

OCHO SIGLOS DEL CANTAR NAPOLITANO

VITALIDAD ACTUAL DE UNA DE LAS FORMAS MUSICALES POPULARES MÁS
ANTIGUAS DEL MUNDO

p o r

Enrique Bello

A comienzos de nuestro siglo, la *canzone napoletana* adquirió en el mundo una patente de universalidad que después, sólo el jazz y sus derivaciones ha logrado alcanzar. Nuestras madres y abuelas la escucharon o cantaron en los salones del novecientos. Se popularizó más aún en Europa. Los alemanes del tiempo de Guillermo II fueron particularmente adictos a esta música dulzona, sentimental y a veces arcaizante. El hecho es que, por lo menos en nuestro medio, la canción napolitana tuvo su época, como en el resto del mundo, y desapareció, barrida por canciones y bailables más a tono con los cambios que la sociedad de este siglo ha venido introduciendo.

Jamás pensé que entre las varias cosas sobre las cuales habría de escribir algún día estaría el tema de hoy: la *canzone napoletana*. Porque, ¿a quién puede ocurrírsele tratar asuntos que no le son gratos? Por lo general, cuando así se obra, el hecho se opera por reacción. Pero el escribir en semejante estado de ánimo indica casi siempre resentimiento, y difícilmente tal sensación se hace presente en asuntos tan alejados de nuestras preocupaciones principales. El hecho es que el día en que, hace poco más de un año, me embarqué con rumbo a Italia, empecé a sentir, como un mareo persistente, la repetición hasta el infinito de la canción napolitana, tocada y cantada en todos los ritmos imaginables por las tres orquestas del barco que, naturalmente, era un barco italiano. Supe después que la mayoría de los músicos de estas orquestas eran napolitanos; pero la razón de este proteccionismo no residía en la regionalidad de los músicos. La verdad es que la canción napolitana es el canto nacional de Italia, y que, lejos de desaparecer, como ocurrió en el resto del mundo, por substitución, su producción se ha incrementado cada año, a pesar de la decadencia que ha experimentado en el sentido de su típico origen. En Italia se canta y se baila con las canciones de los festivales anuales de Nápoles. Los compositores y los cantantes preferidos ganan fortunas enormes, y de vez en cuando, algunas de estas canciones, haciendo honor a sus ancestros, vuelven a dar la vuelta al mundo, por

encima de cualquiera importación popular norteamericana o francesa. Una prueba al canto: cuando dejé Italia, a fines de julio de este año, "Nel blu dipinto di blu" empezaba a ser reemplazada en el fanatismo popular italiano por otras canciones más recientes. En agosto, esta canción era cantada en todo Chile, en todo Estados Unidos, y en la mayor parte de Europa. Doménico Modugno, su autor, es más popular que el Presidente Gronchi, y desde luego percibe por sus canciones entradas mucho más altas que las del Primer Mandatario.

Así, pues, aquello que en un comienzo nos produjo seguramente mayor desagrado que la condena que uno podría sufrir, de escuchar cuecas chilenas durante 24 horas diarias, debió llevarnos, forzosamente, a una reflexión: ¿Cuál es el origen de este monopolio regional de la música popular italiana, y su extensión en todo el país?, ¿es que no se dio música popular y folklore musical en las otras regiones de la península?, ¿cuándo comienza en Italia la canción napolitana?

Formulando preguntas como éstas atravesé Italia. Las respuestas casi nunca fueron claras: sí, aquí en el Piamonte se dio también, en otro tiempo, la canción; sí, en la Lombardía; pero no se la cultivó, no hubo continuadores, buscadores, y logró salir, sólo por excepción, del ámbito regional. Pero la canción napolitana está ahí. Se la cantó y se la canta en el Véneto como en la Toscana. La cantaron también artistas famosos, de Caruso para atrás y para adelante, ¿a qué más?

Así llegamos un día a Nápoles. Había que resolver esto, que para un sudamericano indiferente a las fiorituras meridionales resultaba algo como un absurdo. Como invitado del Ente del Turismo napolitano, fui visitado en el hotel por periodistas. Entre las preguntas que se me hicieron estaba la que para ellos es la más natural: "¿Qué opina usted de nuestra *canzone*?". No podía opinar, a riesgo de aparecer descomedido con aquellos que tan gentilmente me habían invitado. Sin embargo, al día siguiente apareció en un diario de Nápoles que yo estaba allí especialmente para estudiar la canción napolitana. Dedo en boca, me dije, y ese mismo día fui a saludar al señor Director del Ente Provinciale per il Turismo de Nápoles, personalidad justamente estimada.

En su escritorio, la canción continuó girando. La publicación del diario había sido leída por el Director. Después de las palabras usuales en estos casos, el distinguido napolitano, con una familiaridad que es común entre los del meridión italiano, se sentó sobre el escritorio, y empezó a cantar una canción, en voz baja. ¿La conoce?, me preguntó. No estaba bien seguro, pero contesté que sí. Debí escucharla en el barco, o

tal vez en los discos que se oyen al andar por las calles. "Es mía", me dijo el Director. "Y esta otra... ¿la reconoce?. También".

Fue entonces que decidí la cuestión: había que ocuparse de la canción napolitana. No supe hasta entonces que existiera en el mundo un culto mayor por una forma popular de música que aquel que Italia demuestra por la suya.

* * *

Para bucear en los orígenes de la *canzone* existe una bibliografía generosa, que podría envidiarse para formas musicales más cultas. Sin embargo, el ensayista contemporáneo Massimiliano Vajro, es posiblemente quien ha reunido mejores materiales, y allegado luces que permiten establecer con claridad las relaciones entre el pasado y el presente de la canción napolitana, asunto éste no siempre tratado con independencia. Porque los tratadistas napolitanos, son generalmente, por encima de todo, napolitanos, y como es natural marcan sus preferencias a aquellos compositores de su color. Vajro, sin embargo, abunda en esta ponencia: la canción napolitana nació hace muchos siglos en los labios del pueblo; se refinó después a través de la experiencia de los villancicos o *villanelle*, filtró definitivamente la propia expresión sobre el palco escénico de la ópera bufa, se enriquece con los motivos del ambiente popular ochocentista, y encuentra su más alto desarrollo en dos cultores y difusores insignes, que viven entre los siglos XIX y XX: Salvatore Di Giacomo y Enrico De Leva.

Son numerosos los ensayos que tratan de establecer el remoto origen de la *canzone*. El propio Benedetto Croce se ocupó del problema, en sus investigaciones. Ya en la segunda mitad del siglo pasado, se despertó una verdadera fiebre investigativa para trazar una línea histórica que permitiera desenterrar las esquivas raíces. Numerosos estudiosos se internan por la campiña italiana, visitan las aldeas más alejadas, interrogan y anotan. Se compila así un vasto repertorio, se busca la ascendencia y descendencia de éste u otro hallazgo. Se producen confusiones cuando se señala como una misma cosa el canto popular y la canción napolitanos. Se llega, finalmente, a una apreciación justa: el canto popular es el producto de una creación colectiva, que se desarrolla, ajusta y desajusta, con el correr del tiempo. En la canción napolitana el proceso ochocentista toma base en grupos de personas que se reunían para dar, cada una, la contribución de una palabra o de un verso (en la canción napolitana fue siempre más importante el verso que la música, en el orden de importancia que regionalmente se le ha dado).

Junto al canto popular va creándose, pues, el *popularesco*, que se nutre del primero; pero que a diferencia de él, no se produce en la masa del pueblo, transmitiéndose y agregándose de generación en generación. El *popularesco* —y en este caso la *canzone*— tiene un inventor individual, el poeta. Los primeros ejemplos de canción napolitana son francamente populares y se remontan al pre Renacimiento, a los comienzos del 1300. Después los músicos y poetas populares la vuelven *popularesca*, por decirlo así, más culta. Es en pleno siglo XIX que nace lo que se compone hasta hoy como *canzone napoletana*.

Hurgando más en el pasado, los investigadores establecen que, si bien en Nápoles se cantaba antes del *trecento*, es evidente que se ha confundido frecuentemente poesía y canto, atribuyendo al folklore musical cada fragmento de poesía lírica dialectal que nunca tuvo música. Tal poesía, que jamás pudo repetir el pueblo, se encerraba en los ambientes cultos. Vajro da, en cambio, algunos ejemplos de cómo el pueblo napolitano del 1300 buscaba los motivos de su canto en las impresiones elementales, en los acontecimientos políticos. La primera poesía napolitana fue satírica, rara vez lírica, con frecuencia jocosa. Sucesos de índole política inspiraron versos como los siguientes:

Beata chella crapa,
che fece tale agniello,
che lo Conte di Manoppiello
é tenuto levarese lo cappiello,

que algunos sitúan en el 1300 y otros en el 1400. El episodio da luz suficiente para seguir el proceso de un canto popular: el Conde de Manoppello, al encontrarse con Jacopo Arcucci, de Capri (vulgarmente llamado Jacobo de Capra), gran chambelán del reino en tiempos de Juana I, se negó a saludarlo, como era su deber, sacándose el sombrero. Juana le ordenó quitárselo, amenazándolo con un castigo. Y el altivo Conde de Manoppello... debió quitarse *il cappello* (el sombrero).

Hay otros fragmentos que el ensayista mencionado cita, y que evidentemente formaban parte de canciones de amor, demostrativas de que la poesía lírica napolitana del 1300-1400 no fue, por otra parte, sólo satírica:

O vedovella, quando staie a litto
lamentati di me, ché n'haie raggione;
O vedovella de Castiello a mare
passa sso'ponte e vieneme a basare,

y si sólo traducimos del dialecto *litto* por lecho, y *vedovella* por viudita,

lo demás queda bien al alcance de cualquier lector en español. En los comentarios que se hacen a tales ejemplos, se afirma que éstos correspondían a una canción que se cantó en el 1400, lo cual hace remontarse la *canzone napoletana* a un período hasta no hace mucho tiempo insospechado. No hay que olvidar, por otra parte, que por aquellos tiempos se llamaba *canzone*, no solamente a la expresión cantada, sino también a una forma poética de determinadas características métricas. Es, pues, importante el documento que afirma que la canción de la viudita tenía además su propia música.

En los siglos XV y XVI, las formas típicas de la música popular italiana eran la *fróttola*, la *villanella* (villancico), y el *strambotto* (copla). Desgraciadamente, de los elementos populares primitivos han quedado muy escasos vestigios, y los ejemplos de villanelas y estrambotes que algunos tratadistas ofrecen —como bien lo establece Massimiliano Vajro— son, en gran parte, imitaciones doctas de las formas originales. Durante mucho tiempo se propaló que la *fróttola* tenía un carácter musical rústico y primitivo, por el hecho de que los compositores italianos de comienzos del siglo XV no conocían el contrapunto. Sin embargo, Pannain advierte que si a la *musa popular* conviene el canto al unísono con acompañamiento de un instrumento, los músicos cortesanos conocían bien el contrapunto, y lo empleaban en sus elaboraciones de temas populares o en composiciones de entonación popularisca. La atracción que la forma musical de la *villanella* ejerció rápidamente en el ambiente culto napolitano e italiano, fue la condena de la villanella misma, que se modificó en una avalancha de finas y difíciles composiciones, en las cuales un simple tema poético dialectal (más tarde ni siquiera dialectal) se estructuraba en contrapunto y desarrollaba en forma brillante, y por lo tanto extraña al modo popular.

La *villanella*, en su forma más espléndida y típica, fue siempre polifónica y no monódica como es, por naturaleza, el canto popular napolitano y como había de ser más tarde la canción napolitana. El folklore musical napolitano se expresa siempre con formas monódicas: una voz, sola o con acompañamiento de *teorba*, de *calascione*, nunca con coros. El napolitano rechazaba el canto coral, que permanece como una característica del folklore de las regiones septentrionales de Italia, y aun cuando canta en compañía —un ejemplo es el popularizado “Funiculí, funiculá”—, las voces pueden ser muchas, pero la línea melódica es una sola, sin descomponerse jamás en polifonía. Así, pues, aciertan los ensayistas que desconocen la derivación estricta de la canción napolitana de la *villanella*.

* * *

Hemos dicho ya, que existe una abundante literatura sobre nuestro tema. Difícil resulta desarrollar, en espacio breve, una relación cronológica de las alternativas del cantar napolitano. Pasemos, pues, de golpe al *settecento*, tratando siempre de mantener los nexos principales de la evolución de esta forma.

Con el mejoramiento de la técnica musical, el fin de la furia del barroco, y la presencia de algunos buenos maestros divulgadores, el siglo XVIII da fuerte impulso a la canción napolitana. Va afinándose la expresión, surgen los temas, los diseños melódicos se vuelven más lineales y claros, la armonía se alimenta de la gran experiencia musical de la escuela operística napolitana. Y será, justamente, la ópera bufa la que se encargará de conservar la poesía dialectal *settecentesca*. Scherillo, que escribe un penetrante estudio sobre los textos de la ópera napolitana, recogió una serie numerosísima de canzonetas populares que descubre al leer decenas de libretos ya olvidados, musicados por grandes y modestos autores. En muchos casos, las canciones, al pasar a través de las modificaciones de los libretistas, habían perdido sus características originales, si bien permanecía intacto el punto de partida y a menudo aun el metro y el ritmo, lo que testimonia cómo la ópera había acogido en su seno y preservado numerosos fragmentos genuinos de la producción popular del siglo XVIII, que se han transmitido hasta nosotros, si bien de muchos de estos libretos no se ha conservado la música. Se argumenta, sin embargo, que en éstos las canzonetas populares venían cantadas sobre el mismo motivo con el cual eran cantadas por el pueblo.

Hubo, sin embargo, casos en el sentido inverso, de canzonetas compuestas sobre motivos de ópera, a los cuales se adaptaron versos dialectales. Es difícil establecer la genealogía segura, pues se hace casi imposible encontrar en el maremágnum de la ópera bufa napolitana el origen, los diversos motivos musicales; sin embargo, es evidente, por ejemplo, que la música de "A la fiera de mast'Andrea" y de "Lo zoccolaro" no es absolutamente popular, sino que fuertemente mezclada con cadencias y atmósfera de la ópera de teatro. Por otra parte, la *canzone* de la segunda mitad del XVIII y de los primeros decenios de mil ochocientos, invade frecuentemente el campo de la música cortesana, y entre los dos planos se producen continuas interferencias, que establecen su parentela. De las dos canciones citadas, la primera hace la relación de la visita a una feria:

Alla fiera de Mast'Andrea m'accattaie no campaniello
 ndinghete ndinghete 'u campaniello, oje Menechella, oje Meneché.
 Alla fiera de Mast'Andrea m'accattaje no tammurriello,
 ttupete ttupete 'u tammurriello, ndighete ndighete 'u campaniello
 oje Menechella, oje Meneché, etc.

que es una retahila de sabor onomatopéyico. En esta estrofa, que habla de la feria del Maestro Andrés, hay continuas imitaciones de instrumentos: la campanilla, el tamborino, después viene el violín, el *calascione*, etc. La música está planteada sobre una progresión armónica de aquellas que se encuentran a cada paso en la música del XVII italiana y napolitana.

Hay, por otra parte, varios ejemplos de aprovechamiento de viejas canciones populares por músicos cultos. "Funesta ca lucive", *canzone siciliana* del siglo XVI, está adaptada por Bellini en su ópera "La sonámbula". Antes de esto, habíase difundido que Paisiello, Pergolesi, Cimarosa, Jommelli y otros compositores de ópera bufa, habrían escrito *canzonette popolarische*. Para afirmarlo se basaban en que estaba a la vista la inclusión de motivos populares en las partituras setecentescas, atribuyéndosele a los mismos autores la paternidad de las canzonetas incluidas. Vajro lo niega, probando que la atmósfera del *settecento* no estaba aún madura para que estos músicos operísticos musicaran canciones.

Debía llegar el primer romanticismo y su atmósfera importada de otros países, en el inicio del siglo XIX, para que por fin la producción dialectal anónima y el folklore fueran recogidos, valorizados e investigados.

* * *

Desembarquemos, finalmente, en el *ottocento*. El primer período de la historia de lo que con criterio de hoy se llama la *canzone napolitana*, queda registrado en el siglo XIX en algunos centenares de toscas hojas de papel de 30 por 30 centímetros, estampados por un solo lado, adornados con grabados primitivos y ornamentos tipográficos de deliciosa factura, realizados con la colaboración entusiasta de los tipógrafos napolitanos. Estas canciones estaban decididamente influenciadas por la ópera bufa del siglo anterior. Estas hojas, que eran los primeros documentos de difusión impresa, constituyeron la tribuna de la primera poesía napolitana, y hacen florecer el entrecruce de réplicas e imitaciones. Regaldi, que viene por primera vez a Nápoles en 1840, fue testigo de la exuberancia que en aquel tiempo tenían las hojas volantes, en la fiebre

de la difusión. Sin embargo, para él, el origen de éstas se sitúa en la merma del bandolerismo, que recoge la suma de las "historias" estampadas sobre éste o aquel bandido, y que se vendían junto al Molo entre los grupos de cantores populares; así se acerca el pueblo a la recién florecida "lirica molle e sospirosa" de las canzonetas que se cantaban junto a las arpas de los *Viggianesi*, tanto como a los cémbalos de las damas.

Es notable que en Nápoles no sólo el compositor y el poeta de la canción son importantes; grado de personajes alcanzaron los tipógrafos e impresores del ochocientos, entre los cuales había también poetas que editaban sus propias canciones, además de las ajenas.

De las primeras décadas del 1800 se destaca un numeroso grupo de cancionistas e impresores, entre los cuales mencionamos, de paso, a Raffaele Colucci, Raffaele Sacco, De Marco, Pietro Martorana, Azzolino. Casi contemporáneamente surge el canzonetista más famoso de todos: Salvatore Di Giacomo, y poco después (alcanzan a ser amigos), Enrico De Leva, que compone y vive en nuestro siglo. De Colucci es la más divulgada "Don Ciccillo", cuyo personaje se hace legendario. Otras canciones de estos comienzos, algunas de las cuales se cantan aún hoy en día, son "Luisella", "Te voglio bene assaje", "O Cardillo", canciones todas que tuvieron con el tiempo numerosos versificadores, réplicas y contraréplicas.

En 1847, Teodoro Cottrau, nieto de un Mariscal de Napoleón —cuyo padre se había establecido en Nápoles, atraído por la *canzone* y su ambiente, al punto de hacerse editor y escritor de las mismas—, editó "El eco del Vesubio", que duró hasta 1870, en el cual publicó alrededor de un centenar de canciones de las distintas regiones de Nápoles. Teodoro Cottrau escribió, él mismo, canciones, y es suya una de las más célebres en el mundo: la barcarola "Santa Lucía":

Sul mare luccica
l'astro d'argento,
placida é l'onda
prospero il vento.
Venite all'agile
barchetta mia,
Santa Lucia,
Santa Lucia!, etc.

De esta famosa canción existía, también, sin embargo, una versión dialectal, de la cual nunca se habla. El mundo internacional —dice con pena el tratadista Vajro— prefirió a las palabras dialectales el texto italiano elegido por Cottrau, y que fue escrito por Enrico Cossovich, un

dálmata naturalizado napolitano. Así, por ejemplo, para citar sólo los dos primeros versos: *Sul mare luccica — l'astro d'argento . . .* corresponde en el original nunca cantado: *Comme se fricceca — la luna chiena! . . .* en los cuales el verbo *friccecare* muestra una luna radiante que se refleja en el mar, dando a la imagen una bella síntesis.

En las vecindades del 1900, es De Leva quien crea su canción más famosa y una de las expresiones más puras de la creación napolitana: "Spingole frangese". De Leva es un músico culto, amigo de D'Annunzio, que siente la *canzone* como una religión. Caruso hace célebres algunas de las primeras canciones del entonces joven musicador napolitano.

De Leva capta en sus canciones, con los versos de Di Giacomo, todo el ambiente romántico finisecular, las actitudes desmayadas de las damas con aquellos atuendos que las dividían en dos, desde la cintura, la luz azulenta del gas en los interiores recamados de brocados, las embriagadoras puestas de sol en la riviéra napolitana, las serenatas nocturnas, el verano de Nápoles con su perfume de cardenales y de tomates puestos a secar, el aroma de los pinos de Posillipo. Es ésta una música que no prorrumpe en acentos dramáticos, sino que exhala perfumes, cuenta las cosas que se producen en el frágil corazón de los enamorados. No se le pide más a esta música, que representó a una sociedad enferma de romanticismo grave, considerada en la universalidad que logró como música popular. Su vitalidad se prueba, sin embargo, cuando en su evolución hasta nuestros días conserva, apenas modificados por el mayor o menor talento de los compositores, los elementos fundamentales de la vieja alquimia romántica.

Volviendo un poco a los comienzos del desarrollo ochocentista de la *canzone*, preciso es mencionar la iniciación de las canciones dedicadas o con motivo de la fiesta religiosa napolitana de Piedigrotta. Los napolitanos —y gentes de toda Italia, y también del extranjero— van cada año en peregrinación nocturna al santuario que existe en la Iglesia de Piedigrotta, donde se venera la virgen del mismo nombre. Esta peregrinación data de siglos, pero desde 1835 solamente se empezó a componer canciones para la fiesta de Piedigrotta. La *canzone* que se hizo célebre en aquella peregrinación fue "Te voglio bene assaje", de Raffaele Sacco. Más tarde la composición de canciones para esta fiesta religiosa entró en un período de decadencia, por la comercialización que provocaron círculos y asociaciones que estimulaban las *canzone pedigrottesche* con fines de atracción turística.

Refiriéndonos nuevamente a De Leva, el más importante, con Di Giacomo, de los cultores de la *canzone napoletana* durante el final del

siglo pasado y de comienzos del presente, ambos habían de formar pronto la pareja de creadores de canciones más notables que ha tenido Italia. De Leva escribe la música y Di Giacomo los textos. Así se popularizan "Rosa Rusé", "Lacreme amare" (1886), "Pastorale"; la ya mencionada "Spingole frangese", que la escribe De Leva para la fiesta de Piedigrotta, de 1888. Cuando el Káiser visita Nápoles en los días del 1900, la "Spingole frangese" la entonaban los brillantes oficiales prusianos, y a la entrada del emperador germano a la ciudad, la canción piedigrottesca de De Leva fue ejecutada por la banda con ritmo de marcha, y los soldados alemanes marcaron con ella el paso del ganso. Vienen después "A canzone d'a pupata", "Ammore piccerillo", "Vocca 'e rosa", "A Capemonte", etc., cuyos versificadores son Di Giacomo, Peppino Turco, Bracco y otros.

Puede decirse que, a diferencia de lo que después había de ocurrir constantemente con la música popular, tanto la de Nápoles como la de otros países y regiones del mundo, la canción napolitana del siglo pasado nace por obra de músicos y poetas cultos, refinados algunos, que crearon los, por decirlo así, modelos del género, después de recoger lo mejor de la tradición popular en una labor que demoró tiempo y sacrificios. Ellos —Di Giacomo, De Leva, etc.— le insuflaron nueva vida y unificaron el espíritu del cantar que el pueblo napolitano había ido entregando con el caminar de los años. El propio Enrico De Leva dice, en un reportaje que el "Corriere di Napoli" publica en 1929:

"Yo creo que las cualidades esenciales de canciones destinadas a expresar la tradición de un pueblo, deberán consistir en la novedad del ritmo, en la originalidad de la melodía, en la veracidad del color, en la buena y simple armonización y, en fin, en la facilidad de su comprensión. ¿Os parece poco esto?... La decadencia de la canción se origina especialmente en las dificultades que presenta, dificultades que no han sido superadas sino por músicos inteligentes, y sobre todo, de buen gusto. Una prueba la da el hecho de que cuando, inclusive maestros de cultura y reputación indiscutibles, intentaron componer *canzone*, el resultado fue una completa desilusión; como por otra parte fue desfigurada, cada vez que se aproximaba la fiesta piedigrottesca, por gran número de chupuceros inconscientes, que se improvisaban tras la conquista de una popularidad fácil... Muchos afirman que la canción fue creada por el pueblo, y no me permito ponerlo en duda; pero entendámonos bien sobre esta aseveración. ¿Qué cosa podía crear el pueblo? Un mote, un motivo, un estribillo; pero no ha creado jamás, desde la base, una melodía completa. Y el *motto*, el *ritornello*, ¿qué habría sido de éstos si no hubie-

ran sido lanzados al dominio de la canción con la cooperación de un auténtico músico? . . .”

En este sentido, De Leva puso en práctica sus convicciones, al crear sus *canzone napolitane*. El interrogó cada vez los antiguos motes y fragmentos de canciones tradicionales del pueblo napolitano, y las compuso o recompuso de acuerdo a su sensibilidad. Muchas veces la melodía entera era creada por el compositor, pero el clima, la atmósfera tradicional han estado presentes en sus canciones. El compositor escribe más tarde una variante de la canción, la romanza, como “O munaciello”, por ejemplo, basadas en leyendas populares.

Nuestra referencia a De Leva no debe, sin embargo, llevar a hacer creer a quienes nada o poco conocen sobre la canción napolitana, que ha sido él quien tuvo trascendencia mayor en el desarrollo y ennoblecimiento de la *canzone*. La tuvo, sin duda, como compositor. Pero es Salvatore Di Giacomo el napolitano que, desde el primer momento, en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del actual, se constituye en el intermediario entre el alma popular y el músico de oficio. Se ha insistido mucho —dice M. Vajro— desde Croce adelante, precisamente sobre el valor trascendental de la poesía digiacomiana, que no es más “napolitana” en el sentido topográfico y psicológico; lo que es verdad además porque un arte *local*, obviamente, no existe sino como punto de arranque topográfico y en el momento en el cual éste desemboca y ocupa la esfera del arte, es que ha logrado levantarse a una significación válida para todos los hombres y para todas las latitudes.

Es indudable que en la poesía de Di Giacomo, hecha *canzone*, Nápoles está siempre presente, aun cuando el poeta transfiera en dialecto motivos y situaciones de otras épocas o regiones, pues la impresión de la transferencia de una zona étnica a otra, deriva de la coexistencia y contemporaneidad de desarrollo de los mismos sentimientos populares en varias y también remotas partes del mundo, en una desconcertante forma de paralelismo cuyas partes se ignoran recíprocamente.

Exceptuada su poesía no musicable, toda la producción de Di Giacomo para las *canzone* es exclusivamente napolitana. Está en ella la atmósfera y el clima de Nápoles, el espiritual y el físico; este Nápoles donde el contraste entre realidad y sueño se encuentran atenuados al máximo, y los elementos de la una y del otro fluctúan sin que se les distinga siempre con claridad, a través de expresiones que moverían a risa si no fueran tan humanas y . . . reales.

Lo importante, por último, es que Di Giacomo crea el modelo básico de la canción napolitana, y que este modelo, que tan buenos cultores

tuviera hace cincuenta y más años, sirve hasta nuestros días, a pesar de las deformaciones y de los chapuceros, de que hablaba De Leva.

El lenguaje de Di Giacomo está hecho de cosas que se ven, se sienten, se huelen, y es al mismo tiempo un lenguaje que, valiéndose del dialecto napolitano, es intrínsecamente música, antes aún que haya sido "puesto" en música. "Di Giacomo —dice el tratadista más arriba citado— está entre su pueblo; encantado, cruza las calles, saluda con galanura a las bellas acodadas en los dinteles de las casas, se detiene estático delante de las tiendas adornadas de frascos y de largas hileras de salchichas... Oh, su Nápoles del tardío ochocientos es verdaderamente un gran pesebre con las cabritas que transportan la leche hasta la misma escala de la casa; con los vendedores de huevos y de gallinas vivas, con el cambista y todos los tipos descritos ya dos siglos antes por Gian Battista del Tufo en su "Retrato de Nápoles". En esta atmósfera el poeta se siente envuelto, coge ávido las expresiones populares, las voces de las calles y de los vendedores, fijando los ojos atentos en cada napolitano. No piensa aún en la gran poesía; más tarde se apartará y la expresión se filtrará más refinada; entonces, de aquella visión tumultuosa y fantasmagórica cogerá el sentido cósmico y por mérito suyo la *canzone* se enaltecerá sobre la topografía ciudadana para elevarse a la dignidad del arte".

En "La Feria", editada en 1887, compuesta por Di Giacomo para la música de Nicola d'Arienzo, el primer contacto del poeta con el canto popular genera una transcripción conmovida y entusiasta, de la cual damos aquí una maravillosa cuarteta en napolitano. Este pequeño ejemplo basta para advertir hasta qué punto este lenguaje es tanto verso como música:

La nammurata de lu marenare
spanne li panne fora a la marina,
spanne li panne e tene mente a mare,
na vela ianca aspetta ogni mattina...

que aunque sea de fácil traducción aun sin conocer este lenguaje, la damos en el nuestro, literalmente:

La enamorada del marinero
tiende la ropa a la orilla del mar,
tiende la ropa con la mente en el mar,
una vela blanca espera cada mañana...

La traducción es imposible. Búsquese mejor ritmo, combínesse idealmente la construcción del verso; no podrá arribarse nunca a la música

que exprime esa estrofa en el bello lenguaje napolitano. *Mare, marenare, nammurata, mente, matina, y panne spanne*. Puestos por el poeta suenan como sonados por el instrumento perfecto para el canto de la enamorada. La duplicación de consonantes, que en el napolitano se usa aún al comienzo de algunas palabras, producen sonido musical, y a veces, cuando el poeta lo requiere, hasta silencios, estallidos; campanas echadas al viento para anunciar la alegría y la fiesta; campanas que redoblan a muerte.

* * *

Muchas crisis ha soportado ya la canción napolitana desde el floreciente *ottocento* a que nos hemos estado refiriendo. Numerosas fueron también sus transformaciones en este siglo. A estas transformaciones, de las que fueron principales intérpretes, autores como Buongiovanni, Rodolfo Falvo, Libero Bovio, Spagnolo, Mario, y Valente, adhirió también Di Giacomo. Acontecimientos demasiado importantes para no rememorar las bases de la vida colectiva, como la guerra del 1914-18, marcaron rutas diversas a la *canzone*. Sin embargo, aquel modelo de que hablábamos, y que Di Giacomo planteó después de hurgar hasta el fondo el pasado del cantar napolitano, permanece en esencia.

Es curioso oír en Italia, cada año, los anuncios agoreros de que la *canzone* está agotada, que ya va a morir, y al mismo tiempo ver y escuchar cómo también cada año la canción se viste de *ave fénix* y vuelve a encarnar en el pueblo, contra todos los vaticinios.

Los festivales de Nápoles y otros que tienen lugar en diversos puntos de Italia, concitan no sólo la atención italiana. A estos torneos asisten representantes de casas editoras de toda Europa. Se imprimen miles de discos y de música escrita para ser ejecutada y cantada; se producen prolongadas discusiones entre los especialistas de los diarios y revistas, acerca del mayor o menor mérito de ésta o aquella canción recién salida de un festival. La gente canta o baila con ellas, según el arreglo que las orquestas hagan, cada una por su cuenta, para revelar los valores que, a juicio de cada cual deben destacarse. Por último —y esta es la parte desagradable, no sólo de la suerte que corren las canciones napolitanas de nuestros días, sino que de toda la música popular contemporánea—, entra el factor intérprete a arrebatar la popularidad. De improviso el público olvida —cuando no desconoce— al compositor y al escritor de la canción, para sólo repetir el nombre del cantante. El cantante es el gran fenómeno. Se canta como él, se repiten las mismas deformaciones que éste introdujera, muchas veces por incapacidad vocal. Se hace de

este ser amorfo que es casi siempre el cantante de música popular, el ídolo sagrado, el modelo, el gran patrón de la moda. Llueven toneladas de dinero sobre el improvisado héroe: contratos en las radios, en la televisión, en los estudios cinematográficos. Por lo general, se trata de individuos que apenas conocen la música —respeto para las excepciones— y que si tuvieran que cantar en un teatro sin micrófono, no los escucharía ni el pianista acompañante. La "voz microfónica" ha hecho el milagro.

Pero no nos apartemos demasiado de nuestro tema. Hemos llegado al final. En los momentos en que estas líneas se publican, hay por lo menos tres canciones de los últimos festivales de Nápoles que se cantan en Chile con insistencia desesperante. Ocurre lo mismo en todo el mundo europeo y americano. Las canciones napolitanas de este último tiempo se cantan en todos los idiomas, se vierten a todos los ritmos. Si esto no es vitalidad de una música popular, no sé, en verdad, qué es.

En Venecia, poco antes de volver a Chile, encontré al más celebrado de los músicos de *canzone*: Doménico Modugno. Por excepción, Modugno es un individuo que muestra cierta naturalidad, que no se ha ensoberbecido con sus tremendos éxitos como compositor y cantante. Estaba cansado, agotado de festivales, de asuntos con casas editoras de discos, de contratos. Descansaba haciendo teatro en el escenario levantado al aire libre en el Parque de la Bienal de Venecia.

Mientras tanto, en Nápoles, otro compositor había llegado hasta los tribunales para disputarle la paternidad de una de sus últimas canciones.

Pero esto entra ya en el campo de la crónica de hechos del diario vivir. Y aquí hemos tratado de exponer algo del origen y de la permanencia de la *canzone napoletana*. Gústenos o no, este género popular presenta más de un aspecto de esa universalidad que salva mares y montañas, épocas y gustos.