

En Grosch, Nils y Kailuweit, Rolf, *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Münster (Alemania): Waxman.

La inmigración italiana en las letras de tango.

Conde, Oscar.

Cita:

Conde, Oscar (2015). *La inmigración italiana en las letras de tango*. En Grosch, Nils y Kailuweit, Rolf *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Münster (Alemania): Waxman.

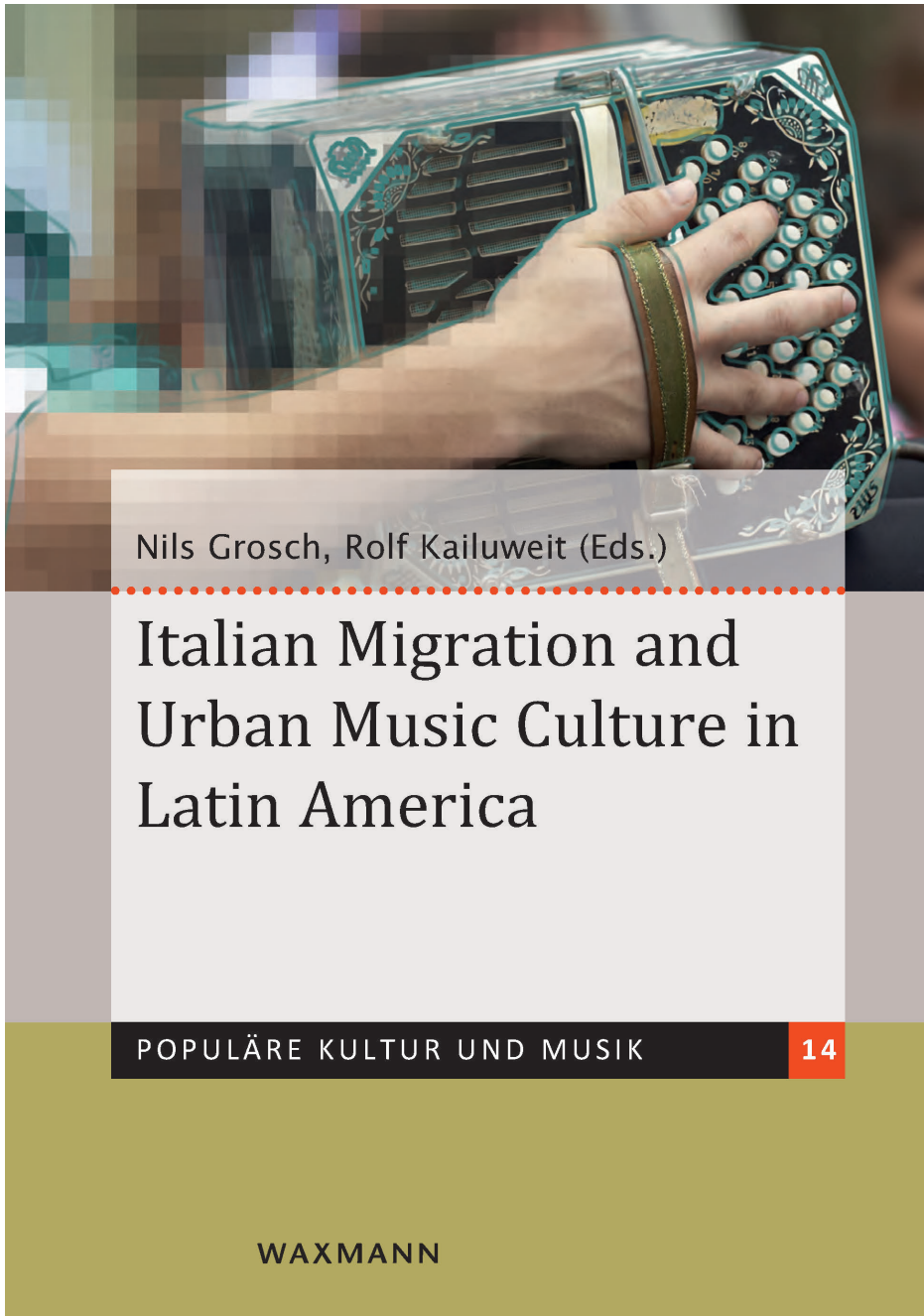
Dirección estable: <https://www.aacademica.org/oscar.conde/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ppwg/Pzc>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



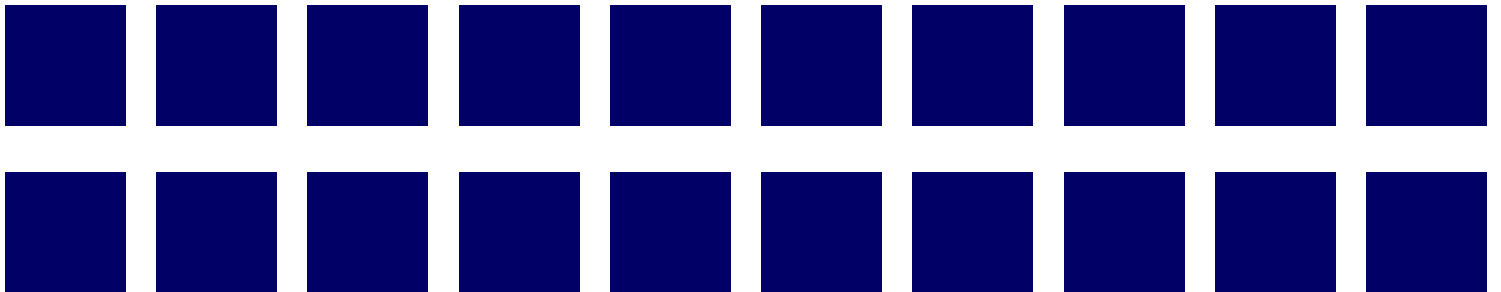
Nils Grosch, Rolf Kailuweit (Eds.)

Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America

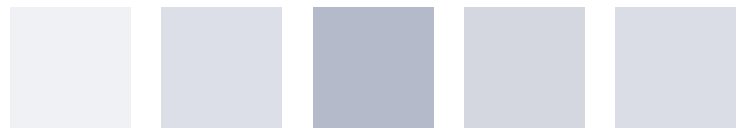
POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

14

WAXMANN



Nils Grosch: Italian Migration and Urban Music Culture in
Latin America, Waxmann Verlag GmbH, 2015



© 2015 Waxmann Verlag GmbH

powered by www.ciando.com

Oscar Conde

La inmigración italiana en las letras de tango

En un artículo del semanario ilustrado *Caras y Caretas*, que data de 1903, y en el que asoma la posibilidad de una muerte inminente para el género, puede leerse que »el compadrito criollo y el italiano acriollado de la Boca eran los famosos cultivadores del tango [...]«¹ en aquellos supuestos tiempos de esplendor². Esta equiparación entre ambos arquetipos (el *compadrito criollo* y el *italiano acriollado*) no deja lugar a dudas acerca del lugar del inmigrante en la génesis y difusión inicial del tango.

En este sentido, es tradición entre los estudiosos el reconocimiento de que la inmigración italiana al Río de la Plata resultó decisiva. Hace más de cuarenta años Daniel Vidart afirmaba: »El tango rioplatense ha sido cocinado, aderezado y servido por los italianos o por sus descendientes«³. Antes de eso, en la segunda edición de su *Evaristo Carriego*, Borges se retractaba de sus opiniones juveniles y reconocía que »los viejos criollos que engendraron el tango se llamaban Bevilacqua, Greco o de Bassi«⁴. Ricardo Ostuni se ha ocupado no hace tanto de reunir pruebas y argumentos a favor de esta hipótesis⁵. Más recientemente aún Nicola De Concilio, en un libro dedicado al tema, destaca »l'influenza notevole che la comunita immigrata italiana ebbe nella formazione dei costumi e della cultura rioplatense«⁶.

El origen de muchísimos músicos, compositores y letristas es innegable: nacieron en Italia los autores Luis César Amadori, Mario Batistella, Julián Centeya (cuyo nombre real era Amleto Vergiati), los músicos Modesto Papavero, Antonio Sca-

1 Sargento Pita: *Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo*, en: *Caras y Caretas*, 227 (7 de febrero 1903).

2 En realidad, el tango conoció su esplendor algo después, aproximadamente entre 1920 y 1950.

3 Vidart, Daniel: *El tango y su mundo*. Montevideo 1967, p. 144.

4 Borges, Jorge Luis: *Historia del tango*, en: *Evaristo Carriego* (1955). Buenos Aires 1995, pp. 141–165, p. 162. Importa decir que el artículo *Historia del tango* no se hallaba incluido en la primera edición del libro, de 1930.

5 Ostuni, Ricardo: *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires 2005, pp. 31–45.

6 De Concilio, Nicola: *Tango: testi e contesti. L'elemento italiano nella poesia tanguera (1870–1930)*. Trento 2011, p. 19.

tasso y José Libertella, los cantores Alberto Marino y Alberto Morán (llamados en verdad Alberto Marinaro y Remo Recagno respectivamente) y el inolvidable Ignacio Corsini, entre muchos otros. Descienden de italianos, a su vez, los sobresalientes letristas Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi (Manziona, en realidad), las cantantes Azucena Maizani y Mercedes Simone, y los músicos Alfredo Bevilacqua, Arturo De Bassi, Ernesto Ponzio, Francisco Canaro, Julio De Caro, Juan de Dios Filiberto y hasta el genial Astor Piazzolla.

Esta colección de grandes nombres del tango, especialmente si somos concientes de su carácter incompleto, no es sorprendente. Según el censo nacional de 1914, de un total de 7.885.237 habitantes en la Argentina, 929.863 eran italianos y 5.527.285 argentinos. Pero si se suman los descendientes de los primeros, Grossmann estima que unos dos millones de personas⁷, el 25 por ciento de la población total, era por entonces de origen italiano. Ángela Di Tullio complementa esta información cuando afirma que la mitad de los varones de entre 15 y 50 años que habitaban Buenos Aires a comienzos del siglo XX había nacido en Italia.⁸ La situación no era muy distinta en 1930, en pleno auge del tango canción.

Sin embargo, llamativamente, a pesar de estos datos, la presencia de personajes italianos en las letras de tango es bastante minoritaria. Es cierto que algunas composiciones llevan su título en lengua italiana (títulos que a veces se escriben de acuerdo con la fonética del español rioplatense), como *Yira... yira...*⁹ (1930, Enrique Santos Discépolo), *Acquaforte* (1931) –con letra de Juan Carlos Marambio Catán–, *Farfala volatrice* (1942) –cuyos versos corresponden a Carlos de la Púa– o *Racconto* (1963) –con letra de Margarita Durán.

En muchos casos la presencia italiana se limita a constituir un telón de fondo, una aparición furtiva que agrega un toque de color local cuando se habla del ambiente porteño. Distintos personajes italianos transitan casi imperceptiblemente por las letras de tango, como figurantes o comparsas que, entre otros arquetipos (el *compadrito*¹⁰, la *milonguita*¹¹), configuran el escenario donde transcurre el relato principal. Así Alberto Vacarezza en *Talán talán* (1924) introduce a un italiano verdulero que pregona su mercadería de madrugada, Julio Navarrine y Juan Raggi en *Oro muerto* (1926) muestran como parte del paisaje del conventillo a un ita-

7 Grossmann, Rudolf: *El patrimonio lingüístico extranjero en el español del Río de la Plata*. Buenos Aires 2008 [1926], p. 264.

8 Di Tullio, Ángela Lucía: *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires 2003, p. 74.

9 Aquí, por ejemplo, la *y* es una adecuación fonética de la *g* de *gira*, del verbo *girare*.

10 El *compadrito* o *guapo* es un joven provocador y pendenciero.

11 *Milonguita* –del tango homónimo, con letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino– es un lunfardismo que designa a la joven de origen humilde que termina su vida trabajando en un cabaret y, con frecuencia, prostituyéndose.

liano borracho que »maldice al Redentor« y Cátulo Castillo en *Tinta roja* (1941) recuerda »aquel fondín / donde lloraba el *tano*¹² / su rubio amor lejano«.

Un caso particular es el de los tangos que describen el paisaje de cafés y humildes fondas del barrio de La Boca, cercanas al Riachuelo, barrio de Buenos Aires poblado mayoritariamente durante décadas por genoveses. Evidentemente este motivo de los tangos consagrados a la »cantina del Riachuelo« está relacionado con la inmigración, y en particular con la italiana. Así en *Aquella cantina de la ribera* (1926) José González Castillo muestra una clientela proveniente de diversos puertos del mundo; entre ellos sobresale »como un pincelazo de azul en el gris / la alegre figura de una *ragazzina*« que suele cantar por las noches »al doliente compás de un tango«.

El paisaje de ese mítico barrio de Buenos Aires nunca fue tan bien pintado como lo hizo Enrique Cadícamo en *Niebla del Riachuelo* (1937), donde en un *cafetín*, frente al cementerio de barcos que ya no volverán a zarpar, los »náufragos del mundo que han perdido el corazón« no hacen otra cosa que beber sus nostalgias.

A su vez en el tango *Cafetín* (1946) Homero Expósito escribe:

Por los viejos cafetines
siempre rondan los recuerdos
y un compás de tango de antes
va a poner color
al dolor del emigrante ...

Las añoranzas por el terruño europeo le hacen decir al yo poético:

¡Qué amargura
la de estar de este lado
sabiendo que enfrente
nos llama el pasado ...!

Cátulo Castillo vuelve sobre el mismo tópico en *Domani* (1951) y en *La cantina* (1954). En el primero presenta a un viejo italiano sin esperanzas

y en la mesa,
donde pesa su tristeza sin consuelo,
don Giovanni está llorando
con la voz del acordeón ...

En *La cantina* un personaje añora a la mujer amada (»golondrina perdida en el viento«) y todo el entorno, al estilo del romanticismo, acompaña su desconsuelo:

La cantina
llora siempre que te nombra,

12 *Tano* es una palabra lunfarda que significa »italiano«.

cuando toca piano, piano,
su acordeón el italiano.

La prosopopeya perdura en otra estrofa, en la que gracias a una canzoneta »la cantina se ha puesto feliz«.

En una producción que no es significativa desde el punto de vista cuantitativo los tangos referidos específicamente a los italianos y a la suerte que corrieron al llegar a la Argentina podrían dividirse en dos grupos. Por un lado, unos poquísimos exaltan a la inmigración y consideran una verdadera bendición la llegada al país de centenares de miles de jóvenes trabajadores procedentes de la península. Por otro, una serie de letras narran la tristeza, el sentimiento de desarraigo y el fracaso de esos inmigrantes.

Dentro del primer grupo se incluyen *Saturnia* (1927), con letra de Nicolás Olivari y música de Juan de Dios Filiberto, *Pobre gringo* (1928), con versos de Juan Andrés Caruso y Alberto Vacarezza, y *Una carta para Italia* (1948), con letra de Reinaldo Yiso.

El primero es un caso particular, pues se relaciona con el viaje inaugural del buque *Saturnia*, »El paraíso del mar«, de la Cosulich Line, iniciado el 21 de septiembre de 1927. Además de la alusión inicial a la »tierra Saturnia« –donde los jóvenes pastores sueñan con la patria en la que se canta el tango– y de la estrofa final –consagrada a la nave *Saturnia*, que lleva en su seno »polen fecundo« y cuya proa apunta hacia el Porvenir– interesa reproducir el estribillo:

De Italia llegaron gringos,
varones fuertes, mujeres bellas:
de trigo, ganado y mieses
la pampa abrieron en anchas huellas.
Y el gringo con el arado
levanta patria y forjando está
la nueva raza que va, trenzando
con lonja de alma, latinidad.

La visión es absolutamente agradecida –tanto Olivari como Filiberto descienden, obviamente, de una familia italiana– y, sobre todo, esperanzadora. El *gringo* –uno de los modos de llamar al italiano en lunfardo– no solo colabora activamente para engrandecer la Argentina sino que también participa en la creación de una nueva raza.

En *Pobre gringo* Caruso y Vacarezza –hijos de italianos también– resaltan el sacrificio del inmigrante, que llegó a América ilusionado para sembrar y poblar; la intención de este tango es la de agradecerle al italiano por »el bien que nos has hecho«. Paralelamente la reiterada repetición de la frase nominal »pobre gringo« refleja el sentimiento de conmiseración y reconocimiento ante tanto esfuerzo.

En el tercero de estos tangos, Yiso presenta un texto cargado de esperanzas, en el que un inmigrante tardío –que integra el contingente de los que partieron al finalizar la Segunda Guerra–, recién llegado a Buenos Aires, le escribe a su madre para transmitirle su felicidad y su aspiración de hacer venir de Italia tanto a ella como a Rossina, su novia. Las perspectivas no pueden ser más optimistas:

Aquí donde los campos conversan con el cielo
levantaré algún día el nido de mi afán.
Aquí donde encontramos un bendecido suelo
que nos dará de sobra felicidad y pan ...

Este tango es explicable por el contraste entre la Europa de posguerra y una Argentina pujante y rica, que dos años antes había elegido democráticamente como presidente a Juan Domingo Perón y vivía un período de gran prosperidad económica.

Pasemos ahora a recorrer las letras en las que la suerte del inmigrante resulta bien distinta. Pocos, pero reconocibles, son algunos tangos dedicados a mujeres procedentes de la Europa meridional. Los destinos de estas jóvenes no difieren de los clásicos destinos de tantas criollas protagonistas de muchas letras de tango. En *Griseta* (1924) González Castillo presenta a una chica francesa »sentimental y coqueta«¹³ que transita la clásica parábola de la *milonguita*:

Y una noche de champán y de cocó
al arrullo funeral de un bandoneón,
pobrecita se durmió [...]

La protagonista de *Galleguita* (1925), con letra de Alfredo Navarrine, es una joven bella y honesta que rápidamente es engañada y es llevada a trabajar al cabaret Royal Pigall:

Sola y en tierras extrañas
tu caída fue tan breve
que como bola de nieve
tu virtud se disipó.

En *Galleguita* se cuenta »el reverso del sueño de la realización americana«¹⁴. Parece imposible poder escapar de semejante destino (la *caída*) para una mujer joven, bella e inocente, con sueños de ganar dinero y recién llegada a una ciudad

13 La letra está llena de referencias literarias, que dan cuenta del romanticismo de la protagonista. Se nombran, por ejemplo, a Museta, Mimi, Rodolfo y Schaunard, de *Escenas de la vida bohemia* (1847–1849) de Henri Murger, a Des Grieux y Manón, de *Historia del caballero Des Grieux y de Manón Lescaut* (1731) y a Margarita Gauthier y a Armando Duval de *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas hijo.

14 Pujol, Sergio: *Gardel y la inmigración*. Buenos Aires 1991, p. 40.

inmensa y con una superpoblación masculina como la Buenos Aires de aquel tiempo.

Dejando de lado a la francesita y a la joven inmigrante española, el contenido de *Tanita de la proa*¹⁵ (1927) es significativamente distinto. Como los primeros éxitos de Cadícamo *Pompas de jabón* (1925), *Che, papusa, oí* (1927) –y el muy recordado *Atenti, pebeta* (1929) de Celedonio Flores–, la letra de este tango asume la matriz discursiva de un consejo. El enunciador le aconseja a esta bella italianita de delicada silueta y ojos azules que desconfíe de los criollos –que podrían engañarla–, que deje de soñar e ilusionarse con un futuro próspero y que se resigne a casarse con un hombre de su misma clase social, «si quieres ser feliz». De modo que, sólo si la joven es capaz de aminorar sus expectativas, podría encenderse una luz de esperanza para su futuro.

En este sentido, el universo de los varones italianos está inexorablemente vinculado a la desilusión, el fracaso y la nostalgia. Como bien ha notado Pujol, el sentimiento de desarraigo que aparece en los inmigrantes de las letras de tango procede «de la lírica gauchesca pretanguera»¹⁶. Asimismo para Carlos Mina lo que reflejan varios de los tangos cuyas letras refieren a la inmigración es el desajuste entre las desmesuradas fantasías de «hacerse la América» (el ideal prometido) y la realidad encontrada.

Donde más sombríamente podría revelarse este fracaso es en una estrofa del tango *La cabeza del italiano* (1923), escrito por Francisco Bastardi para la adaptación de la obra *Cristóbal Colón en la facultad de medicina* de André Mouezy-Eon y Robert Francheville. En esta curiosa letra una voz femenina exalta la alegría de vivir y se muestra como el sostén afectivo de su amado, un estudiante de medicina. En medio de un texto sencillo y sin grandes aspiraciones literarias se destaca una estrofa:

Y acordate esa vez que me trajiste
envuelta en un papel y muy ufano
la cabeza »frappé« del italiano
que un tiro se pegó en el almacén.

En el contexto de una canción liviana, la crudeza de la imagen (la cabeza congelada de un cadáver, utilizada por el joven para estudiar) no pasa inadvertida, dada la arrogancia y el cinismo demostrados por el estudiante. Es llamativo que no se omitan los detalles referidos al muerto: era italiano y se suicidó.

Para Mina, *La Violeta* (1929, con letra de Nicolás Olivari) y *Giusseppe el zapatero* (1930, con letra de Guillermo del Ciancio) »hablan del fracaso de la inmigración

15 Este tango fue incluido en la obra *La proa* de Vicente Martínez Cuitiño, estrenada el 8 de abril de 1927 en el teatro Nacional de Buenos Aires.

16 Pujol, *Gardel y la inmigración*, p. 41.

de manera directa«, es decir, resultan »ejemplos de integración fallida«¹⁷. En el primer caso Olivari muestra a un personaje, que no es anónimo (tiene nombre y apellido), en pleno trance melancólico:

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en un sueño
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.

Polenta entona *La Violeta* –canción aprendida de boca de otros compatriotas en el buque que lo trajo a América– para consolar su desilusión y como una forma de expresar su dolor por la añoranza de su tierra lejana. Según Mina, »el italiano de Olivari es la personificación de la derrota absoluta«¹⁸.

Ante estos fracasos vitales la mirada de los poetas tiende a ser compasiva. Dice José Gobello:

La literatura de compadritos está tachonada de frases despectivas para el italiano, para el tano [...]. Todo eso es puro resentimiento. En las letras de tango –creo– el sentimiento es otro: no hay resentimiento, sino compasión. El compadrito, siempre de la cuarta al pértigo, estrilaba al comprobar la prosperidad del inmigrante. Y los hijos de los inmigrantes suelen mirar a sus padres desde su superioridad de nativos. Acompadrados ellos mismos, la prosperidad del inmigrante no les produce admiración, ni mucho menos emulación; pero tampoco resentimiento, porque ellos son los beneficiarios. Les produce lástima. Y esa lástima es la que se advierte, por ejemplo, en *Giuseppe el zapatero* [...].¹⁹

Este tango mencionado por Gobello, compuesto en 1930 por Guillermo Del Ciancio, es, en cierto modo, paradigmático. Cuenta la historia de un hombre que se ha pasado la vida trabajando y ahorrando con alegría porque tiene un objetivo: el personaje asocia su destino a una aspiración propia de los pobres, hecha carne en los inmigrantes italianos y españoles, y al mismo tiempo un motivo literario de larga tradición en la literatura argentina. A partir de su sacrificio Giuseppe ha conseguido que su hijo se recibiera de médico y alcanzara así un nivel social más alto, pero en la nueva vida del joven su padre, impresentable ante la gente de la

17 Mina, Carlos: *Tango. La mezcla milagrosa (1917–1956)*. Buenos Aires 2007, p. 152.

18 *Ibid.*

19 Gobello, José: *Conversando tangos*. Buenos Aires 1976, p. 135.

alta sociedad con la que aquel alterna ahora, no tiene lugar²⁰. A diferencia del matrimonio de italianos al que Carlos de la Púa dedica su poema *Los bueyes*, cuyos hijos resultan ladrones y asesinos y cuyas hijas se prostituyen, Giuseppe ha logrado su objetivo, pero no tiene posibilidades de disfrutarlo.

Otros dos tangos con italianos hacen hincapié en el fracaso amoroso: *Il piccolo navio* (1924, con letra de Juan Andrés Caruso) y *Chabonazo* (sin fecha, con letra de Jesús Fernández Blanco²¹). El texto de Caruso fue adosado a la música que Luis Riccardi había compuesto poco antes para un tango humorístico con letra propia escrita en cocoliche:

Chera una volta
un piccolo navio
que non poteva,
non poteva navigar.
[...]

Indovina per que,
indovina per que,
per que il barquichelo
era di papelo.

El protagonista del texto de Caruso es un trabajador que canta la canción del *piccolo navio* mientras trabaja y recuerda a la mujer que lo abandonó:

Frágil fue con él la infiel,
como un barco de papel,
desde el día que la infeliz
lo abandonó, él cantaba así ...
C'era una volta, un piccolo navio,
che non poteva, non poteva, navegar ...
y pretendió salir al mar bravío
desdeñando el dulce puerto del hogar.

20 Este tópico –el hijo que accedió a la universidad gracias al sacrificio de su padre y logra con ello un ascenso social– se presentó por primera vez en el Río de la Plata, aunque con el trasfondo de la oposición campo-ciudad en el drama *M'hijo el doctor*, que el uruguayo Florencio Sánchez estrenó en 1903. Una versión muy lograda del mismo tema se halla en el tercer episodio de la película *El amor nunca muere* (1955) de Luis César Amadori, protagonizado por Tita Merello y Duilio Marzio. Allí se cuenta la historia de una mujer viuda, quien trabaja toda la vida para que su hijo estudie medicina. Una vez graduado el muchacho se casa con la hija de una familia de alta posición social. Al percibir que su hijo se avergüenza de ella, la mujer resignadamente se aparta, aunque hacia el final se produce la conciliación y la protagonista termina recibiendo el amor de su hijo y de su nuera.

21 Fernández Blanco lo firmó con el seudónimo de Martín Gala.

Al igual que en *La Violeta*, el uso de la polifonía, con la integración al propio texto de algún pasaje de la canción aludida, da cuenta de cuán presente estaban, en la primera mitad del siglo pasado, la lengua y la cultura popular italianas en el Río de la Plata.

La letra de *Chabonazo* cuenta la historia de un carpintero italiano, don Giacomín, que dejó a su novia de juventud en su pueblo natal, aguardando su regreso de América. Las ilusiones de hacer fortuna que tenía al llegar se han ido desmoronando a través de los años y vive lleno de amargura y de nostalgia. Casado con una italiana que lo engaña con otros hombres, don Giacomín sigue soñando, aunque ya no con volverse rico, sino con regresar a su patria:

Luego formó su hogar con una tana;
mujer coqueta como no hay dos;
y mientras él labura ella lo encana
con cuanto mozo rana
puso en el mundo Dios.
Sin sospechar el juego sucio de ella
él sueña siempre con su país,
pensando que quizá cambie su estrella
y en su tierra bella
pueda ser feliz.

Curiosamente en el período de entreguerras comenzó a gestarse en Italia un tango canción propio –lo que sucedió más adelante también en Finlandia, por ejemplo, con el vigente fenómeno del Finnish Tango–, con una apropiación musical del género que, como sostiene Cámara de Landa, «exige reiterar hasta el hartazgo los rasgos de estilo»²² para conservar sus caracteres identitarios. Algunos italianos todavía recuerdan los versos del *Tango delle capinere* (*Tango de las golondrinas*), compuesto en 1928 por Cesare Andrea Bixio y Bixio Cherubini, los de *Chitarra romana*, creado en 1934 por Eldo Di Lazzaro y Daniele Bruno o los de *Tango italiano*, estrenado por Milva en el Festival de San Remo en 1962, con música de Walter Mangoni y letra de Bruno Pallesi y Luciano Beretta. Dentro de las decenas de piezas que componen este repertorio las alusiones exóticas a la pampa y la «permanente confusión entre ambientes sudamericanos y españoles»²³ irán con el tiempo dejando lugar a una expresión más intimista, en la que la melancolía de la canción napolitana no estará ausente.

En el tango argentino esta misma melancolía aparece expresada estupendamente en el tango *Canzoneta* (1951), con letra de Enrique Lary. Allí el personaje, don

22 Cámara de Landa, Enrique: *Tango italiano: del exotismo al folklore*, en: Lencina, Teresita, García Brunelli, Omar y Salton, Ricardo (comps.): *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires 2009, pp. 147–160, p. 154.

23 *Ibíd.*, p. 156.

Genaro, viejo y vencido, se emborracha y llora recordando a su madre, que se quedó en Italia cuando él partió. La sensación de fracaso es demoledora:

Cuando escucho »¡Oh sole mío!
senza mamma e senza amore«,
siento un frío acá en el *cuore*
que me llena de ansiedad.

Lary apela también a la polifonía, un recurso que pone en primer plano la nostalgia por el *paese*, que agobia al protagonista, imposibilitado de volver a su patria:

Soñé a Tarento en mil regresos,
pero sigo aquí en la Boca,
donde lloro mis congojas
con el alma triste, rota,
sin perdón.

El fracaso del inmigrante –con la vuelta de tuerca del regreso a Italia y el doble desarraigo sufrido– aparece estupendamente retratado por Roberto Cossa en su obra breve *Gris de ausencia* (1981)²⁴. El monólogo final del Abuelo, en estricto cocoliche, y mientras tararea por momentos el tango *Canzoneta* da cuenta de un recorrido particular. El viejo inmigrante italiano –por razones de economía familiar o para escapar de las condiciones políticas y económicas impuestas por la dictadura, no queda claro– ha vuelto finalmente a Italia, pero ahora siente nostalgia por Buenos Aires y el barrio de La Boca, y ya ni siquiera sabe dónde está:

ABUELO: Cucá osté, don Pacual. Spada e triunfo. Termenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venecia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown ... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbol. Cuando era cóvena, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e la mía mamma ... Mi hermano Anyelito ... Tuto íbamo al Parque Lezama ... E il Duche salía al balcón ... la piazza yena de quente. E el queneral hablaba e no diceva: »Descamisato ... del trabaco a casa e de casa al trabaco«. E eya era rubia e cóvena. E no diceva: »Cuidenlo al queneral«. E dopo el Duche preguntaba: »¿Qué volete? ¿Pane o canune?« E nosotros le gritábamo: »Leña, queneral, leña queneral«. (*Toca acordes de »Canzoneta«.*) Ma ... dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito mi diceva: »A la Arjentina vamo a fare plata ... mucha plata ... E dopo volvemo a Italia«. (*Ríe.*) Así diceva mi hermano Anyelito, que Dio lo tenga en la Santa Gloria. Una tarde de sol se cayó del andamio. (*Toca y canturrea.*) »Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieca escondida en la sombra de mi alcohol ... Soñé Tarento, con chien re-

24 Es necesario destacar que el contexto en el que Cossa estrenó su obra –el ciclo Teatro Abierto– fue un hecho artístico en el que la gente de teatro desafiaba la censura impuesta por la dictadura militar.

greso ...« ¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pacual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia?

Como hemos visto, con muy pocas excepciones, la inmigración italiana es presentada en las letras de tango como una experiencia dolorosa y fallida. Destinada, por una u otra razón, al fracaso y al cultivo de la nostalgia. De acuerdo con la poética del género, la idealización de la infancia y de todo lo que se ha dejado atrás al partir de Italia y el contraste de las ilusiones de progreso con los resultados obtenidos sólo pueden dar lugar al sufrimiento.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis: *Historia del tango*, en: *Evaristo Carriego* (21955). Buenos Aires 1995, pp. 141–165.
- Cámara de Landa, Enrique: *Tango italiano: del exotismo al folklore*, en: Lencina, Teresita, García Brunelli, Omar y Salton, Ricardo (comps.): *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires 2009, pp. 147–160.
- Cossa, Roberto: *Gris de ausencia*, en: *Teatro 3*. Buenos Aires 1990. Disponible en <www.literatura.org/Cossa/rcgris.html> (23 Mayo 2012).
- De Concilio, Nicola: *Tango: testi e contesti. L' elemento italiano nella poesia tanguera (1870–1930)*. Trento 2011.
- Di Tullio, Ángela Lucía: *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires 2003.
- Gobello, José: *Conversando tangos*. Buenos Aires 1976.
- Grossmann, Rudolf: *El patrimonio lingüístico extranjero en el español del Río de la Plata*. Buenos Aires 2008 [1926].
- Mina, Carlos: *Tango. La mezcla milagrosa (1917–1956)*. Buenos Aires 2007.
- Ostuni, Ricardo: *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires 2005.
- Pujol, Sergio: *Gardel y la inmigración*. Buenos Aires 1991.
- Sargento Pita: *Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo*, en: *Caras y Caretas* 227 (7 de febrero 1903).
- Vidart, Daniel: *El tango y su mundo*. Montevideo 1967.

