

De bandoneones y frigoríficos: objetos de memoria e identidad en la literatura migrante italo-argentina

STEFANIA DI CARLO
Universidad de Turín

Resumen

En el siguiente trabajo voy a estudiar la conexión entre objetos de la literatura migrante italo-argentina y la identidad de quien los utiliza, lleva e inventa. Haciendo hincapié en esta idea, en mi artículo voy a analizar dos obras. La música y la carne recurren en la novela de Cugia, *Tango alla fine del mondo* (2013), a través del bandoneón y del frigorífico. El primero, instrumento musical comúnmente utilizado en el tango, devuelve a uno de los protagonistas la vida, y la invención por su parte del segundo para transporte naval de carne le da la oportunidad de rescate. Los dos instrumentos cruzan el Atlántico y son a la vez objetos de memoria y medios de 'conservación'. El bandoneón, evolución alemana de su antecesor italiano, el acordeón, se encuentra también en la novela de R. Tizziani, *Mar de Olvido* (1992), junto con la carne (y el matadero) - los dos objetos significativos en la vida de muchos migrantes.

Palabras clave: bandoneón, tango, frigorífico, matadero, migración italo-argentina.

Abstract

In the following article, I will study the connection between objects of the Italo-Argentinian migrant literature and the identity of those who use, carry, and invent them. To do so, I analyze two novels. Music and meat constantly appear in Cugia's Novel, *Tango alla fine del mondo* (2013), through the images of the *bandoneón* and the refrigerator. The former, a musical instrument commonly used in tango, provides a second chance in life to one of the protagonists. The latter, invented in the novel by the main character for the naval transport of meat, gives him a chance to redeem himself. Both artifacts travel across the Atlantic operating as objects of memory and means of 'conservation'. The *bandoneón*, German evolution of its Italian predecessor, the accordion, is also found in the novel by R. Tizziani, *Mar de Olvido* (1992), along with meat – both significant objects that affect and transform the lives of many migrants.

Keywords: bandoneón, tango, refrigerator, slaughterhouse, Italo-Argentinian migration.



La imagen prototípica de los inmigrantes esperando en colas interminables el momento de subir al barco es la primera que se nos ocurre a la hora de pensar en la época de la gran migración italiana en Argentina, entre 1870 y 1930. Las caras de los viajeros parecen aterradas, tristes porque se despiden de su tierra, pensando en no volver a verla jamás. Subiendo a este barco conocen bien lo que están dejando, pero no saben que es lo que les espera al otro lado del Atlántico. Algunos viajan solos, para juntar dinero antes de traer a sus familias; otros han vendido todas sus pertenencias para viajar juntos. Llevan maletas llenas de lo esencial: poca ropa, comida y, algunos de ellos, instrumentos musicales.

Llegados a Argentina, muchos se enteran de que han sido estafados: la tierra que compraron desde Italia no existe, y así, sin dinero, ni un billete de vuelta, intentan reconstruir su



vida en este nuevo y desconocido país, viviendo en conventillos y trabajando en lo primero que encuentren, a veces en los campos como 'colonos', y otras en la ciudad principalmente en las nuevas industrias de frigoríficos, en los mataderos, o como albañiles. Aquí, catalizando su nueva vida como obreros, comerciantes o lo que fuera que les diera de comer, mafia incluida, adquieren una nueva identidad, hecha de lo que eran y de aquello en lo que se están convirtiendo, un ser humano híbrido hecho de memoria y de nostalgia, nunca o casi nunca feliz de lo que logra a alcanzar.

En las novelas que voy a analizar en este trabajo, la italiana *Tango alla fine del mondo* (2013) de Diego Cugia y la argentina *Mar de olvido* (1992) de Rubén Tizziani, se encuentran objetos reiterados cuya centralidad, historia y simbolismo en las tramas nos permiten leerlos como paradigmas de la experiencia migratoria y de las identidades de sus protagonistas.

La migración involucra la movilidad de las personas y, al mismo tiempo, el desplazamiento de objetos que, como los migrantes, se mueven a través de ambientes sociales y culturales diferentes. Y si es cierto que esos objetos tienen un valor instrumental, monetario o estético, también lo es que en el extenso tránsito de la migración adquieren una resonancia emocional. (Bjerg, 2019: 142)

Son objetos que ayudan a los migrantes de estos relatos o que viajan con ellos y, aunque en algunos casos no se los mencione en estos textos con exactitud histórica, son fundamentales a la hora de plantear algunas cuestiones relacionadas con la migración. En lo específico recurren dos objetos: el bandoneón y el frigorífico, pero también lo que con ellos se relaciona, es decir la música y el tango por un lado y el matadero y la carne por el otro.

1. LA ITINERANCIA DE LOS PRODUCTOS: MÚSICA Y CARNE EN TANGO ALLA FINE DEL MONDO

En la novela de Cugia¹ la música y la carne recurren a través del bandoneón y del frigorífico. El primero, instrumento musical comúnmente utilizado en el tango, devuelve a uno de los protagonistas la vida, y la invención por su parte del segundo para transporte naval de carne le da la oportunidad de salvación, de rescate. Los dos instrumentos cruzan el Atlántico y son a la vez objetos de memoria y medios de 'conservación'.

Memory objects are special objects or personal belongings that elicit deliberate or involuntary memories of homeland, home culture, important places, episodes in one's own autobiographical past and significant social relations (kin, friends, colleagues) associated with home or origin. In a narrow sense, they are *aide-mémoires*, precipitating memory and facilitating the process of remembrance. (Marschall, 2019)

La novela narra la historia del siciliano Michele Maggio quien, obligado por las circunstancias, viendo su casa y sus bienes confiscados, deja 'Isola delle femmine' y emigra a Argentina con su familia: su mujer Caterina y una de sus mellizas Olivia, dejando en Sicilia a la otra, Diana, por falta de dinero y cayendo en la trampa de don Tano, el mafioso encaprichado con la muchacha. Este, con la ayuda de la policía local, engaña y arruina a la gente pobre de Palermo, obligándola a partir. Entre las pertenencias que Maggio se ve obligado a dejar en Italia está el acordeón, el instrumento que lo había hecho famoso en todas las fiestas de pueblo (Cugia, 2018:17). Llegados a Argentina, los Maggio no encuentran la tierra que suponían haber comprado, la estancia 'Rosita Criolla', y tienen que empezar sus vidas de cero en un país lejano y extraño. La suerte de Michele lo llevará a encontrar trabajo en un matadero, con la carne, después de haber salvado la vida del dueño, don Manuel Flores, y a tocar el bandoneón en el

¹ Que en realidad es un *feuilleton*, como el autor mismo lo define (Cugia, 2018: 551).

homónimo club donde conocerá a Blanca, el amor de su vida y la ruina de su familia. Blanca es la esposa de don Manuel y dueña de la estancia La Blanquita. Su amor con Maggio llevará a la muerte de los cónyuges, Caterina por un ataque de corazón y don Manuel por un balazo. Michele será injustamente acusado de su asesinato y acabará preso.

Paralelamente a los acontecimientos de la familia en Buenos Aires, en la novela se narra la historia de Diana, la gemela que, con solo diecisiete años, se queda sola en Palermo y termina antes en las garras de don Tano, luego con las monjas en la 'Casa delle orfanelle riparate' y después en la 'Reale Casa dei Matti' – hospital psiquiátrico Pietro Pisani de Palermo – antes de llegar por fin a Buenos Aires convencida de que su familia la había olvidado y por esto muy amargada y decepcionada con su padre.

Salido de la cárcel, Michele cumple por fin su sueño: instalar frigoríficos en buques mercantes y exportar carne argentina a Europa, importando otros productos del Viejo Continente. El bandoneón y el frigorífico son la salvación de Michele. El instrumento musical que aprende a tocar en Argentina gracias a Olimpo, el indio guaraní que le enseña los rudimentos de la botonera, le recuerda su querido acordeón, le regala su segunda familia hecha de músicos y bailarines y le salva de la locura en la cárcel, donde finge tocar agitando los dedos sobre un teclado invisible. Gracias al bandoneón crea su propia banda, 'Los Tangueros', con los que inventa una nueva música, el tango, y graba un disco de éxito, *A todo tango*. La idea de instalar frigoríficos en los barcos para exportar la carne de alta calidad de la Blanquita hace de Michele, castigado por la vida desde siempre, un empresario exitoso, además del alcalde de la República independiente de La Boca, digno de ser citado por el periódico *La voce degli emigranti* como compatriota rico e ingenioso, orgullo de la comunidad italiana de Buenos Aires (Cugia, 2018: 259).

2. EJERCICIO DE LA MEMORIA COMO INSTRUMENTO DE CONSERVACIÓN: MAR DE OLVIDO

La novela de Rubén Tizziani presenta una narración singular desde el punto de vista estilístico. La pluralidad de voces narrativas que evocan los acontecimientos persigue el mismo objetivo: mantener viva la memoria para preservar el pasado y constituir su propia identidad individual. La historia de una familia de migrantes friulanos se reconstruye a través de los recuerdos de sus miembros, pertenecientes a tres generaciones diferentes. Giacomo, su mujer Marietta y la hermana de esta, Ella², salen del puerto de Génova en un barco rumbo a Buenos Aires, "con dos atados de ropa y un acordeón por todo equipaje" (Tizziani, 1992: 162). La muerte de Marietta, con la que se abre la obra, provocará que Ella rememore todos los acontecimientos de sus vidas a partir del viaje a Argentina y el depositario de esta memoria será Martín, el nieto de la difunta. En el texto, además de los recuerdos de los personajes ya citados, se cruzan los de Lucio, primogénito de Giacomo, y los de su segunda mujer Clara, además de referencias explícitas a hechos reales.

Al llegar a Argentina, justo después de los trámites migratorios, la familia empieza su nueva vida en Rosario y, después de haberse mudado de un pueblo a otro, cuando Giacomo, incapaz de ganarse la vida, se había convertido ya en un hombre de la Camorra, termina en Zárate (Tizziani, 1992: 81). Ella, además de ocuparse de las tareas domésticas y de los niños junto con su hermana, escribe o pasa a limpio las cartas que sus compatriotas envían a Italia. Lucio, el primer hijo de Marietta, no deseado, "hecho sin amor ni esperanza, sin delirio ni ternura; con urgencia, en cambio, con humillación y llanto" (Tizziani, 1992: 72), es el más querido por la tía. Él recuerda que de adolescente empezó a trabajar en mataderos, primero en Zárate "limpiando tripas y mondongos en el frigorífico: doce horas con los brazos y las piernas

² Siempre y solo definida por el pronombre personal, como una marca del anonimato del personaje que "enfatisa su función circunscribiendo la figura a sus narraciones y especulaciones" (Magnani, 2015: 15).

metidos en la mierda, la piel arrugada y partida por el frío, congelado hasta las bolas, sucio hasta el alma” (Tizziani, 1992: 113) y, después de escaparse de la casa, dos semanas antes de cumplir los catorce años, en los mataderos que cruzará en sus mudanzas. Su hijo, Martín, destinado a ser el depositario de la memoria de la familia, cierra el círculo de la migración con su destierro en París durante los años de la dictadura de Videla.

La carne es el elemento que, junto con la música, atraviesa toda la obra de Tizziani. Están hechos de carne los viajeros que cruzan el océano en el barco “amontonados como en un palomar” (Tizziani, 1992: 33)³. También son de carne los animales, sacrificados “para cocinar guisos incomibles” (Tizziani, 1992: 44), destinados a los pasajeros y a la tripulación. Carne es la comida que los argentinos comen más que el pan y es la salvación de todos los inmigrantes que trabajan en los mataderos o en los frigoríficos como Lucio, que persigue el sueño de convertirse en desollador y adquirir esa habilidad de muerte con el cuchillo.

El bandoneón, testigo de la evolución multicultural argentina (Magnani, 2015: 12), es el título y la voz de algunos capítulos de la novela, volviéndose un personaje. Asistimos aquí a una humanización del objeto: “hay vida en el bandoneón, al margen del sonido, de la música: tal vez ese jadeo de repechaje que ni el ejecutante puede saber de dónde viene, si de la ansiosa respiración de sus pulmones o del fuelle, que palpita por las suyas” (Tizziani, 1992: 20). El bandoneón, el corazón de las orquestas tangueras, se transforma en esta novela según las exigencias y los humores: sufre una caracterización como si fuera una persona de carne y hueso. Está presente, siente e interpreta los sentimientos de los personajes verdaderamente humanos del texto de Tizziani, acompaña la historia de esta familia y, como los demás intérpretes, persigue el intento de recordar lo sucedido para que la memoria de sus peripecias y de las de esta familia quede viva en la identidad de Martín, después de la muerte de la matriarca Marietta.

El sonido de este instrumento bastardo (Tizziani, 1992: 21) es visceral, más que una música parece un cuerpo: “una onda maciza que podía vivirse como un ser concreto, ponderable; la canción entrando por el estómago y recorriendo el cuerpo entero antes de ser expulsada a rítmicos golpes de pie contra el piso” (Tizziani, 1992: 23).

El bandoneón, como los otros personajes, narra su historia de migración y, como sucede con los demás migrantes, pierde su identidad. Todo en este texto muda su forma, todo excepto el mar que queda inafectado: “ese mar materno, inmutable; único elemento que dentro de cien años, cuando alguien vuelva a Génova en busca del punto de partida –porque alguien vendrá, es la profecía–, seguirá siendo idéntico a como era cuando lo vimos por primera vez, a sí mismo, a como fue creado” (Tizziani, 1992: 26).

3. LOS MISMOS OBJETOS, DIFERENTES EXPERIENCIAS

En las dos novelas las identidades de los protagonistas se van delineando y perdiendo a la vez a través de los mismos objetos, en circunstancias muy parecidas. Sin embargo, aunque llegan a tener una gran importancia en ambos textos, el bandoneón y el frigorífico adoptan valores diferentes en función de aquellos con los que se relacionan. Esto se debe, también, al hecho de que “aunque trasladar/mover/enviar objetos son acciones que favorecen el sentido de continuidad, también pueden provocar sentimientos disruptivos, porque al sacarlas de su lugar, las cosas sufren una transformación y cobran un significado nuevo” (Bjerg, 2019: 144).

El bandoneón, evolución alemana de su antecesor italiano, el acordeón, es en sí memoria imprescindible de la experiencia migratoria en ambas novelas. Por un lado, es motivo de rescate para Michele Maggio de *Tango alla fine del mondo*, mientras que para Giacomo de *Mar de Olvido* es causa de vergüenza. Michele deja, con gran pesar, el acordeón en Italia, pero en

³ Tizziani cita aquí la carta de Francisco Sartori (Franzina, 1979: 86-88) en la que describe su condición durante la travesía, lo habitual para todos los migrantes que viajaron a Argentina en barcos.

Argentina se convierte en el rey del bandoneón y en el padre del tango; la música le da consuelo y le regala una nueva familia, su orquesta. Giacomo, en cambio, aunque viaje con su acordeón persiguiendo el sueño de poder vivir de su arte y quizás volver a Italia con el dinero ganado, nunca consigue alcanzarlo, y en lugar de decidir si volverse chacarero o morirse de hambre, se convierte en monedero falso.

Lo cierto es que era capaz de estarse horas en un ángulo del patio con el acordeón colgando del pescuezo, inflando y desinflando el fuelle, acariciando el teclado, repitiendo obsesivamente las mismas melodías.

Al principio debió limitarse a las canciones italianas que aprendió de joven, pero en la época en que empecé a escucharlo ya había agregado algunos tangos: sonaban como si hubiesen llegado con él en el barco, eran las mismas notas cantando una historia diferente, la cadencia de otras almas, de puertos que nada tenían que ver con esta costa. En todo caso, no se trataba de la armónica; tampoco él sería capaz de acostumbrarse a las voces de la nueva tierra, de entender su lenguaje: todo le llegaría como a través de un filtro, enrarecido por una recepción imperfecta, siempre sin nitidez, hasta la muerte. (Tizziani, 1992: 82)

El hecho de no saber acostumbrarse a esta nueva tierra y a su música, como pudo hacer Michele Maggio, hizo que su arte le expusiera “más a la burla que al aplauso: la gente lo miraba condescendiente y desdeñosa, como si tocar el acordeón fuese sólo una forma de mendicidad” (Tizziani, 1992: 85) y, aunque “quizá la música, el acordeón, sólo haya sido un recurso para sentirse a sí mismo de vez en cuando, la posibilidad de diferenciarse de los otros” (Tizziani, 1992: 85), se ve obligado a dejarlo. La familia de Giacomo le ve como nada más que un “blando músico ambulante que nunca debió dejar su patria ni atravesar el mar detrás de un sueño que lo excedía” (Tizziani, 1992: 266). He aquí las dos caras de la misma moneda, la experiencia migrante: en la primera, el rescate y, en la segunda, el fracaso acompañado por la vergüenza. Esta misma ambigüedad la genera el progreso material que estaban atravesando las áreas urbanas de Argentina a finales de XIX principios de XX: por un lado, el bienestar de los burgueses y, por el otro, las poblaciones rurales que se acercan a la ciudad junto con seis millones de inmigrantes europeos⁴.

El matadero y el frigorífico, en cambio, desempeñan el mismo papel en los dos textos. Tanto para Michele como para Lucio, segunda generación de *Mar de Olvido*, catalizan su redención, les ofrecen la posibilidad de una nueva vida, aunque con epílogos diferentes. Maggio trabaja antes en un matadero y luego persigue y alcanza el sueño de transportar carne a Europa en buques equipados con frigoríficos. Para la familia de Giacomo mudarse de un pueblo con frigoríficos a otro con las mismas industrias significaba tener iguales oportunidades de conseguir trabajo, aunque también las mismas de fracasar. “Un pueblo nuevo y con porvenir, dijo, con puertos y muchos frigoríficos, industrias, oportunidad de trabajo para todos. [...] nos describía el mismo lugar que debíamos abandonar: también un puerto con muchos frigoríficos, industrias, oportunidades de trabajo” (Tizziani, 1992: 107). Lucio se siente cómodo en los mataderos y aquí, por primera vez en su vida, puede sentirse y “moverse [...] como un cazador en su territorio” (Tizziani, 1992: 109).

Me siento bien aquí. Me gusta este mundo de gritos y mugidos, la salvaje ceremonia de la matanza de cada tarde se repite al abrigo del alto tinglado de cinc: animales a medio carnear cuelgan de los aparejos y agonizan en el piso, sobre un charco de sangre coagulada; a su alrededor, merodean hombres desharrapados, descalzos, los

⁴ “Por lo general, los flujos migratorios están relacionados con el desarrollo industrial y urbano de un área y con la decadencia de la actividad rural tradicional” (Bevilacqua; Dall’Agnola, 2010: 101).

pantalones subidos hasta las rodillas: tienen una expresión feroz y enormes cuchillos listos para el tajo. Me maravillan sus ademanes firmes, la destreza del corte con que abren de arriba abajo la panza de las bestias, sin tocar más que el músculo. Cuando arrancan las entrañas, un vapor blanquecino los envuelve: parecen demonios andrajosos, miserables. (Tizziani, 1992: 114)

La diferencia sustancial debida también a la interacción con estos objetos se encuentra en el desenlace de los relatos. En uno vemos como Michele y su descendencia, aunque con fatiga y después de varios obstáculos, consiguen una revancha, demostrando así la posibilidad de una victoria de la capa más humilde de la población. En el otro, en cambio, vemos como la vida de Giacomo y de su progenie es dura hasta el final, es decir cuando Martín, exiliado a París, se siente como debieron sentirse sus abuelos al llegar a Argentina, y se le renueva el sentido de desarraigo que nunca había abandonado a su familia.

4. ENTRE HISTORIA Y ANACRONISMO

Al final de la novela, Cugia tiene un gesto curioso con sus lectores: se disculpa con ellos por algunas incoherencias históricas y admite utilizar acontecimientos reales adelantándolos o retrasándolos, para que confluyan en la narración y, en particular, señala algunos:

Il primo viaggio di un mercantile dotato di celle frigorifere per l'esportazione di carni argentine nel Vecchio Continente (1876); la guerra ispano-americana a Cuba (1898); il carcere di Ushuaia (1902); i ripetuti tentativi, tutti falliti, di fondare una Repubblica Italiana Indipendente della Boca (1882). (Cugia, 2018: 551)

Si por la guerra hispanoamericana en Cuba y por la cárcel de Ushuaia aceptamos sus disculpas y sus justas correcciones con respecto a las fechas, aclaremos mejor lo que Cugia nos dice acerca de la Republica Independiente de La Boca y del primer viaje en barco para la exportación de carne argentina en cámaras frigoríficas.

El primero es un episodio menor dentro de la historia de Argentina, variamente relatado por la historiografía, cuya reconstrucción más común habla de un conflicto laboral que, en 1882, tras una larga huelga, termina con un grupo de extremistas proclamando la República Independiente de La Boca. Julio A. Roca, entonces presidente de Argentina, movilizó al ejército nacional para restaurar el orden perdido y bajar la bandera, poniendo fin a la Republica después de un solo un día.

Cuando Cugia se refiere al primer viaje de un carguero equipado con cámaras frigoríficas para transportar carne argentina a Europa, sin duda habla del barco 'Le Frigorifique', idea del ingeniero francés Charles Tellier, que compró el 'Eboe', una antigua nave Elder-Dempster con capacidad para 690 toneladas de carga, y le adecuó un sistema de refrigeración. Al año siguiente, sin embargo, la maquinaria pudo ser mejorada y otro barco, llamado 'Paraguay', con una planta de refrigeración optimizada por Ferdinand Carré empezó a su vez las travesías de exportación de carne de América. Aunque las crónicas sobre la evolución de frigoríficos y del transporte naval de carne refrigerada de Argentina no están todas de acuerdo con la cronología de los acontecimientos, la tesis más confirmada por evidencias es que el vapor 'Le Frigorifique' había llegado desde Francia en 1876 y este mismo barco navega de vuelta a Francia en mayo de 1877, un año después de lo que afirma Cugia, del puerto de Zaráte cumpliendo así la que se reconoce como la primera exportación de carne fresca argentina hacia Europa (Viola, 2008: 6).

Como es evidente, no fue un italiano quien inventó el transporte de carne en frigoríficos instalados sobre mercantiles, como tampoco es cierto que haya sido un italiano quien se inventó, de la nada, el tango en una noche. Sin embargo, como se trata de literatura, esto no impide

al autor de *Tango alla fine del mondo* inventarse un mito etiológico para el tango o novelizar su nacimiento:

Quella sera, finalmente, riuscì a convertire in armonia compiuta l'offesa arreatagli da Tano, la truffa che gli tormentava il sonno, il distacco da Diana che gli mancava come se gli avessero amputato le gambe. Quel nuovo ritmo che procedeva a sbalzi come un'aritmia del cuore lo impartì a un'habanera, stravolgendola. Era talmente ansioso di finire fuori tempo che prima lo velocizzò, poi lo rallentò, infine inventò una frase musicale che volava a sghimbescio, da rondine con un'ala rotta. (Cugia, 2018: 74)

Lo cierto es que, como vamos a profundizar en los siguientes párrafos, los italianos influenciaron realmente el nacimiento del tango y también trabajaron masivamente en los maderos y en los frigoríficos.

En *Mar de olvido* hay una atención diferente a los hechos históricos, quizás no necesariamente para respetar un pacto de verosimilitud con el lector sobre los hechos narrados, sino para incluir los acontecimientos de una familia de inmigrantes en un contexto temporal, social, histórico y político bien reconocible, según las diferentes generaciones de las voces que reconstruyen sus avatares. En la novela se hace referencia a hechos puntuales y se citan al pie de la letra documentos auténticos con su indicación bibliográfica. Entre ellos encontramos algunas cartas de migrantes, como la de Francisco Sartori (Franzina, 1979: 86-88)⁵ que, según su narración, podría haber cruzado el océano en el mismo barco que los personajes de Tizziani, o como la de Nanni Paterno (Franzina, 1979: 102-104 *apud* Tizziani, 1992: 91-95) quien, a diferencia de Giacomo, vivió sin penurias gracias a su acordeón. Así mismo, la manifestación del 1 de mayo de 1909 en la Plaza Lorea de Buenos Aires es incluida en uno de los capítulos de la novela, narrando como Lucio mata a uno de los soldados que participaba en ella (Tizziani, 1992: 173). Más de una vez el autor hace referencias explícitas a los protagonistas de la política Argentina, hablando de peronismo, de Evita Perón y de su muerte, además de citar las cartas de Manuel Dorrego –gobernador de la Provincia de Buenos Aires en dos ocasiones, fusilado por orden de su sucesor Juan Lavalle (1828)– y de Juan José Valle –el general que comenzó una insurrección cívico-militar peronista en contra de la dictadura y fue fusilado por orden de Aramburu (1956)– a sus esposas (Tizziani, 1992: 258-259).

A pesar de los anacronismos o de la aproximación con la que algunos eventos han sido evocados en la(s) novela(s), es evidente que la función que estos hechos desempeñan prescinde de su reconstrucción detallada. Las dos obras, de alguna forma, persiguen el mismo objetivo: representar temas de identidad cultural e individual a través de la historia social, doblando el fin de la representación novelesca. En un país como Argentina cuya economía depende precisamente de dos aspectos fundamentales, la inmigración y la carne, ambas cosas van a ser fundamentales para las representaciones culturales de este momento y la caracterización de sus actores sociales.

4.1. La verdadera historia del bandoneón

El bandoneón es el instrumento musical nacional de Argentina. Nacido en Alemania, en la primera mitad del siglo XIX, con el nombre de *bandonion*, fue inicialmente destinado a la ejecución de música sacra y al acompañamiento de los cantos durante las procesiones religiosas⁶.

⁵ Citado por Tizziani, 1992: 33-37.

⁶ Evolución del acordeón cuya paternidad sigue en disputa. Se suele atribuir la autoría al luthier Heinrich Band, en otra versión se le atribuye su invención a Carl Friedrich Uhlig, y en otra a Cyrill Demian, fabricante armenio de órganos y pianos, quien parece haber patentado el instrumento el 6 de mayo de 1829 en Viena. Para profundizar el tema véase Zucchi, 1998.

Cruza el Atlántico a finales del siglo XIX y llega a Argentina en barco, junto con los migrantes; pronto se convierte en el instrumento principal de las orquestas de tango⁷.

En *Mar de olvido* se puede leer la verdadera historia del instrumento que comparte su evolución con el fenómeno migratorio, desembarca junto con los emigrantes y se transforma hasta cambiar su identidad, traicionando su patria, atraído por el canto de sirenas, saliendo de Marsella:



El fuelle. Había compartido la historia de los hombres: nacido lejos, ido a la iglesia acompañando piadosas procesiones en pequeñas ciudades de Alemania, y llegado por el río en el mismo barco que la loca esperanza de los italianos.

Dos meses en un barco viajó mi corazón, dos meses añorando la voz del bandoneón, dice la voz.

[...]

Música cargada de sordidez y remordimiento, pero así y todo, centro de la liturgia y de los ritos. Música de melancolía y tristeza, por el desarraigo que idealiza lugares y pasados; nostalgia de un paraíso tan irreal que ni siquiera es lejano: paraíso de cartón imaginado en el escenario de un club de barrio, altar profano donde hombres toscos, estafados, hostiles, adoran una virgen puta, de charol y tacos altos los zapatos, de satén y color negro la pollera. Ulises de entrecasa atraídos sin remedio por el canto de avejentadas sirenas embarcadas en Marsella, falsas francesitas que un sueño de novela trajo al arrabal y que, al ver que todo quedó en la distancia, con ojos muy tristes beben champán. (Tizziani, 1992: 103-104)

En las novelas aquí analizadas vemos por un lado a Giacomo, que lleva consigo su acordeón del Friuli a Argentina, mientras que Michele vende el suyo en Italia antes de viajar y vuelve a tocar en Buenos Aires, ya convertido él en migrante y su instrumento en bandoneón. En *Tango alla fine del mondo* se menciona la famosa fábrica italiana Stradella (Cugia, 2018: 44) nacida en 1876, que producía un acordeón moderno basado en el prototipo de Mariano Dalla-pè. Stradella, junto con la fábrica Paolo Soprani, cuyo primer taller data de 1864, compite por la primacía italiana de esta invención. Los acordeones de ambas fábricas cruzaron el océano para llegar a Argentina. En el documental *Anconetani* (2015) de Silvia di Florio y Gustavo Cataldi se recorre la historia de la familia Anconetani, inmigrantes italianos que construyen acordeones en el barrio bonaerense de la Chacarita. Nazareno, de 91 años, habla de su padre, nacido y criado en Loreto (Ancona), representante de la firma Soprani gracias a la cual hizo catorce viajes a América para vender sus acordeones, antes de mudarse definitivamente a Argentina con su familia. Pocos años después del comienzo de la primera guerra mundial, los Anconetani, que llevaban algún tiempo sin recibir noticias de Italia, decidieron empezar su propio negocio construyendo acordeones en Buenos Aires. Este oficio sigue existiendo hoy en día y cumple con la promesa hecha por los hijos al padre: “nosotros hemos hecho un juramento cuando falleció papá, juramos que nosotros íbamos a seguir, mientras vivíamos [sic], en acordeones [...] no podemos fallar” (Cataldi; Di Florio, 2015).

En *Mar de olvido* hay cierta incertidumbre léxica: a menudo se usa la palabra armónica para referirse a un acordeón, y algunas veces parece no existir diferencia entre bandoneón y acordeón. Como ya hemos explicado algunas de las diferencias entre estos instrumentos, conviene aclarar algunos puntos. ‘Armónica’ es el término utilizado por Giacomo como

⁷ No todos disfrutaron de esta introducción en el tango, sobre todo Borges que, contrariamente a lo que opina Vidart, a esta atribuye la degeneración de los tangos. “For Borges, the German *bandoneón*, invented around 1865, contributed to the «degeneration of tangos»; its melancholic sounds marked a loss of the bravado found in primitive tangos. For Vidart, the *bandoneón* that initiated the period of singing-tango constituted the culmination of «a foreseeable organic process that instead of denaturalizing the dancing-tango confirmed it in a definitive and effective way» (Vidart, 1967: 61)” (Olivera-Williams, 2009: 105, n. 5).

sinónimo de acordeón⁸, mientras que la equivalencia en el uso de los otros dos términos – acordeón/bandoneón para indicar instrumentos musicales de fuelle – hay que buscarla probablemente en el lunfardo porque ésta es una de sus expresiones con valor diatópico específico que con la globalización tornó familiar (Magnani, 2016: 34)⁹. Cualquiera que sea el nombre utilizado, en la novela de Tizziani el bandoneón sigue el mismo rumbo de muchos migrantes: una vez en el barco comienza “una travesía sin destino” (Tizziani, 1992: 219) y su importante función está muy clara. Como Martín, tiene que mantener viva la memoria: es una “flexible caja oscura que guarda los misterios de la vida” (Tizziani, 1992: 218) y “su música es el viento que retarda la llegada del olvido” (Tizziani, 1992: 67).

4.2. Mataderos y frigoríficos: trabajo para migrantes

La importancia de la carne en Argentina se afirmó algunos siglos antes de que esta fuese reconocida como un país. En 1511 el hijo de Cristóbal Colón fomentó la multiplicación del ganado en el área ocupada por los españoles y en 1556 llegaron las primeras vacas al territorio actualmente reconocido como argentino. En el siglo XVIII, cuando se contaban ya 40 millones de cabezas de ganado, la carne se volvió negocio. Por mucho tiempo la matanza y el descuartizamiento de animales de consumo se realizaron al aire libre y en el suelo. Después la actividad se concentró en instalaciones destinadas al uso, llamadas indistintamente mataderos o corrales. A finales del siglo XVIII en Buenos Aires la actividad se concentra en los mataderos del Sud, del Alto, de la Convalecencia o de Santo Domingo. El primero comparte su espacio con el Cementerio del Sud hasta 1871 cuando este se clausura y el matadero se traslada. De hecho, a partir de mediados del siglo XIX, todos los mataderos de Buenos Aires, debido al mal estado de las instalaciones, a sus pésimas condiciones sanitarias y a la subsiguiente serie de epidemias, empiezan a ser trasladados a barrios cada vez más lejanos, hasta transferirlos cerca de la estación Liniers del Ferrocarril del Oeste, en la zona que actualmente se reconoce como barrio de Mataderos. En el cuento de Esteban Echeverría, *El matadero* (1871) se describe un matadero del siglo XIX en Buenos Aires durante el gobierno de Juan Manuel Rosas. Buscando retratar el régimen del dictador, el matadero se representa negativamente –desde la mirada contrincante de un unitario– como un espacio abyecto en el que se mezclan la barbarie y la alteridad y el individuo se pierde. Considerado como el primer cuento argentino que trata de política y sociedad (Jitrik, 1997: 98)¹⁰, en este el matadero se ha convertido en una especie de

⁸ Giacomo dice: “l’armónica – que aquí llaman acordeón” (Tizziani, 1992: 57), Nanni Paterno en la carta citada por Tizziani también declarará sobre el acordeón: “a l’armónica le ponen ese nombre” (Tizziani, 1992: 92), mientras que Lucio dirá sobre su padre: “me consta que trajo un acordeón – que llamó armónica hasta el final” (Tizziani, 1992: 81).

⁹ En el texto de Enrique González Tuñón, introducido por este ensayo de Ilaria Magnani, de hecho, encontramos también la palabra mandolín, siempre para referirse al bandoneón (es. González Tuñón, 2016: 132)

¹⁰ En su ensayo sobre *El matadero*, Noé Jitrik asegura que el aspecto híbrido del espacio representado por Echeverría – un establecimiento urbano de fines políticos que, sin embargo, aúna habitantes y culturas diversas, muchas de ellas de las zonas rurales – hacen que el matadero funcione como un núcleo o sistema capaz de “iluminar la totalidad” del problema Argentino: “Ese núcleo, situado «en las quintas al sur de la ciudad», es decir en las afueras, constituye un establecimiento urbano y al servicio de la ciudad más próximo a la campaña. Las faenas que se realizan allí tienen algo de cultural, porque existe una cierta organización tendente a lograr un producto de consumo para la ciudad, pero los personajes encargados de hacerlo son marginales, participan del modo de ser rural. Híbrido carácter que se refleja en las instalaciones del matadero y en las psicologías. No es extraño que en este lugar híbrido tenga sitio tan relevante la federación («Viva la federación», «Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra») porque la federación rosista es igualmente híbrida; como sistema político representa el triunfo de las campañas pecuarias contra la ciudad. Y de este engendro no puede sino salir el crimen, parece decir Echeverría. Y como lo cree así lo muestra en su emplazamiento originario y simbólico. Sin duda que en este sentido se anticipa a la famosa opción de Sarmiento, ‘Civilización y barbarie’; esto prueba, por lo menos, que había una manera generalizada de juzgar los fenómenos político-sociales-culturales y que el pensamiento orgánico que

arquetipo, de alegoría para pensar la nación argentina durante la modernidad. El matadero es, desde entonces, el lugar de lo 'otro': el negro, el indígena, el gaucho y el inmigrante. Es este el lugar donde, como Lucio, uno se puede sentir cómodo en un mundo salvaje hecho "de gritos y mugidos", o perder el rumbo junto con su identidad.

Los primeros establecimientos que empezaron a aprovechar integralmente la vaca troceándola en tiras, salándola y vendiendo 'tasajo' fueron los saladeros. El primer saladero del territorio argentino es el de Ensenada (1812). La introducción de técnicas que aseguraran la perduración del producto para que fuera consumido en mejores condiciones llevó a las primeras instalaciones de establecimientos frigoríficos durante los años 1883 y 1886¹¹: los Sansinena de Avellaneda y los británicos de Campana y Pampas (Peláez Almengor, 1995: 38-39). El desarrollo de esta industria sufrió una aceleración también debido a la prohibición del "tasajo" en Inglaterra a partir de 1864 por ser un alimento de dudosas condiciones bromatológicas (Baccino, 2006); rumbo seguido, el gobierno argentino decretó la exención de todo impuesto futuro a la carne congelada con el propósito de facilitar la instalación de los frigoríficos (1882) (Viola, 2008: 5) y detener la exportación de animales en pie, que había causado el proliferar de la fiebre aftosa y obligado Europa a cerrar temporáneamente sus puertos a la importación de ganado (décadas de 1870 y 1900) (Rayes, 2015).

Entre los actores sociales involucrados en la industria de la carne encontramos, además de los dueños y dirigentes, criadores, invernadores y consumidores, a los trabajadores de los frigoríficos que pertenecían a la capa más humilde de la población urbana, principalmente emigrantes:

su número fue significativo: en 1914 había cerca de 15 mil obreros en esta industria, y para 1946 su número había aumentado a casi 46 mil. En condiciones de trabajo difíciles, hombres y mujeres se levantaban a las cuatro de la mañana para preparar la carne destinada al mercado local. Los horarios de trabajo y los salarios estaban determinados por la demanda del producto. Las condiciones de trabajo fueron peligrosas para la salud de los trabajadores, de manera que su principal demanda fue su mejoramiento. Hasta principios de 1930 no contaron con organizaciones gremiales que los representaran. (Peláez Almengor, 1995: 42)

Estas eran las condiciones en las que miles de italianos trabajaban en esta industria entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, muy parecidas a las de los obreros de los mataderos, también muchos de ellos inmigrantes entre los cuales se contaban italianos, hombres y mujeres¹².

Podemos decir que, en efecto, los italianos contribuyeron bastante a la economía argentina y a todo lo relacionado con el comercio de carne. Así mismo, podemos ver como esto, a su vez, influyó mucho en la identidad de los migrantes que vivieron en esta época de desarrollo de la nación argentina. Los migrantes, entre otros factores, hicieron posible el avance de esta industria aunque en las dos novelas esta posibilidad se refleje de forma diferente: si Michele pudo levantar la cabeza con su "invención" del transporte de carne refrigerada, Giacomo solo se queda mirando "los grandes barcos que llevaban carne para Europa [...] esos gigantes panzudos que dormían, inmóviles, en la orilla" (Tizziani, 1992: 143) y Lucio, su hijo, que todas las noches va al frigorífico de Avellaneda, sigue trabajando de empleado, como otros emigrantes, aspirando como mucho a ser desollador.

surge posteriormente tiende sus raíces en una compleja reacción frente a la realidad, reacción que compromete hasta los planos íntimos del vivir" (Jitrik, 1971: 98).

¹¹ "Aunque fue en 1868 que el pionero Carlos Tellier patentó su técnica de refrigeración e impulsó los experimentos iniciales con máquinas frigoríficas" (Lluch, 2019: 3).

¹² Señalo aquí un interesante estudio de Mirta Zaida Lobato sobre trabajadores del negocio de la carne e identidades de género (Lobato, 2019).

4.3. La transnacionalidad cultural del tango

La amplísima bibliografía existente sobre el nacimiento del tango suele ser discordante sobre las modalidades y los componentes precisos que lo han afectado, mientras está bastante de acuerdo en colocar su “gestación en la segunda mitad del siglo XIX debido al proceso de contaminación de diferentes tradiciones musicales, europeas y africanas, que entraron en contacto en la zona rioplatense” (Magnani, 2016: 8-9)¹³.

No fue un hombre solo quien se inventó el tango, ni un grupo de italianos guiados por su ‘rey’ Michele Maggio, pero su nacimiento y su evolución fueron afectados sin duda por la confluencia de migrantes que hubo en la región entre Argentina y Uruguay, italianos incluidos. En Cugia leímos que el tango es “la musica che gli emigranti di tutto il mondo hanno scritto per Buenos Aires” (Cugia, 2018: 291). Estos migrantes no comparten la misma historia, no tienen el mismo pasado, pero comparten un mismo presente hecho de nostalgia por su tierra.

Así se puede leer el tango, como una invención nostálgica

that is always fragmentary and inconclusive, as an art form that pretends to evoke a past home, a space in which the seeds of a modern nation of immigrants could be found, even while singing of home impossibility. Tango wants no name home, whether that home be the parental house (*la casita de los viejos*), the lover’s house or neighborhood (*bulín, tu casa, Sur*), or the land itself (*pampa mía*). It conveys home as loss, as an exile’s home that has already collapsed with the singer’s departure from the homeland. Home, in the tango, is an irretrievable image of the past. (Olivera-Williams, 2009: 96)

Esta imagen irrecuperable del pasado diseñada por el tango es lo que encontramos en muchas experiencias de migración, como la de Giacomo y la de todos los que se fueron sin llegar nunca a ser felices en Argentina, quedándose toda la vida con las ganas de volver a Italia.

Es probable que Giacomo esté recitando en voz baja, que murmure los versos a medida que las notas van saliendo del acordeón. O que sólo piense en ellos, que repita en silencio, con los ojos cerrados, las estrofas de una historia triste en la que se mezclan la pena por el amor perdido y la nostalgia del país lejano. Pero también es posible que ni siquiera recuerde las palabras; en todo caso, desde aquí, alcanza con escuchar la melodía que la torpe digitación de un campesino arranca dificultosamente al teclado: pareciera escrita pensando en nosotros, en cada uno de los que esta noche se amontona en este navío mugriento: habla de un paisaje perdido, de un árido valle entre montañas gastadas por el tiempo, de pastores que, al caer del sol, descienden la ladera hacia cálidos hogares donde hallarán una sopa humeante, una rebanada de pan horneado en la mañana, un pedazo de queso. (Tizziani, 1992: 41-42)

El tango, a la par de los objetos aquí analizados, tiene una relación muy fuerte con la identidad de los migrantes; una identidad que se transforma y que, además, parece desvanecerse tras la migración. El tango es un instrumento de conservación de los recuerdos y sobre todo de lo querido y abandonado. Para decirlo con las palabras del poeta uruguayo Fernán Silva Valdés: “Tango/ [...] Eres un estado de alma de la multitud” (1921).

Un claro ejemplo de cómo el tango marca el proceso constitutivo y bifronte de la identidad europeo-argentina son las canciones, sus melodías, sus referentes y sus letras.

¹³ La traducción es mía.

Junto con la historia del bandoneón en *Mar de olvido* encontramos también muchas referencias explícitas al tango, especialmente a sus canciones que hacen de intertexto y a sus intérpretes. Un ejemplo es el tango *Madame Ivonne* (1933), cantado por Gardel, música de Eduardo Pereyra y letra de Enrique Cadícamo:

Ya no es la papusa del Barrio Latino,
Ya no es la mistonga florcita de lis,
Ya nada le queda, ni aquel argentino
Que entre tango y mate la alzó de París. (Tizziani, 1992: 103)

Carlos Gardel, metonimia internacional del tango-canción, es mencionado muchas veces por Tizziani. Puede no ser una casualidad que este sea uno de los dos nombres del tango citados en la novela si consideramos que Gardel también fue un emigrante: se trasladó de chico de Uruguay o de Francia, según las versiones, a Buenos Aires y allí vivió su adolescencia en habitaciones de conventillos que compartía con su madre¹⁴. Martín nace un día después de la muerte de Gardel, acontecimiento, este, relatado en el texto por la carta de José María Aguilar, su guitarrista en aquel momento, que sobrevivió al accidente, citada al pie de la letra por Tizziani (1992: 213-216)¹⁵.

Tal y como la carne, el tango se ha vuelto un producto de exportación, símbolo quizás ahora estereotipado de argentinidad¹⁶. “Sai un'altra cosa che dovremmo esportare, Dia', oltre la carne? Il tango. Farlo conoscere in tutta Europa. Bello fusse!” (Tizziani, 1992: 333), dice Michele en la novela de Cugia. El tango empieza a viajar temprano, casi como sus instrumentos musicales y llega a París y a Londres ya a principios de 1900. En *Mar de Olvido* Tizziani insinúa una duda, que alarga la historia del género y amplía sus merodeos geográficos, o sea que el tango proceda de Francia, y tenga al poeta François Villon como su precursor tan lejos como en 1460. El poeta francés –que no tuvo una vida fácil, más bien miserable viviendo al margen de la sociedad y de la legalidad, lo que lo condujo al exilio– escribía versos llenos de tristeza y nostalgia que quizás hayan inspirado algunas canciones de Gardel como *Tiempos viejos* (1926), en la que se advierten las sugerencias de los poemas de Villon *Balada de las damas de antaño* (*Ballade des dames du temps jadis*), citada por Tizziani, y *Balada de los señores de antaño* (*Ballade des seigneurs du temps jadis*), ambas incluidas en la colección *El Testamento* (*Le Testament*, 1461). Y aunque el poeta francés “no murió en París, [...] sólo partió, maldito y olvidado” (Tizziani, 1992: 159) podía consolarse (en la novela) con la idea de que en 1924 un bandoneonista se moría allí “por rezarle el responso adeudado” (Tizziani, 1992: 159). Tizziani se refiere y cita aquí a Eduardo Arolas, nombre artístico de Lorenzo Arola, conocido también con el apodo de *El tigre del bandoneón*, el compositor argentino que, en 1916, engañado por su querida amante Delia con su hermano, decidió autoexiliarse a Montevideo y luego a París, donde murió de tuberculosis¹⁷. Tizziani evoca aquí historias parecidas que pintan París como una condena, un

¹⁴ Hay dos versiones controvertidas sobre la fecha y el lugar de nacimiento de la ‘voz’ del tango argentino: para la hipótesis uruguayista Gardel nació entre 1883 y 1887 en Tacuarembó, mientras que para la hipótesis francesista nació en 1890 en Toulouse. Para más información al respecto, véase Collier, 2003 y Silva Cabrera, 1967. La tesis uruguayista ha tomado más fuerza en la última década, particularmente a la luz de la investigación de la escritora Martina Iñiguez, quien encontró la cédula de ciudadanía de Gardel en la que se indica que nació en Tacuarembó y posteriormente se nacionalizó argentino (Capelli, 2015).

¹⁵ “Carta citada por José María Aguilar, guitarrista de Gardel que sobrevivió al accidente, en la revista *Ahora*” (Tizziani, 1992: 216).

¹⁶ A partir del 1977 se estableció el 11 de diciembre como el Día Nacional del Tango, fecha en la que se celebra también el nacimiento de dos grandes nombres del tango: el cantante Carlos Gardel y el compositor Julio de Caro.

¹⁷ Véase Di Marco, 2017 y *Derecho Viejo*, el libro cinematográfico escrito por Alfredo Ruanova, y dirigido por Manuel Romero (Emelco, 1951). En el texto Tizziani dice “Arolas, cómo tosías, aquel invierno al llegar. Como un tango te morías, en el frío bulevar” (Tizziani, 1992: 159) y, aunque no esté señalado con comillas, cita aquí al pie de la letra, sustituyendo “Paloma” con “Arolas” el tango *La que murió en París* (1930) – Letra de Héctor Pedro Blomberg, música

ancla. Es el caso del epílogo de Martín quien, al final de la novela, se muda a Francia tras el comienzo de la dictadura de Videla en busca de las huellas de su familia; huellas que nunca encuentra por lo que acaba consolándose y sintiéndose libre escuchando música en la calle¹⁸.

Esta relación de Buenos Aires con París y en general con Francia que une a muchos de los compositores, músicos y voces del tango, procede de sus albores, desde que, como ya hemos dicho, comenzó a viajar hacia Europa, junto con sus instrumentos. En el primer largometraje sonoro producido por Argentina, *¡Tango!* (Luís Moglia Barth, 1933), podemos mirar en la pantalla la trayectoria del tango, interpretada por sus grandes figuras¹⁹ (Olivera-Williams, 2012: 222). El protagonista masculino procedente de un barrio obrero, cantante de tango, abandonado por la mujer que ama se muda a París, donde es contratado para cantar. Aunque aquí hace que una mujer de clase alta se enamore de él y del tango, decide volver a su antiguo amor y a su querido suburbio donde critica los cambios sufridos por el tango en Europa. “El tango en sus permanentes cruces sociales, raciales, de género [...] crea un teatro de fantasías populares que permiten que distintos públicos en distintos momentos experimenten con las identidades que presenta el tango, cuando estos necesiten encontrar su subjetividad” (Olivera-Williams, 2012: 222-223). El tango y su itinerancia se reconocen, así, como formas con la que sus actores pueden encontrar su propia subjetividad. Algo parecido se puede desprender de la película de Fernando Solana, *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) la cual hace eco del personaje de Martín, de la contemporaneidad Argentina y de sus diferentes generaciones de exiliados. En esta, tres personajes, exiliados de tres épocas diferentes de Argentina –“la independencia, la crisis del treinta y la época de oro del tango y la dictadura militar de 1976 a 1982”– se juntan para tomar mate en París, donde el tango salta “barreras nacionales y temporales, creando un espacio onírico para el deseo de ser” (Olivera-Williams, 2012: 224).

En *Tango alla fine del mondo* no encontramos referencias a figuras del tango, pero hay muchas citas de piezas no siempre existentes y tal vez posteriores a la ambientación de la novela. Entre los tangos más célebres de los *Tangueros*, está *El irresistible*, escrito por el inmigrante originario de Foggia Lorenzo Logatti en 1908, *El fuego lento*, quizás una cita del instrumental *A fuego lento*, compuesto por Horacio Adolfo Salgán (1953) y *El gringo*, que existe, pero parece más una tarantella mezclada con una milonga. Michele Maggio toca *La Pipistrela*, un tango de Tita Merello (1933), además de *Mi querida señora* y *La taguarita* que no parecen existir.

Lo que en ambas novelas no se menciona, pero que me parece interesante señalar a la hora de enfocarnos en los dos objetos, el frigorífico y el bandoneón, es que existe un tango donde el primero, una de las empresas que dio más trabajo a los migrantes, es el protagonista. Hablo de *La Negra* (1917), un tango de propaganda sin letra cuya música fue compuesta por Enrique Delfino, dedicado a la ya desaparecida ‘Compañía Sansinena de Carnes Congeladas’, cuyo logo tiene diseñado el perfil de la cabeza de una negra, con su gran aro circular, en cuyo interior se dibuja una ‘s’ mayúscula.

de Enrique Maciel, voz de Ignacio Corsini. El intertexto del autor incluye muchas letras de tango a veces no discernibles por no estar señaladas. En este aspecto diría que hay varios niveles de lectura del texto de Tizziani y, si bien no afecta la comprensión de los hechos narrados perjuicio de la narración, uno de ellos es totalmente discernible solo por expertos de tango-canción. Para poner otro ejemplo de cita sin señalar del mismo tango: “ya nadie me está esperando allá en el barrio feliz, pero siempre está nevando sobre mi sueño de París” (Tizziani, 1992: 272). “Siempre te están esperando/Allá en el barrio feliz,/ Pero siempre está nevando/ Sobre tu sueño, en París” (Blomberg).

¹⁸ De la carta que escribe Martín recién llegado a París: “no por lo que la música cuenta, sino porque suena, y escucharla en la calle me devuelve un sentimiento cuyo sabor casi había olvidado: el de ser libre” (Tizziani, 1992: 196).

¹⁹ Con Libertad Lamarque, Tita Merello, Alberto Gómez, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Juan D’Arienzo, Juan de Dios Filiberto, Edgardo Donato, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia.

5. CONCLUSIONES

Los objetos encontrados en las dos novelas aquí analizadas nos han conducido tras las historias de dos familias de migrantes y nos han ayudado a recolectar indicios sobre la evolución de las identidades de sus miembros los cuales siguen una trayectoria muy diferente. El *happy ending* perseguido por Cugia nos lleva a reflexionar sobre cómo estos elementos y sus interacciones con los personajes pueden realmente mejorar la condición de un migrante que, como Michele Maggio, llega a realizar todos sus sueños, aunque debe superar muchos obstáculos, convirtiéndose en el estereotipo del italiano orgulloso de su patria, pero contento lejos de ella. Aquí la nostalgia y los recuerdos del pasado en 'Isola delle Femmine', que han estimulado al protagonista en la vida y en sus tangos, son reemplazados por un presente florido y prometedor. En Tizziani, por el contrario, el bandoneón sigue la parábola de la migración y de la incertidumbre que lleva tal condición. Hay una falta de resolución subyacente a la identidad de quien emigra, un estado de insatisfacción, de inquietud debido por un lado a la nostalgia por haber "dejado atrás los elementos imprescindibles para hacer la vida" (Tizziani, 1992: 130) y por el otro la conciencia de que este desarraigo hace que los recuerdos cambien la forma de las cosas, transformando el pasado en un "imaginario paraíso [...]. Bello sólo desde lejos" (Tizziani, 1992: 130). Aun así, los protagonistas de Tizziani eligen vivir de una falsa memoria, en la que, viviendo un presente infeliz, conservan felices los recuerdos. Sin embargo, Martín, al volver a Europa, descubre que "el olvido es implacable" (Tizziani, 1992: 224) y que "la lluvia y el polvo han borrado los rastros" (Tizziani, 1992: 223) de la memoria de su familia, dejando así que la nostalgia, alimentada por falsos recuerdos, quede como una marca que afectará las generaciones futuras, descendientes de emigrantes.

[ELLA] ¿Qué será de los que nazcan aquí y crezcan envenenados por esta mezcla de nostalgia, frustración y pena por sí mismos? ¿Qué incurable, vergonzoso mal iremos a contagiar a esta pobre tierra? ¿Qué sentimiento de inseguridad y desarraigo dejaremos tal vez para siempre en nuestra gente? (Tizziani, 1992: 98)

Bibliografía

- BACCINO, Silvia, Sergio ROBLES y María SOROLLA (2006) *La producción. La industria frigorífica*, Buenos Aires, De los cuatro vientos.
- BEVILACQUA, Anna y Massimo DALL'AGNOLA (2010) "La presencia italiana en la Argentina: historia y características del fenómeno migratorio", en Francisco MORALES PADRÓN, ed., *Actas XIX de Historia Canario-Americana*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 100-130, en línea: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/coloquios/id/2069/filename/2129.pdf> (16/01/2023).
- BJERG, María (2019) "El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadís. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración", *Pasado Abierto* 9, pp. 140-157, en línea: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto> (13/01/2023).
- CAPELLI, Dino (2015). "Terminó la discusión: Carlos Gardel es uruguayo", *El Mundo*, 24 Marzo, 2015, en línea: <https://www.elmundo.es/internacional/2015/03/24/55109c9222601dd57c8b4580.html> (10/11/2023).
- CATALDI, Gustavo y Silvia DI FLORIO (2015) *Anconetani*, 63'

- COLLIER, Simon (2003) *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*, Santiago, Ariadna.
- CUGIA, Diego (2018), *Tango alla fine del mondo*, Milán, Mondadori, (2013).
- DI MARCO, Massimo (2017), *Il tango nel cuore: Storia di Eduardo Arolas, El Tigre del Bandoneón*, Milán, Edición Digital (2008).
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (2016) *Tangos*, ed. de Ilaria Magnani, Roma, Nova Delphi.
- FRANZINA, Emilio (eds) (1979) *¡Mérida! ¡Mérida! Emigrazione e colonizzazione nelle terre dei contadini veneti in América Latina, 1876-1902*, Milán, Feltrinelli, pp. 86-88.
- JITRIK, Noé (1971) *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- LLUCH, Andrea (2019) "Las empresas frigoríficas en Argentina: estrategias empresariales y cambios en el sector industrial (1882-1930)", *América Latina en la Historia Económica* 26.2, pp. 1-23.
- LOBATO, Mirta (2019) "Dentro y fuera de lugar. Carne, trabajo e identidades de género en argentina" en Juan Suriano y Cristiana Schettini, eds., *Historias Cruzadas. Diálogos historiográficos sobre el mundo del trabajo en Brasil y Argentina*, Córdoba, Teseo.
- MAGNANI, Ilaria (2015) "Il tessuto delle voci in *Mar de olvido* di Rubén Tizziani", *Letterature d'America* XXXV, 153, pp. 5-20.
- (2016), "Margini e marginalità bonaerense en *Tangos*", en Enrique González Tuñón, *Tangos*, Roma, Nova Delphi, pp. 7-38.
- (2018), "Italia y Argentina. Novelas contemporáneas narran las migraciones decimonónicas", *Rassegna iberistica* 41.109, pp. 49-59.
- MARSCHALL, Sabine (2019) "'Memory objects': Material objects and memories of home in the context of intra-African mobility", *Journal of Material Culture* 24.3, pp. 253-269, en línea <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1359183519832630> (15/01/2023)
- MARTINI, José X. (2014) "Los antiguos mataderos de Buenos Aires", *Ciencia hoy* 23.137, en línea: https://cienciahoy.org.ar/wpcontent/uploads/Revista_137_Pasado_en_imagenes_Mataderos.pdf (16/01/2023).
- MOGLIA BARTH, Luis José (1933) *¡Tango!*, 80'.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (2009) "The Twentieth Century as Ruin: Tango and Historical Memory", en Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, eds., *Telling Ruins in Latin America. New Concepts in Latino American Cultures*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 95-106.
- (2012) "Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna" en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, eds., *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 211-226.
- PELÁEZ ALMENGOR, Oscar Guillermo (1995) "Los frigoríficos argentinos, 1880-1930", *ESTUDIOS* 3, pp. 37-49.

RAYES, Agustina, "Destinadas a un destino: Los inicios de las exportaciones argentinas de carnes frigoríficas, 1883-1913", *E.I.A.L.* 26.1, pp. 7-30, en línea <https://core.ac.uk/download/pdf/80362835.pdf> (12/01/2023).

ROMERO, Manuel (1951) *Derecho Viejo*, 85'.

SILVA CABRERA, Erasmo (1967) *Carlos Gardel, el gran desconocido* (AVLIS), Montevideo, Ediciones Ciudadela.

TIZZIANI, Rubén (1992) *Mar de olvido*, Buenos Aires, Emecé.

VIDART, Daniel (1967) *El tango y su mundo*, Montevideo, Tauro Ediciones.

VIOLA, María (2008) "La discursividad de los medios en torno a la innovación del frigorífico", *XXI Jornadas de Historia Económica. Asociación Argentina de Historia Económica. Universidad Nacional de Tres de Febrero Caseros*, Buenos Aires, pp. 1-18. <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/viola.pdf> (11/01/2023).

ZUCCHI, Oscar (1998) *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Buenos Aires, Corregidor.

