

Instrumentos musicales en textos de 'e(in)migración': memorias, identidades y mediaciones

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen:

El propósito de este trabajo es analizar, desde el comparatismo y la imagología, las representaciones de los diferentes instrumentos musicales que se encuentran en una selección de textos significativos en los que se inscribe el fenómeno de la 'e(in)migración' italiana a la Argentina. Algunas de las obras abordadas son: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) de Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) de María Angélica Scotti y *El laúd y la guerra* (1995) de Martina Gusberti. Se espera reconstruir, por una parte, los valores socioculturales e identitarios manifiestos a través de la música y, por otra, las articulaciones de la música con las comunidades de inmigrantes.

Palabras clave: música, instrumentos musicales, inmigración, identidades, imaginario.

Abstract:

Lo scopo di questo lavoro è quello di analizzare, dal comparatismo e dall'imagologia, le rappresentazioni dei diversi strumenti musicali che si trovano in una selezione di testi rappresentativi in cui è iscritto il fenomeno della 'e(in)migrazione' italiana verso l'Argentina. Alcune delle opere studiate sono: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) di Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) di María Angélica Scotti ed *El laúd y la guerra* (1995) di Martina Gusberti. Si prevede di ricostruire, da un lato, i valori socioculturali e identitari manifestati attraverso la musica e, dall'altro, le articolazioni della musica con le comunità di immigrati.

Parole chiave: musica, strumenti musicali, immigrazione, identità, immaginario.

Abstract:

The purpose of this work is to analyze, from comparatism and imagology, the representations of the different musical instruments found in a selection of representative texts in which the phenomenon of Italian 'e(in)migration' to Argentina is inscribed. Some of the works discussed are: *Bianchetto. La Patria del trabajo* (1896) by Adolfo Saldías, *Buenos augurios* (1986), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) by María Angélica Scotti and *El laúd y la guerra* (1995) by Martina Gusberti. It is expected to reconstruct, on the one hand, the sociocultural and identity values manifested through music and, on the other, the articulations of music with immigrant communities.

Keywords: music, musical instruments, immigration, identities, imaginary.



LOS OBJETOS EN LOS PROCESOS 'E(IN)MIGRATORIOS'

Los procesos 'e(in)migratorios'¹ implican reacomodamientos culturales intergeneracionales en los que se articulan tanto los diferentes lenguajes, textos y códigos que sostienen diversas narraciones de reconfiguraciones identitarias, como lo no dicho sobre los desplazamientos y sus múltiples derivaciones.

Los objetos, especialmente aquellos cotidianos, asumen valores representativos, que condensan y remiten a experiencias vivenciales y hermenéuticas, es decir que operan como signos de un gran tejido histórico-social de representaciones identitarias, de pertenencia y de memoria colectiva e individual. Las representaciones y valencias semánticas de los objetos determinan una dinámica discursiva que puede leerse no solamente como el soporte para una contextualización o como un entramado de referencias, sino también como necesarias inscripciones de una dinámica identitaria, densa de interpelaciones, convocatorias y renegociaciones. Pueden, entonces, concebirse como signos y símbolos cuya estratificación semántica requiere de una lectura atenta a las múltiples referencias intersemióticas e intertextuales. Además, en cuanto entidades sígnicas o semióticas permiten asociar una imagen o una serie de estas a un concepto, sentimiento o núcleo narrativo con referencias cronotópicas. Los objetos pueden interpretarse como signos no intencionales, pero también como signos convencionales de comunicación, esto es, creados o asumidos intencionalmente para la comunicación. Son, en síntesis, huellas e indicios que caracterizan una situación, una actividad, una temporalidad situada y sustituir, en forma translativa, diferentes sintagmas culturales que remiten a historias, memorias y pertenencias.

Por esto es posible leer a los objetos como complejos signos culturales, con sus códigos, valores y referencias, que establecen interrelaciones y operan como índices en un entramado socio-cultural mayor. Es pertinente, pues, establecer una continuidad entre los objetos y los signos lingüísticos, en cuanto "pueden ser interpretados, además, en su función denotativa, o bien en sus posibles connotaciones metafóricas o su conexión con posibles redes simbólicas presentes en el conjunto del texto" (Estébanez Calderón, 2016: 1208). Esta posibilidad interpretativa y de comunicabilidad permite que los objetos sean concebidos como partes constitutivas de un patrimonio cultural tangible e intangible y que, por su carga semántica y evocativa, relaten y transfieran saberes y memoria.

Durante los procesos migratorios, la conservación y el traslado de algunos objetos, que acompañan a los 'e(in)migrantes' desde la tierra de origen a la de destino, les otorgan una dimensión estratificada de valencias que se agregan a las originales, complejizando su valor cultural por el plus evocativo. A los usos cotidianos y extraordinarios a los que los objetos están originalmente destinados se les añade el valor que se crea y articula por su permanencia y preservación aun en los desplazamientos. Los objetos funcionan, en estos casos, como anclas de un mundo que se ha abandonado pero que se busca mantener, transmitir, salvar, custodiar, para conservar raíces, usos y memorias. La continuidad y permanencia de los objetos determina la inalterabilidad de ciertas esferas y prácticas, fundamentalmente en la reproducción de una organización social a partir de un proceso de cualificación, interpelación, reconocimiento y sometimiento, como define Göran Therborn (1999). En este sentido, los objetos operan como entidades que permiten la articulación de dicho proceso y, como las ideologías, "qualify subjects by telling them, relating them to" (Therborn, 1999: 18).

¹ El concepto 'e(in)migratorio' se ha acuñado para señalar en un único término la complejidad de los desplazamientos migratorios, comprendidos como procesos poliédricos, intergeneracionales y dialécticos en los que se articulan y tensionan múltiples voces, sujetos, espacios, tiempos, memorias, culturas, perspectivas e ideologías. Este concepto permite el abordaje comparatista de producción perteneciente a diferentes espacios geoculturales y perspectivas que comprenden la instancia de la emigración y de la inmigración (Bravo Herrera, 2002; 2015: 33-34).

En cuanto elementos constitutivos de un patrimonio cultural que se preserva en los desplazamientos, funcionan como entes que sostienen gestos y contribuyen a (re)construir una “patria fantasma”, un hogar imaginario emplazado en la añoranza. Revelan, entonces, prácticas y costumbres, saberes transmitidos generacionalmente, soportes culturales plenos de historia y momentos de felicidad que muestran diferentes cuestiones, como señala Marc Augé, esto es, “l’identità singolare, il rapporto con gli altri, con lo spazio e il tempo – in altre parole, con la costituzione simbolica dell’essere umano” (Augé, 2017: 13). Operan, en consecuencia, como disparadores de una mitología personal y colectiva, apoyada en la cotidianeidad o en lo extra-ordinario, que procuran repetir gestos y acciones, desplazando tiempos y espacios. Los elementos colaboran en la elaboración de la nostalgia que puede ser restauradora o reflexiva, como propone Svetlana Boym:



La restauradora hace hincapié en el *nostos*, e intenta acometer una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. La nostalgia reflexiva se desarrolla gracias a la *algia*, a la propia añoranza, y retrasa el regreso al hogar –melancólica, irónica y desesperadamente-. La nostalgia restauradora no se considera a sí misma nostalgia, sino verdad y tradición. (Boym, 2015: 19)²

La conservación de algunos objetos puede significar, además de la voluntad de preservación, una actitud defensiva frente a la concientización de la imposibilidad del regreso, es decir, un intento de recrear una resistencia frente al desarraigo y una aceptación del desplazamiento, de la nueva identidad en una frontera, de una pertenencia múltiple y caleidoscópica. En el espacio privado e íntimo del hogar operan como elementos constitutivos de rituales familiares y comunitarios con los cuales se procura superar y engañar el extrañamiento y el sentimiento de extranjería. De este modo, “las habitaciones atestadas de recuerdos no son altares de la infelicidad, sino más bien lugares de comunicación y conversación” (Boym, 2015: 440). Hay, por lo tanto, en el nuevo territorio, una reinención de los espacios conocidos y propios a partir de la inclusión de objetos de pertenencia que funcionan como deícticos de un tiempo y un espacio habitables y ya habitados. Así, puede ser extensiva a toda condición de inmigración la observación de Boym sobre los exiliados soviéticos:

Cada una de las colecciones que se encuentran en los apartamentos de los inmigrantes es al mismo tiempo una biografía fragmentaria de las personas que los habitan y un escaparate de la memoria colectiva. Las estanterías son escenarios donde se representan experiencias íntimas. (2015: 438)

La presencia de objetos, entonces, no puede definirse como caótica o insólita, pues resulta de un proceso de selección con el cual se construye un relato identitario y de pertenencia, en un lenguaje con códigos y signos propios que, a su vez, se articulan con el tiempo y asumen, a través de este, diferentes valencias. Para comprender los desplazamientos que también sufren los objetos en los nuevos espacios y en el pasaje intergeneracional es importante considerar, además de los procesos de readaptación, la relación que asumen con el tiempo, tal como explica Francesco Orlando:

Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all’abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell’antichità. [...] Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose; e di fatto una cosa può sia essere *troppo*

² Cursivas en el original.

logorata dal tempo per venirne ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all'identico fine. (2015: 14)³

El tiempo, de esta manera, contribuye a declinar a los objetos en la narración con la cual se construye la patria imaginaria de los 'e(in)migrantes'. En este gesto se inscribe una forma de decir el exilio y de conjurar o aceptar la imposibilidad del regreso.

'E(IN)MIGRACIÓN', MÚSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES: REPRESENTACIONES EN EL IMAGINARIO Y EN LA LITERATURA

Dionisio Petriella remarcó la importancia de la música en la comunidad de inmigrantes italianos en Argentina y la identificó como una de las actividades más calificadas en que se destacaron muchos de sus miembros, tanto en el ámbito de la docencia como en el de la composición (1979: 95).

No obstante la centralidad de la música en la cultura italiana, Roberto Leydi en 1983, en ocasión de la muestra "Gli strumenti della musica popolare in Italia"⁴, señaló el desinterés hacia los instrumentos musicales en general, especialmente en los estudios especializados musicológicos, sobre todo etnomusicológicos, y solicitó una mayor atención tanto en lo específico de la materia como parte de la promoción cultural. Al respecto afirmó:

Tutti sappiamo quale scarsa attenzione abbiano fino ad oggi suscitato, nei cultori italiani di problemi musicali, gli strumenti, sia dal punto di vista storico e morfologico che da quello della prassi musicale. [...] Se modesto è stato l'interesse per gli strumenti legati alla storia della musica colta, trascurabile è stata l'attenzione per gli strumenti connessi alla musica di tradizione popolare. (2020: XI)

Pese a este descuido en los estudios, la presencia de los instrumentos musicales en la cultura italiana y como parte del patrimonio de los 'e(in)migrantes' es fundamental y su representación en diferentes textos literarios inscribe el valor que asumen en los desplazamientos como objetos portadores de una identidad, de una pertenencia y de una memoria. Su estudio y apreciación requiere, por ello, atender sus múltiples aspectos, en cuanto son objetos complejos, "nei quali si sommano aspetti costruttivi, funzionali, acustici, musicali, comunicativi, formali, estetici, simbolici" (Guizzi, 2020: XXIII). Por otra parte, el estudio de las imágenes que representan instrumentos musicales en el arte permite comprender las relaciones que se establecieron a lo largo de la historia entre las formas de los instrumentos, como objetos, y la función que tenían, como productores de música, o sea, sus diferentes lenguajes. El conocimiento limitado de los instrumentos musicales por medio de tratados y libros, según Emanuel Winteritz puede mejorarse con la documentación visiva a través de la iconografía y de la iconología musicales, pues "prescindono dal significato dell'intera opera d'arte, ma studiano le immagini, o ogni altra forma di raffigurazione visiva che possa fornire un'effettiva informazione sulla storia della musica" (2020: 11). Importante también, para su abordaje como soporte "documental", es el trabajo de rastreo y análisis en textos literarios y testimoniales (cartas, memorias, diarios). Respecto a las representaciones de los instrumentos musicales o a las referencias a la música en los textos literarios, estas operan como índices socio-culturales, a veces con valencia simbólica, de una pertenencia identitaria. No son necesariamente textos musicales en los cuales se imita a la música, ante "la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión, el funcionamiento de la consciencia humana, la captación del flujo de pensamiento

³ Cursivas en el original.

⁴ La muestra ha sido realizada en Venecia, Anguera, Bolonia, Milán, Castelfidardo y Roma, de marzo de 1983 a diciembre de 1984 (Leydi y Guizzi, 1984).

mediante patrones y procesos dotados de una lógica poco convencional” (Guijarro Lasheras, 2023: 18), sino textos literarios que entrecruzan imágenes, discursos, referencias indispensables para narrar o hacer accesible un mundo. Sin embargo, es oportuno recordar que la música y la literatura son artes cercanas, cuyas relaciones son estudiadas sobre todo en el ámbito anglosajón y alemán (Guijarro Lasheras, 2023: 49-53).

La naturaleza de los instrumentos musicales es doble, porque son bienes manufacturados construidos por el hombre que poseen un valor material, pero en cuanto producen música tienen un valor inmaterial. La función de los objetos o instrumentos musicales, a través de la producción de sonidos que el hombre no podría obtener sin ellos, es expresiva y comunicativa, pues, como afirma Fabio Guizzi, “gli strumenti sono attrezzi insostituibili e capaci di un apporto fondamentale nell’arricchimento e nella diversificazione delle capacità comunicative dell’uomo” (2020: XIX). Aparte, cada instrumento musical, en su singularidad y en el contexto específico, “contribuisce ad arricchire in modo specializzato e insostituibile il paesaggio sonoro e l’orizzonte culturale, apportandovi, oltre che inedite sonorità, nuove potenzialità comunicative e nuovi significati simbolici” (Guizzi, 2020: XIX). Los instrumentos musicales son indicadores históricos y culturales, que operan en cuanto testimonios de un horizonte social, no solamente en sus formas visibles como objetos tangibles y materiales, sino también como canales de comunicación musical, de un lenguaje intangible e inmaterial. El lenguaje y la música de cada instrumento articulan textos que conforman una particular expresión y un patrimonio cultural propio e identificatorio. Al respecto, Guizzi sostiene que los instrumentos musicales

costituiscono un prezioso scrigno di significati pluristratificati, in cui si conservano una parte non trascurabile delle idee sulla musica e sul suo ruolo, tracce consistenti dello specifico linguaggio in cui essa è praticata, del suo rapporto con gli uomini di cui essa è espressione, quale patrimonio di un gruppo, o degli abitanti di un’area geografica, o di uno o più ceti sociali. (2020: XXI)

Las representaciones de los instrumentos musicales en los textos literarios remiten a ese patrimonio con significados pluriestratificados que componen una particular gramática con sus normas culturales, sus ritos y las referencias a un sistema y a una comunidad de pertenencia. Sus nombres remiten también a “complessi itinerari semantici, a volte contraddittori e a volte anche sorprendenti, che per lo più si sviluppano in modo spiccatamente autonomo” (Guizzi, 2020: XXVII).

La música, por su parte, conforma un lenguaje con significados y códigos, que remite a un espacio identitario y, como los instrumentos musicales, puede ser tematizada en los textos literarios y apelar a un universo de afectos y emociones, de “esperienza di relazione in perenne evoluzione” (Mussida, 2022: 35). Existen, más allá de la relación temática o de la conformación del motivo, traducciones agonísticas o reinterpretaciones de la literatura a través de la música, que realiza “una trasformazione analitica” (Berio, 2006: 38). Para esto, como afirma Elisabetta Abignente, “il dialogo tra letteratura e musica deve dunque avvenire non seguendo un pedissequo tentativo di imitazione, ma mettendo in gioco una vera e propria sfida rappresentativa” (2014: 177).

En relación con los desplazamientos ‘e(in)migratorios’, la música –especialmente las canciones de emigración italiana– constituye un territorio rico para abordar este fenómeno (Pujol, 1989). Sin embargo, como sostiene Emilio Franzina, existe un “vuoto documentario che in parte [...] verrà a stento colmato da una miriade di testimonanze giornalistiche, letterarie e autobiografiche coeve [...] e, molto più tardi, grazie alle tecniche dell’inchiesta orale e dell’intervista” (2009: 537). La oralidad y el carácter popular de estas producciones provocó el desinterés por parte de muchos sectores, entre ellos el intelectual contemporáneo, y cierta marginalidad en la circulación no obstante su popularidad. En los textos de las canciones se inscribe

un complejo imaginario que representa el desplazamiento en sus diversas instancias. Son varias las imágenes y representaciones, constantes y estratificadas, que sostienen una memoria popular hecha de motivos simples, pero densos de significados (Bertelli, 2014). El repertorio de los cantos de los emigrantes comprendía tarantelas, *stornelli*, improvisaciones, rimas, *strambotti*, baladas y canciones narrativas que daban cuenta de sus vivencias, retomando las tradiciones musicales de proveniencia. Como sostiene Roberto Leydi, los emigrantes cantaron canciones referidas a su experiencia, “ma, ovviamente, cantarono di tutto, attingendo al loro repertorio d’origine e poi a quelli delle città e dei paesi in cui si trovarono a vivere” (2019: 123). De esta manera, es posible vincular con el fenómeno de la ‘e(in)migración’ canciones y otras piezas musicales no estrictamente de carácter tradicional y oral. Estas canciones, como señaló Leydi, “contribuiscono a comporre il quadro culturale di un fenomeno che in sé ha comportato, socialmente, l’incontro e lo scontro fra livelli sociali, etnici, linguistici, economici e culturali differenti” (2019: 124). Las proveniencias regionales marcan las diferencias musicales de las canciones, que se manifiestan en los registros dialectales y estilísticos. Así, en el norte de Italia predominaba el canto épico-lírico o narrativo y en el sur, un canto lírico monostrófico (Marino, 2015). Sin embargo, esta diferenciación “comincia a trovare stilemi musicali e repertori comuni negli ultimi due secoli con le vicissitudini belliche, la costituzione dell’esercito nazionale che costringe alle «migrazioni» militari e, soprattutto, con il movimento migratorio interno, stagionale e non” (Marino, 2015: 90). Como señala Franzina, se produjo una “contaminazione culturale e canora” (2023: 273) en la que participaron, como lo testimonian fuentes autobiográficas, “strumenti musicali d’uso corrente nelle campagne italiane” (Franzina, 2023: 273).

Dentro de los objetos que contribuyeron a sostener la difusión de la música, de las canciones durante el proceso ‘e(in)migratorio’, además de los instrumentos musicales que los mismos ‘e(in)migrantes’ transportaron consigo, es importante mencionar las revistas musicales y los discos de pasta que permitieron divulgar dichas producciones. Entre estas, por ejemplo, la canción “Mamma mia dammi cento lire” (Menichini, 2014), y especialmente las de “autor”, que podían tener un repertorio “romántico-evasivo” o “social de protesta” (Savona y Straniero, 1976: 7). Franzina describe y enumera detalladamente los instrumentos musicales que los emigrantes transportaban durante el viaje, mostrando la variedad de los diferentes registros musicales y proveniencias regionales. En la diversidad de los instrumentos que Franzina presenta es posible identificar sus sonoridades, características y tipologías, esto es, sus vinculaciones con profesiones y territorios, sus específicas morfologías (idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos, mecánicos) y sus mecanismos (instrumentos de cuerda, de viento, de percusión)⁵:

Fra i bagagli, i bauli e le valigie dei partenti s’intravedono o si immaginano imbarcati, assieme alle immancabili chitarre e a molti mandolini, numerosi altri strumenti. Umili e poco ingombranti il più delle volte (zampognette, campanelle, fischietti, triccheballacche, triangoli, traccole, raganelle, tamburelli, armoniche a bocca ecc.), ma non di rado anche di valore qualificante come flauti, trombe, pive, zampogne, ghi-ronde, violini, armoniche e fisarmoniche, organetti ecc., essi son destinati a dar prova di sé nei paesi di arrivo dove infatti li ritroveremo alle origini di tante avventure e di alcune dimenticate carriere individuali d’italiani naturalizzati o anche solo votati al ritorno in patria nel segno d’una straordinaria mescolanza di generi e di esperienze musicali. (2009: 554-555)

⁵ Para el estudio de la gramática de la música, de la teoría, las formas y los instrumentos musicales, un texto fundamental en el espacio de la musicología es el del crítico y maestro Ottó Károlyi (1965), quien parte del concepto de la música como arte y ciencia.

En *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis, en la descripción de los emigrantes que embarcan, incluye “dei suonatori d'arpa e di violino della Basilicata e dell'Abruzzo” (1890: 33) y la cercanía del desembarco está marcada por la música y el canto. Así se escuchaban “trilli acuti in falsetto, come li fanno i popolani dell'alta Italia, in fondo a ogni strofa di canzonetta” (1890: 342) y la música de “pifferi e di zampogne” (1890: 342).

Es también significativo el espacio de la ópera y del melodrama vinculado con la inmigración, como estudia Aníbal Enrique Cetrangolo (2015; 2018) en el ámbito argentino, porque, entre otras cuestiones, contribuye en la construcción de identificaciones colectivas. En lo específico, la ópera ha sido “elemento particularmente sensible a los cambios sociales” (Cetrangolo, 2015: 17) y “testimonio de las conductas de los migrantes y de quienes los recibieron” (Cetrangolo, 2015: 17). Otro espacio musical importante, en relación con la comunidad de 'e(in)migrantes' y con las tradiciones que conservaban, es el de las bandas de música que, en Argentina, son “luogo aggregativo, ma anche di rivalsa quando la comunità percepisce l'aggressione dei locali” (Cetrangolo, 2018: 94). Las bandas, de pequeñas dimensiones, se encargaban de ejecutar repertorios populares amplios en varios instrumentos, lo que demostraba la “ricchezza delle tradizioni regionali” (Pistacchi, 2014: 1197).

En una publicidad de instrumentos musicales de la Casa Restano en Buenos Aires, que salió en *La Patria degli italiani* en 1880 y que reproduce Cetrangolo en su libro *Dentro e fuori il teatro* (2018: 97), es posible ver la variedad de los mismos, lo que evidencia la cualificada formación musical de los inmigrantes italianos en Argentina, especialmente en Buenos Aires. Sobre esta publicidad, Cetrangolo observa que este periódico resulta la “miglior vetrina per fare pubblicità tra gli italiani” (2018: 96) y ofrece datos sobre la familia Restano, originaria de Génova y conformada por músicos de prestigiosa formación. Y agrega que “nei giornali del 1880 è possibile vedere un'impressionante pubblicità degli strumenti musicali venduti da Restano. Stupisce, quell'immagine, la gran varietà di ottoni di banda che i Restano importavano da una delle più importanti fabbriche europee, la Pelitti” (2018: 97). En el *Diccionario Biográfico Italo-Argentino* (Petriella y Sosa Miatello, 1976), entre los ejecutantes, como señala Petriella, hubo “64 músicos que se han distinguido en el sector piano, órgano y clavicémbalo; 82 en los instrumentos de cuerda (violín, violoncelo, arpa, viola, mandolín, guitarra, etc.); 27 en los instrumentos de viento (flauta, clarinete, etc.)” (Petriella, 1979: 95). Respecto al negocio de instrumentos de música Restano, en el ya citado *Diccionario*, Petriella y Sosa Miatello consignan que el genovés Antonio Restano, que había emigrado a Argentina en 1835 aproximadamente, maestro de música de Manuelita Rosas y Lucio V. Mansilla, fundó su casa musical a fines de 1850 en la calle Suipacha 50 de la ciudad de Buenos Aires. Diez años más tarde, dicho negocio fue ampliado por su hijo Juan Bautista, convirtiéndose en una de las más importantes casas de música de Argentina en su tiempo.

En el catálogo del Museo Nazionale Emigrazione Italiana, a cargo de Alessandro Nicosia y Lorenzo Prencipe, se indica que las calles y los circos operaron como circuitos de entretenimiento popular, vinculados con la emigración, en los cuales la música era indispensable. En este catálogo se hace referencia a “fisarmoniche, organetti e mandolini” (2009: 386) como instrumentos típicos de los 'e(in)migrantes', que “allietavano le riunioni nei circoli italiani, soprattutto nei giorni di festa” (2009: 386). A propósito de estos instrumentos musicales, se señala que “qualcuno ne fece un mestiere, dando vita allo stereotipo dell'italiano suonatore ambulante” (2009: 386). En *Sull'Oceano*, Edmondo De Amicis, al describir el flujo de emigrantes que forman parte de la nave *Il Galileo*, “L'Italia a bordo”, afirmó que entre esos trabajadores, la mayor parte pequeños artesanos y campesinos, alguno, “come accade spesso, avrebbe forse un giorno smesso la zappa per fare il suonatore ambulante” (De Amicis, 1890: 33).

Los documentos fotográficos resultan sumamente valiosos para identificar los instrumentos musicales y la presentación de los músicos ambulantes. En *Sogni e fagotti. Immagini, parole e canti degli emigranti italiani*, editado por Maria Rosaria Ostuni y Gian Antonio Stella, se

reproducen algunas fotografías que muestran a dos “scimmianti”, uno de los cuales tiene un organito, un hombre orquesta que toca cuatro instrumentos al menos, entre los cuales la mayoría son de percusión y uno de viento, y un “orsante” que tiene una pandereta en la mano. En este mismo volumen, en la sección correspondiente a las caricaturas que representan desde la xenofobia y los estereotipos a los inmigrantes, especialmente en Estados Unidos, la presencia de instrumentos musicales ejecutados por ambulantes construye una imagen rígida identitaria, en la cual el instrumento musical se vuelve objeto de identificación y de caracterización. Así, en estas caricaturas son constantes los organitos siempre acompañados por monitos. La música es vista negativamente, sin armonía, y el oficio está inscripto en el ámbito de la estafa y de la marginalidad. De esta manera, en una de las caricaturas (de *Fudge*, 27 de mayo de 1882), un caballero elegante se tapa las orejas mientras pasa delante de un hombre mal vestido que toca un organito y la didascalía que la acompaña dice: “È un’era di macchine infernali, ma questa è la peggiore di tutte” (2006: 114). En otra caricatura (de *Philadelphia Enquirer*, 12 de abril de 1891), aparece representado el jefe del gobierno italiano, Antonio Starabba, marqués di Rudini, como un músico ambulante que toca un organito, mientras en sustitución del monito se encuentra el rey Umberto que vende maníes (2006: 115). En una caricatura de *Leslie’s Weekly* del 18 de enero de 1873 se dispone una serie de imágenes que remite a los inmigrantes italianos y que está compuesta por un arpa, un organito, una caja para lustrar zapatos, un envase con maní, un tamborcito y un monito. La didascalía, que explicita el estereotipo a través de la reunión de esos objetos, entre los cuales dos son instrumentos musicales, señala escuetamente y con ironía: “Regali di Natale, ideali per i nostri immigrati italiani appena arrivati” (2006: 118). Bruna Bianchi, en su estudio sobre la emigración infantil, señala que en las compañías de músicos (“suonatori”) y comediantes participaban menores de edad y que “alla fine del secolo i suonatori d’organetto erano i più noti fanciulli lavoratori d’Europa” (2009: 355), la mayor parte sometidos a maltratos y vagabundeo. Establece, además, las vinculaciones entre los instrumentos musicales y la explotación infantil: “l’organetto a manovella sostituì l’arpa e la zampogna, incoraggiò lo sfruttamento dei bambini, e mentre tra i padroni diminuivano coloro che avevano qualche nozione musicale, l’età dei ragazzi, ormai adibiti solo alla questua, tendeva ad abbassarsi” (2009: 356). Ostuni y Stella (2006) indican que los pequeños emigrantes italianos no solo acompañaban a sus padres en los viajes, sino que en algunos casos extremos eran incluso “alquilados” por un período o “vendidos” como trabajadores y Francesca Rampinelli (2000) estudia los casos de abuso y de abandono de la infancia en el período coincidente con los procesos de emigración de masa que se verificaron en Italia a fines del Siglo XIX. En 1868 Giuseppe Guerzoni denunció el tráfico de niños y la emigración forzada en *La tratta dei fanciulli. Pagine del problema sociale in Italia*, libro-denuncia que es un punto clave en la historia italiana y precedió a la “Ley Guerzoni - Contra el tráfico de niños”, del 1903, promovida por este periodista y escritor garibaldino. En los textos literarios esta situación de los pequeños emigrantes es presentada, mixturando la denuncia social con la fantasía, en las novelas de Paolo Lorenzini (Collodi Nipote). En *Avventure di Chifellino* (1902) el pequeño príncipe Chifellino es obligado, a causa de unos estafadores, a vestirse de “scimmiotto” y a trabajar en espectáculos musicales, como forma última de degradación antes del rescate moral y social.

La identificación de la música ambulante con la degradación social y la marginalidad, que responde a estereotipos xenófobos, se revierte en la novela *Bianchetto. La Patria del trabajo* de Adolfo Saldías, publicada en 1896. En este texto la música y la capacidad de tocar un instrumento musical funcionan como vía de rescate moral y afectivo y como motor de inclusión social. El protagonista, cuando era un pequeño huérfano en Génova, obligado a trabajar y a pasar penurias, conoce “dos viajeros españoles, guitarristas y cantores de afición, quienes desde su habitación deleitaban á los parroquianos con aires y canciones de un sabor especialísimo

para los extranjeros" (Saldías, 1896: 3)⁶. Bianchetto pronto hace amistad con estos españoles, quienes todas las mañanas le enseñan unas canciones y a tocar la guitarra, le dan consejos de vida y, antes de embarcar para Argentina, le regalan una guitarra. El entusiasmo de Bianchetto por este instrumento musical es fuerte desde el inicio:

Bianchetto era infaltable á la lección. Los españoles estaban encantados del adelanto de su discípulo, quien, á su voz suavísima, atimbrada y de inflexiones sorprendentes en un niño, unía una retentiva singular para imitar el método, la gracia, la pasión ó el tono especial de sus buenos profesores. Á los cuatro meses de lecciones diarias, y muchas muy largas, según el humor y el tiempo de que disponían los españoles, Bianchetto se había asimilado casi todo el repertorio de canciones que le habían enseñado. (Saldías, 1896: 5-6)

La guitarra y el canto resultan, entonces, un motivo de crecimiento, de afianzamiento del niño, un rescate tras la orfandad y la pobreza, un lazo de amistad con figuras paternas que le introducen el deseo de emigrar y buscar una tierra más generosa, la potencialidad de independencia, como le anuncia uno de los españoles: "tienes una voz adorable y la intención bastante para que tu canto entre por los ojos de quien te oiga. Ya puedes asegurarte tu pan, hasta que en tu camino se te abra un horizonte más vasto" (Saldías, 1896: 6). América, definida como "una espléndida promesa que se brinda á los hombres de todas las latitudes" (Saldías, 1896: 7), es elegida por Bianchetto como tierra de promisión, y así sigue el consejo de emigrar que le dan los españoles. La utopía de América, entonces, se modeliza en contrapunto con la música, a través del canto y la guitarra. El consejo que Bianchetto recibe, como principio de vida, está indisolublemente unido a la música, sea como metáfora, sea como práctica:

Canta, Bianchetto, canta siempre, y cuando sepas lo que es la libertad, reserva para ella tus mejores acentos, tus endechas más armoniosas; así, si alguna vez la pierdes, tendrás la íntima satisfacción de haberla acompañado con tu sentimiento generoso. [...] Ya sabes, Bianchetto, lo que es América [...] y, en sabiéndolo, ya no te queda más que aceptar esta guitarra como recuerdo de tu aprendizaje con nosotros. Tómalala, y si alguna vez te marchas á América, dirígete á Buenos Aires, adonde nos dirigimos.

Bianchetto estrechó contra su pecho la guitarra que le alargaba el caballero, y al día siguiente acompañó á los viajeros hasta el embarcadero. (Saldías, 1896: 8-9)

La afición y el talento de Bianchetto con la guitarra son notados enseguida por otros huéspedes del Hotel de Sestri Ponente, adonde había conocido a los españoles, cuando el niño, "en la terraza de la playa, se sentó en la orilla del mar y empezó á cantar unas peteneras" (Saldías, 1896: 10). Con su talento gana no solamente dinero, sino también la simpatía de muchos que lo escuchan, especialmente de una joven a la cual se acerca afectivamente en un modo especial. A medida que va avanzando, se reafirma el vínculo con la música, pues "en su guitarra y en su garganta estaba toda su esperanza" (Saldías, 1896: 38) y expresaba sus estados de ánimo y sus emociones. Así, mientras tocaba, podía cambiar "bruscamente el prelude" (Saldías, 1896: 47) y "cantar una endecha cuyos acentos quejumbrosos cuadraban con la situación de su espíritu" (Saldías, 1896: 47). Ya en América, la guitarra lo acompaña, y en ese nuevo mundo los descubrimientos están vinculados inicialmente con la música. De este modo, cuando viaja en un tranvía por la ciudad de Buenos Aires, camino a La Boca, barrio emblemático de la comunidad italiana, especialmente genovesa, la guitarra pareciera asumir sentimientos humanos y Bianchetto expresarse a través de ella, aun sin tocarla. Es la música la que lo estimula en los descubrimientos y en el desplazarse por esa ciudad nueva:

⁶ Las citas siguen la ortografía de los textos en las ediciones utilizadas.

Al subir al tranvía sonaron los acordes de la banda de música de un batallón de infantería. La música y los soldados provocaron las primeras exclamaciones del muchacho. Pero también provocaron su enojo, porque olvidándose de su guitarra, uno que subió al tranvía tropezó con ella y le imprimió un ¡ay! quejumbroso. Bianchetto atrajo á sí su guitarra, y en compensación de este mal paso, empezó á recorrer mentalmente sus canciones, á medida que el vehículo avanzaba por la hilera interminable de casas vetustas y desaseadas de la calle de Defensa.

Pero Bianchetto agotó el recuerdo de sus canciones antes que terminase esa calle, más larga que cuantas él había visto. (Saldías, 1896: 90-91)

Ya en el barrio de La Boca, la identificación de la italianidad pasa a través de la música como lenguaje de pertenencia y de expresión cultural que define a una nación, a una comunidad. La descripción del espacio y de un territorio socializado por los “inmigrantes” desde la música, señala la centralidad de la misma, como agente caracterizador y determinante. Música y gastronomía se vuelven marcas de la comunidad italiana, con la mayor valorización positiva hacia la primera, por inscribirse en el múltiple espacio de felicidad, gratitud y arte. En esta presentación de los rasgos característicos de la comunidad italiana, se enumeran, a su vez, los instrumentos musicales más usuales y representativos, que funcionan como dispositivos para potenciar la expresividad y la parte emotiva-afectiva:

Las *trattorias* y bodegones convenientemente regados, despiden los tufos más ó menos gratos á los estómagos que no están repletos, y llaman á las gentes con las notas culminantes del genio italiano, esto es, con la música, que, aunque murga sea, algo agradable tiene siempre porque alguna manifestación artística arranca.

Pero sobre todo la música. En el interior de las casitas, en el pequeño vestíbulo sobre la calle, en el cordón de las calzadas, mujeres, hombres y niños con acordeones, violines ó flautas, cantan y ríen, terminando una canción para cantar otra: como si toda esa inmensa gente entonase diariamente, entre los últimos arreboles del crepúsculo, un himno de gracias al que propicia aquella bendita paz de la familia, aquella mesa, aquel pan... (Saldías, 1896: 108)⁷

En Argentina, Bianchetto continúa aprendiendo música, esta vez con el gaucho Correas, que tocaba acordes nuevos para él, muy diferentes de aquellos aprendidos con los españoles, por lo que el pequeño inmigrante “no le perdía de vista los dedos” (Saldías, 1896: 111). La emoción frente a la guitarra que toca nuevos acordes y melodías es profunda: “a él le llegaba al alma, y tanto que hasta le habían venido ganas de llorar” (Saldías, 1896: 111). La amistad de Bianchetto con Correas inicia con una conversación centrada en la música que preludia un contrapunto musical entre ambos. La comunicación a través de la música funciona como intercambio de saberes y como pacto que convertirá a Correas en maestro de Bianchetto hasta que este se convierta en un hombre. En ese diálogo es el lenguaje de la música de la guitarra el que permite el encuentro entre ambos, el conocimiento de espacios socio-culturales diferentes, el mutuo enriquecimiento, la mayor expresividad artística y emotiva, en otras palabras, la comunicación de la afectividad. Es de notar, además, que la forma de hablar de Bianchetto muestra una interlengua que Saldías inventa para demostrar el esfuerzo del pequeño inmigrante en hablar en español, aun cuando haya interferencias en italiano. Es a través de la música, de la guitarra, que Bianchetto puede expresarse sin estas limitaciones, en plenitud, en armonía, sin desgarraduras ni pérdidas:

-¿Te gusta la guitarra, muchacho?

⁷ Cursiva en el original.

- Questa guitarra é mía, replicó Bianchetto gozoso de iniciarse así ante ese maestro.
Gli caballieri spagnuoli m'anno insegnati molti canzoni.
-Ha, ha - vamos á ver si te han enseñado esta.
Y con acompañamiento pianísimo comenzó á cantar el crepúsculo de la Pampa en estos versos de Echeverría... (Saldías, 1896: 111-112)⁸

Cuando Bianchetto comienza a trabajar para Correas, ayudándolo en las tareas del campo, inicia un período de aprendizaje no solo de un oficio, sino también afectivo, pues se integra a la familia de su patrón y comienza a sentir el afecto que le faltó desde que quedó sin sus padres. En este aprendizaje, la música y el estudio de la guitarra cumplen un rol central como instrumento y medio de integración y de iniciación a una vida nueva, hacia el crecimiento y una educación plena, junto a la enseñanza de otras prácticas y valores:



Durante las siestas le hacían leer en castellano en un libro para niños que pertenecía á la hija. Le llamaban al seno del hogar cuando después de encerradas las ovejas Correas descolgaba la guitarra para enseñarle algunos aires y canciones que se sucedían hasta la hora de la cena. Y todavía al despedirse hasta la siguiente madrugada, le recomendaban que no se durmiese sin rezar el Padrenuestro. (Saldías, 1896: 126-127)

A lo largo de la novela, especialmente en momentos de tensión emotiva y de introspección, Bianchetto recurre a su guitarra para expresar sentimientos y estados de ánimo. Así, la música, a través de este instrumento, funciona como vía de catarsis y de comunicación en un lenguaje sin palabras, que puede decir más que tantas lenguas.

La música como lenguaje de comunicación y espacio de expresividad también se encuentra en la novela *Diario de ilusiones y naufragios* de María Angélica Scotti (1996), en estrecha relación con el momento del desplazamiento 'e(in)migratorio' y con el valor identitario positivo. En este texto funciona, además, como lenguaje afectivo extendido. Es a través de la música de su violín que Giacomo consigue el cariño de Puri y de su madre, Isabel. El viaje cruzando el océano es el lugar del encuentro, en donde se produce el enamoramiento y la formación de una nueva familia. La orfandad de Puri se transforma en cuanto Giacomo deviene Padrazo y acepta ser su padre. Durante el viaje, la música, ejecutada con diversos instrumentos que los emigrantes llevan consigo, logra crear lazos y ser espacio de comunicación, aliviar penas y esperas, hacer menos doloroso y pesado el viaje cruzando el Atlántico. Scotti describe la travesía y el enamoramiento bajo la presencia constante de la música, con la cual se señala tiempos y se crean espacios desconectados del trauma del exilio. El relato del viaje que reconstruye Puri está indisolublemente entramado con la música de los 'e(in)migrantes':

"Yo tocaba canzonetas especialmente para que alegraras allí adentro", añadía Padrazo, y a mí me gustaba creerlo, aunque algo me decía que esas canzonetas eran más destinadas a mamita, el objeto de su amor, que no a ese animalucho agazapado ahí abajo.

La música y las danzas abundaban en el barco. Algunos tocaban el acordeón, otros la flauta, y, por encima de la baraúnda, el violín diáfano de Padrazo. (Scotti, 1996: 12)

La alegría marca el viaje a través de la música, animando a los viajeros que en cubierta "batían palmas o reían" (Scotti, 1996: 12). El violín es, además, el interés constante y principal del inmigrante, mientras la precariedad laboral y los sucesivos cambios marcan su periplo por Argentina una vez que llegan a destino. Así lo describe la niña, en sus memorias, después de

⁸ Cursiva en el original.

mencionar los numerosos trabajos de su padrastro: “No eran aquéllas, salvo el violín, las ocupaciones que más atraían a Padrazo. Y por eso iba de uno en otro trabajo sin asentarse en ninguno” (Scotti, 1996: 17). Su instrumento musical resulta, entonces, definitorio de su personalidad, constante caracterial por sobre las variables contextuales y sociales que atraviesa. Dentro de los recuerdos del viaje en Argentina, la música y los diferentes instrumentos musicales que la niña escucha y rememora constituyen claves narrativas que se vinculan con cada uno de los espacios, tiempos y diferentes etapas que vive la familia. De esta manera, la ciudad de Rosario es recordada, entre otras cosas, por los “mendigos que tocaban el acordeón” (Scotti, 1996: 26) en la costa, por “un talabartero italiano que tocaba el arpa” (Scotti, 1996: 30). Sobre este último, agrega: “En las noches tibias de luna, Padrazo y él salían a la vereda y cada cual ejecutaba su instrumento. Era una fiesta escuchar, a cielo abierto, el temblor del arpa y los suspiros del violín, y el vecindario entero se sentaba afuera para disfrutarlo” (Scotti, 1996: 30). Entre las historias de inmigrantes que la niña escucha y anota en su cuaderno, identificándose con ellos, en cuanto también eran “gringos”, está la del conde austríaco que emigrando se transforma en un organillero. Esta historia, como las otras, sintetizan recorridos emigratorios que pueden ser leídos como núcleos narrativos de carácter popular y extensivos, aun en su extra-ordinariedad, a vivencias de gente “común”, que devienen arquetipos de un destino en América:

Érase un conde austríaco que perdió su fortuna y se vino a la América. Aquí fue albañil, cocinero, estibador y mercachifle. Al fin se hizo organillero, y era feliz prodigando su música a la gente. Un día se enteró de que estaba en el Rosario su antigua novia, mujer de fortuna como fuera él. Y empezó a tocar el organillo junto a su balcón, y todas eran bellas canciones de amor. Tan bellas que todas las muchachas del barrio se acercaban a ver y escuchar. Sólo la antigua novia nunca se asomó, y él suspiraba acordándose del pasado amor y sabiendo que ella jamás se dignaría mirar a un humilde musicante. (Scotti, 1996: 53)⁹

A medida que la situación económica se va estabilizando y la familia se consolida y crece con el nacimiento del primer hijo varón en Argentina, la música acompaña los momentos alegres, funcionando como elemento de socialización y de manifestación de sentimientos. Junto a los juegos, los juguetes, las conversaciones, se intensifican la presencia y la importancia de los cantos y de la música del violín o del fonógrafo. Es el momento más feliz de la familia:

A veces desenfundaba el violín y tocaba sus habituales canzonetas, sobre todo las más alegres. Por entonces, como los asuntos del barco marchaban muy bien (Padrazo ya tenía su nutrida colección de clientes ganados por su amigabilidad), se decidió a hacer algunas adquisiciones. Primero compró un fonógrafo. Era un aparato francés, marca Pathé, con bocina y a discos. Todos nos arremolinábamos para verlo. Padrazo daba vuelta el manubrio [...] Ponía a menudo la prodigiosa máquina parlante en la cubierta, bajo la toldilla, y el viento y el río se llenaban de valsos, polcas, schotis, habaneras o mazurcas.

[...]

Mamita, por su parte, se veía harto movediza y sonriente. Le dio por entonar sus viejos cantos de España, que no eran tan festivos pero sí bonitos. Yo misma, al oír tantos cantares –los de Padrazo, los de mamita, los de mis hermanas–, sentía ganas de cantar y bailar, pero no sabía cómo hacer ninguna de las cosas. (Scotti, 1996: 80-81)

El fallecimiento del hijo más pequeño, ahogado en el río por una tormenta, hace que la familia deje la navegación y la vida nómada y se establezca en tierra firme. La música es

⁹ Cursiva en el original.

abandonada por completo y el padre se dedica al trabajo rural, cuyo sonido está marcado por los enseres del oficio, que se transforman, en un desplazamiento doloroso, en “instrumentos musicales” de otra “música”, signada por el trabajo y ya no por la alegría. El tiempo se marca con el lento transcurrir y el sonido de un humilde instrumento: “A la caída del sol, se oía como una música, talán-talán, talán-talán, que eran los cencerros de los bueyes que arrastraban las carretas” (Scotti, 1996: 91-92). Después que el padre abandona la vida de campesino y comienza a trabajar como peluquero y barbero en la ciudad de Goya, debido a la insistencia de un cliente que le lleva un violín al negocio comienza de nuevo a tocarlo. Este gesto es una forma de retorno a la vida, tras el luto por la pérdida del hijito: “el regreso a la música fue, para él y para nosotras, como volver a las pequeñas felicidades. No, desde luego, a la Inmensa Dicha ni la Ancha Felicidad, que ya se habían extraviado para siempre en el laberinto de los tiempos” (Scotti, 1996: 103). El momento en el que Padrazo vuelve a la música es conmovedor y liberador, no obstante el dolor que continúa en la vida de la familia:

Una mañana, en el negocio, uno de los parroquianos, que era sastre, se apareció de improviso con un violín.

-A ver, don Santiago, si es tan buen violinista como peluquero -lo desafió tendiéndole el instrumento.

Padrazo se negó.

-No he vuelto a tocar desde ... -Y no se animó a decir más.

Los otros le insistían: “Toque”. “Una pieza nomás”. “Para darnos el gusto”.

Padrazo vaciló. Le pusieron en las manos el violín y él lo sostuvo con una delicadeza y un asombro como si fuera la primera vez. Y ya no pudo sustraerse.

Templó las cuerdas y poco a poco les arrancó una canción muy triste, tan triste que, cuando concluyó, se le agolparon las lágrimas en los ojos y tuvo que irse adentro de la casa para componerse. [...]

Entonces el sastre le dijo a Padrazo que, ya que se había reconciliado con la música, se lo regalaba. Que ese violín había pertenecido a su hijo, que había muerto años atrás, y que en su familia no había ningún otro que supiera tocar. Y así fue como la música retornó a nuestra casa. A partir de eso, Padrazo empezó a tocar para los amigos y algunos parroquianos. A veces lo llamaban de algún baile de familia o de la Sociedad Italiana, y él interpretaba vales como *Loca de amor* o *El pabellón de la rosa*. Fonógrafo no quiso tener más. Aunque más adelante se animó a comprarse una vicirola. Y otra cosa que aprendió fue el mandolín, un instrumento que estaba muy en boga y que a él lo cautivaba. A pesar del mucho trabajo en la peluquería, siempre hallaba ratos libres para tocar. (Scotti, 1996: 102-103)

Luego de cambiar oficio, aburriéndose de los trabajos apacibles y estanciales, Padrazo, quien desde siempre demostró interés y pasión por la aventura, decide emprender una vida nómada dedicada al espectáculo. Cada uno de los integrantes de la familia, según sus cualidades y afinidades, tenía a su cargo tareas particulares asignadas por los adultos que, sin embargo, para los niños eran vividas como travesuras. En los espectáculos nómades, la música, sea a través del canto o del violín, era central:

El plan era el siguiente: saldríamos en un carromato, en gira por los pueblos, llevando música y entretenimientos. Padrazo tocaría el violín y haría magia e ilusionismo, mamita aplicaría sus dones adivinatorios, América y Nautilia aportarían algún número de música o de danza y yo escribiría obritas para títeres que eran una parte medular del espectáculo. (Scotti, 1996: 122)

Aparte los roles de cada uno de los integrantes de la familia, el espectáculo cumplía una serie de pasos signados por la música: al inicio, el mandolín tocado por Padrazo daba inicio a

la obra mientras una de las hijas recaudaba el dinero de las entradas y el toque de corneta sonado por América, una de las hijas, anunciaba el número de prestidigitación (Scotti, 1996: 126); el violín, ejecutado por Padrazo, cerraba el acto de adivinación de la madre y la primera parte del espectáculo (Scotti, 1996: 127). Otra pieza breve, en la segunda parte del espectáculo, era protagonizada por América y Nautilia, quienes bailaban danzas españolas que la madre les había enseñado, “con mantones, abanicos y castañuelas” (Scotti, 1996: 128), acompañadas con la música de una mandolina tocada por el padre.

Un nuevo oficio de Padrazo, curioso siempre de las novedades, provoca que la familia cambie destino. Después de cuatro años de nomadismo se instalan en la ciudad de Paraná y abren un cinematógrafo en el que todos los integrantes de la familia colaboran. Nuevamente la música –el violín y la mandolina– tiene centralidad en el trabajo y en la vida cotidiana de esta familia marcada por el desplazamiento y por el movimiento en su más amplio sentido. Aquí la música sirve para acompañar las historias de las películas que se proyectan, como soporte del espectáculo, dando sonoridad y emotividad a las imágenes. Padrazo interpretaba con la música las historias de las películas y enseñaba a su hija la expresividad musical. De esta manera se evidencia cómo la música es sostén de otros textos con otros códigos y según un propio lenguaje:

Padrazo habitualmente tocaba el violín y en esto con frecuencia lo ayudaba América, que había aprendido a tocar la mandolina. Había que adaptar la pieza musical a la acción de cada película: suave si era una escena de amor, rápida si había un robo, una persecución o una batalla; festiva (o “allegro” como decía Padrazo) si la vista era cómica, o bien lenta, “andante”. (Scotti, 1996: 153)

En la novela *Buenos augurios* (1986), María Angélica Scotti reconstruye la historia de un pueblo gringo en la provincia de Santa Fe, siguiendo las vidas de sus habitantes. La música forma parte de la vida cotidiana y de las fiestas, marcando el paso del tiempo, los gustos y los sectores sociales de la colonia de italianos. Acompañando la centralidad de la música en la vida social de la colonia, como parte de la descripción de las costumbres, son constantes las citas y menciones de canciones populares, así como la enumeración de danzas e instrumentos. Entre los bailes son usuales polcas, rancheras, valeses, mazurcas, zambas, valsecitos, tangos, chotis; y entre los instrumentos, trompetas, verduleras, acordeones, pianos, bombos, clarinetes, violines.


En el primer capítulo, “El comienzo”, en el que se narra la fiesta por el aniversario de la fundación del pueblo, la celebración popular se acompaña con la música de una banda de once músicos, “todos con uniformes azules de botones dorados” (1986: 12). Se describe la participación entusiasmada de los colonos que llegaron al pueblo desde sus chacras y se dejan llevar por la música de la banda: “la gente sonríe, algunos acompañan la música con balanceos de cabeza, se escucha un batir de palmas” (1986: 12). La música de la banda recuerda a los colonos las fiestas y los bailes en Italia, por lo que funciona como una clave de activación de la memoria, además de motor de socialización y sostén de las celebraciones:

La parte más linda es cuando toca solo el clarinete. Las notas se elevan y se elevan y nunca terminan de salir de ese tubo mágico tan brillante como los botones del clarinetista. Y después lo siguen nueve trompetas y de a ratos el bombo y el aire se hace todo de música, la gente ríe y una pareja audaz da unos pasos de baile recordando sus viejos tiempos de Italia. Los demás aplauden contentos. (Scotti, 1986: 12)

La música es, pues, el elemento que reúne en las fiestas y que está presente tanto en los momentos cotidianos como en los extra-ordinarios. En las fiestas es infaltable el acordeón que inaugura los bailes y resulta característico en la comunidad piamontesa: “Un baile sin

acordeón no es baile. Y, si no, que lo digan todos esos piamonteses que están ahí aguardando” (Scotti, 1986: 14). La música de la verdulera puede unir, en la pausa del trabajo a colonos y criollos, a los trabajadores del campo, del ferrocarril y del pueblo (1986: 65); la del órgano, conferir magnificencia a la misa en celebraciones especiales (1986: 72); la de la victrola, ofrecer socialización y primeros encuentros tímidos entre los jóvenes en espacios privados, con las nuevas melodías y las modas musicales (1986: 114-117).

El progreso de la colonia San Mariano, escenario principal de la novela *Buenos augurios*, se mide por la educación musical de sus habitantes y por las posibilidades que tienen de acceder a la misma. Junto a los beneficios del ferrocarril, la presencia permanente de un médico inglés y la instalación de la luz eléctrica, el cambio principal está dado por la instrucción musical como indicio de que era “un pueblo con futuro” (Scotti, 1986: 88) abierto a la prosperidad general. Así se describe la instrucción musical que recibían los jóvenes de todas las proveniencias sociales de la colonia, con un elenco de instrumentos:



Aparte, una vez por semana viajaba hasta allí, procedente de Rafaela, un profesor de música, el maestro Orietta, para dar clases a los jóvenes del pueblo. Arnaldo, un hermano de Ernesto, lo mismo que José Chiarello y otros muchachos, se habían puesto a estudiar violín. Otros aprendían guitarra y unos cuantos, entre ellos una muchacha, hija del carpintero Macías, tocaban el piano. Eran como catorce los alumnos de música. San Mariano pronto tendría sus propios músicos, lo que era un signo más de progreso. (Scotti, 1986: 89)

La educación musical, en la novela *El laúd y la guerra* (1995) de Martina Gusberti, en cambio, conlleva una conciencia pacifista que permea desde la Gran Guerra y revive en el recuerdo de Luigi Gusberti, el padre de la autora y narradora, soldado de la Gran guerra y músico emigrado a Argentina que, ya anciano, decide visitar su tierra natal, acompañado por su hija. El único bagaje que había llevado consigo a la nueva tierra era la música y fue a través de la enseñanza que llevó una forma de progreso basada en el arte musical y en la paz. El regreso de Italia está signado por la música, como una cosecha de su transcurrir como maestro de música en Resistencia:

Aquella noche, en el aeropuerto de ese reducto gringo, ocurría algo insólito [...] Músicos, asidos a trompetas, clarines y tambores, enfundados en su uniforme, se acomodaban las gorras que el público les torcía al pasar. [...] Es que la comunidad se había dado cita para recibir a don Luigi, que regresaba de Italia. Amaban a ese hombre, llegado sesenta años atrás, munido de baúles lleno de instrumentos de banda. [...] Y bien, él vino con su música -único equipaje- y enseguida comenzó a enseñar. De allí en más, fue el germen de todas las instituciones musicales de la ciudad. (Gusberti, 1995: 241)

El bagaje cultural del inmigrante se desplaza, entonces, en el imaginario, pues ya no está conformado por instrumentos útiles para el trabajo en el campo, sino por instrumentos musicales. Se trata de un colono que trabaja con la música, como queda evidente en el discurso que ofrece el intendente al recibir a don Luigi y que resulta un desplazamiento semántico del himno “La gran aventura”, compuesto por el mismo Luigi para celebrar la “gesta de gringos labriegos” (Gusberti, 1995: 244):

... a nuestras tierras, no trajo herramientas de labranza. Nos colonizó con arte, porque don Luigi sólo sabía de música, y con ella, transfiguró la vida de esta raza virgen. (Gusberti, 1995: 244)

La hija recuerda, durante el viaje por Italia, la trayectoria musical de su padre, que él mismo recogió en una carpeta que llevó a Italia, para compartir su historia con sus compatriotas (Gusberti, 1995: 63-64). La música es, pues, el 'baúl' que el 'e(in)migrante' lleva y que el soldado, terminada la guerra, recoge como 'botín de guerra' que lleva a su patria. Antes de dejar Innsbruck, Luigi lleva consigo un bulto "de proporciones considerables" (Gusberti, 1995: 225) conformado por "música escrita a mano" (Gusberti, 1995: 226), que constituye, según palabras del mismo Luigi, "un tesoro" (Gusberti, 1995: 226). En su viaje a Italia, además de recorrer un territorio signado en su memoria por la guerra, Luigi aprovecha para llegar hasta Milán y comprarse un violoncello (Gusberti, 1995: 70). Continúa, entonces, la voluntad de llevar consigo música, de una tierra a otra.

Es permanente, además, la vocación docente de Luigi que, en Italia, había enseñado a tocar el clarinete a su futuro cuñado y música a otros jóvenes mientras cortejaba a Teresina (Gusberti, 1995: 87) y durante la guerra a otros soldados con los cuales formó una banda:

... empezó justamente aquí, en Brescia, cuando mi hermana vino a visitarme, estando yo bajo filas, y me trajo el clarinete. Al principio lo usé sólo para mi solaz, pero después se me acercaron soldados que sabían algo de música y decidimos armar un conjunto. Les impartí clases con los instrumentos que se procuraron y bien pronto formamos una bandita. ¡La cara de sorpresa del capitán, cuando le hicimos escuchar la primera audición! Ahí nomás nos decretó oficialmente constituidos como banda de la Compañía. (Gusberti, 1995: 87-89)

En Argentina, Luigi enseña música a sus hijos. La narradora recuerda cómo se había empeñado su padre en que ella aprendiera a tocar el clarinete para poder integrarse "en la banda de música que él dirigía" (Gusberti, 1995: 27). Este plan, que es visto como un acto audaz ya que hasta entonces ninguna mujer había formado parte de una banda, es abandonado por decisión de la hija. Otro proyecto familiar de Luigi, concerniente a la música y a una variedad de instrumentos musicales a cargo de los diferentes miembros, era la fundación de un conservatorio de música:

Toda nuestra familia fundaría un conservatorio de música. Papá iba a enseñar instrumentos de banda; mi hermano el saxo, yo el piano, mamá canto, y mis dos hermanitas aportarían sus berridos. Al principio nos pareció una idea magistral, y hasta hicimos algunas tertulias para tratar el tema; cómo organizarlo, contratar un profesor de violín para que fuera más completo, ¡hasta teníamos pensado el local! Pero el plan se fue diluyendo, no sé bien por qué. (Gusberti, 1995: 28)

Otras novelas en la que la música y la inmigración se entrecruzan, relatando "una historia imaginaria aunque inspirada por hechos reales" (Zapata, 2013: 363) son *El secreto de Puccini. Una historia de pasión, traición, ópera y muerte* (2013) de Marcelo Zapata y Puccini. *La biografía americana* (2019) de Liliana Bellone, que giran alrededor de la figura de Michele Puccini, hermano menor del compositor Giacomo, que emigró a Argentina, a la provincia de Jujuy, en donde enseñó música (canto, piano, solfeo y armonía). Durante su estadía en Jujuy, además de tocar el órgano en la iglesia San Francisco durante la misa de los domingos (Bellone, 2019: 35) y de dar "clases particulares de italiano y piano a un grupo de niñas y señoritas", daba clases a los hijos de su compatriota Battista Campassi, "con mucho gusto, sin cobrar nada, pues era un deber con sus compatriotas y sobre todo porque enseñar música a señoritas tan bellas y distinguidas, resultaba un placer" (Bellone, 2019: 34). De esta forma, en estas biografías imaginarias, la música resulta un elemento de cohesión y de estructuración identitaria en la comunidad de inmigrantes italianos. Es de notar que junto al italiano es la música el patrimonio cultural que se transmite y se enseña, y ambos se asumen como valores incluso elitarios.

Es también relevante la presencia de instrumentos musicales en vinculación con los procesos 'e(in)migratorios' en algunos textos teatrales, inscriptos en el grotesco. En estos textos algunos instrumentos funcionan como elementos identificatorios, en algunos casos sosteniendo una marca de marginalidad o un estereotipo. La frustración de ideales, proyectos y vocaciones artísticas son centrales en algunas obras de teatro, en las que la música resulta la clave de este recorrido en el que la inmigración es causa y consecuencia de ese fracaso. Esto puede encontrarse en *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo y en *Música barata* (1929) de Alejandro Berruti. El estigma social y la marginalidad del inmigrante, en la figura de don Giacumín, que trabaja como músico callejero, tocando un organillo con ruedas, están presentes en el sainete *La familia de don Giacumín* (1924) de Alberto Novión (Pellettieri, 2002: 147). El desarraigo y la nostalgia deshinchada, en un proceso de doble migración en el que una familia de inmigrantes italianos regresa a Italia tras vivir algunos años en Argentina, exiliados de ambas culturas, se inscribe en la comedia *Gris de ausencia* (2008) de Roberto Cossa. En esta obra de teatro, el Abuelo toca en un acordeón a piano el tango "Canzoneta" mientras pregunta cuándo regresarán a Italia, aunque el hijo le pida que toque el tango "La Cumparsita" para entretener a los clientes de la trattoria La Argentina (Cossa, 2009). El doble desplazamiento provoca un desgarramiento identitario que se manifiesta musicalmente y en la desorientación del Abuelo. El fracaso de un sueño vinculado con la inmigración, la muerte y el deseo visceral del regreso al *nostos* determinan este desplazamiento incluso de la razón, como una forma de marcar la herida en el sujeto cultural, el desgarre identitario, la derrota de un proyecto que se revela disfórico.

A MANERA DE CIERRE

Los instrumentos musicales y la música asumen diferentes valores en los textos vinculados con la 'e(in)migración' y construyen en esas valencias y simbologías, en las historias que concentran, en las relaciones que se establecen, una metáfora de los procesos derivados de los desplazamientos. Su inscripción en las producciones, no solamente limitadas al ámbito literario, posibilita las construcciones identitarias, reconocibles en los imagotipos, es decir, imágenes del Otro o heteroimagotipos y las imágenes de sí mismos o autoimagotipos. Operan, entonces, como señala Paolo Proietti,

[...] soprattutto per le interconnessioni strutturali che, attraverso l'intermediazione di stereotipi culturali e *clichés*, evocano quelle complesse dinamiche di relazione fra identità dialoganti, fra il Sé e l'Altro, la cui evidenza testuale viene espressa attraverso 'auto-immagini', cioè le immagini originate sul presupposto dell'appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce, ed "etero-immagini", cioè le immagini che attraverso un processo di differenziazione dei contenuti rispetto alle precedenti definiscono l'Altro. (2008: 23)¹⁰

De esta manera, música e instrumentos musicales pueden contribuir en la representación de imágenes que remiten a estereotipos identitarios positivos o, por ejemplo, cuando son modelizadas desde la sátira, como en el caso de las caricaturas, posiciones xenóforas. Los instrumentos musicales, así, devienen objetos identitarios que crean campos semánticos de configuración de genotextos y orientan una hermenéusis, configuran valores comunitarios y condensan memorias y mediaciones culturales. En cuanto se vinculan con los procesos 'e(in)migratorios' acompañan rasgos identitarios y continuidades sociales delineados en discursos de (des)mitificación de América, que expresan deícticamente un recorrido de rescate social en la tierra de promisión, un fracaso político o personal o la voluntad de difundir universalmente un valor cultural propio. En los textos se pone en evidencia que la música es un lenguaje que

¹⁰ Cursiva en el original.

consiente la expresividad y la traducción intercultural a nivel intergeneracional en las comunidades de 'e(in)migrantes', que se proyectan fuera del territorio del Estado-nación. Los instrumentos musicales, como otros objetos que se constituyen como signos culturales, modelizan en los discursos la configuración imaginaria de una nación y de una comunidad, sostenida en los discursos y en la memoria (Anderson, 1983).

El abordaje de los textos literarios y culturales vinculados con la 'e(in)migración' que pone en relieve la presencia de instrumentos musicales y la figuración de la música permite reconstruir, entonces, mecanismos de conservación y transformación identitaria, reconocer imágenes de articulación de los sujetos culturales en sus prácticas y espacios, establecer contactos entre territorios y comunidades en diferentes espacios geo-culturales. Además de colaborar con los estudios musicológicos y etnomusicológicos, el rastreo de instrumentos musicales y música en textos que 'narran' la 'e(in)migración' -se trate de estilizaciones artísticas o de transcripciones documentales o testimoniales- visibiliza un patrimonio cultural y un aspecto fundamental en la historia de las comunidades. En última instancia, se recompone un mosaico más de las tantas estratificaciones que conforman el caleidoscopio 'e(in)migratorio' en sus diálogos intertemporales e interculturales.

Bibliografía

- ABIGNENTE, Elisabetta (2014) "La letteratura e le altre arti" en de Cristofaro, Francesco ed., *Letterature comparate*, Roma, Carocci, pp. 167-193.
- ANDERSON, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- AUGÉ, Marc (2017) *Momenti di felicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- BELLONE, Liliana (2019) *Puccini. La biografía americana*, Madrid, Editorial Verbum.
- BERIO, Luciano (2006) *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- BERRUTI, Alejandro (1930) *Música barata*, Buenos Aires, La Escena.
- BERTELLI, Gualtiero (2014) "Valigie e canzoni" en Tiziana Grassi, Enzo Caffarelli, Mina Cappussi, Delfina Licata y Gian Carlo Perego, eds., *Dizionario Enciclopedico delle Migrazioni Italiane nel Mondo*, Roma, Società Editrice Romana, pp. 1199-1211.
- BIANCHI, Bruna (2009) "Percorsi dell'emigrazione minorile" en Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina eds., *Storia dell'emigrazione italiana. II. Arrivi*, Roma, Donzelli, pp. 355-375.
- BOYM, Svetlana (2015) *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado.
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2002) "Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración", *Cuadernos de Humanidades*, 12, pp. 234-244.
- (2015) *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Teseo.
- CETRANGOLO, Aníbal Enrique (2015) *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico (2018) *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.

- COLLODI Nipote (Paolo Lorenzini) (1902) *Avventure di Chifellino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio.
- COSSA, Roberto (2009) *Gris de ausencia* en Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, *Gris de ausencia. El acompañamiento*, Buenos Aires, Losada, pp. 25-42.
- DE AMICIS, Edmondo (1890) *Sull'Oceano*, Milano, Fratelli Treves.
- DISCÉPOLO, Armando (2008) *Stéfano* en Armando Discépolo, y Roberto Cossa, *El grotesco criollo: Discépolo - Cossa. Stéfano. La Nona*, Buenos Aires, Colihue, pp. 83-125.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- FRANZINA, Emilio (2009) "Le canzoni dell'emigrazione" en Piero Bevilacqua, , Andreina De Clementi y Emilio Franzina eds., *Storia dell'emigrazione italiana. 1. Partenze*, Roma, Donzelli editore, pp. 537-562.
- (2023) *Varcare i confini. Lettere e letture, scritture e canti dell'antica emigrazione italiana*, Bologna, Il Mulino.
- GUERZONI, Giuseppe (1868) *La tratta dei fanciulli. Pagine del problema sociale in Italia*, Firenze, Tip. di G. Polizzi e comp.
- GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo (2023) *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*, Madrid, Iberoamericana.
- GUIZZI, Febo (2020) *Guida alla musica popolare in Italia. 3. Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- GUSBERTI, Martina (1995) *El laúd y la guerra*, Buenos Aires, Vinciguerra.
- KÁROLYI, Ottó (1965) *Introducing Music*, Harmondsworth, Penguin Book.
- LEYDI, Roberto (2019) "«Mamma mia, dammi cento lire...» L'emigrazione e la canzone popolare" en Roberto Leydi ed., *Guida alla musica popolare in Italia. 2. I repertori*, Lucca, Libreria Musicale italiana, pp. 119-147.
- (2020) "Presentazione" en Fabio Guizzi, *Guida alla musica popolare in Italia. 3. Gli strumenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. XI-XV.
- LEYDI, Roberto y Fabio Guizzi, eds. (1984) *Gli strumenti della musica popolare in Italia: catalogo della mostra. Venezia, Angera, Bologna, Milano, Castelfidardo e Roma, marzo 1983dicembre 1984*, Roma, Bulzoni.
- MARINO, Eugenio (2015) *Andarsene sognando. L'emigrazione nella canzone italiana*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.
- MUSSIDA, Franco (2019) *Il pianeta della musica. Come la Musica dialoga con le nostre emozioni*, Milano, Adriano Salani Editore.
- NICOSIA, Alessandro y Lorenzo PRENCIPE eds. (2009) *Museo Nazionale Emigrazione Italiana*, Roma, Ministero degli Affari esteri.
- ORLANDO, Francesco (2015) *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- OSTUNI, Maria Rosaria y Gian Antonio STELLA (2006) *Sogni e fagotti. Immagini, parole e canti degli emigranti italiani*, Milano, Rizzoli.

- PELLETTIERI, Osvaldo (2002) *Alberto Novión. La transición al grotesco criollo*, Buenos Aires, Eudeba.
- PETRIELLA, Dionisio (1979) *Los italianos en la historia de la cultura argentina*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- PETRIELLA, Dionisio y Sara SOSA MIATELLO (1976) *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires, Sociedad Dante Alighieri.
- PISTACCHI, Massimo (2014) "Va' pensiero. La musica nella cultura dell'emigrazione italiana" en Tiziana Grassi, Enzo Caffarelli, Mina Cappussi, Delfina Licata y Gian Carlo Perego eds., *Diccionario Enciclopedico delle Migrazioni Italiane nel Mondo*, Roma, Società Editrice Romana, pp. 1197-1198.
- PROIETTI, Paolo (2008) *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio editore.
- PUJOL, Sergio (1989) *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
- RAMPINELLI, Francesca (2000) *Storie di abbandonati. I processi per esposizione d'infante a Firenze dal 1870 al 1900*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.
- SALDÍAS, Adolfo (1896) *Bianchetto. La Patria del trabajo*, Buenos Aires, Félix Lajoune.
- SAVONA, A. Virgilio y Michele L. Straniero (1976) *Canti dell'emigrazione. Canti popolari. Ballate di cantastorie. Canzoni d'autore. Poesie e documenti sul tema dell'emigrazione*, Milano, Garzanti.
- SCOTTI, María Angélica (1986) *Buenos augurios*, Buenos Aires, Fundación Konex.
- (1996) *Diario de ilusiones y naufragios*, Buenos Aires, Emecé.
- THERBORN, Göran (1999) *The Ideology of Power and the Power of Ideology*, London, Verso.
- WINTERNITZ, Emanuel (2020) *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Sesto San Giovanni, Mim Edizioni.
- ZAPATA, Marcelo (2013) *El secreto de Puccini. Una historia de pasión, traición, ópera y muerte*, Buenos Aires, Emecé.

