una ciencia de la pertinencia.

Una observación más acerca de estos supuestos. La traducción intersemiótica –pasaje entre diversos sistemas sígnicos; por ejemplo entre distintos lenguajes artísticos– pone en evidencia una cuestión. La no coincidencia de los sistemas produce en el pasaje la creación de sentidos nuevos. Es decir, que la traducción es un mecanismo generador de sentidos –porque es un interpretante que se inscribe en un nuevo texto–: “[...] el mecanismo de la traducción no coincidente [*neadekvatnogo*], convencionalmente equivalente, sirve a la creación de nuevos textos, es decir, es *un mecanismo de pensamiento creador*” (Lotman, “Para la construcción” 68; cf. Pareyson 65). En el acto de traducción se genera información nueva. Si, como se pretende aquí, se estudia el contacto cultural y los mecanismos de traducción que hacen posible esa comunicación, entonces se comprende –nuevamente– la importancia de la otra cultura en el desarrollo histórico y la creación; como señaló Lotman, su condición *sine qua non*.

Según esta perspectiva teórica, en la frontera cultural, siempre permeable y móvil, se ubica el mecanismo bilingüe que traduce lo de afuera a través del metalenguaje de la pertinencia. Es decir que el contacto no se da sin *mediación*, como dijimos: la intervención de un metalenguaje que define los términos y equivalencias de la traducción. Asimismo es fronterizo el espacio cultural hiperdinamizado donde transcurren los procesos semióticos destinados a competir, desalojar o modificar las estructuras nucleares de una cultura (cf. Colectivo de Estudios Semióticos). El mecanismo de frontera de la cultura es entendido, entonces, como un ámbito –de referencia– marginal en donde germinan los procesos semióticos destinados a transformarla. Lo que germina es el *texto ajeno* o su traducción. Comprendida de esta forma, se ve cómo la culturología de la Escuela de Tartu traduce a términos semióticos la teoría de la hegemonía gramsciana (cf. Mancuso, *De lo decible*). Esta es otra forma de referirse al potencial disruptivo que tiene para la hegemonía el texto ajeno, su *función de catalizador* (Lotman, “Acerca de la semiosfera”): en la periferia de la estructura se produce el germen del cambio de la hegemonía, no por fuera de ella. Lo que la noción de semiosfera muestra es que es imposible que algo que está por fuera, extrahegemónico, produzca la transformación –o dinamismo– de una cultura, ya que sí o sí media un

mecanismo de traducción a los términos de la hegemonía, a su ámbito de pertinencia.⁵ El diálogo interno de la cultura –con las asimetrías que supone– se comprende también como un mecanismo de constante traducción entre lo “propio” y lo “ajeno”; especialmente productivo en tanto generador de sentido.

Por último, podemos afirmar que el problema de la traducción planteado de este modo pone de manifiesto la condición fragmentaria de toda traducción. La traducción total sabemos que es imposible. Aún la reproducción exacta es una nueva enunciación que abre nuevos sentidos, tal como queda de manifiesto en los fragmentos del *Quijote* de Pierre Menard (Borges). “Decir casi lo mismo”, en ese *casi* Eco reduce a una mínima expresión esta cuestión. Se puede entender como una incompletitud, una fragmentación –no en tono posmoderno, sino como una constante del fenómeno–. El *quid* es cómo se produce ese quiebre de los sentidos de un texto fuente –por los motivos que fuese: códigos desconocidos, incompreensión, desinterés–; *quiénes* lo llevan a cabo; y *para qué*. Lo que puede postularse al interior de la teoría de la interacción cultural en referencia a esto es la intervención en el proceso de ciertas tendencias de la organización de una cultura; léase: estéticas, teorías científicas, etc. En otras palabras, nos habilita a preguntarnos quiénes están interesados en qué texto ajeno para “controlar” la ampliación o modificación de la pertinencia (cf. Colectivo de Estudios Semióticos).⁶

En resumen, describimos someramente un devenir teórico comenzado cincuenta años atrás por la Escuela de Tartu y que continúa en desarrollo y reformulación: desde una semiótica que da cuenta de la complejidad y dinamismo de la cultura, hacia una semiótica de la traducción (Torop, “Translation”), que comprende toda la cultura como un fenómeno de pasaje de información entre diversos sistemas semióticos y el consecuente engrosamiento de la semiosis a partir de ello. También, comentamos que la presencia del texto ajeno es una condición *sine qua non* para la creación, punto central de la teoría de la interacción de las culturas que se reproduce en la idea de la traducción como mecanismo fundamental de la semiosis: un signo que cambia de sistema semiótico. Finalmente, que ese proceso de traducción se realiza sobre una fragmentación; y que tal fragmentación tiene –paradoja aparente– efectos redundantes y multiplicadores de sentido. Desde la perspectiva gramsciana, puede postularse que la traducción reafirma y reproduce la hegemonía o introduce

5 Un ejemplo histórico claro: a fines del siglo XIX el conflicto social era señalado como “ajeno” a las relaciones sociales y conductas propias de la cultura argentina. Asimismo, los líderes del movimiento obrero, anarquistas y sindicalistas, gran parte de ellos inmigrantes (Mancuso y Minguzzi), eran tildados de “agitadores” que importaban una ideología “extraña”. Se imponía de este modo una narrativa que modelizaba el conflicto social como impropio, ignorando la transformación de las relaciones de producción impulsadas por la modernización de la economía argentina. Más adelante en la historia, a mediados del siglo XX, se produjo en la historia política argentina una síntesis de la comprensión de las relaciones sociales del anarquismo y del nacionalismo –especialmente de la vertiente católica y castiza– (Mancuso, “Constelaciones”).

6 Como contraparte, estudiar las diferencias, lo que quedó fuera en la traducción, los sentidos perdidos, puede ser una vía ideal para comprender el metalenguaje rector de la frontera de una cultura.

cambios en la pertinencia ampliando el ámbito de referencias válidas. En palabras de Torop: “There are translations that support the existing situation and thus so to say belong to the culture’s own repertoire, and then there are translations whose aim is to innovate culture” (“Translation” 255). O tal como dijo Lotman: aquellas que hacen hincapié en lo común y aquellas que hacen hincapié en la diferencia (“Para la construcción” 63).

Materiales y método

A partir de la ampliación propuesta por la escuela semiótica de Tartu de la noción de traducción (Torop), articulada con los postulados de su teoría de la interacción de las culturas (Lotman, “Para la construcción”), se pretende señalar y comentar brevemente algunos de los textos que conformaron y modelizaron la frontera semiótica entre las culturas italiana y argentina a fines del siglo XIX y comienzos del XX en el contexto de las migraciones masivas. Así se busca comprender cómo se posicionó una cierta tendencia dentro de la cultura de Buenos Aires en relación con el proyecto de sostenimiento de la *italianità*. En otras palabras, describir la frontera semiótica mostrando los textos que resultaban de interés –*qué*– para esta tendencia cultural –*para quiénes*– de modo de establecer cierto control sobre lo que es pertinente para la cultura de recepción –*para qué*–.

En investigaciones previas quedaron referidas pero inopinadas algunas traducciones y creaciones artísticas hechas en la Argentina en el contexto de las relaciones con Italia durante la inmigración masiva (Weber y Mancuso). La pregunta que motivó el estudio anterior era cómo había modelizado la inmigración italiana el contacto de culturas en Argentina en aquel periodo en una serie de publicaciones de temática e interés artístico-cultural. Lo que se vio es “[...] 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” (Weber y Mancuso 50). Frente a las fuerzas asimiladoras, un sector de la inmigración con características de *grupo cultural* produjo lo que llamamos una *publicística* tendiente a crear y sostener los sentidos de la *italianità*, que buscó contener aquellas fuerzas y proponer alternativas a las condiciones que se le imponían (cf. Weber, “Elenco de publicaciones”). Sin embargo, en aquel contexto de intensificación global de la interacción de las culturas por la vía migratoria y los medios de comunicación, la tendencia a una comprensión unitaria de la cultura era hegemónica. Una parte importante de la inmigración italiana participaba de esa comprensión –después de todo su fundamento ideológico era el proceso de Unificación–. Así fue que, pragmáticamente, este grupo aceptó la integración en un gran proceso de etnogénesis (Mancuso, “Nacionalismo”) –o *culturogénesis*– pero buscó darle lo que Basilio Cittadini, uno de los más destacados periodistas y empresarios de medios italiano en la Argentina, describió en 1886

como “[...] una fisonomía política, moral y social en la que brille un destello de vaga italianidad” (cit. en Bertagna 32; traducción propia).

Esta publicística –que puede definirse rápidamente como una producción textual que vehiculiza una tendencia ideológica (Gramsci)– se sostuvo en una serie de publicaciones periódicas y conmemorativas, en una literatura ensayística y en ciertas producciones estéticas. Sobre estas últimas nos detenemos en este estudio. Concretamente, son creaciones, colaboraciones y traducciones realizadas por inmigrantes italianos pertenecientes al grupo cultural mencionado (Weber, “Una formación cultural”). Entre ellas seleccionamos canciones de cámara, óperas, obras teatrales y pictóricas; así como traducciones literarias, teatrales y fenómenos de traducción intersemiótica.⁷

Hallazgos

Traducciones literarias

Un modo evidente en que funciona el mecanismo de selección y traslación de textos de una cultura a otra es por medio de traducciones de textos literarios. La traducción literaria fue un esfuerzo constante de interacción cultural hacia fines del siglo XIX entre la lengua italiana y el español rioplatense. A Emilio Zuccarini (Lucera, Foggia 1859-Buenos Aires 1934), uno de los más relevantes publicistas de aquella interacción, se encomendó la realización de un gran estudio sobre la presencia y obra de los italianos en la vida argentina. El resultado fue el libro *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (1910) que conmemoraba el centenario de la Revolución de Mayo. Una de las contribuciones que destacó fue la tarea sistemática de traducción llevada a cabo por “un gruppo di giovani entusiasti” en los diarios *La Libertad*, *El Nacional* y *La Nación* en las últimas décadas del siglo XIX.⁸ Fue una de las vías de entrada de la literatura italiana a la Argentina, de autores que iban “dal [Francesco] De Sanctis a [Ferdinando] Petruccelli della Gattina, da Olindo Guerrini a [Enrico] Nencioni, a [Enrico] Castelnuovo, a [Rocco] De Zerbi, a [Enrico] Panzacchi, alla [Matilde] Serao, al [Luigi] Capuana, traducendo anche con fine gusto le migliori poesie del [Giacomo] Leopardi, del [Giosuè] Carducci e del [Gabriele] D’Annunzio” (Zuccarini, *Il lavoro* 434). Escritores comprometidos con el proceso de Unificación y que produjeron una publicística literaria del mismo.

7 De muchos de estos textos tenemos solo referencias indirectas. Estas obras no perduraron tanto en la cultura debido a diversos motivos: fundamentalmente, por la centralidad del metatexto nacionalista que hizo olvidar –nada totalmente– las contribuciones del *partenaire*.

8 Zuccarini volvió a referirse a esta obra sistemática de estudio y traducción en Argentina de la literatura italiana en sus artículos sobre Olindo Guerrini publicados en la revista *Nosotros* en 1916. Allí juzgó que, para entonces, el influjo de la labor de aquellos intelectuales argentinos interesados en las letras italianas, Enrique Rivarola, Juan Lussich, Melián Lafinur, Leopoldo Díaz, Juan A. Argerich, Calixto Oyuela, Pedro Denegri, permanecía, si bien reducido, en el trabajo de Leopoldo Lugones, B. Contreras y Eleuterio F. Tiscornia (Zuccarini, *Olindo Guerrini* 5).

Asimismo, Zuccarini (*Il lavoro* 434-8) destacó al importante bibliófilo Pietro Denegri (Buenos Aires 1853-1932) que había organizado desde 1882 una gala para dar a conocer traducciones. De este modo, se constituyó en un referente y promotor de la cultura y la literatura italiana entre los intelectuales argentinos.⁹ Tal vez de un modo atenuado y silencioso, aquel influjo permanece latente, ya que la colección bibliográfica de Denegri, donada a la Biblioteca Nacional en 1933, es uno de los reservorios fundamentales de la literatura italiana en la Argentina [figuras 1 y 2].¹⁰

Una forma menos conocida de penetración de la poesía italiana es en forma de canciones, sean provenientes de Italia, o bien, compuestas por los músicos italianos residentes en Buenos Aires o de compositores argentinos. Más adelante se comenta este punto en particular.

Ahora bien, el mecanismo de la traducción se mueve en ambos sentidos y la contracara del ingreso de literatura italiana fue el egreso de textos centrales de la literatura argentina. Se destacaron las traducciones al italiano de *La cautiva* de Echeverría por el farmacéutico Emilio Bettinotti, de *La muerte del payador* de Rafael Obligado por Angeleri (Zuccarini, *Il lavoro* 438) y del *Martín Fierro* por Folco Testena –seudónimo de Communardo Braccialarghe–. Asimismo, en el periódico *La Patria Italiana* se publicó la primera traducción al italiano del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, y en el semanario *L'Italia al Plata* apareció una traducción en folletín de *Amelia* de José Marmol.

Sin embargo, señalaba Zuccarini que, en el ámbito de la creación literaria, los inmigrantes –o residentes– italianos no tuvieron una labor de relevancia más allá de algunos títulos pronto olvidados. Sentenció: “il campo delle lettere è [...] arido” (434).¹¹ Valga por ahora señalar que la comparación con el teatro, las artes visuales y la música parece abogar por la conclusión de Zuccarini. Además, que no era necesariamente así en los campos de la literatura científica y la ensayística.¹²

9 Denegri era cliente y amigo del librero Alfredo Cantiello, en cuya librería –que luego fuera propiedad de Francisco Albasio– especializada en el libro italiano “[...] se celebraba casi diariamente una tertulia de escritores, periodistas y amigos que, por derecho nato, presidía don Pedro. Ella se alternaba con otra, que se efectuaba en el escritorio de su dueño [...] y que se prolongó hasta los últimos años. Allí concurrían ‘a pegar la hebra’ sobre literatura, finanzas o política, entre otros fieles, José María Palma, Emilio Zuccarini, Agustín Arzeno, Emilio Coni, Lorenzo Raggio, Toribio Ayerza, Juan A. Argerich, Emilio Merello, Arturo Scotti...”. (Buonocore 2)

10 No menos importante resultó en este mecanismo la autorizada pluma del expresidente Bartolomé Mitre (Buenos Aires 1821-1906), quien podría considerarse un italianista y llevó a cabo grandes obras de traducción como la de la *Divina Comedia* [figura 2].

11 Dentro de la literatura artística Zuccarini mencionó a Carlo Francesco Scotti, un publicista que dejó su nombre ligado a publicaciones pedagógicas como *Il Maestro Elementare* y a *L'Eco delle Società Italiane*, fue responsable del libreto de la ópera *Atahualpa* de Ferruccio Cattelani (1900) y publicó diversas obras, entre ellas las noveles: *Il poeta inferno*, *A Gervasio Mendez* y *Cor di poeta*. Zuccarini hizo referencia también a una oda compuesta a propósito de las inundaciones del Po que Argerich tradujo y publicó en *La Libertad* en 1880. Asimismo, al doctor Guido Borra, quien realizó algunos estudios literarios y escribió varios libretos de ópera, algunos musicalizados por Berutti. A Alberto Castiglioni, quien dirigía la publicación *Il Teatro* y escribió “vari componimenti teatrali specialmente di genere scolastico” (Zuccarini, *Il lavoro* 438). Por su parte, Vincenzo Cerrutti publicó novelas y libros de viaje, Raffaele Bruno dio a conocer algunas composiciones, entre ellas *Lucania* y un volumen en verso y prosa titulado *Prime battaglie*. Y Giacomo Grippa escribió un trabajo titulado *Salotto della Contessa Malvezzi*, que Carducci juzgó meritorio.

12 Para una comprensión del problema del libro en la frontera cultural entre Italia y la Argentina, fundamentalmente en sus aspectos editorial y comercial, véase la polémica *Il libro italiano nella Repubblica Argentina e il Giornale della Libreria* (Zuccarini, *Il libro*).

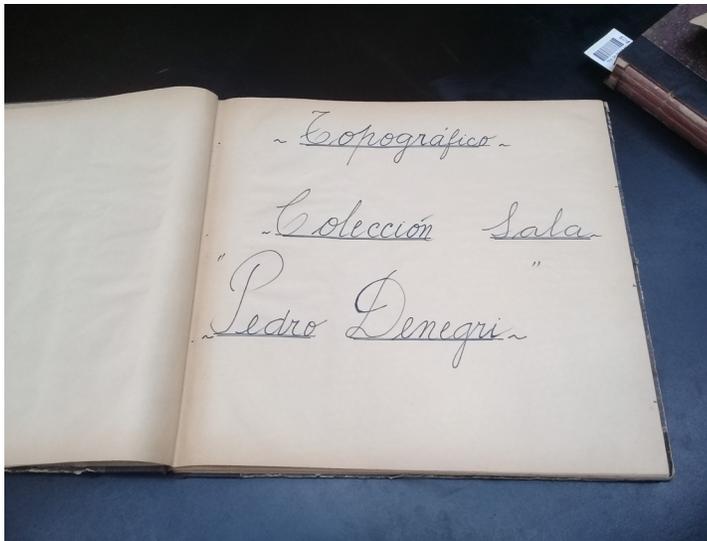


FIGURA 1
Catálogo topográfico de los 3.054 registros de la Colección Sala "Pedro Denegri" Tesoro, Biblioteca Nacional de la República Argentina.

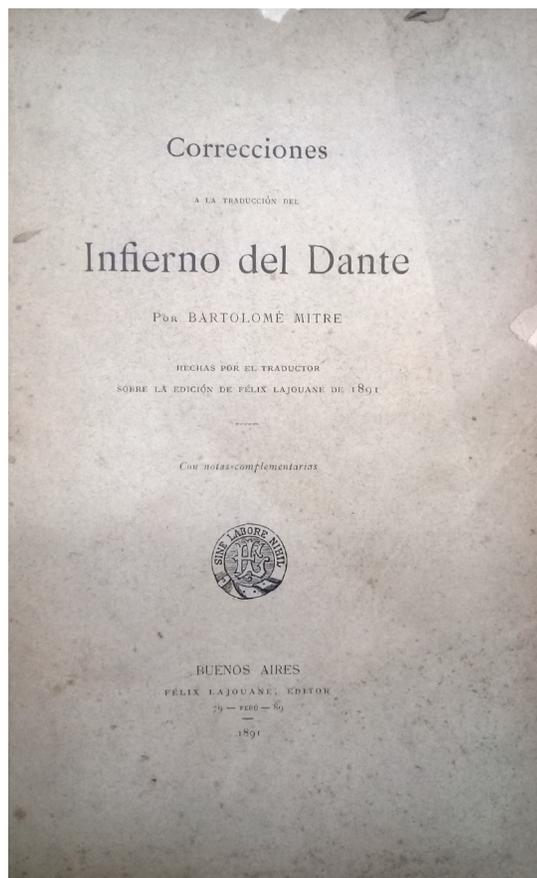


FIGURA 2
Portada de Bartolomé Mitre, *Correcciones a la traducción del Infierno del Dante*. Buenos Aires, F. Lajouane, 1891 (Ejemplar conservado en la Colección "Pedro Denegri").

Traducciones teatrales

Por su parte, la traducción teatral también fue fructífera. Más allá de la permanente presencia de teatro en italiano y en distintos dialectos realizado por compañías italianas y por agrupaciones filodramáticas de diversas asociaciones, hubo una importante labor de traducción de obras teatrales nacionales al italiano y viceversa. Baste mencionar el caso de Vincenzo di Napoli-Vita (Nápoles 1860-Buenos Aires 1935) que fue un comediógrafo llegado a Sudamérica a fines del siglo XIX de la mano de una compañía dialectal napolitana. Se radicó en Buenos Aires donde continuó principalmente con su tarea crítica y de divulgación periodística. Desde su reputación como crítico ejerció una tarea de mediación cultural entre el teatro musical y hablado de Italia y la Argentina. Tradujo, por ejemplo, *Las de Barranco* de Gregorio Laferrère (Buenos Aires 1866-1913) para que la representara en el Teatro de la Ópera la compañía de Tina di Lorenzo (Foppa 394). Al igual que *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez (Montevideo 1875-Milán 1910), de quien fue un entusiasta promotor.¹³ Quizás di Napoli-Vita veía en el teatro de Sánchez algo de la renovación que habían significado sus propias obras para el teatro dialectal napolitano. Desde su punto de vista, ambos partieron del teatro popular para dotarlo de estatus artístico. Esta concepción de la creación artística fue característica de esa generación de teatristas y di Napoli-Vita la recibió con entusiasmo; sensible, comprendió la trascendencia de la renovación:

Yo conocía apenas de vista a Florencio Sánchez [...]; sabía que ya había dado muestras de su tendencia a escribir para el teatro [...], cuando en la Comedia, representada por la compañía de Gerónimo Podestá obtuvo *M'hijo el doctor* un suceso grande, espontáneo, que fue una revelación. Fui a escuchar la vigésima o trigésima representación, acompañado de [André] Antoine, que se hallaba entonces con su compañía francesa en nuestro Odeón, y del empresario señor Faustino da Rosa, y los tres sentenciamos: quien ha escrito esta comedia tiene nervio de verdadero autor dramático (“En la frontera” 65).

El reconocimiento no era menor viniendo de representantes reputados de la creación, la crítica y el negocio teatral. El impacto de la obra fue tal que el actor Antonio Bolognesi y la actriz Ema Pirovano le solicitaron a di Napoli-Vita una traducción, representada luego con éxito en el Teatro Argentino con el beneplácito del autor.

¹³ Di Napoli-Vita tenía un manifiesto interés en Florencio Sánchez. En *La Revista Teatral* publicó un fragmento de su obra *Los acosados* (1906), y también una crítica de *Los derechos de salud* en *La Revista Artística*. Por otro lado, además de Sánchez, en ambas revistas mencionadas se destacaba la producción de Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Carlos Iglesias Paz. Una de las formas de promoción de esa nueva producción teatral nacional fue la publicación de fragmentos. De ese modo se dieron a conocer *Los Acosados* de Florencio Sánchez y *La Cadena* (1906) de Enrique García Velloso, dos obras que tematizan al anarquismo; *Teresa* (1906), drama en tres actos de Heriberto R. López; *El pantano* de Ricardo Levene (1906), comedia dramática en tres actos, pronta a estrenarse; *La Rendición* (1906) drama en tres actos de Arturo Giménez Pastor; *El Arlequín* (1906), tragedia en tres actos de Otto Miguel Cione recientemente estrenada; y *La última página*, drama en tres actos de César Iglesias Paz.

Desde aquella época, en la que tuve frecuentes ocasiones de hablar con Sánchez de cosas de arte y de teatro, yo seguí su evolución como autor con interés y cariño, convenciéndome siempre más –robusteciendo también mi parecer por Ermete Zacconi, Ermete Novelli y Ferruccio Garavaglia, a quienes había hecho leer *Mio figlio il dottore* [su traducción]– que algún día él lograría hacerse apreciar en el vasto campo del teatro universal (“En la frontera” 66).

Tres actores italianos de primera línea reconfirmaban la suerte del autor. Asimismo, di Napoli-Vita señaló el impacto fundamental de la cultura italiana en la creación de Sánchez:

También los escritores más libres y personales son a menudo los resultados de influencias contradictorias de escritores que los han precedido. En la obra de Florencio Sánchez la influencia extraña se fue desarrollando después de la venida de [Ermete] Zacconi a Buenos Aires, y no sólo el repertorio mejor del sumo actor italiano, sino también su modo de sentir, de vivir, de dar el personaje dejaron una huella saludable en el espíritu del joven escritor. Atestiguan especialmente esta convicción mía los protagonistas de *Barranca abajo* y *Los muertos*, que marcaron pasos decisivos, firmes, seguros, de Sánchez, en la ascensión a aquella frontera más allá de la cual se encuentra el Arte con el lauro que consagra en la mano, sino la celebridad, la universal notoriedad. / Otras influencias menores, de ambiente y de estudio –el teatro de Roberto Bracco llevó la más reciente contribución–¹⁴ se unieron a aquella a que me he referido para formar la figura literaria de Sánchez (“En la frontera” 66-7).¹⁵

Lo que di Napoli-Vita hizo fue proponer una lectura alternativa de la creación del llamado “teatro nacional”, señalando su parentesco con renovaciones estéticas análogas en el teatro latino en general e italiano en particular –Zacconi y Bracco– y su desarrollo en un contexto cultural propicio por la convivencia de lenguas. Es decir, que propuso una correspondencia metatextual entre el teatro vernáculo –nacional– y la renovación del lenguaje teatral italiano. Esa lectura metatextual es sobre la que se justificaron sus traducciones.

Di Napoli-Vita también dio vida a un número especial de *La Revista Artística* dedicado a *La nave* de Gabriele D’Annunzio, que incluía una traducción íntegra al

14 El realismo de Bracco, Giacosa, Rovetta tuvo impacto en los autores locales socialistas y anarquistas, según Sanz y Cilento (542-3), como Sánchez, Ghirardo, José de Maturana, Payró, etc.; proyectos artísticos complementarios que permitían que las obras de autores locales fueran representadas por las compañías extranjeras.

15 En su viaje a Italia, Sánchez estuvo en contacto con Zacconi, a quien le dio dos obras para que el actor leyera y comentara. Finalmente, el autor tuvo que escribirle para que se las regresara pues no había obtenido respuesta de Zacconi (ver cartas de diciembre de 1909 a Pablo Minelli y a Zacconi, Sánchez 154 y 161-2). También, el empresario teatral Grasso le había ofrecido hacerle traducir su obra al italiano por autores dramáticos de primer orden como Bracco y Capuana (ver carta a Pablo Minelli del 22-xii-1909, Sánchez 155). Fatal fue para Sánchez la búsqueda del reconocimiento internacional que le auguraran di Napoli-Vita, André Antoine y Ermete Zacconi. “En viaje a la celebridad”, como decía el dramaturgo en sus cartas a amigos, lo encontraron las durísimas y conmovedoras condiciones de su muerte (ver Sánchez 151-64).

español de la obra –muy temprana– que precedió a su representación –en italiano– en Buenos Aires. La traducción fue encargada al médico y poeta Andrés Demarchi.¹⁶ Este número triple de la revista suscita un especial interés porque representa acabadamente el rol de mediación cultural que asumía: “[...] desarrollar un programa literario y artístico que sea reflejo de los progresos de la vida espiritual de esta joven tierra, hija predilecta del viejo mundo latino” (Di Napoli-Vita, “Año viejo”).

Traducción y creación operística

Por otro lado, hay un tipo poco comentado de traducción: el de libretos de óperas de compositores argentinos al italiano, motivadas fundamentalmente por las expectativas de ese género. Las consideradas “óperas nacionales argentinas” (Valenti Ferro) se cantaron en italiano hasta 1929 cuando se estrenó en el Teatro Colón *El matrero* de Felipe Boero (Buenos Aires 1884-1958).¹⁷ La particularidad de este fenómeno textual es que la traducción forma parte de la creación del texto original. En los casos aludidos a continuación no hubo una representación en español de las óperas sino solo en italiano.

Por ejemplo, *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis (Teora 1880-Buenos Aires 1980), que tenía libreto de Edmundo Montagne, fue traducida al italiano por Comunardo Braccialarghe (Macerata 1875-Buenos Aires 1951). Este último fue uno de los periodistas más importantes de la *stampa* italiana en Argentina, firmaba con el seudónimo Folco Testena, y también fue responsable de una traducción al italiano del *Martín Fierro* y de *El cantar del mío Cid*. Por su parte, Giuseppe Pacchierotti –que firmaba con el seudónimo Dream–, crítico teatral que fuera descrito como un ferviente dannunziano, tradujo al italiano el libreto de *Khryse* (1902), la ópera de Arturo Berutti (San Juan 1858-Buenos Aires 1938), realizado sobre el libro *Afrodite* (1896) del decadente belga Pierre Louys. Al igual que Giuseppe Tarnassi (Roma 1863-1906) que pasó al italiano el libreto realizado por Enrique Rodríguez Larreta, sobre *Las razas arianas* de Vicente Fidel López, para la ópera *Yupanki* (1899) del mismo compositor.¹⁸

La contracara de este proceso fue la creación de óperas de tema argentino, indígena o americano compuestas por italianos residentes [tabla 1]. Como el caso de

16 La nota de traducción de Demarchi decía: “En toda traducción, especialmente en versos, y más cuando esos versos son de D’Annunzio, pierde el original un cincuenta por ciento de su belleza, sacrificado por dolorosas amputaciones, modificaciones del estilo, conceptos erróneos, pensamientos mal interpretados e ideas no bien digeridas. / Se sacrifica al poeta para favorecer al traductor. Yo, en cambio, he procurado en todo y por todo ser fiel al original, usando en lo posible sus mismas palabras, su mismo estilo y todas sus ideas. Claro está que en tales condiciones la traducción debe resultar sencillamente pésima. ¡No importa! Con eso ganará el arte, el poeta y los lectores. Es lo que deseo” (*La Revista Artística* 30 sep. 1909, 4).

17 Puede señalarse como antecedente la traducción al español de *Blanca de Beaulieu* compuesta por Cesare Stiatessi (Niza 1881-Buenos Aires 1934) sobre libreto del periodista Umberto Romanelli y traducida por Xavier Santos para su representación en el Teatro Colón en 1910 durante la temporada de ópera española que se realizó en primavera.

18 Otros italianos ligados a la vida argentina habían colaborado con Berutti como libretistas de sus óperas: el publicista Guglielmo Godio, en *Taras Bulba* y en *Pampa* (1897), versión de *Juan Moreira*, el doctor Guido Borra.

Juan de Garay (1900) de Riccardo Bonicioli, que tenía libreto del mismo compositor, y *Atahualpa* (1900) de Ferruccio Cattelani (Parma 1867-Milán 1932), su única ópera, con libreto del publicista Carlo Francesco Scotti sobre el drama homónimo de Nicolás Granada. Hoy poco y nada se conoce sobre estas creaciones que permanecen perdidas.

TABLA 1

Temática	Compositor italiano	Libretista italiano	Traductor italiano
Indigenista	<i>Atahualpa</i> (1900) Ferruccio Cattelani Lib.: Carlo Francesco Scotti <i>Huemac</i> (1916) Pasquale De Rogatis Lib.: Edmundo Montagne Tr.: Folco Testena		<i>Yupanki</i> (1899) Arturo Berutti Lib.: Enrique Rodríguez Larreta Tr.: Giuseppe Tarnassi
Gauchesca	<i>Juan Moreira</i> (1891) Enrico Bernardi Lib.: Evaristo Gismondi	<i>Pampa</i> (1897) Arturo Berutti Lib.: Guido Borra	
Histórica	<i>Juan de Garay</i> (1900) Riccardo Bonicioli	<i>Aurora</i> (1908) Héctor Panizza Lib.: Luigi Illica	<i>Gli Eroi</i> (1919) Arturo Berutti Tr.: Herminio Campana
Otras	<i>Clara</i> (1889) Giovanni Grazioso Panizza <i>Il leone di Venezia</i> (1892) Enea Verardini Prendiparte y Corradino D'Agnillo Lib.: Attilio di Tulio <i>Fiamma</i> (1892) Vincenzo Cicognani Lib.: Antonio Ghislanzoni <i>Blanca de Beaulieu</i> (1910) Cesare Stattes Lib.: Umberto Romanelli <i>Biancafiore</i> (1915) Alfredo Schiuma Lib.: Agenor Magno Amy Robsart (1920) Alfredo Schiuma Lib.: Agenor Magno	<i>Vendetta</i> (1892) Arturo Berutti Lib.: Domenico Crisafulli <i>Evangelina</i> (1893) Arturo Berutti Lib.: Alessandro Cortella <i>Tarass Bulba</i> (1895) Arturo Berutti Lib.: Guglielmo Godio <i>Il fidanzato del mare</i> (1897) Héctor Panizza Lib.: Romeo Carugati <i>Medio evo latino</i> (1900) Héctor Panizza Lib.: Luigi Illica <i>Shafra</i> (1907) Constantino Gaito Lib.: Ferruccio Scubla <i>Caio Petronio</i> (1919) Constantino Gaito Lib.: Umberto Romanelli	<i>Khryse</i> (1902) Arturo Berutti Tr.: Giuseppe Pacchierotti

Óperas consideradas argentinas de compositor, libretista y/o traductor italiano (1889-1920).

Además de mostrar redes de colaboración creativa entre artistas italianos residentes y sus pares argentinos, los ejemplos dan cuenta de la función de mediación que cumplían aquellos intelectuales que seleccionaban los textos a traducir y los modelos estéticos a partir de los cuales producir. En este sentido es claro el caso del *Juan Moreira* de Enrico Bernardi (Milán 1838-1900; ver Cetrangolo 164 y ss.; Veniard, “Juan Moreira”) con libreto del crítico Evaristo Gismondi (Génova 1853-Buenos Aires 1914) –cuyo seudónimo era Mefistofele–, de la que se conserva un mínimo fragmento: la exhortación de una escena de brindis que apareció en una reducción para canto y piano en la revista *El Mundo del Arte* en 1892. La ópera de Bernardi no solo traducía al italiano y al lenguaje operístico el folletín de Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires 1851-1889),¹⁹ sino que también pretendía aplicar la novedosa forma *verista* a la ópera de tema gauchesco. Cetrangolo (169) sostiene que Bernardi pudo haber sido el autor de la orquestación apócrifa con la que se escuchó por primera vez en Buenos Aires la *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, es decir, que estaba muy familiarizado con esa obra.²⁰ Se insiste en este punto: aplicar los modelos de creación del seno de una cultura en otra es también un mecanismo de frontera que pretende anclarse sobre elementos comunes a ambas. Consecuentemente, en la ópera de Bernardi se produjo una doble traducción, o una traducción en dos direcciones. Pretendía traducir el estilo

19 Probablemente el libreto haya seguido la adaptación teatral en dos actos realizada por José D. Podestá (Montevideo 1858-La Plata 1937) –estrenada en Chivilcoy en 1886 y llevada luego al Teatro Politeama de Buenos Aires en 1890–. En 1935 el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires publicó una reproducción del cuaderno manuscrito de Podestá que contiene la obra con un breve estudio preliminar de Carlos Vega.

20 El fragmento conservado es un brindis que remite directamente al de *Cavalleria Rusticana*:

Intanto amici, qua,
Beviamone un bicchiere.

Viva il vino spumeggiante
Nel bicchiere scintillante
Come il riso dell'amante
Mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch'è sincero,
Che ci alleta ogni pensiero,
E che affoga l'umor nero
Nell'ebbrezza tenera.

(Brindis de *Cavalleria Rusticana*)

Beviamo amici
Colmo il bicchier.

Beviamo amici
Che il liquor di scaccia
I funesti, i funesti pensier
Ben venga il turbine
Che ci minaccia.

Beviamo amici
Colmo il bicchier.

(Brindis de *Juan Moreira*)

Realizado según las convenciones del género (Porter 2001) y siguiendo el modelo formal de la obra de Mascagni en el que hay una introducción a cargo del solista, a la que sigue una breve canción de estructura a-a'-b-b', luego de la cual llega un momento responsorial entre solista/s y coro. Esto se repite en la pieza de Bernardi. El fragmento conservado es la exhortación (o introducción) y la canción. En el aspecto armónico también son similares: un momento inestable y cromático para la introducción, cercana al recitativo, y la canción, diatónica con regiones de tonalidades cercanas, con carácter de cavatina. En cuanto al momento de la acción al que pertenece hay que tener en cuenta que en la adaptación de Podestá hay dos escenas en pulperías, una en el primer acto y otra en el segundo. El fragmento de Bernardi pertenecía al primer acto, puede tratarse entonces del segundo cuadro cuando Moreira entra en una “pulpería de campaña” mientras los gauchos juegan a las cartas y “milonguean” (Seibel 150-153). Moreira iba a cobrar su deuda con el pulpero Sardetti, un inmigrante italiano, avaro y deshonesto –por desgracia no se puede conocer cómo compuso este personaje Bernardi, que era aparentemente tan contradictorio con sus intereses–. Se sabe que lo va a matar pero siempre en “güena Lay”, por eso decía: “no tomo la copa del estribo, porque no quiero que mañana digan que lo que yo he hecho lo hice divertido, porque no tuve entrañas pa' hacerlo fresco” (Seibel 152). Sin embargo, en la ópera invitaba a beber pues el género lo requería.

verista a la cultura argentina. En sentido contrario, traducir a Moreira, cambiando su lengua, haciendo que los temas que su relato encarna trasciendan su estilo gauchesco. De este modo, se abriría el texto a un potencial auditorio más amplio en sus posibilidades interpretativas, porque el texto dialogaba, además de con la tradición de la literatura gauchesca, con la de la ópera verista y con el futuro nacionalismo musical argentino. Es poco probable que se haya cumplido esta pretensión, pues si, como afirma Veniard (“Juan Moreira”), la composición llegó a estrenarse fue rápidamente olvidada y no dio frutos en la semiosis. Sin embargo, el proyecto de una traducción lírica de *Juan Moreira* permaneció y fue realizado por Berutti en *Pampa* (Veniard, *Arturo Berutti*; Musri y Ambi).

Canción de cámara en italiano

Hay evidencia de una importante circulación de canciones de cámara en italiano en la ciudad de Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del XX. En particular un género cultivado tanto por compositores inmigrantes como nativos, la romanza italiana de salón (Sanvitale). Hemos estudiado un corpus en particular, integrado por partituras publicadas en las revistas culturales *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908) (Weber, “La canción de cámara”, “Canciones en el baúl”, “Pluriculturalidad y creación artística”).²¹ En ese repertorio aparecen musicalizados poemas de Giuseppe Regaldi, Olindo Guerrini, Iginio Ugo Tarchetti, y de otros escritores menos conocidos hoy pero de cierta relevancia entonces como Rocco De Zerbi. También entre los letristas aparecen Giacomo De Zerbi, hermano menor de aquel último, y Vincenzo di Napoli-Vita, quienes dirigían las revistas mencionadas. Por su parte, los compositores eran músicos inmigrantes que se dedicaban principalmente a la educación musical y a la música de concierto.

En estas piezas el sentimentalismo es una prescripción temática del género, así como cierto sentido dramático proporcionado por elementos semánticos contrastantes en el poema que se enfatiza a través de diversos recursos sonoros –de carácter, armónicos, etc.–. De este modo, opera la selección del texto de origen –en italiano–²² que, aunque permanece (casi)inalterado, en la canción genera sentidos y acentuaciones expresivas

21 Aparecidas en *El Mundo del Arte*: Luigi Forino y Giacomo De Zerbi, *Aestate*; Vincenzo Cicognani e Iginio Ugo Tarchetti, *Il Viandante*; Luigi Forino y Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini], *Lasciali Dir...*; Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi, *Primo-Vere*; Nicola Nicastro, *Dono D'Addio!...*; Giovanni Serpentine y Lorenzo Stecchetti, *Un Organetto Suona per la Via*; Corradino D'Agnillo y Andrea D'Agnillo, *Amore*; Enea Verardini Prendiparte y Andrea D'Agnillo, *Amore*; Giovanni Grazioso Panizza e Iginio Ugo Tarchetti, *Quanti Baci!!!... Romanzetta per canto in chiave di Sol*; Arturo Berutti y Giuseppe Rigaldi, *Romanza*; Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi, *Alla pallida bimba*; Francesco Ghidini y Lorenzo Stecchetti, *Penso!* [*Un Organetto Suona per la Via*]; E. Chedi y Heinrich Heine, *Deh! Non Guirar!*; Antonio Scappatura, *Ave Maria*; Vittorio Bertolini y Giuseppe Regaldi, *Vorrei...* En *La Revista Teatral*: Gennaro D'Andrea y Rocco De Zerbi, *A Madonna!*; Odoardo Turco y Heinrich Heine, *En vano* (traducido al español por Juan Antonio Pérez Bonalde). En *La Revista Artística*: Francesco Palmieri y Vincenzo di Napoli-Vita, *Come ti somiglia!*; Cesare A. Stiattesi y Diana degli Anemoni, *Parlate o fiori*.

22 Estas son canciones en italiano, es importante señalar esto porque no se trataba de expresiones regionales.

nuevas (cf. Pareyson 65). Esta traducción intersemiótica del lenguaje verbal-literario al musical y de las convenciones genéricas de la poesía a las de la canción de cámara, se funda en una pretendida correspondencia hipocodificada –propuesta *ad hoc* en cada texto– en el nivel semántico de ambos lenguajes.

Estas canciones estaban asociadas a estructuras de sensibilidad propias de la *italianidad*. El compositor italo-argentino Héctor Panizza comprendía que este género, entre fines del siglo XIX y principios del XX muy en boga y popular, tenía “[...] una cálida inspiración que solamente *quien es italiano en alma y en espíritu* [...] *puede sentir*” (35; énfasis propio). Por este motivo, el nacionalismo consideró estos textos como *ajenos* –no creolizables–. Entonces, para comprender sus efectos *no hay que indagar en sus condiciones intrínsecas sino en su inadecuación al metatexto instructivo hegemónico de la cultura receptora* (Weber, “Pluriculturalidad y creación artística” 1.563). Con el avance de la estética nacionalista, la presencia de la lengua italiana en la canción de cámara argentina fue menguando (González 528).

Traducción de las experiencias

Habría un caso más, relacionado con el uso amplio del término: la traducción de la experiencia de los inmigrantes a las expresiones de su lengua.²³ La historiadora Grazia Dore señaló que una forma de evaluar el éxito de la adaptación –sobre todo entre las élites– es su capacidad de traducir el nuevo medio a las expresiones de su lengua, principalmente en lo político (140). Así es posible leer también una serie de comentarios retomados de distintas fuentes de la época que muestran los esfuerzos de los intelectuales italianos por comprender su experiencia en la cultura argentina, en particular en el espacio artístico. En una de sus corresponsalías para la revista italiana *Natura ed Arte*, Vincenzo di Napoli-Vita contó la anécdota de una conversación ocurrida en una cervecería porteña. Un contertulio, el crítico Dario Niccodemi (Liorna 1874-Roma 1934)²⁴ planteaba el problema de cómo estaba conformado el espacio artístico porteño y el lugar que quedaba reservado allí para los artistas inmigrantes:

Aquí se ha hecho sitio [...] un grupo de jóvenes artistas de mérito incuestionable [...] y este contingente intelectual lucha por imponerse, por revelarse a los ojos de los conocedores, por trabajar finalmente, reproduciendo sobre lienzo o esculpiendo en mármol las bellezas de la naturaleza argentina, de nuestro campo con sus escenas características [por ejemplo, figuras 3 y 4], pero es

23 En este sentido la inmigración italiana –como también se verifica en otros grupos nacionales y étnicos inmigrantes– tenía la particularidad de que no había una lengua nacional consolidada y compartida, sino una atomización lingüística que los intelectuales intentaban subsanar porque su posicionamiento ideológico estaba referido mayormente al proceso de Unificación.

24 Niccodemi fue otro de los pilares de la publicística italiana en Buenos Aires: director de la revista *El Teatro* y crítico del diario *El País*, donde firmaba con el seudónimo Steel. Tuvo luego una carrera como novelista y dramaturgo de fama, ya radicado en Europa. Una característica saliente de su producción fue la ductilidad para escribir en distintos idiomas.

triste decir que estos artistas, después de unos meses de esfuerzo ímprobo o poco apreciado, tienen que bajar su bandera, recoger los utensilios y hacer su equipaje, porque la indiferencia del público les ha gritado: ¡Vete a otra parte con la música, la pintura, la escultura! [...]; Buenos Aires quizás nunca se convierta en una ciudad artística en el verdadero y noble sentido de la expresión. Los pintores que vienen aquí, cualquiera que sea su especialidad artística, [...] deben abandonar las tendencias, el estilo, el temperamento y dedicarse –si no quieren retomar el barco y regresar– a los retratos, o a ser profesor de dibujo (di Napoli-Vita, “L’arte” 592; traducción propia).

FIGURA 3



Francesco Coviello, *En el campo* (*La Revista Artística* 31 dic. 1908).

FIGURA 4.



Filippo Galante, *La barranca di San Isidro* (Zuccharini, *Il lavoro* 456).

FIGURA 5



Bocetos de los frescos de Parisi para la Catedral (Gip 199).

FIGURA 6



Boceto detalle de la cúpula de la Catedral (Zuccarini, *Il lavoro* 426).

Se lee en la cita la colisión de expectativas y la dificultad para encontrar una hipótesis de comunicabilidad entre la comunidad de artistas inmigrantes y el público local. Por ello, el artista plástico Gaetano Vannicola (Offida 1859-Grottammare 1923) le había comentado al poeta romano Cesare Pascarella en su visita a Buenos Aires de 1898 que “[...] nosotros aquí somos los explotados, en todas las formas. El italiano viene aquí: su pensamiento firme es ganar un poco de dinero en dos o tres años y volver a Italia [...] y termina por permanecer aquí... y por convertirse en un instrumento en manos de los hijos del país, un instrumento del que los hijos del país toman todo” (Pascarella 272). Los artistas se sentían “explotados”. El problema de la adaptación puede ser visto entonces como un problema de traducción. La dificultad de encontrar un ámbito de referencia común que determine la pertinencia de las actividades a realizar.

Sin embargo, dependiendo de la narrativa –del metatexto que se imponga– el resultado del contacto no siempre era el desencuentro. Para Emilio Zuccarini, cuando el pintor Francesco Parisi (Tarento 1857-¿Roma? 1948) ganó el concurso para realizar los trabajos de decoración de la Catedral Metropolitana [figuras 5 y 6], cuyo motivo central era el Triunfo de la Religión, no solo habría impactado en la colectividad italiana, sino también –y esta era su mayor victoria– había podido interpretar las necesidades del público porteño: “[...] él es el exponente real y verdadero del *patrimonio sentimental del público argentino* [...]” (Zuccarini, *L'opera* 9; traducción y énfasis propios). Según Zuccarini, Parisi había logrado interpretar el “ambiente”, el ámbito de referencia, y así conseguido realizar una propuesta pertinente. A pesar de

esto, no deja de ser significativo que para lograrlo haya entrado en contradicción con algunos valores de la cultura italiana, principalmente con el fuerte anticlericalismo que perduraba entre los sectores intelectuales.²⁵ Como tampoco deja de ser revelador el hecho de que aquella obra ya no exista más.

Reflexiones finales

Los textos que conforman la *frontera semiótica entre dos o más culturas* son, *a priori, ilimitados*. Pueden considerarse así, como se ha visto, traducciones de textos –de cualquier tipo– provenientes de una cultura a la lengua de otra, o bien, creaciones estéticas que en un lenguaje ajeno o marginal interactúan –complaciente o disruptivamente– con la estructura central de la cultura receptora.²⁶ En el marco de la teoría de la interacción de las culturas (Lotman, “Para la construcción”), de esto se deduce que:

- a) La presencia del texto ajeno es fragmentaria. Ya sea porque el texto es fragmentario o se conserva así, o porque la cultura receptora selecciona, extrae, traduce solo la parte pertinente; esto es, lo común entre las culturas. Lo que resulta disruptivo se margina, olvida –nunca totalmente– o recorta.
- b) Más allá de la existencia de un metatexto rector –que quien investiga pueda deconstruir–, coexisten marginalmente otros que definen pertinencias diversas en el sistema semiótico y que, llegado el caso, pueden incorporarse a su autodescripción de forma alternativa –sea sincrónica o diacrónicamente–. Tal como se modeliza la organización cultural en la teoría de la hegemonía gramsciana (*cf.* Mancuso, *De lo decible*).
- c) La selección de los textos a partir de los cuales describir la frontera cultural obedece a la pertinencia de aquellos respecto del proyecto de quien investiga –y a su narrativa–, no a condiciones propias del texto que, como aparece aquí ejemplificado, no restringen su función mediadora.

Las obras de traducción y creación estética realizados por italianos en Argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX mencionadas en este estudio requieren cierto esfuerzo de recuperación para ser conocidas porque están, en el mejor de los casos,

25 Zuccarini salvaba esta contradicción pues: “como una afirmación del pensamiento laico, bajo la pintura que, en la cúpula de la Catedral, representa el *Triunfo de la religión*, colocó la fecha XX de septiembre de 1902, reflejando la eterna protesta del arte italiano” (*Ídema* 47), en referencia a la efeméride de la toma de Roma en 1870.

26 Otro modo de pensar la selección de textos referida en este trabajo es a partir del problema de la presencia de la lengua italiana fuera de Italia, su expansión, pero sobre todo, su productividad en el contacto con otras lenguas.

olvidadas, cuando no, destruidas. En parte a esto se deben nuestros comentarios de tipo anecdótico más que analítico. Como si, a partir de los rastros y fragmentos que perduran, pudiéramos comprobar la predicción de que en ese lugar y tiempo de la cultura debería haber habido algo: el *partenaire*.

El recorrido propuesto muestra la frontera entre las culturas italiana y argentina como un *mecanismo bilingüe de mediación*. Estratégicamente, un grupo cultural de inmigrantes italianos en Buenos Aires (Weber, “Una formación cultural”) –por supuesto que no fue el único– buscó ocupar ese espacio cultural fundamental y desarrolló acciones para, desde ese lugar, proponer los lineamientos textuales y metatextuales del contacto. La perduración de aquellas creaciones en la cultura es un indicador que nos sirve para comprender los efectos de dichos lineamientos. El olvido del que hablamos sugiere que no fueron exitosos o muy productivos, sin embargo, habría que considerar, utilizando la citada expresión de Cittadini, efectos sutiles y residuales, “[...] un destello de vaga italianidad”.

Referencias

- Bertagna, Federica. *La stampa italiana in Argentina*. Roma, Donzelli, 2009.
- Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 530-538
- Buonocore, Domingo. “Pedro Denegri, bibliófilo”. *La Prensa*, sección segunda, 14 ago. 1949, p. 2.
- Colectivo de Estudios Semióticos. *La marginalidad: un pensamiento de orden [Borges el memorioso]*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1993.
- Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- Di Napoli-Vita, Vincenzo. “L’arte italiana nell’Argentina”. *Natura ed Arte*, vol. x, n° 8, 1901, pp. 591-595.
- . “Año viejo y año nuevo”. *La Revista Artística de Buenos Aires*, año I, n° 14, 31 dic. 1908, 1.
- . “En la frontera”. *Nosotros*, vol. II, n° 2, 1908, pp. 65-68.
- Dore, Grazia. “Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)”. *La inmigración italiana en la Argentina*. Comps. Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli. Buenos Aires, Biblos, 1985, pp. 127-140.
- Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo*. Barcelona, Lumen, 2008.
- Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentores, 1961.
- Gip. “Di là dal mare. L’arte italiana nell’Argentina”. *Natura ed Arte*, vol. XI, n° 15, 1902, pp. 198-200.

- González, Marcela. “La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas”. *Musiker*, n° 18, 2011, pp. 521-547.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.
- Kourdis, Evangelos y Pirjo Kukkonen. “Semiotics of Translation, Translation in Semiotics”. *Punctum*, vol. 1, n° 2, 2015, pp. 5-10, doi: 10.18680/hss.2015.0012
- Lotman, Iuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- . “Acerca de la semiosfera”. Trad. Desiderio Navarro. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 21-42.
- . “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”. Trad. Desiderio Navarro. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 61-76.
- Lotman, Iuri M. y Boris A. Uspenski. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. Trad. Desiderio Navarro. *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 168-193.
- Mancuso, Hugo R. “Significado, comunicación y habla ‘común’: La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgenstein y Antonio Gramsci”. *AdVersuS. Revista de semiótica*, n° 6/7, 2006, http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_mancuso.htm
- . “Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)”. *AdVersuS. Revista de semiótica*, n° 18, 2010, pp. 6-48, <http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf>
- . *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Sb, 2010.
- . “Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra”. *Nacionalistas y nacionalismos: Debates y escenarios en América Latina y Europa*. Comps. Fortunato Mallimaci y Humberto Cucchetti. Buenos Aires, Gorla, 2011, pp. 63-85.
- Mancuso, Hugo R. y Armando Minguzzi. *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, 1999.
- Musri, Fátima Graciela y Alicia Inés Ambi. “La ópera *Pampa* de Berutti”. *Jornadas interdisciplinarias de investigación. La ópera: palabra y música*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2010, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1116>
- Panizza, Héctor. *Medio siglo de vida musical (ensayo autobiográfico)*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.
- Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid, Visor, 1987.

- Pascarella, Cesare. *Taccuini: A cura dell'Accademia dei Lincei*. Verona, Mondadori, 1961.
- Porter, Andrew. "Brindisi", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Nueva York, Londres, Macmillan, 2001.
- Sánchez, Florencio. *Obras completas*. Buenos Aires, Schapire, tomo I, 1968.
- Sanvitale, Francesco, editor. *La Romanza Italiana da Salotto*. Turín, EDT, 2002.
- Sanz, María de los Ángeles y Laura Cilento. "Compañías extranjeras". *Historia del teatro argentino: La emancipación cultural, 1884-1930*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 532-555.
- Seibel, Beatriz, recop. *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: Obras de la Nación Moderna: revista, comedia, drama, sainete (1885-1899)*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008.
- Torop, Peeter. "Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica". Trad. Rafael Guzmán. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, n° 1, 2003, s. p.
- . "Intersemiosis y traducción intersemiótica". *Cuicuilco*, n° 25, 2002, pp. 1-31, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>
- . "Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating". *Semiótica*, vol. 163, n° 1, 2007, pp. 347-364, doi: 10.1515/SEM.2007.015
- . "Translation and Semiotics". *Sign Systems Studies*, vol. 36, n° 2, 2008, pp. 253-257.
- Valenti Ferro, Enzo. *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires, Gaglianone, 1997.
- Veniard, Juan María. *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires, INM "Carlos Vega", 1988.
- . "Juan Moreira: la transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana". *Temas de historia argentina y americana*, n° 10, 2007, pp. 221-237.
- Vinelli, Elena. "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna". *Actas VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata, FAHCE-UNLP, 2009, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf
- Weber, José Ignacio. "Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)". *AdVersusS. Revista de semiótica*, n° 25, 2014, pp. 12-50, <http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>
- . "La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)". *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Ed. Natacha Koss. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2017, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/1749/2284>
- . "Elenco de publicaciones periódicas italianas de Buenos Aires (1854-1910)". *AdVersusS. Revista de semiótica*, n° 34, 2018, pp. 124-189, <http://www.adversus.org/indice/nro-34/documenta/XV3406.pdf>

- —. “Canciones en el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890-1910)”. *Actas de las XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*. Eds. Clarisa Pedrotti y Pablo Jaureguiberry. Buenos Aires, AAM-INM, 2018, pp. 463-477, <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>
- —. “Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 28, 2019, pp. 1.529-1.569, <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25130>
- Weber, José Ignacio y Hugo Mancuso. “Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)”. *AdVersuS. Revista de semiótica*, n° 33, 2017, pp. 1-56, <http://www.adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-01%20.pdf>
- Zuccarini, Emilio. *Il libro italiano nella Repubblica Argentina e il Giornale della Libreria*. Buenos Aires, J. Giordano e Cia., 1906.
- —. *L'opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina*. Buenos Aires, Fontana, 1930.
- —. *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910*. Buenos Aires, Compañía General de Fósforos, 1910.
- —. *Olindo Guerrini*. Buenos Aires, s. c. l. “Nosotros”, 1917.

Enviado: 4 abril 2020

Aceptado: 26 mayo 2021