

E LA VIOLETA LA VA, LA VA...
LA IMPRONTA ITALIANA EN EL TANGO

di Rubén Tizziani

El 3 de enero de 1917, en el teatro Esmeralda de Buenos Aires, Carlos Gardel estrenó *Mi noche triste*, una canción compuesta un año antes por Samuel Castriota y Pascual Contursi. Tres minutos bastaron esa noche para que un músico y un poeta de origen italiano y un cantante nacido Charles Romualdo Cardes en la ciudad francesa de Toulouse, terminaran de dar forma definitiva al tango, un género musical que desde entonces no cesa de encandilar al mundo.

Hasta ese momento, el tango había sido poco más que un género amorfo, inacabado, revoltijo de ritmos y voces llegadas de todos los rincones del planeta que no terminaban de cristalizar en un todo armónico. Como un alquimista que consigue al fin penetrar los misterios del Opus Nigrum -ese paso decisivo para alcanzar la fase de separación y disolución de la materia y transformar el plomo en oro-, Castriota y Contursi tomaron esos materiales toscos, híbridos, impuros que se amalgamaban y superponían en los tangos de entonces e lucieron con ellos algo que antes no existía: el tango canción.

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.
Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;

me detengo largo rato
 campaneando tu retrato
 pa' poderme consolar.
 Ya no hay en el bulín
 aquellos lindos frasquitos,
 arreglados con moñitos
 todos del mismo color.
 El espejo está empañado
 y parece que ha llorado
 por la ausencia de tu amor.
 De noche, cuando me acuesto
 no puedo cerrar la puerta;
 porque dejándola abierta
 me hago ilusión que volvés.
 Siempre llevo bizcochitos
 pa' tomar con matecitos
 como si estuvieras vos,
 y si vieras la catrera
 cómo se pone Cabrera
 cuando no nos ve a los dos.
 La guitarra, en el ropero
 todavía está colgada:
 nadie en ella canta nada
 ni hace sus cuerdas vibrar.
 Y la lámpara del cuarto
 también tu ausencia ha sentido
 porque su luz no ha querido
 mi noche triste alumbrar.

Las estrofas de *Mi noche triste* encierran la totalidad de los elementos que han hecho del tango rioplatense una música única, inconfundible y de proyección universal, comenzando por ese aire grave, cadencioso y dramático que todavía lo distingue. Inaugura la línea argumental que alimentó el género durante más de treinta años y lo llevó a su apogeo: el triste monólogo del hombre que lamenta el abandono de la mujer amada; hace un aporte fundamental a la construcción de un «lenguaje tanguero» al introducir voces lunfardas -percanta, amurar, encurdelarse, cotorro, catrera- en un contexto de respetable nivel poético, exitoso experimento que no sigo ni daña al texto sino que le suma fuerza y expresividad; e inaugura un sentimiento del mundo que irían a compartir varias generaciones de argentinos: la invencible nostalgia del paraíso perdido.

¿Cómo fue posible que a menos de cuarenta años de sus balbuceos iniciales, un género forjado por músicos aficionados, con escasa o nula formación académica,

haya alcanzado una madurez expresiva tan sorprendente? Esa es una pregunta que los estudiosos del tema no han atinado a responder más allá de algunas presunciones, pero lo cierto es que *Mi noche triste* marca un punto de inflexión decisivo en la historia del tango y permite identificar con claridad la impronta de lo italiano como constitutiva en la madurez del género, una influencia que iría acentuándose con el paso del tiempo.

¿En qué contexto histórico, social y económico se produjo la aparición y el desarrollo del tango?

La batalla de Caseros, que puso fin a más de tres décadas de gobierno autoritario de Juan Manuel de Rosas, dio también inicio a un firme proceso de organización institucional de la Argentina, que culminaría en 1880 con la federalización de la ciudad de Buenos Aires, es decir, su designación como capital del país. Este proceso de reorganización política estuvo acompañado de una expansión económica sin precedentes: desde mediados del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial la economía argentina creció en forma sostenida, a un ritmo que se aceleró a partir de la década de 1880.

El período 1880-1914 fue la etapa de mayor expansión económica del país. Entre 1880 y 1913 el producto bruto per cápita creció a más del doble, mientras que la población cuadruplicó su número, pasando de menos de dos millones de habitantes a comienzos de la década de 1870 a más de ocho millones en 1914. Las tasas de crecimiento anual entre 1880 y 1914 fueron del 3,4% para la población y de entre 2 y 2,5 para el PBI.

Aunque resulta obvio, no está demás aclarar que este exponencial crecimiento de la población no fue resultado de una tasa de natalidad desmesuradamente alta, sino de un fenómeno característico del siglo XIX: la inmigración. En efecto, uno de los principales motores de la transformación que experimentó la Argentina en ese período fue el gran número de inmigrantes, principalmente europeos, que llegaron al puerto de Buenos Aires. Algunos datos ayudarán a comprender la importancia del fenómeno.

Según el censo nacional de septiembre de 1869, la Argentina tenía 1.737.000 habitantes, 211.000 de los cuales eran extranjeros (12,2%), 72.000 de ellos, italianos (34%); en 1895, sobre una población de 3.955.000, había 1.007.000 extranjeros (25%), 492.636 de ellos italianos (48,9%); y en 1914, con un total de 7.900.000 habitantes en todo el país, la población extranjera llegaba a 2.391.171 (30,5%), de los cuales 942.209 (39,4%) eran italianos.¹

¹ Fuente INDEC 1997 y 2001.

Ese brusco incremento no sólo cambió radicalmente la composición demográfica del país, sino que generó, además, un fenómeno inédito: el aumento de la población urbana. Hacia 1895, la población que vivía en centros urbanos alcanzaba el 42%, y para 1914 había superado la mitad de la población, llegando al 58%, una tasa superior a la de cualquier estado europeo con la excepción del Gran Bretaña y Holanda.

Aunque este proceso de concentración poblacional se produjo en varias ciudades del país, a los efectos de este trabajo interesa particularmente el caso de la ciudad de Buenos Aires, que al finalizar la primera década del siglo xx, cuando el país festeja el centenario de la Revolución de Mayo, tenía un 58% de población extranjera, con una mayoritaria participación de italianos, de los cuales 68,5% se afincó en la capital del país.

Más allá de sus electos económicos y sociales, la inmigración contribuyó a crear nuevos escenarios políticos y, sobre todo, culturales. Y aunque ninguna parte del territorio nacional quedó al margen de ese proceso, es lógico que su efecto se haya hecho sentir con mayor intensidad en las regiones donde se radicó el grueso de la inmigración italiana, es decir en las zonas de producción agrícola y ganadera de las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos y, sobre todo, en la ciudad de Buenos Aires.

A su vez, el peso de la impronta de cada «nación» estuvo determinado por varios factores, aunque los principales fueron el idioma, el número, la tradición de una relación cultural de larga data y el dinamismo de los actores. De allí que dos de ellas hayan sido determinantes. La inmigración española tuvo de su lado la lengua y la persistencia de una relación colonial de siglos. En el caso de los italianos, pesaron el número, el temperamento «meridional» con que los recién llegados enfrentaron el desafío de la nueva tierra y la influencia de las ideas del revolucionario y pensador del *Risorgimento* Giuseppe Mazzini sobre los hombres que establecieron las bases de la organización institucional argentina en la segunda mitad del siglo xix.

La canción de Buenos Aires

Con esta circunstancia histórica de fondo el tango dio sus primeros pasos, según la mayoría de los autores, poco antes de 1880. Pero la geografía particular en la cual nació y se abrió camino la música que unas décadas más tarde el mundo identificaría con Buenos Aires, fueron las orillas de la ciudad, los conventillos de La Boca, los cafetines y postas de carreta de Avellaneda, Lanús y La Recoleta, los

corrales de Mataderos, los circos, pulperías, prostíbulos y ranchos de las chinas cuarteras que se asentaban en los suburbios. En esos tugurios y barracas, tríos de guitarra, flauta y violín interpretaban ritmos primitivos y vulgares, con letrillas casi siempre procaces.

Basta revisar los títulos de estas canciones —de doble sentido y con alusiones invariablemente sexuales—, para formarse una idea de su nivel «artístico»: «Afeitate el 7 que el 8 es fiesta» (en lenguaje vulgar siete es el nombre del ano); «¡Al palo!» (significa que el hombre tiene una erección); «Date vuelta»; «Déjalo morir adentro» o «Dos sin sacarla» (dos eyaculaciones consecutivas).

Valga como ejemplo del tono imperante en esa etapa de gestación del tango una de las canciones más famosas de la época, *Dame la lata* (1886), frase que alude a las fichas de latón con que se daba turno en los burdeles ubicados junto a los cuarteles:

Que vida más arrastrada
la del pobre canfinflero,
el lunes cobra las latas,
el martes anda fulero.
Dame la lata que has escondido,
Que te pensás, bagayo, que yo soy filo?
Dame la lata y a laburar!
Si no la linda biaba te vas a ligar.

Entre los números artísticos no faltaban los intérpretes de ritmos camperos que, acompañándose con la guitarra, cantaban milongas, estilos, cielitos, cifra o vidalitas. En algunos locales, también era común la presencia de payadores, nombre que se daba a cantores repentistas que se desafiaban a un duelo de improvisación poética que podía durar horas y, según cuenta la tradición, hasta varios días.

Los parroquianos de esos «peringundines», como se llamarían en lunfardo, eran gauchos, orilleros, algunos negros e inmigrantes recién llegados de Italia, España, Polonia y Rusia principalmente. La mayoría se ocupaba en trabajos rudos y modestos: artesanos, postillones de carros y carretas, obreros de frigoríficos, curtiembres y mataderos, gauchos, peones, baqueanos, pero no faltaban los desocupados y vagabundos. Ni las prostitutas. Sin embargo, en esa fragua se irían amalgamando los elementos que en el escaso lapso de 35 años terminarían por modelar uno de los géneros musicales más difundidos de la historia: el tango.

Aunque no hay demasiados datos precisos sobre el origen del tango, la mayoría de los autores coincide en que debe buscársele en cuatro fuentes principales: la

habanera, el rango andaluz, los ritmos negros y la milonga de la llanura bonaerense.

Carlos Vega encuentra los antecedentes principales en el tango español. En esta misma vertiente, el escritor y periodista Antonio Rodríguez Villar recuerda en un artículo publicado por Internet que el extraordinario guitarrista andaluz Andrés Segovia le dijo una vez que la cadencia del tango le hacía «acordar a antiguas melodías que se tocaban en Linares»; su tierra natal.

Probablemente, Vega y Segovia hablaban de un ritmo propio de Andalucía que el *Diccionario Flamenco* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruíz² define de esta manera:

Cante con copla de cuatro, a veces tres, versos octosílabos. Es uno de los estilos básicos del flamenco. Las diversas modalidades que pueden hoy distinguirse, según procedan de Cádiz, Sevilla, Jerez de la Frontera o Málaga, presentan ciertas diferencias. Estructurales unas veces e interpretativas otras, pero casi siempre se manifiesta como un cante para bailar, de naturaleza típicamente bajo-andaluza. Cantado para escuchar es un cante sereno y solemne que se presta menos al lucimiento que los tientos, que es una recreación del tango en ritmo más lento.

Defensores acérrimos de las raíces negras aportadas por los esclavos africanos traídos al Río de la Plata en el siglo XVII son los investigadores uruguayos Lauro Ayestarán y Vicente Rossi. El libro de este último sobre el tema se llama, precisamente, *Cosas de negro*.³ Mientras que Luis Teisseire, por el contrario, afirma que el tango deriva de la Habanera, la danza cubana.

Es posible que esta simplificación sobre el origen del tango sea válida para el período más primitivo de su formación, cuando era un balbuceo informe practicado por músicos sin formación que mezclaba, como proponen los hermanos Héctor y Luis Bates en su *Historia del tango*,⁴ el sentimiento del tango andaluz, la línea melódica y la fuerza emotiva de la habanera, la coreografía de la milonga campera y el ritmo del candombe. Pero hacia fines del siglo XIX, el género comenzó a mostrar transformaciones que hablaban de la presencia de intérpretes y compositores con conocimientos musicales más complejos, entre quienes había un número importante de italianos, como puede comprobarse con sólo revisar la lista de autores de los primeros tangos.

Dice Ricardo A. Ostuni: «también vinieron maestros de música, directores y

² J.B. Vega 3- M. Ríos Ruíz, *Diccionario Flamenco*. Editorial Cinterco, Madrid 1985.

³ V. Rossi, *Cosas de negros*, Editorial Tauros, Dueños. Aires 2001.

⁴ H. bates y L. Bates, *LA historia del Tango*, Taller Gráfico de la Cía. Gral. Fabril Financiera, Buenos Aires. 1936.

maestros de banda, instrumentistas y ejecutantes de distintos instrumentos, amparados por el prestigio universal de la música italiana. Muchos de estos músicos fueron quienes armonizaron y escribieron, en hojas de pentagrama, los primeros tangos de nuestros compositores orejeros».⁵

En 1878, por ejemplo, llegó a Buenos Aires Héctor Bellucci, un violinista, pianista y director romano que fue el primero en interpretar tangos al frente de una orquesta. Otros precursores fueron Miguel Pecora, su hijo José Domingo y su hermano Angel, quienes integraban un trío de violín arpa y flauta en 1902. O Ermanno Adolfi, maestro de Ángel Villoldo, autor de un tema que se haría célebre en todo el mundo: *El choclo*. Y hablando de maestros, no se puede eludir a José Bombig, que enseñó armonía a Eduardo Arolas, primer gran bandoneonista del tango, compositor de extraordinario talento a quien se deben temas como *La cachila* y *El Marne* y uno de los fundadores del tango canción.

Son apenas algunos nombres de la legión de músicos nacidos en Italia que tuvieron participación en el nacimiento del género. Por eso resulta incomprendible que, salvo escasas excepciones como José Gobello, Daniel Vidart y, especialmente, Ricardo Ostuni, los historiadores no mencionen ni al pasar la presencia italiana. Esta omisión denota, por lo menos, falta de sentido común. Suponer que un género musical puede desarrollarse sin ninguna intervención de una parte importante de la sociedad a la que expresa es algo aventurado. En 1887 el 32% de los habitantes de Buenos Aires eran italianos. ¿Cómo podría el tango, que identifica a esa ciudad más que ningún otro elemento, no estar «contaminado» por esa presencia incuestionable?

Eso es precisamente lo que señala José Gobello:

Se ha hablado mucho y se ha analizado con esmero la posible influencia de la milonga, del candombe y de la habanera en el tango criollo; se ha discutido cuánto tiene de negroide y cuanto de andaluz el tango primerizo, pero nadie se ha detenido a averiguar si acaso la canzonetta ha dejado su impronta en la música de la cosmopolita Buenos Aires. Por nada no habrá sido que los tangos primeros se ejecutaron en instrumentos de prosapia italiana: la flauta, el violín y, sobre todo, el mandolín y el clarinete... Sin tener en cuenta la sangre italiana que corre por las venas de Buenos Aires no se puede comprender la idiosincrasia del porteño.⁶

⁵ R.A. Ostuni, *Tango. Voz cortada de organito*, Ediciones Lumier, Buenos Aires 2005, p. 19.

⁶ J. Gobello, *Crónica general del tango*, Editorial Fraterna, Buenos Aires 1980.

Y no sólo en la idiosincrasia, también en el habla cotidiana, según se desprende de un estudio realizado por la lingüista Laura Colantoni y el ingeniero Jorge Gurlekian, del Laboratorio de Investigaciones Sensoriales, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET). De acuerdo a la investigación, en el habla cotidiana de los habitantes de Buenos Aires es notoria la influencia del italiano. «Sorprendentemente, nuestros acentos se parecen más a los descriptos para la mayoría de las variedades del italiano contemporáneo, sobre todo las habladas en el sur de Italia», afirma Colantoni, quien además puntualiza que este ascendiente ya había sido registrado, por lo menos en el vocabulario, desde la segunda mitad del siglo XIX. Y recuerda que Sarmiento, alarmado por la influencia del italiano, pensaba que se iba a dejar de hablar español en la Argentina; y que Mansilia declaró a un periódico porteño que no era necesario traducir a los autores italianos en la Argentina porque todo el mundo entendía esa lengua.⁷

Y volviendo al tango, Daniel Vidart, afirma que

Los italianos y sus hijos han gravitado de modo decisivo en su instrumentación, en su difusión, en su ejecución, en su diversificación, en su decantación... Porque más que un manifiesto de criollismo, el tango fue la expresión atropellada de dos humanidades desvalidas que hacían su patria común en un género popular abierto a todos, elaborados por los naufragos de las dos orillas.⁸

Con el tiempo, a los nativos de Sicilia, Calabria, Nápoles, Génova, el Friule y el Piamonte se sumaron sus descendientes, y el aporte italiano en el tango se hizo abrumador. Y no sólo por el número sino por la calidad pues era de ese origen la mayoría de los compositores, poetas, directores, instrumentistas y cantores más importantes: Anselmo Aieta, Agustín Bardi, José Basso, Rodolfo Biagi, Enrique Cadícamo, Francisco Canaro, José María Contursi, Ángel D'Agostino, Juan D'Arienzo, Francisco y Julio De Caro, Enrique Delfino, Lucio Demare, Carlos Di Sarli, Enrique Santos Discépolo, Juan de Dios Filiberto, Roberto Firpo, Enrique Mario Francini, Osvaldo Fresedo, Roberto Fugazot, Raúl Garello, Alfredo Gobbi, Vicente Greco, Alfredo Le Pera, José Libertella, Pedro Maffia, Azucena Maizani, Homero Manzi, Alberto Marino, Alberto Morán, Nicolás Olivan, Se-

⁷ L. Colantoni y J. Gurlekian, *Unidad en la diversidad. Portal informativo sobre la lengua castellana*, Comuna Press, Buenos Aires 2006.

⁸ D. Vidart. *El tango y su mundo*. Ediciones Tauro, Montevideo 1967.

bastían Piana, Ástor Piazzolla, Ernesto Ponzio, Osvaldo Pugliese, José Razzano, Luis Stazo y Aníbal Troilo, por mencionar algunos.

Tango y canzoneta

Como en las novelas policiales, tanta evidencia debería bastar para quitarle señuelo a cualquier discusión sobre el tema. Pero el impulso detrás de este trabajo hay que buscarlo en otro lugar más allá de las estadísticas, en una sensación que me acompaña desde la infancia, cuando en las fiestas que congregaban a mi enorme familia, las canzonetas y el tango se fusionaban en una sola canción, en un solo acento, en un mismo sentimiento del mundo. Una y otro tienen un aire cadencioso, melancólico y hasta, se diría, lastimero. Ambos hablan de las mismas cosas: el viaje, el desarraigo, el paraíso perdido, el desamparo, el amor no correspondido y arrastran un sentimiento trágico de la vida, común a los pueblos del Mediterráneo. Y Buenos Aires y Montevideo participan de ese Mar Mediterráneo sudamericano que es el Río de la Plata.

En una entrevista hecha especialmente para este trabajo, el prestigioso músico argentino Jorge López Ruiz aportó una opinión contundente desde la música: «Los "tanos" que recalcan en Buenos Aires le dan al tango una cosa "canzonetista". Por eso, el tango tal cual lo conocemos, el del '30 y del '40, si tiene una referencia musical es la de la canzoneta napolitana».

La cronología dice que la canzoneta reúne todos los elementos para que resulte verosímil su impronta sobre el tango. Nació en 1850 con *Santa Lucia*, una canción en la cual un anónimo poeta le canta a uno de los barrios más entrañables de Nápoles, dando nacimiento a la que sería una de las constantes del género: la exaltación del *paese*, una visión idealizada del suelo natal que el viaje convertirá en inconsolable nostalgia del paraíso perdido.

El paraíso perdido, que entronca directamente con el viaje pero lo excede largamente, es el tema central del tango y tiene también, como acabamos de decir, una fuerte presencia en la canción italiana. Esa desoladora sensación de que todo tiempo pasado fue mejor y que los momentos más bellos quedaron irremediablemente atrás es otro punto de encuentro clave de las dos culturas. Se extraña la gente, el paisaje, la ciudad, el barrio, la casa, la niñez, la juventud; y ese sentimiento de pérdida se refiere no sólo al viaje, a la inmigración o al implacable paso del tiempo sino también a la vertiginosa transformación experimentada por Buenos Aires, que pasó de tener menos de dos millones de habitantes en 1870 a más de

ocho millones en 1914. La tranquila aldea recostada sobre las orillas del «río color de león», como bautizó Borges al Plata, se convirtió en menos de medio siglo en una gigantesca Babel en la que sonaban mil lenguas. Era lógico que sus cansinos habitantes hayan sentido que esa multitud de desconocidos, llegada desde los lugares más lejanos del planeta, los despojaba de un mundo seguro y conocido, en el que aún convivían la ciudad y el campo, para lanzarlos a un paisaje incierto. Escribió Benjamín Tagle Lara en *Puente Alsina* (1926):

¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?
 ¿Dónde la guarida, refugio de ayer?
 Borró el asfalto, de una manotada,
 la vieja barriada que me vio nacer...
 [...]
 " Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo,
 de un zarpazo la avenida te alcanzó...
 Viejo puente, solitario y confidente,
 sos la marca que, en la frente,
 al progreso le ha dejado
 el suburbio rebelado
 que a su paso sucumbió.

Pero es Homero Manzi -nacido de estirpe italiana Nicolás Manzione-, sin duda el mayor poeta del tango, quien llevaría esta vocación del género por la nostalgia a la más alta expresión. Su clásico *Sur* (1948) es una melancólica evocación en la cual convergen los principales tópicos que mencionamos: el barrio que ya no es, la añoranza de la juventud y el rancio aroma de los amores pasados:

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
 Pompeya y, al llegar al terraplén,
 tus veinte años temblando de cariño
 bajo el beso que entonces te robé.
 Nostalgia de las cosas que han pasado,
 arena que la vida se llevó,
 pesadumbre de barrios que han cambiado
 y amargura del sueño que murió.
 Sur... paredón y después...
 Sur... una luz de almacén...
 Ya nunca me verás como me vieras,
 recostado en la vidriera,
 esperándote.
 Ya nunca alumbraré con las estrellas

nuestra marcha sin querellas
 por las noches de Pompeya.
 Las calles y las lunas suburbanas
 y mi amor en tu ventana
 todo ha muerto, ya lo sé...

Casi treinta años antes, en 1919, Giovanni Ermete Gaeta, más conocido como E.A. Mario, había creado del otro lado del Atlántico *Santa Lucia luntana*, una bellísima canzoneta que giraba sobre esa recurrente resonancia de la ausencia y que daría la vuelta al mundo en la voz de Beniamino Gigli, quien la grabó en 1926.

Partono 'e bastimente
 pe' terre assaje luntane...
 Cántano a buordo:
 só' Napulitane!
 Cantano pe' tramente
 'o golfo già scumpare,
 e 'a luna, 'a miez'ò mare,
 nu poco 'e Napule
 lle fa vedé...

Santa Lucia!
 Luntano 'a te,
 quanta malincunia!
 Se gira 'o munno sano,
 se va a cercá furtuna...
 ma, quanno sponta 'a luna,
 luntano 'a Napule
 nun se pò stá!

Un tema que los hermanos De Curtis ya habían abordado con idéntica suerte en 1904 en *Torna a Surriento*

Vide 'o mare quant'è bello!
 spira tanta sentimento...
 Comme tu, a chi tiene mente,
 ca, scetato, 'o faje sunná!
 Guarda guá' chisti ciardine,
 siente sié' sti sciure 'arancio...
 nu prufumo accussí fino,
 dint'ò core se ne va...
 E tu dice: «Io parto, addio!»
 T'alluntane da stu core...

Da la terra de ll'ammore,
 tiene 'o core 'e nun turná?!
 Ma nun mme lassá,
 nun darne stu turmiento...
 Torna a Surriento:
 famme campá!...

El viaje, el desarraigo y la ausencia son una constante de ambos género. Ciudades portuaria, al fin y al cabo, Buenos Aires y Nápoles comparten historias, fantasías y mitos en los que se entrelazan distancias infinitas, tempestades, inacabables travesías, amores fugaces en las tabernas y cafetines ribereños. Así, las canciones registran esa inquietante sensación de transitoriedad que habita a los marineros y que, en cierto modo, es un espejo de la vida de los puertos. Pero, sobre todo, ponen el énfasis en el alto precio que todos pagan por la ausencia: los que se van y los que se quedan.

Dicen Fiore y Mazzocco en *Due giuramenti*:

Quella sera, fu questo mare
 per noi, una catena:
 ti dimenticasti di un mondo lontano...
 mi giurasti: «Non parto mai più...»
 e ci demmo del tu!
 Ma i giuramenti d'amore,
 se li è portati il mare...
 E mi tormenta ogni sera,
 una lacrima nel cuore...
 Tutti ricordi tornano
 sotto a questo cielo blu
 ma i giuramenti d'amore,
 se li è portati il mare:
 Non tornano più!

Y Horacio Sanguinetti, en *Tristeza marina*:

Tú quieres más al mar,
 me dijo con dolor
 y el cristal de su voz se quebró.
 Recuerdo su mirar
 con luz de anochecer
 y esta frase como una obsesión:
 «Tienes que elegir entre tu mar y mi amor...»
 Mar... Mar, hermano mío...

Mar... En tu inmensidad
 hundo con mi barco carbonero
 mi destino prisionero
 y mi triste soledad
 Mar... Ya ni tengo a nadie.
 Mar... Ya ni tengo amor.
 Sé que cuando al puerto llegue un día
 esperando no estará Margó...

Los amores contrariados en los cuales el hombre es siempre víctima propiciatoria de una mujer veleidosa y sin corazón -esa «donna mobile qual piuma al vento» de que habla el Duque de Mantua en *Rigoletto*- es otro asunto que ocupa un grueso volumen en el compendio argumental de cualquier género de música popular, pero en el tango adquiere un peso insoslayable. No en vano, como se refirió al principio de este trabajo, *Mi noche triste* -que funda literalmente el género y traza todas las coordenadas dentro de las cuales se moverá de ahí en adelante- trata precisamente el tema del abandono. Y el autor de los versos, Pascual Contursi, repite obsesivamente el esquema en *De vuelta al bulín*, *Ivette*, *Flor de fango* y *La cumparsita*.

Este concepto tan particular y fatalista de las relaciones amorosas impregna las mejores páginas del tango. ¿De dónde sacaron aquellos poetas la idea de que las mujeres -a excepción de las madres- eran traicioneras, engañosas, desleales y que el amor estaba, inevitablemente, destinado al fracaso? De la realidad. De su realidad. Se dijo al principio que el tango nació en conventillos, cafetines de mala muerte y prostíbulos de los barrios bajos de Buenos Aires y aunque avanzó con el siglo XX hacia los cabarets del centro de la ciudad, esa danza pecaminosa permaneció arrinconada como una práctica non sancta hasta bien entrada la década de 1920. La única compañía femenina que los parroquianos podían encontrar de esos tugurios eran bailarinas, prostitutas, «alternadoras», como decía el eufemismo de la época para aludir a las mujeres de la noche.

La mayoría llegaba de los países centroeuropeos, aunque también las había de España, Italia o Francia, jóvenes crédulas reclutadas por traficantes en sus pueblos natales con la promesa de matrimonio del otro lado del océano. Pero como embarcaban en Marsella, en aquellos años el centro de trata de blancas más importante del planeta, para la mitología del tango fueron las francesas. «Francesita, que trajiste pispireta / sentimental y coqueta / la poesía del *quartier*», fantaseó José González Castillo en *Griseta* (1924). Pero las más denostadas por los bardos tangueros eran las jovencitas humildes que, cansadas de la pobreza del arrabal y de una vida sin horizontes, se entregaban a la mala vida, «y lo peor

de todo, sin necesidad», como prejuizó Evaristo Carriego en *La costurerita que dio aquel mal paso*.

Criolla o extranjera, es fácil imaginar las emociones que esas mujeres despertaban en los sentimentales poetas del suburbio, muchos de ellos imbuidos de los estertores del romanticismo francés. Inexpertos en amores, eran presas fáciles de su propia candidez: comenzaban por idealizarlas, se enamoraban ellas y, ante la primera oferta de un caballero adinerado, terminaban abandonados, tristes y descreídos para siempre. Es decir, maduros para escribir su primer tango.

Por eso, si bien el rencor y los reproches están dirigidos principalmente a la mujer, la poesía del tango reserva una alta cuota de resentimiento (y envidia encubierta) por el hombre que se la seduce y la aparta de su lado, ese «niño bien» advenedizo que llega para apoderarse no sólo de la mujer que ama sino también de sus ilusiones, de su pequeño mundo.

Con estos confusos sentimientos se amasaron canciones inolvidables, como *Mano a mano* (1920), de ese otro fundador del tango que fue Celedonio Flores:

Rechiflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido
 en mi pobre vida paria sólo una buena mujer;
 tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
 fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido
 como no quisiste a nadie, como no podrás querer.
 Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones:
 te engrupieron los otarios, las amigas, el gavión;
 la milonga entre magnates con sus locas tentaciones
 donde triunfan y claudican milongueras pretensiones
 se te ha entrado muy adentro en el pobre corazón.
 Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
 y no tengas esperanzas en el pobre corazón,
 si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
 acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
 p' ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Mucho menos agresivo era Ricardo Cordiferro en *Core 'ngrato* (1911)

Catarí', Catarí'...
 pecché mm'e ddice sti pparole amare?!
 Pecché mme parle e 'o core mme turmiente Catarí'?!
 Nun te scurdá ca t'aggio dato 'o core, Catarí'...
 Nun te scurdá...
 Catarí'...

Catarí', che vène a dicere
 stu pparlá ca mme dá spáseme?
 Tu nun ce pienze a stu dulore mio?!
 Tu nun ce pienze, tu nun te ne cure...
 Core, core 'ngrato...
 T'hè pigliato 'a vita mia!
 Tutto é passato...
 e nun ce pienze cchiù.

Los «tanos» en las letras de tango

En este trabajo se ha tratado de mostrar el itinerario y los hitos de esa coincidencia, pero quedó para el final aquello que es sin duda la prueba más tangible del vínculo: la presencia de los italianos en el tango.

En el libro mencionado, Ricardo Ostuni enumera más de 50 tangos con personajes de ese origen. En algunos casos tienen el rol central de la historia, en otros forman parte de un universo más amplio o integran la comparsa de personajes característicos de Buenos Aires y que el género ha sabido rescatar con inigualable precisión y sensibilidad.

Si, como quedó dicho, *Mi noche triste* funda el tango canción, *La violeta*, escrito por el poeta, dramaturgo y narrador Nicolás Olivari en 1929, introduce en la canción porteña el tema de la inmigración con su pesada carga de desarraigo, soledad y nostalgia. El autor ensaya por primera vez un recurso que en adelante utilizarían muchos otros, la introducción de vocablos italianos e, incluso, voces compuestas en las dos lenguas; y lo hace con tanta destreza que el poema adquiere una resonancia y expresividad sorprendente:

Con el codo en la mesa mugrienta
 y la vista clavada en el suelo
 piensa el tano Domingo Polenta
 en el drama de su inmigración.
 Y en la sucia cantina que canta
 la nostalgia del viejo *paese*,
 desafina su ronca garganta
 ya curtida de vino Carlón.
E la Violeta la va, la va, la va, la va,
la va sul campo que lei si soñaba
que l' era il suo gingin que guardándola estaba.

El también buscaba su soñado bien
 desde aquel día tan lejano ya
 que con su carga de ilusión saliera
 como La Violeta que la va, la va.
 Canzoneta del pago lejano
 que idealiza la sucia taberna
 y que brilla en los ojos del taño
 con la perla del algún lagrimón.
 La aprendió cuando vino con otros
 encerrado en la panza de un buque,
 y es con ella que haciendo batuque
 se consuela su desilusión.

En este tango Olivari transcribe, a su manera, unos versos de *La violeta, la va, la va*, tema popular de los soldados alpinos que con seguridad había escuchado cantar a más de un inmigrante del norte de Italia. Unos años después, en *Giuseppe el zapatero*, Guillermo del Ciancio también introduce otra cita, del canto popular tiestino *La strada ferata* (1857), aunque esta vez usa la onomatopeya presente en la canción italiana, acentuando de esa manera la reminiscencia de la patria perdida:

E tique, taque, tuque,
 se pasa todo el día
 Giuseppe el zapatero,
 alegre remendón;
 masticando el toscano
 y haciendo economía,
 pues quiere que su hijo
 estudie de doctor.

E tique, taque, tuque,
 ha vuelto don Giuseppe,
 otra vez todo el día
 trabaja sin parar.
 Y dicen los paisanos
 vecinos de su tierra:
 Giuseppe tiene pena
 y la quiere ocultar.

Otros italianos tristes, desamparados y nostálgicos vendrán después a enriquecer la mitología de Buenos Aires. Una presencia tan fuerte y entrañable que aún late en la memoria de esas callecitas de barrio por las cuales el «tano» aporteñado arrastraba su organito, llenando de música las melancólicas tardes suburbanas.

Una noche en Barracas al Sur,
 una noche de verano
 cuando el cielo es más azul
 y es más dulzón el canto del barco italiano
 (*Silvando*, Catulo Castillo y José Gonzáles Castillo)

¡La Boca!... ¡Callejón!...
 ¡Vuelta de Rocha!
 ¡Bodegón!... Genaro y su acordeón.
 Canzonetta gris de ausencia,
 cruel malón de penas viejas
 escondidas en las sombras del figón.

[...]

Cuando escucho «¡Oh sole mío!
 Senza mamma e senza amore»
 Siento un frío acá en el cuore
 que me llena de ansiedad.
 Será el alma de mi mamma,
 que dejé cuando era niño.
 ¡Llora!... ¡Llora! ¡Oh sole mío!
 ¡Yo también quiero llorar!
 (*Canzoneta*, Enrique Lary y Ema Suárez)

Don Giovanni esta llorando
 con la voz del acordeón [...]
 y repite que mañana
 volverá su ragazina
 mariposa mentirosa remontada sobre el mar.
 Domani, volverá mañana
 lejana, pesadilla que paso
 y el pobre Don Giovanni
 se repite que domani, que domani
 volverá la niña buena
 (*Domani*, Catulo Castillo)

La cantina
 llora siempre que te evoca
 cuando toca piano, piano,
 su acordeón, el italiano [...]
 Tarantela del barrio italiano...
 la cantina se ha puesto feliz,
 pero siento que llora lejano
 tu recuerdo vestido de gris.
 (*La cantina*, Catulo Castillo y Aníbal Troilo)

Y aquel buzón
carmín,
y aquel fondín,
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano
que mojaba con bon vin.
(*Tinta roja*, Cátulo Castillo, Sebastian Piana)

El día en que se apaguen tus tangos quejumbrosos
tendrá crespones de humo la luz del callejón
y habrá en lo naipes sucios un sello misterioso
y habrá en la almas simples un poco de emoción.
El día en que no se oiga la voz de tu instrumento
cuando dejes los huesos debajo de un portal,
los bardos jubilados sin falso sentimiento
con una canzonetta te harán el funeral.
(*Viejo Ciego*, Homero Manzi, Sebastián Piana)

Estos pocos ejemplos bastan para entender que la síntesis de este camino compartido a lo largo de un siglo y medio por italianos y argentinos habrá de forjarse en Buenos Aires, esta ciudad que nació y creció con los ojos puestos en la otra orilla, a miles de kilómetros de distancia, porque desde el principio fue el escenario en el cual se fusionaron historias, fantasías, emociones y sueños de millones de hombres que el destino unió a orillas del río ancho como el mar. Más que los azarosos y a veces improbables aportes musicales de uno y otro lado, fue ese encuentro único, irreplicable, el aliento que animó a un puñado de músicos y poetas a crear ese sentimiento hecho canción que nadie ha podido averiguar por qué se llama tango.