

Entre el futurismo y la Argentina: Pettoruti y Bragaglia¹

Barbara Meazzi

(Université de Savoie, Francia)

Traducción : Beatriz Trastoy

Entre el futurismo y la Argentina existieron intercambios significativos a lo largo de los años 10, 20 y 30 del siglo pasado, como consecuencia de -y gracias a- numerosos viajes realizados por los artistas italianos al continente latinoamericano² y, por los artistas argentinos, a Italia. Las consecuencias de tales intercambios ya han sido en parte analizadas y estudiadas; poco consistentes son, en cambio, las contribuciones dedicadas al estudio de las relaciones entre el argentino Emilio Pettoruti, pintor y amigo de los futuristas, y el italiano Anton Giulio Bragaglia, hombre de teatro y de cine, futurista y vanguardista convencido: objetivo del presente trabajo es demostrar que las relaciones entre los dos artistas fueron más bien intensas, con evidentes consecuencias y repercusiones en sus respectivos trabajos artísticos³.

Mi análisis se basará, en parte, en la autobiografía del pintor argentino, *Un pintor ante el espejo*⁴, publicada por primera vez en 1968 y, en cuanto a Bragaglia, en un ensayo titulado *El nuevo teatro argentino–Hipótesis*⁵, curiosamente publicado en Buenos Aires en 1930, traducido al español por María Rosa Oliver y con la tapa ilustrada por Pettoruti.

¹ Agradezco naturalmente a Beatriz Trastoy por la traducción al español y por las valiosas indicaciones acerca de la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET) de Buenos Aires. Gracias también a Enrique Foffani, por todo lo que hizo por mí durante mi estadía en Buenos Aires, en 2005.

² Piénsese en Pirandello, pero naturalmente también en Marinetti, que se trasladó en dos oportunidades a América Latina, en 1926 y en 1936, con su esposa Benedetta.

³ Tendría que haber incluido a Gherardo Diego, argentino en Italia después de haber sido italiano en Argentina, según la opinión de Pettoruti, cuyos rastros, sin embargo, parecen haberse perdido en Buenos Aires, o bien a Marone, si hubiese podido encontrar la fundación creada por la esposa en la capital federal. Existe, sin embargo, un archivo Marone, en Monte San Giacomo, un pueblo cercano a Salerno, de donde era originaria su familia.

⁴ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo* (1968), Buenos Aires, Librería Histórica, 2004.

⁵ Anton Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino – Hipótesis*, traducción de María Rosa Oliver, Buenos Aires, Editorial Roma, 1930.

Emilio Pettoruti

El pintor Emilio Pettoruti nació en La Plata el 1 de octubre 1892. Sin embargo, su nacimiento será inscripto por el padre tres días más tarde, recién al final de una memorable fiesta en donde abundaron los vinos que se hizo enviar especialmente desde Italia.

Particularmente dotado para el dibujo y la pintura, el joven Emilio logró ganar una beca de estudio de la Provincia de Buenos Aires para ir a perfeccionar su formación artística a Italia: así, el 7 de agosto de 1913 deja a su familia y, en particular, a sus abuelos, quienes se habían ocupado de su educación, y, después de un viaje que le parece infinitamente largo, llega a Florencia el 13 de septiembre.

De inmediato, comienza su afortunado descubrimiento –diacrónico y sincrónico– de la cultura y del arte italianas: aun estando en efecto completamente absorbido por el estudio de la pintura antigua, Pettoruti entra casi enseguida en contacto con Papini, Soffici, Palazzeschi y Marinetti y ya el 30 de noviembre de 1913 lo vemos asistir a la inauguración de la primera muestra de Lacerba. Inmediatamente, Marinetti se convence de que Pettoruti tiene la pasta –y el pincel– del futurista y le pide, por lo tanto, que se una al grupo:

Pero Marinetti, excelente y fogoso escritor que no entendía nada de artes plásticas, decretó que yo era futurista y que, en adelante, debía exponer solamente con el grupo⁶.

Esto es lo que, en efecto, sucederá: en 1914, Pettoruti participa de una muestra colectiva de pintores futuristas y, en 1916, hará su primera muestra personal en una galería de arte futurista.

A pesar de ello, no se siente todavía listo para emprender el camino de la vanguardia, sobre todo porque le parece insuperable la aporía resultante de la adhesión a un movimiento que preconiza la destrucción de ese arte que, sin embargo, tanto lo fascina: por el momento, todavía completamente subyugado por los pintores del siglo XV como para poder interesarse de verdad en temáticas tales como el dinamismo en pintura, el movimiento o, directamente, el figuratismo abstracto.

⁶ Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 48.

Sin embargo, Marinetti no se desanima y, en cada encuentro, le propone adherir al futurismo:

Me propuso adherir al Movimiento y firmar los nuevos manifiestos que tenía en preparación. Instintivamente dije que no, agregándole que yo mismo no sabía percibir el futuro de mi trabajo. Lo que no le dije en esa ocasión, por prudencia, pero sí lo hice más tarde, fue que con respecto a su Movimiento compartía enteramente los puntos de vista de Soffici y de Papini, en desacuerdo con la mayor parte de sus métodos, entre ellos el de la invitación constante a la novedad, el de las proclamas ininterrumpidas (por cualquier motivo se lanzaba un manifiesto) y el del reclutamiento a granel, que aumentando la cantidad de adherentes de escasa preparación y a menudo de ningún talento, perjudicaba la causa del futurismo en vez de favorecerla.

Marinetti insistió todavía; a su juicio yo estaba maduro. Probablemente lo estaba, en comparación con gran parte de los nuevos adherentes [...]. Ese día Marinetti, visiblemente desagradado, hinchó su gran pecho para lanzarme desde lo alto, como se lanza una profecía, estas palabras:

- "Verrà il giorno che te ne pentirai..." ["Llegará el día en que te arrepentirás"]

No me he arrepentido, pese a que tenía razón, [...] ⁷.

El encuentro con Anton Giulio Bragaglia tiene lugar alrededor de 1915, durante uno de las numerosas estadías de Pettoruti en Roma:

A uno de los primeros hombres de acción de la vanguardia romana que conocí en mi breve estada, fue Anton Giulio Bragaglia, director del Teatro Sperimentale, de la revista Cronaca d'Attualità y de la Casa d'Arte que llevaba en su nombre. Simpatizamos desde el primer instante ⁸.

Las referencias cronológicas son poco precisas y me parece entonces que Pettoruti anticipa los hechos y confunde las fechas: poco importa, al menos por ahora. A través de Bragaglia (y, antes, de Balla), el mundo de la vanguardia romana abre sus puertas de par en par para acogerlo; en varias ocasiones, tendrá oportunidad de encontrarse con Pannaggi, con Paladini, con Prampolini y con Sprovieri, el director de la Galleria Futurista. Y nuevamente, Marinetti trata de vencer la resistencia de Pettoruti:

⁷ Ibid., p. 83-84.

⁸ Ibid., p. 96.



Volvió a la carga, pero de modo simpático, y me las arreglé de manera que la conversación pasara a otra cosa. En mis días romanos había visto demasiadas obras futuristas para que su ofrecimiento pudiera tentarme. [...].

Por otra parte, tenía en mi memoria este oráculo: "Los grandes artistas no han tenido necesidad de firmar un proclama o una teoría para hacer arte. [...]".⁹

Para justificar la propia tergiversación, Pettoruti apela al artículo que Papini escribió en ocasión de la ruptura con el grupo milanés, si bien después observa que por cierto « [...] la amistad no se interrumpiera entre los dos grupos»¹⁰: así, no obstante, los disensos artísticos, no encuentra verdaderamente ninguna razón para renunciar a ser amigo de los futuristas. Lo mismo valdrá, por ejemplo, para Bragaglia quien, desde 1918, no le agradaba ser considerado futurista¹¹:

[...]; portavo a Marinetti ammirazione e affetto che non sono mai venuti meno. Ma perché escludere i cubisti, gli astrattisti, gli orfisti e tutti gli altri?¹²

[sentía por Marinetti una admiración y un afecto que nunca disminuyeron. ¿Pero por qué excluir a los cubistas, a los abstractistas, a los orfistas y a todos los demás?]

Durante este mismo período, Pettoruti se encuentra por primera vez con Alejandro Schulz Solari, todavía no Xul Solar, que llegado a Italia hacía poco para completar la propia formación pictórica: como sabemos, nace así una sólida amistad que atravesará desde entonces el tiempo y el espacio.

En septiembre de 1916, Pettoruti se traslada a Roma, en donde permanece ocho meses. He aquí lo que anota Jacques Lassaigue en un artículo consagrado al pintor argentino:

Entre octubre de 1916 y julio de 1917 residió en Roma. En este medio se relacionó con los grupos de las revistas *Cronache d'Attualità*, dirigida por Anton Giulio Bragaglia. Sus nuevos amigos, por otra parte, eran

⁹ Ibid., p. 98.

¹⁰ Idem

¹¹ Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 47.

¹² Bragaglia cuenta aquí una de sus peleas con Prampolini: Anton Giulio Bragaglia, « Inediti di Bragaglia », en *Il Dramma*, n. 11, agosto de 1979, citado en Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, op. cit., p. 90.

Arturo Tosi, Adolfo Wildt, Achille Funi, Margherita Sarfatti, De Chirico. También en esa oportunidad inició su amistad con Mario Broglio, editor entre 1918 y 1921 de *Valori Plastici*. Estaba más cerca del “retorno al orden” que del futurismo.¹³

No comparto completamente el punto de vista de Lassaigne, ya que el retorno al orden es un concepto muy complejo que se aplica a una vanguardia que, entre otras cosas, ha vivido o padecido o rechazado la primera guerra mundial, y esto no es precisamente el caso de Pettoruti. Es necesario, pues, tener en cuenta también el hecho de que la lucha de las vanguardias europeas no le pertenece – o no le pertenece todavía: en Florencia primero, luego en Roma y, sobre todo, en Milán, Pettoruti vive inmerso en una especie de euforia creadora –común a los otros artistas latinoamericanos– pero no se siente en lo absoluto obligado a tomar posición respecto de una situación artística preexistente. Dicho de otro modo, Pettoruti no es un rebelde en arte – ¿lo será alguna vez? – opuesto a una tradición; no me parece que sienta la necesidad de recuperar un orden, dado que no conoció ningún tipo de desorden, por lo menos, en el curso de su estadía italiana de formación artística y existencial. La creación pictórica se aproximará desde un punto de vista estético a la de un Morandi o de un Carrà post-futurista, pero las premisas ideológicas de las cuales parte son verdaderamente muy diferentes.

En todo caso, mientras Pettoruti está en Roma o en Italia, el ritmo de sus días está marcado por las visitas a los museos y a las iglesias, y el de sus noches por las visitas a Bragaglia y a los amigos artistas, futuristas o no¹⁴. Es en Roma en donde Pettoruti oye hablar por primera vez de Dada; allí encuentra a Diaghilev, frecuenta a Prampolini, pero es Bragaglia el artista que más lo impacta de todos, sin duda a causa de su inmensa cultura y de su irresistible fascinación, ejercida sobre él y sobre todos los que lo rodean¹⁵:

Bragaglia era un hombre ciertamente único dentro del ambiente movido y ecléctico en que yo me desenvolvía; lo era por su infinita bondad y sus múltiples actividades: dirigía un teatro, la revista, su galería, escribía

¹³Jacques Lassaigne, “Unidad e innovación en Emilio Pettoruti”, en <http://www.latinartmuseum.net/pettorutti.htm>. Hemos corregido los nombres de las personas y de los títulos citados.

¹⁴ Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 106-108.

¹⁵ Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, op. cit., p. 92-93.

libros, daba conferencias, hacía periodismo y se multiplicaba por servir a los jóvenes, siendo él mismo un hombre joven: todo el mundo lo quería bien y se merecía el afecto. Nuestra amistad, muy profunda y muy duradera, continuó hasta su muerte; conservo de él el mejor de los recuerdos.¹⁶

En julio de 1917, Pettoruti retorna a Florencia y vuelve a partir luego para Milán, en donde permanecerá hasta el final de su estadía en Italia. A su llegada, evita a los amigos futuristas Marinetti, Russolo y Carrà, para no molestarlos y, sobre todo, porque, un poco orgullosamente, quiere mostrarles que sabía arreglársela solo; una vez organizado, va a la Casa Rossa, en donde viven Marinetti y Benedetta.

Según el artista argentino, si trata de 1918, pero en verdad esto es poco verosímil: ese año Marinetti no vive con Benedetta, entre otras cosas porque está todavía en el frente. Esta vez, sin embargo, Marinetti «no me preguntó si era futurista»¹⁷, sino más bien, lo recibe con afecto y le presenta inclusive a Gabriele D'Annunzio que habla solo de Trieste (lo que prueba que en realidad estamos en 1919 y no en 1918). Como hemos podido observar también en otro lugar¹⁸, D'Annunzio parece febril y afiebrado, y es ésta precisamente la característica que más impacta en Pettoruti, por otra parte, un poco desilusionado al descubrir que el Vate no era pues tan grande y fuerte como lo había imaginado.

Si es verdad que Marinetti no deja de pedirle que adhiera al futurismo, también es verdad que el argentino se pregunta una y otra vez sobre su relación con la vanguardia italiana, quizás porque es con los futuristas con quienes pasa la mayor parte del tiempo y, quizás, porque tal cercanía le será reprochada, una vez de regreso en la Argentina, sin duda a causa de las elecciones políticas de Marinetti:

Yo estaba con los futuristas, sin duda, y él [Marinetti] lo sabía; pero si estaba con ellos y tomaba su partido, era porque estaba cierto de que las artes tradicionalistas de Italia, de nivel tan bajo, necesitaban de ese sacudón saludable, y porque no podía estar con los pompieri haciendo lo que yo hacía y pensando como pensaba. Acompañarlos, no significaba para mí aceptar sus concepciones, porque lo que yo buscaba hacer era

¹⁶ Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 108.

¹⁷ Ibidem., p. 114.

¹⁸ Barbara Meazzi, «'Pane, amore e rivoluzione': l'irrationnel au pouvoir entre 1919 et 1921 », en *Irrationnel et création aux XIX et XX siècles*, editado por Pascal Vacher, Éditions de Université de Bourgogne, Digione, 2008, p. 131-145.

un arte sólido como lo quería Cézanne y que yo admiraba en los florentinos del 400.¹⁹

El tiempo en Italia transcurre velozmente para Emilio Pettoruti: aun manteniendo su casa en Milán, viaja a Alemania y, luego, otra vez a Italia y, sobre todo, a Roma, en donde curiosamente, sin embargo, Bragaglia no exhibirá ninguno de sus cuadros en la Casa d'Arte, inaugurada en 1918.

En Berlín, conoce a Walden, quien le propone poner a su disposición la sede de Der Sturm para una muestra que, en efecto, tendrá lugar en 1923. Aquí encontrará a Ruggero Vasari, « un gigantón simpático e inteligente, eterno estudiante de leyes mantenido por sus padres sicilianos de poderosa fortuna »²⁰. Algunos meses más tarde, Vasari consagrará un artículo a su nuevo amigo argentino, a quien no considera en lo absoluto como futurista:

Siamo assolutamente convinti che la pittura di domani dovrà inesorabilmente basarsi sulle ricerche dei futuristi, cubisti e costruttivisti. [...].

Il Pettoruti, per quanto completamente compenetrato dalla nuova atmosfera, cammina a passi lenti. Ce lo dimostrano le sue opere dal 1914 al 1918 dove tutti i tentativi hanno una rigida condotta logica. [...]. È un lavoro lento, progressivo e naturalmente analitico [...].

Noi crediamo e siamo convinti che Emilio Pettoruti sia uno tra i più dotati per realizzare un'opera importante e gloriosa.²¹

[Estamos absolutamente convencidos de que la pintura del mañana inexorablemente deberá basarse en las investigaciones de los futuristas, cubistas y constructivistas. Pettoruti, aunque completamente compenetrado por la nueva atmósfera, camina a pasos lentos. Nos lo demuestran sus obras de 1914 a 1918, en las que todos los intentos tienen una rígida conducta lógica. Creemos y estamos convencidos de que Emilio Pettoruti es uno de los más dotados para realizar una obra importante y gloriosa.]

Vasari reconoce en Pettoruti la evolución lenta y significativa de un recorrido coherente, basado en una asimilación artística siempre ponderada; ya está claro que el pintor argentino no tiene necesidad de pertenecer a un movimiento artístico

¹⁹ Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 116.

²⁰ Idem, p.147.

²¹Ruggero Vasari, «Emilio Pettoruti – L'esposizione al Palazzo Galliera», en L'Impero, 8 de mayo de 1924.

preciso, desde el momento en que, en todo caso, su pintura se inspira en la vanguardia.

A fines de 1923, exactamente el 31 diciembre, el argentino llega a París: la ciudad lo impacta profundamente, así como lo impactan el subterráneo, los museos, los monumentos. Conoce a diferentes artistas franceses pero, al no hablar francés, termina pasando sus días junto a los amigos italianos que encuentra aquí, como Bontempelli y, una vez más y siempre, Bragaglia.

El 11 de enero de 1924 participa junto a Severini de la conferencia de Marinetti sobre el futurismo mundial, y al final del encuentro, los dos pintores van a saludar al « gran hombre »²²: « Se volvió loco de alegría al vernos y comprendí más que nunca cuán incapaz era de guardar rencores ». Aquí Pettoruti comprende que Marinetti es ante todo un hombre verdaderamente muy generoso – por ejemplo se lo presenta a Rosenberg, quien enseguida se vuelve su marchand parisino y, desde ese momento, un querido amigo con quien compartir ideas artísticas y junto a quien reír, bromear y burlarse del comportamiento terriblemente snob de los surrealistas²³.

Algunas semanas más tarde, Pettoruti deja Italia y vuelve a Buenos Aires.

Marinetti y el viaje a Buenos Aires

Dos años después, en 1926, Pettoruti vuelve a ver a Marinetti y a Benedetta en el curso de su primer viaje a la Argentina. En su autobiografía, el pintor argentino habla de un encuentro muy caluroso²⁴ y afirma que ha introducido a Marinetti en los ambientes artísticos de vanguardia, o bien en los de los martinfierristas, mientras que, si nos atenemos al análisis consagrado por Sylvia Saitta al viaje de Marinetti²⁵, nos damos cuenta de que el fundador del futurismo no tenía precisamente necesidad de la intercesión de Pettoruti para acercarse a los

²² Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 159.

²³ Idem p. 126.

²⁴ Idem p. 199.

²⁵ Sylvia Saitta, "Futurism, Fascism and Mass-Media : The Case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires", in *Stanford Humanities Review*, vol. 7-1, 1999, http://www.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/body_saitta.html.

habitués de la tertulias porteñas, que él conocía bien, porque ya los había encontrado en Italia en los años 10 y 20.

Durante ese primer viaje, contrariamente a lo esperado, el fundador del futurismo asombra a todos absteniéndose de pronunciar la palabra fascismo y no dejándose involucrar en estériles polémicas artísticas y políticas: diarios y opinión pública, al encontrarse desplazados, no solo deben retractarse sobre el personaje Marinetti, sino, más aún, al no haberse producido el escándalo futurista, comienzan por primera vez a interesarse verdaderamente en la vanguardia nacional y en la renovación de las artes y de las letras del momento, en aquellos años en la Argentina²⁶.

Anton Giulio Bragaglia²⁷ y el viaje a Buenos Aires

En el mes de noviembre de 1930, Pettoruti es nombrado director del Museo de Bellas Artes de La Plata; funda, junto con María Rosa Oliver y otros Argentina, una revista de arte y de crítica. Si nos atenemos a su diario, precisamente en ese período habría llegado a la Argentina Anton Giulio Bragaglia a realizar un ciclo de conferencias: en este punto, sin embargo, aparecen numerosas incongruencias, en particular concernientes a las razones del viaje. En Italia, se dice que quiere tomar distancia de los problemas financieros que lo llevarán a cerrar el Teatro degli

²⁶«Only the Martín Fierro group took a positive view of Marinetti's visit. In an editorial entitled Martín Fierro and Marinetti, they analyzed the futurist's presence in Buenos Aires in a favorable light, considering the fact that his lectures were delivered "to the masses", as well as the repercussion of his theories in the press, concluding that this exposure represented a valuable contribution to the movement for renewal. In this popular vindication of the figure of Marinetti, the review confronted the mass-circulation newspapers, accusing them of repeatedly criticizing the futurist theories for lack of novelty when they themselves never informed their readership of the new aesthetic theories, "something Marinetti did do in his public lectures". Martín Fierro took the major newspapers to task for not having paid the least attention to the Argentinean avant-garde movement. What they recognize in the figure of Marinetti was, more than that of the avant-garde artist, the effective propagandize of the new art among the general public, to whom Martín Fierro had had no access for lack of interest on the part of the big newspapers [...] », *ibid.*

²⁷ Aunque se dedique cada vez más al teatro y al cine, no obstante las crecientes dificultades de orden material, continúa practicando el arte fotográfico: *Il saluto* (8,5x11,2 cm.) o *Lo schiaffo* (11,7x15,9 cm.) son respectivamente de 1911 y de 1912, pero otras fotos, como *Il ventaglio* (8,1x12,4 cm.) o *Ritratto polifisionomico* (10x11,8 cm.) son de 1928 y de 1930. Los clichés son conservados en la Biblioteca Nacional de París y han sido publicados por Giovanni Lista en *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001 y, parcialmente, en Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, op. cit., p. 23.

Indipendenti y la Casa d'Arte; según otros, Bragaglia debía acompañar una muestra de trabajos plásticos y de maquetas de escenografía:

Bragaglia llega a Buenos Aires invitado por el Instituto Argentino de Cultura Itálica para dictar una serie de conferencias y exponer sus maquettes para escenografías teatrales. Durante su estadía, toma contacto con algunos de los protagonistas de la actividad cultural porteña, especialmente con Juan de Dios Filiberto, quien lo introduce en la música popular y lo lleva a cenar al famoso restaurante "El Pescadito", en el barrio de La Boca.²⁸

¿Cómo es posible que en el curso de una estadía que duró solo pocas semanas Bragaglia haya atenido tiempo de conocer artistas e intelectuales, exponer maquetas, dictar conferencias y además escribir – y hacer traducir – un libro sobre el teatro argentino? Surge la duda acerca de que los contactos que Bragaglia tuvo con la Argentina hayan sido mucho más consistentes de lo que parece.

Es también curioso el hecho de que nadie se haya preguntado por qué Bragaglia escribe y publica un libro sobre un tema de ese tipo en 1930: ¿qué sabía del teatro argentino un artista italiano que nunca había pisado la Argentina antes de entonces? ¿Cómo cambia o cómo evoluciona su visión del teatro después de la o de las estadías en la Argentina?

Quizás es necesario retomar las cosas desde el comienzo, intentando ante todo disipar algunas dudas sobre las fechas.

Según Pettoruti, Bragaglia habría ido a la Argentina para dictar unas conferencias en 1930 y luego, nuevamente, 1937; seegún los biógrafos italianos, en cambio, viajó a Argentina entre 1932 y 1934, y luego, nuevamente en 1937²⁹. Los datos y los testimonios coinciden en cuanto al viaje de 1937³⁰, cuando Bragaglia acompañó la gira de la compañía Ricci-Adami que incluía, entre otras,

²⁸Florencia Battiti, Cintia Mezza, "Artistas de La Boca", en http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_1_intro.php y http://www.cedem.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_2_histo4.php

²⁹ Mario Verdone, Anton Giulio Bragaglia, Roma, Edizioni di bianco e nero, 1965, p. 162-163. La parte bio-bibliográfica fue compilada por Antonella Vigliani Bragaglia, la hija adoptiva del artista.

³⁰ Cristina Massa, Laura Mogliani, "Compañías y actores italianos en la Argentina", en De Goldoni a Discépolo, teatro italiano y teatro argentino (1790-1990), Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 60.

representaciones en el Politeama de Buenos Aires: Pettoruti habla de eso en su diario con una cierta precisión³¹ y las fuentes argentinas confirman el hecho.

Mucho menos precisas son las informaciones sobre el o los primeros viajes de Bragaglia, que Pettoruti, como ya dije, hace coincidir con el momento de su nombramiento en el cargo de director del museo de La Plata, nombramiento ocurrido en noviembre de 1930. Es imposible, sin embargo, que la llegada de Bragaglia a la Argentina coincida con la publicación de su ensayo en español, ante todo porque María Rosa Oliver no habría tenido el tiempo necesario para traducirlo³²; y luego, si Bragaglia hubiese llegado efectivamente a fines del mes de noviembre, el libro ciertamente no habría podido estar listo para fin de año. Además, si la mayor parte del texto resulta haber sido escrito (y traducido) a partir de *Il teatro della rivoluzione* y *Del teatro teatrale ossia Del teatro*³³, que Bragaglia recién había publicado en Italia, hay algunos capítulos del libro escritos ex novo y dedicados al teatro argentino y al debate que se desarrollaba en Argentina: ¿cómo habría podido, en tan poco tiempo, comprender los términos de tal debate y tomar partido?

Ciertamente, el texto fue escrito y traducido muy rápidamente: la errata consta de una sesenta correcciones; queda claro, por lo tanto, que la publicación fue realizada en poquísimos días; me parece lógico, sin embargo, pensar que se necesitaron al menos un par de meses para preparar el libro, traducirlo, imprimirlo, y, por lo tanto, imaginar que Bragaglia llegó a la Argentina en 1930, a fines de la temporada teatral romana³⁴.

Tal suposición se apoya en el hecho de que, a fines de enero de 1930, en la correspondencia publicada de Bragaglia hay alusiones precisas a conferencias que

³¹ Emilio Pettoruti, ob. cit., p. 239.

³² La traducción es más bien fiel a los textos italianos: cada tanto la traductora atempera algunas afirmaciones de Bragaglia, a veces demasiado perentorio, y agrega unos providenciales «con bastante modestia». A parte de estas pocas diferencias, no hay variantes significativas con respecto a los textos originales.

³³ Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia Del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929; Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

³⁴ En un cierto punto, Bragaglia habla de la programación de la temporada teatral 1929-1930 (la última): fueron realizadas diez representaciones (Marinetti, Paladini, Talarico, O'Neill, Aniante, Diotima, Gallia, Brecht-Weill, un espectáculo de danza de Flora Korb y un concierto de canciones iberoamericanas de Emilia Vidali). Cf. Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, op. cit., p. 47.

la asociación Los Amigos del Arte de Buenos Aires³⁵ le había solicitado; entre otras cosas, durante la preparación del viaje, Bragaglia trata de obtener reducciones en el precio de la travesía en barco³⁶, porque la remuneración pactada con la asociación no comprendía el reembolso de los gastos de viaje³⁷. Además, el 14 de abril de 1930, en una carta dirigida a Mussolini, él escribe:

Illustre e caro Presidente,
tornato dal giro in Spagna (Lezioni sull'Arte Italiana) e dalla tournée in Alta Italia (14 città), mi accingo a partire per il Sud America, dove terrò dieci Conferenze sull'Antico e Moderno Teatro Italiano. [...].³⁸

[Ilustre querido Presidente.
Vuelto del viaje a España (Lecciones sobre el arte italiano) y de la gira por la alta Italia (14 ciudades), me apresto a partir para Sudamérica, en donde dictaré diez conferencias sobre el teatro italiano antiguo y moderno]

El 4 de junio de 1930, Bragaglia anuncia su inminente partida para la Argentina, lamentándose por las adversas condiciones económicas de la empresa artística familiar:

Eccellenza: io sono partito da Roma. Mi imbarco il 7. Lascio mio fratello Carlo con Procura Generale. L'indirizzo è sempre via Avignonesi. [...].
Mi raccomando a Lei, affinché consideri come... una eredità di lacrime, questa pratica del Suo emigratissimo: Anton Giulio Bragaglia.³⁹

[Excelencia: partí de Roma. Me embarco el 7. Dejo a mi hermano Carlo con un poder general. La dirección es siempre calle Avignonesi...
Le ruego que tenga a bien considerar... una herencia de lágrimas, este expediente de su emigradísimo: Anton Giulio Bragaglia.]

Es difícil situar la fecha de regreso: sin embargo, como Bragaglia publica el 6 de diciembre de 1930 su *Il Popolo di Roma*, el primero de una serie de artículos

³⁵ Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo – Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 75.

³⁶ Carta de A. G. Bragaglia a Guido Beer, Roma, 10 de enero de 1930, *ibid.*, p. 246. Guido Beer era en esa época el Secretario Jefe de la Presidencia del Consejo.

³⁷ Telegrama para la Presidencia del Consejo del Vice Secretario de Estado al Ministerio de Relaciones Exteriores, Roma, 8 de febrero de 1930, *ibid.*, p. 249.

³⁸ Carta de A. G. Bragaglia a Benito Mussolini, Roma, 14 de abril de 1930, *ibid.*, p. 251.

³⁹ Carta de A. G. Bragaglia a Guido Beer, Roma, 4 de junio de 1930, *ibid.*, p. 255. Bragaglia envía numerosas cartas a varios exponentes del mundo de la política para obtener los financiamientos necesarios para la reapertura del Teatro degli Independenti.

dedicados al teatro argentino⁴⁰, me parece legítimo pensar que su regreso a Italia haya ocurrido a fines del mes de noviembre de ese año. Esto explicaría por qué Pettoruti situó la presencia de Bragaglia en concomitancia con la de su nombramiento como director del museo de La Plata, nombramiento que tuvo lugar en noviembre del mismo año: Pettoruti confunde el período de la llegada con el de la partida, precisamente a causa de la fecha de este primer artículo que seguramente recibe por correo y del que se sirve probablemente para reconstruir los sucesos de la época, a treinta años de distancia.

La correspondencia de Bragaglia con la Presidencia del Consejo se retoma el 18 de mayo de 1931: en esta primera carta, Bragaglia alude a la conclusión de las tomas del film *Mare*⁴¹, en las que verosíblemente trabajó durante algunos meses después de su regreso de la Argentina. En esta misma carta, Bragaglia solicita a su influyente interlocutor que lo ayude a concluir rápidamente las tratativas con el Istituto di Cultura Italo-Argentino, « il quale mi ha invitato a tornare nell'America meridionale a tenervi nuove Conferenze sulla Cultura Italiana »⁴² [el cual me ha invitado a regresar a América del Sur a dictar nuevas conferencias sobre la cultura italiana]: he aquí una clara alusión a un segundo viaje a Sudamérica.

⁴⁰ He aquí la lista de los artículos que Bragaglia consagró al teatro argentino: "Artisti argentini", en *Il Popolo di Roma*, 6 de diciembre de 1930; "Antico teatro argentino", en *Il Popolo di Roma*, 17 de diciembre de 1930; "Cultura moderna nel Brasile", en *Il Popolo di Roma*, 17 de enero de 1931; "La « Indo-America latina »", en *Il Popolo di Roma*, 4 de febrero de 1931; "Dalla « architettura meticcica » a quella razionale nell'America Latina", en *Il Popolo di Roma*, 20 de febrero de 1931; "La lingua degli argentini e il loro teatro", en *L'Argante*, febrero de 1931; "Gli altri come stanno a teatro", en *Il Popolo della Lombardia*, 21 de marzo de 1931; "Teatro d'avanguardia argentino", en *Il Regime fascista*, 27 de marzo de 1931; "Il teatro dei gauchos", en *La sera*, 29 de marzo de 1931; "Un artista romano-argentino: Pettoruti mosaicista", en *Il Popolo di Roma*, 10 de abril de 1931; "Il nostro teatro dialettale e gli stranieri", en *Il Popolo di Roma*, 27 de junio de 1931; "Un nuovo teatro argentino", en *L'Italia letteraria*, 28 de junio de 1931; "Il 'sainete' argentino", en *Comoedia*, junio-julio de 1931; "Il teatro dei Gauchos", en *Il lavoro fascista*, 11 de agosto de 1931; "Il teatro popolare argentino", en *L'Italia Letteraria*, 29 de noviembre de 1931; "Quale è l'origine del teatro argentino? Danze, canti e spettacoli degli antichi indii", en *Il Giornale d'Italia*, 5 de agosto de 1932; "Pettoruti mosaicista", en *L'Impero*, 9 de agosto de 1932; "Viaggio nel mondo della scena contemporanea: Le forme tradizionali del teatro in Argentina", en *Il Giornale d'Italia*, 23 de agosto de 1932; "Vado in America con Ricci e la Adami", en *Il Dramma*, 15 de mayo de 1937. Esta lista fue extraída de Alberto Cesare Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978. Permítaseme expresar aquí mi profundo agradecimiento a Matteo D'Ambrosio, profesor de la Universidad Federico II de Nápoles, eminente especialista del futurismo italiano, por las siempre valiosas indicaciones bibliográficas.

⁴¹ Carta de A. G. Bragaglia a Guido Beer, Roma, 18 de mayo de 1931, en Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo – Pirandello e Bragaglia*, op. cit., p. 255.

⁴² *Ibid.*

Durante el verano de 1931, Bragaglia continúa publicando artículos sobre el teatro argentino; en 1932, pues, en una carta dirigida al Ministerio delle Corporazioni, evoca sucintamente sus trabajos, y su primera estadía latino-americana:

Dopo aver già inscenato 156 commedie nuovissime; dopo aver presentato circa 200 mostre personali moderne di pittura, scultura, architettura; dopo aver pubblicato 30 libri e 6 periodici; dopo aver fatto tournées di teatro e conferenze in tutt'Italia, in Europa e nel Sud America; [...].⁴³

[Después de haber puesto en escena 156 comedias nuevísimas; después de haber presentado aproximadamente 200 muestras personales modernas de pintura, escultura, arquitectura; después de haber publicado 30 libros y 6 periódicos, después de haber hecho giras de teatro y conferencias en toda Italia, en Europa y en Sudamérica...]

Ateniéndonos a la correspondencia, el segundo viaje a la Argentina tendrá lugar solamente dentro de tres años, durante el verano de 1935, efectivamente por una invitación del Instituto Argentino della Cultura Italiana, en ocasión de una muestra itinerante de maquetas para el teatro⁴⁴: sin embargo, la memoria de Pettoruti y las investigaciones de los biógrafos curiosamente han olvidado o el primer o el segundo viaje, aunando las dos estadías y situándolas en 1930 o, aproximadamente, entre el 32 y el 35.

No logré encontrar otras fuentes y otros documentos útiles para la verificación cruzada de los datos sobre esta segunda estadía que tuvo lugar en 1935: los mismos biógrafos italianos, después de haber publicado las cartas políticas de Bragaglia que documentan en particular el segundo viaje, se contradicen acerca del número de estadías y de sus fechas. Alberto Cesare Alberti, por ejemplo, en su segundo ensayo dedicado al artista italiano, habla de un viaje en América Latina que habría tenido lugar en 1932, mientras que en el primer ensayo Alberti evoca tres viajes, además del de 1937... y luego, en nota, agrega:

Non di tutti tali soggiorni abbiamo però la facoltà di appurare la fondatezza, dato che l'attendibilità delle affermazioni di Bragaglia in

⁴³ Carta de A. G. Bragaglia al Ministerio de las Corporaciones, Roma, 10 1932, *ibid.*, p. 273.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 82.

proposito, per un certo provincialismo che gli è innato, è da accettarsi con molte cautele.⁴⁵

[Sin embargo, no tenemos la capacidad de evaluar la fundamentación de todas las estadías, dado que la atendibilidad de las afirmaciones de Bragaglia al respecto, por un cierto provincialismo innato, hay que aceptarla con mucha cautela].

Sólo una rigurosa verificación en los archivos de Bragaglia permitirá confirmar, o poco menos, tales hipótesis: por el momento, atengámonos a las pruebas evocadas anteriormente y consideremos reales la estadía de 1935 (la de 1937, naturalmente) y, sobre todo, la de aproximadamente seis meses de 1930, durante los cuales él pudo plausiblemente componer un libro sobre el teatro a partir del material utilizado para las conferencias, material extraído, como ya se observó, de los dos ensayos sobre el teatro publicados en Italia en 1929. Queda por comprender y por explicar en qué circunstancias concomitantes Bragaglia elaboró las partes sobre el teatro argentino contenidas en el libro.

El movimiento de renovación del teatro argentino no comercial, comenzado en 1925, se está terminando precisamente en ese período⁴⁶, y todavía es muy vivaz el debate sobre el teatro independiente y popular, y el que concierne a la modernización de los escenarios argentinos⁴⁷. Precisamente a fines de 1930, Leónidas Barletta, perteneciente al grupo de Boedo, crea el Teatro del Pueblo, un homenaje a *Le théâtre du peuple* de Romain Rolland, traducido al español en 1927 :

Barletta no sólo se inspiró en el libro homónimo de Romain Rolland para bautizar su Teatro del Pueblo, sino también en los principios allí desarrollados sobre un auténtico arte popular. Creía, como Rolland, que el arte escénico debía estar poseído por un ideal superior – elevar espiritualmente al proletariado – y, para ello, la arquitectura de las salas, así como los temas de las obras que se les destinaban, debían

⁴⁵ Alberto Cesare Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, op. cit., p. 16.

⁴⁶ Cf. Erminio G. Neglia, "Una recapitulación de la renovación teatral en Hispanoamérica", en *Latin American Theatre Review*, fall 1974, p. 57-66.

⁴⁷ Cf. Beatriz Trastoy, « El movimiento independiente y la modernización de la escena argentina », in *Historia crítica de la Literatura Argentina – El imperio realista*, dirigido por Noé Jitrik (y por María Teresa Gramuglio para el volumen n. 6 que contiene este artículo), Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, p. 477-494.

ofrecer el descanso y el alivio a las muchas fatigas del trabajo y el estímulo necesario para ejercitar el pensamiento.⁴⁸

Como destaca Luis Ordaz, a partir de este momento el ánimo artístico del teatro rioplatense independiente comienza a cambiar:

Fue desde ese momento que empezaron a imponerse y flamear al tope, las tres banderas típicas de la escena libre: independencia de los empresarios, independencia de divas y capocómicos de turno, e independencia del rendimiento de la boletería.⁴⁹

Me parece que las similitudes entre las ideas de Barletta sobre el teatro y los temas que Bragaglia desarrolla en su ensayo en español son bastante evidentes: sin embargo, en lugar de evocar a Barletta y, por lo tanto, a Romain Rolland – surge la duda de que Bragaglia haya tratado de igualar el éxito del francés obtenido en Argentina, aunque sin lograrlo–, el artista italiano cita los nombres de Julio Escobar y de Armando Discépolo, los cuales, según él, supieron reconocer los orígenes italianos del teatro rioplatense (B 21). Aunque luego, escribe una vez más Bragaglia, una producción teatral, para ser de buen nivel, debe saber ir más allá de las influencias extranjeras y volver a la expresión popular y primitiva.

El ensayo en español desarrolla, pues, otros variados temas, como las diferencias entre cine y teatro, el rol del público, la importancia de la escenografía y de las luces, además del de la dirección. Bragaglia tiene la pretensión de querer aplicar sus ideas teóricas al teatro argentino, según él particularmente fértil por ser nuevo (B 45), más aún porque él público argentino se muestra « sin prejuicios, antitradicional, moderno, antihistoricista, libremente americano » (B 51).

Naturalmente Bragaglia, durante su exposición teórica, también trata de ir más allá de los aportes de Pirandello cuya influencia –en Bragaglia y en el teatro argentino– me parece indiscutible e irrefutable. Excepto, por el propio Bragaglia, naturalmente, quien reprocha al dramaturgo siciliano, amigo, antagonista, colaborador y afín, ser demasiado intelectual, demasiado teórico y, por lo tanto, estar demasiado alejado del acercamiento popular, «tosco». El reproche a Pirandello

⁴⁸ Beatriz Trastoy, « El movimiento independiente y la modernización de la escena argentina », op. cit., p. 480.

⁴⁹ Luis Ordaz, « Leónidas Barletta: 'hombre de teatro' », Buenos Aires, agosto 1992, en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>

es insólitamente pacato, ya que con frecuencia Bragaglia no acostumbraba a ser formal en caso de desacuerdos, ya sea tratase de amigos o de enemigos. Por ejemplo, cuando los fascistas le impidieron emprender un viaje a Praga, Bragaglia – quien por cierto era fascista, pero un poco sui generis – envía una carta de vigorosa protesta a Mussolini y se expresa sin medias tintas: « In tempi men feroci e più geniali / gli stronzi stavan dentro gli orinali »⁵⁰ [“En tiempos menos feroces y más geniales/los soretos estaban adentro de los inodoros”]

En conclusión:

De regreso a la Argentina, Pettoruti se siente ajeno y extranjero: frente al espejo, el pintor deja traslucir una fuerte nostalgia por ese período de formación pasado en Italia, período a cuyo término se convirtió en hombre y artista en todo sentido, ciudadano del mundo que se esfuerza por insertarse en el debate sobre la identidad cultural nacional argentina.

De regreso a Italia, Bragaglia comienza a publicar –como ya se dijo– una serie de artículos sobre la Argentina, sobre el teatro argentino y sobre Pettoruti, inclusive, llegando luego a bautizar su propio teatro con el nombre de ese país que, evidentemente, le abrió nuevos horizontes intelectuales: también puede darse que Bragaglia haya logrado transmitir a los artistas argentinos algunas de sus ideas innovadoras en materia de teatro, pero estoy segura de que una investigación de las fuentes argentinas en sus trabajos sucesivos podría ofrecer resultados sorprendentes, sobre todo, para aquellos que aplican una lectura eurocéntrica a la historia literaria. Sin duda, el estudio de estos artículos, la lectura de la correspondencia inédita y un correcto análisis de la correspondencia publicada permitirán elaborar otro tipo de evaluación de las relaciones entre la vanguardia italiana y la argentina, por lo menos, en el ámbito teatral.

La verdadera tarea de investigación y de análisis sobre la producción teatral está todavía por hacerse, en ambos lados del océano: sin embargo, le corresponde ahora a los especialistas de teatro proseguir el trabajo de análisis y de investigación.

⁵⁰Estos versos fueron publicados en uno de los 110 fascículos del Index rerum virorumque prohibitorum: en Mario Verdone, Anton Giulio Bragaglia, op. cit., p. 32.

barbara.meazzi@univ-savoie.fr

Abstract

This article intends to demonstrate that the relationship and mutual influences between the Argentine painter Emilio Pettoruti and the Italian writer and theatrical artist Anton Bragaglia, during the first three decades of the XXth century, were very intensive, with notable consequences and repercussions on their respective artistic works.

Palabras clave: Pettoruti – Bragaglia – vanguardia – futurismo – Marinetti - Vasari - pintura

Keywords: Pettoruti – Bragaglia – avant-garde – Futurism – Marinetti - Vasari - painting