



Aspectos ideológicos de la lírica tanguera

Guillermo García
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Argentina)

El rescate que la literatura tanguera hace de ambientes marginales tales como el barrio, las calles del arrabal, el patio del conventillo o el ‘bulín’, a fin de constituirlos en espacios privilegiados para la representación de sus historias, presupone una serie de oposiciones ideológicas implícitas que pueden ser de sesgo propiamente espacial (periferia vs. centro), moral (valores éticos vs. perdición) e incluso temporal (el ayer ‘tradicional’ cifrado en el suburbio vs. la ‘modernidad’ propia del régimen urbano). La perfecta

correspondencia establecida entre sí por cada uno de los pares antagónicos, subraya el sentido último de este vastísimo conglomerado de manifestaciones artísticas populares: nacidas de una cultura que, a pasos cada vez más acelerados se torna masiva y se moderniza, ellas mismas se encuentran denunciando, ya desde los estadios germinales de su conformación, las veladas amenazas y los peligros certeros que esos procesos conllevan.

No son escasos los tangos, aún de las primeras épocas, que tematizan los efectos -siempre nocivos- del avance incontenible del progreso sobre los modos de vida propios del arrabal. “Puente Alsina” [Benjamín Tagle Lara, 1926] es un ejemplo acabado:

*“¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?
¿Dónde la guarida, refugio de ayer?
Borró el asfalto, de una manotada
la vieja barriada que me vio nacer...”*

El barrio de origen es entonces vivenciado igual a un compendio de valores morales positivos (1). Así en “Almagro” [Vicente San Lorenzo -Seud. Vicente Ronca-, 1930]:

*“¿Cómo recuerdo, barrio querido,
aquellos tiempos de mi niñez...!
Eres el sitio donde he nacido
y eres la cuna de mi honradez.”*

La asociación valores morales-lugar de origen suele ser tan estrecha que el abandono del segundo implica la pérdida de los primeros. Ello se observa claramente en tangos que reseñan el itinerario del hombre que, luego de haber sido seducido por la mala vida propia de la ciudad y la noche, busca una final redención regresando al barrio natal y, aún más, a los brazos de la madre vieja. “La casita de mis viejos” [Enrique Cadícamo, 1929], resume este tópico a la perfección:

*“Barrio tranquilo de mi ayer,
en un triste atardecer
a tu esquina vuelvo viejo...
(...)
Vuelvo vencido a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria...
is veinte abriles me llevaron lejos;
locuras juveniles, la falta de consejos...”*

Para concluir:

*“¿Sólo una madre nos perdona en este mundo;
es la única verdad,
es mentira lo demás...!”*

Acerca de la figura materna como ‘lugar’ privilegiado donde convergen el inicio de la vida y la final redención, no se puede dejar de mencionar aquí la temprana letra de “Madre” [Verminio Servetto, 1922]:

*“Madre...
No hay cariño más sublime
ni más santo para mí;
los desengaños redimen
y a los recuerdos del alma volví”.*

También la de “Hacelo por la vieja” [Carlos Viván y Hector Bonatti, 1924], donde un hermano mayor (“chorro viejo, escabiador, mujeriego” y en trance de morir a causa de sus excesos) aconseja así al menor:

*“¡Hacelo por la vieja,
abrite de la barra...!
¿No ves lo que te espera
si continuás así?
¿No ves que es peligroso
tomar la vida en farra?
¡Hacelo por la vieja
si no lo hacés por mí...!”(2)*

La ciudad con sus lujos, sus brillos, sus falsas promesas de bienestar y ascenso social, seduce, aparta del recto camino, atrae hacia la perdición y el olvido del origen situado en el suburbio que, igual a una madre, siempre espera dispuesto a perdonar el error. En esos ámbitos ‘periféricos’ perviven, aunque más no sea en forma de recuerdos, los valores tradicionales que la modernidad tiende a matar y que vuelven a cobrar cuerpo a través de la representación nostálgica de ciertos lugares y acontecimientos eminentemente emblemáticos.

Así la pormenorizada descripción de una fiesta de conventillo en “Oro muerto” [Julio Navarrine y Juan Raggi, 1926]:

*“El conventillo luce su traje de etiqueta.
Las paicas van llegando dispuestas a mostrar
que hay pilchas domingueras, que hay porte y hay silueta
a los ‘garabos’ reos deseosos de tanguear”.*

O de un casamiento de pobres en “Padrino pelao” [Julio Canturias, 1930]:

*“¡Saraca, muchachos...! ¡Dequera un casorio...!
¡Uy, Dio, qué de minas...! ¡Está todo alfombrao...!
Y aquellos pebetes, gorriones de barrio,
acuden gritando ‘¡Padrino pelao!’”.*

O bien la conmovedora figura del organillero en “Organito de la tarde” [José González Castillo, 1923] y “Ventanita de arrabal” [Pascual Contursi, 1927]:

“En el barrio Caferata

*en un viejo conventillo
con los pisos de ladrillo
minga de puerta cancel,
donde van los organitos
sus lamentos rezongando,
está la piba esperando
que pase el muchacho aquel”.*

O el aura de ciertas calles, como ocurre en “Boedo” [Dante A. Linyera, 1928]:

*“Del arrabal la calle más inquieta,
el corazón de mi barrio porteño
la cuna es del pobre y del poeta...
Rincón cordial
reinado azul del arrabal” (3)*

Incluso hasta ciertos perfumes, según acontece en “Agua florida” [Fernán Silva Valdés, 1928], pueden activar las evocaciones de un tiempo mejor:

*“Agua florida, vos eras criolla.
Te usaban las pobres violetas del fango
de peinados lisos como agua e’laguna,
cuando se bailaba alegrando el tango
con un taconeo y una media luna”.*

Por no mencionar objetos concretos, como en “Viejo smoking” [Celedonio Flores, 1930]:

*Viejo smoking de los tiempos
en que yo también tallaba,
cuánta papusa garaba
en tus solapas lloró;
solapas que con su brillo
parece que encandilaban
y que donde iban sentaban
mi fama de gigoló”.*

También una fiesta de neta raigambre popular puede ser empleada para glorificar el pasado en “Carnaval de antaño” [Manuel Romero, 1929]:

*“¡Pucha qué lindos los carnavales
de aquellos tiempos que ya no pueden volver!
Mujeres de cartel,
guapeza sin igual
y en medio ‘el baile el relumbrón de algún puñal”.*

Asimismo la pieza de un conventillo será reducto de todo lo bueno perdido y motivo de un bellissimo tango, “El bulín de la calle Ayacucho” [Celedonio Flores, 1925]:

*“Cotorrito mistongo, tirado
en el fondo de aquel conventillo,
sin alfombra, sin lujo, sin brillo;
cuantos días felices pasé (...)” (4).*

Por su parte, “Tiempos viejos” [Manuel Romero, 1926] no desmiente que aún los recuerdos en estado puro pueden constituir una abstracta geografía idílica donde hallar refugio:

*“¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos...?
Eran otros hombres, más hombres, los nuestros.
No se conocía coca ni morfina;
los muchachos de antes no usaban gomina...”*

En otras ocasiones, algunos de los factores anteriores convergen en una misma obra. Por ejemplo en “Barrio Pobre” [Francisco García Jiménez, 1929]:

*“En este barrio, que es reliquia del pasado;
en esta calle, tan humilde, tuve ayer,
detrás de aquella ventanita que han cerrado,
la clavelina perfumada de un querer...
Aquellas fiestas que en sus patios celebraban
algún suceso venturoso del lugar,
con mi guitarra entre la rueda me contaban
y en versos tiernos entonaba mi cantar...”
(...)
“Por esta calle iba en las pálidas auroras
con paso firme a la jornada de labor;
cordial y simple era la ronda de mis horas;
amor de madre, amor de novia... Siempre amor.
Por esta calle una noche huraña y fría
salí del mundo bueno del ayer,
doblé la esquina, sin pensar lo que perdía,
me fui sin rumbo, para nunca más volver...”*

Ligado al esquema anterior, es digno de recordar “Toque de oración” [Yamandú Rodríguez, 1931], donde también el barrio obra a manera de reservorio de añejas virtudes:

*“Hoy de tarde buscando no sé que cosa,
he vuelto al barrio amigo donde una vez
por lo ojos azules de otra mocosa
perdí el colegio junto con la niñez. (...)”*

Abundan otros ejemplos: “Barrio reo” [Alfredo Navarrine, 1926]; “Isla de Flores” [Román Machado, 1927]; “Melodía de arrabal” y “Arrabal amargo” [Alfredo Le Pera, 1933 y 1934, respectivamente]. Los dos últimos títulos merecen especial consideración porque en ellos su autor acomete un repaso consciente de los tópicos más sobresalientes de esta poesía. Al respecto, apunta Pedro Orgambide:

En ‘Melodía de arrabal’ el tango hace la lectura del tango. Se mira a sí mismo, se reconoce. Por algo le gustaba tanto a Aníbal Troilo. La escenografía inicial (‘Barrio plateado por la luna’) y la clave del origen humilde en ese rumor de milonga que es ‘toda su fortuna’, vale como estampa, como viñeta impresionista y también como crónica. El énfasis de ‘barrio’ en vez de ‘arrabal’ (aunque esté presente como ‘cuna de tauras y cantores/ de broncas y entreveros’), la alternancia de una tipología de un ayer más o menos cercano (Margot, la milonguita, la paica Rita, etc.), parecen preanunciar la poética de Homero Manzi alrededor de los años 40”.[ORGAMBIDE: 1985, pp. 168-169].

Como sea, el barrio nunca dejará de conformar un ámbito privilegiado y recurrente para el imaginario poético tanguero. Homero Manzi vislumbra su valor casi metafísico en “Sur” (1948):

*“Nostalgia de las cosas que han pasado...
Arena que la vida se llevó...
Pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió...”.*

Y todavía se percibe en una composición sin duda tardía como es “El corazón al sur” [Eladia Blázquez, 1975], su trascendente valor existencial respecto de quien enuncia:

*“La geografía de mi barrio llevo en mí,
será por eso que del todo no me fui:
la esquina, el almacén, el piberío
los reconozco... son algo mío...”.*

No carecerá de interés ahora repasar algunos ejemplos en los que, en cambio, aparece representada la ciudad. Aunque menos numerosos, esos tangos muestran la contraparte de la serie de elementos positivos adscriptos al suburbio y aludidos en los ejemplos anteriores. Un caso curioso es el de “La mina del Ford” [Pascual Contursi, 1924], acabada y jocosa réplica al tópico del bulín pobre y decente. La pretenciosa emisora del texto exige:

*“Yo quiero un cotorro
que tenga balcones,
cortinas muy largas
de seda crepé,
mirar los bacanes
pasando a montones,*

*pa' ver si algún reo
me dice ¡qué hacía!*

Catálogos completos de los engañosos fulgores de la noche ciudadana son “Noches de Colón” [Roberto Cayol, 1925]:

*“También los goces que da el dinero
en otros tiempos los tuve yo
y en las veladas del crudo invierno,
en auto propio, llegué al Colón.
Por los gemelos acribillado
supe a las damas interesar,
mientras lucía desde mi palco
el blanco peto del rico frac”.*

Y “Acquaforte” [Juan Carlos Marambio Catán, 1931]:

*“Es medianoche, el cabaret despierta;
muchas mujeres, flores y champán...
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
de los que viven al ritmo de un gotán”.*

Si bien en ambos casos la voz enunciadora evoca, desde un presente desesperanzado, un pasado de opulencia, dicha o juventud perdidas, en estos ejemplos se destacan los espacios elegidos para ambientar las historias: asociados a la ciudad: tanto el teatro como el cabaret se hallan ligados a la pura exhibición, el simulacro y lo artificial. En lo que específicamente atañe a la figuración del segundo ámbito, tan reiterada en las letras de los tangos y en las representaciones teatrales del género chico criollo, el ensayista Horacio Salas elabora una aguda interpretación de la ‘función social’ por él desempeñada:

El tango de esos años [*se refiere básicamente al período alvearista*] cuestiona al cabaret, le reprocha su amoralidad, a la que opone la ética de barrio y de paso, desde los mismos palcos donde se instala para entretener a quienes “derrochan su dinero” sin pensar en el pueblo, les muestra sus lacras, lo cual es una manera de conformarse con la propia suerte. La educación señala: los ricos no son felices, carecen de amor, deben pagarlo. Los pobres en cambio pasan necesidades, sufren, pero son buenos, y sus amores, gratuitos y, por lo tanto, auténticos. Los clientes del cabaret escuchan la monserga y gozan con el reflejo de esa perversidad que les endilgan. Al fin es cierto, el cabaret implica una marca de clase, un privilegio. ¿Y por qué no ostentarlo? [SALAS: 1997, p. 199].

No obstante, uno de los testimonios que mejor recrea la geografía de una ciudad en franco proceso de modernización quizá sea “Talán... Talán” [Alberto Vacarezza, 1924]. Este tango, que ‘escenifica’ una situación cara a las obras del teatro popular rioplatense (la de los hijos que, atraídos por las ‘luces del centro’, abandonaron el reducto paterno situado en suburbio),

encierra al menos dos factores sumamente significativos: primero, que sitúa su acción en un tranvía en movimiento; segundo, que con envidiable economía acomete una vívida descripción del tráfico urbano con sus vehículos, multitudes, voces, tipos e, incluso, alusión a esas discursividades características del modo de vida ciudadano que son los periódicos:

*“Talán, talán, talán...
pasa el tranvía por Tucumán.
'Prensa', 'Nación' y 'Argentina'
gritan los pibes de esquina a esquina.
'Ranca e macana, dorano e pera'
ya viene el tano por la vereda.
Detrás del puerto
se asoma el día,
ya van los pobres a trabajar,
y a casa vuelven
los calaveras
y las milongas
a descansar”.*

La incorporación de elementos provenientes de la modernidad urbana a los registros artísticos populares ya pueden ser rastreados en manifestaciones primitivas del tango. Así la letrilla de Ángel Villoldo titulada “La bicicleta” [circa 1900]. En ella se describen -sin mucha continuidad, por cierto- aspectos diversos de la vida en un Buenos Aires en crecimiento tales como sus grandes avenidas, sus paseos, teatros, elegantes mujeres, modas, etc.:

*“En la época presente
no hay nada tan floreciente
como la electricidad.
El teléfono, el micrófono,
el tan sin rival fonógrafo,
el pampirulintintófono,
y el nuevo cinematógrafo.
(...)
Todos estos nombres
y muchos más,
tienen los aparatos
de electricidad,
que han inventado
desde hace poco,
con la idea que el mundo
se vuelva loco”.*

La enumeración de artificios técnicos, entre reales e imaginarios, no ofrece dudas acerca de la creciente incidencia de éstos en la vida cotidiana de aquel entonces. Otra letra de Villoldo algo posterior, “Matufias o el arte de vivir” [circa 1903], comienza de manera no menos elocuente:

*“Es el siglo en que vivimos
de lo más original
el progreso nos ha dado
una vida artificial (...)”.*

Sin embargo, la apropiación de signos de la modernidad por parte de la poesía no constituyó un rasgo privativo de los registros populares. Las vanguardias también hicieron otro tanto. Baste si no repasar las primeras obras de Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* es el significativo título de su primer libro (1922). Hacia 1926 Borges aparentemente se admiraba de ese rasgo de su colega: *“Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de claxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido provinciano junto a él”*. [BORGES: 1998a, p.96].

Aunque un año antes no había dejado de señalar ciertos ‘vicios’ de los estridentistas mexicanos capitaneados por Manuel Maples Arce: *“(...) el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes (...)”*. [BORGES: 1998b, pp. 131-132].

En *La musa de la mala pata* (1926), primer libro del singular poeta argentino Nicolás Olivari, convergen elementos de procedencia popular -el imaginario del tango es una constante en la obra- con otros de sesgo vanguardista. Allí pueden hallarse poemas magníficos que captan y resignifican distintos signos de la modernidad. Tal el caso de “La aventura de la pantalla”, “En ómnibus de doble piso voy en tu busca”, “Nuestra vida en folletín”, “La musa en el asfalto” o el excelente “Tranvía a las dos de la mañana”:

*“Aburrido carro de hierros económicos,
-diez centavos de ruidos a hierro viejo-
maderas nostálgicas de bosques; lacónicos
edictos municipales y un higiénico consejo.”* [OLIVARI: 1982, p. 27].

Los ejemplos relativos a la negatividad de los modos de vida propios de la urbe metropolitana, originados en un afán quizá desmedido y permanente de ‘progreso’ considerado, básicamente, en el sentido de ‘ascenso social’, podrían multiplicarse indefinidamente y son íntimos al proceso de formación y consolidación de la clase media en la Argentina. Síntesis de la perspectiva de la ‘generación de los padres’, implican la reacción ante una realidad que muchas veces no cumplió lo que había prometido, y que sí amenazó, empero, con desvirtuar e incluso borrar los valores sobre los que descansaba su identidad de grupo.

Compendio de todo lo bueno que el paso del tiempo tiende a borrar, el arrabal, la casa paterna, el patio del conventillo o la madre, seguirán siendo para el imaginario popular -siempre reactivo a todo tipo de cambio- ‘lugares de

redención' a los que podrá retornarse cuando de encontrar el recto camino se trate. Así, al menos, lo expresa Paloma, personaje central del más famoso de los sainetes, *El conventillo de la Paloma* (1929), del citado Alberto Vacarezza:

PASEO DE JULIO.- No... no te asustés y contestá a lo que te pregunto: ¿por qué te fuiste?

PALOMA.- (Cobrando firmeza poco a poco.) *Pues nada más que por eso... por eso y por todo lo que no hace falta que te diga. Yo no había nacido para aquella vida. Y era más fuerte que yo la repugnancia que llegué a sentir por todo aquel barro en que por vos y por tu culpa ya me estaba hundiendo. Por eso he venido huyéndole al Bajo y a sus miserias; ¡para oponer a la falsa alegría de sus turbios bodegones, la limpia claridad de estos barrios de trabajo!* [VACAREZZA: 1982, Cuadro I. Subrayados nuestros]. (5)

La serie de oposiciones resulta transparente en cuanto a lo que venimos remarcando, pero, hay que decirlo, habla también de un estadio de la creación artística en que la repetición de esquemas similares bordea la automatización, haciendo peligrar la eficacia significativa del texto (6).

Hacia 1930 y con la consolidación de las formas de vida propias de la nueva clase social de los 'hijos de la inmigración', el arrabal y la suma de sus idílicas connotaciones ya iba camino a no ser otra cosa que un grato recuerdo. Los versos recitados a su barrio por Villa Crespo, personaje de la obra que comentamos, no desmienten las observaciones previas:

*Ah, Villa Crespo querida,
de mi recuerdo inocente,
¡cómo se cambia la gente!
¡cómo se piana la vida!
¡Vos también, en la embestida
del edilicio poder,
viniste, al fin, a caer,
y tu lontano retrato
se fuga por Triunvirato
para nunca más volver!...* [VACAREZZA: 1982, Cuadro III].

Notas

- [1] La profesora Noemí Ulla apunta acertadamente: "*El barrio, juntamente con la madre, representa aquella infancia perdida y aquel pasado donde el mundo transcurría serenamente, al menos en la imagen que producen las evocaciones de esos lugares y seres que se han sentido próximos y con los cuales se han compartido largos años de vida irresponsable, en el sentido de no alertada por las exigencias y*

elecciones de la mayoría de edad. Aunque Buenos Aires va creciendo y el tango se enseñorea en el centro, la temática de las letras no determina el alejamiento de los barrios, cuya presencia se hace sentir en gran cantidad de letristas, que describen su ambiente en forma objetiva y realista, o evocándolos subjetivamente con marcada nostalgia. (...). [ULLA: 1982, p. 35].

- [2] De nuevo Noemí Ulla: *“La presencia de la figura materna en nuestras letras de tango alcanza un número infinito de matices, cuyos significados configuran siempre el mismo sustrato aparentemente irracional. No se advierte con la misma frecuencia y, más aún, se advierte en forma muy esporádica, la presencia de Dios. Creo que tiene validez afirmar que la sustitución de la figura divina se realiza en tanto la materna responde a similar articulación de valores morales de comportamiento. Esta sustitución puede explicarse por la categoría de realidad que, por un lado, cumple la madre durante la infancia, aunque en el tango se extienda muchas veces hasta la madurez.”* [Ibid., p. 47].
- [3] Otra letra de Linyera dedicada a esta misma calle, “Florida de arrabal” [1928], expresa: *Boedo, Boedo,/ la calle de todos,/ la alegre Florida/ del triste arrabal,/ decile muy quedo,/ decile a la piba/ romántica y papa/ que ya va a llegar”*.
- [4] El ambiente de la pieza de conventillo constituirá un lugar privilegiado para la representación de conflictos dramáticos dentro del llamado género chico criollo. Un antecedente memorable se encuentra en la obrita de José González Castillo titulada *El retrato del pibe* (1908). Obsérvense los rasgos pertinentes a las acotaciones escénicas y la curiosa manera de enunciarlas: *“Decoración: Bulín bastante mistongo, aunque de aspecto ‘sencillo’, de un modesto conventillo en el barrio del mondongo. Una catrera otomana, una mesa, una culera, un balde, una escupidera y cualquier otra macana, que me pongan el salón sin cara de cambalache y uno que otro cachivache en uno que otro rincón. Un armario algo arruinao; encima de éste un portrete y el escracho de un pebete vestido de Juan Soldao. Un baulito carcelario, y cualquier requisitoria que convenga al zanagoria que me arranye el escenario.”* [González Castillo: 1983, p.15]. En la poesía fundacional de Pascual Contursi, el bulín representa un ámbito de soledad, abandono y desamparo por excelencia. Al menos si pensamos en tangos como “Mi noche triste” (1916), “De vuelta al bulín” (1917), “El motivo” (1920) o “Bandoneón arrabalero” (1928), donde la voz poética le habla así a su instrumento: *“Te llevé para mi pieza,/ te acuné en mi pecho frío.../ Yo también abandonado/ me encontraba en el bulín...”*. Un último ejemplo sumamente significativo lo expone el comienzo del tango “El ciruja” [Francisco Marino, 1926]: *“Como con bronca y junando,/ de rabo de ojo a un costado,/ sus pasos ha encaminado/ derecho pa’ l arrabal./ Lo lleva el presentimiento/ de que en aquel potrerito/ no existe ya el bulincito/ que fue su único ideal.”*

- [5] Y también: “*Y qué otra cosa pude ser yo que una víctima infeliz de tus instintos rastreros, que asqueada una noche de su propia vida, esperó la mañana y huyó para venir a confundirse entre los que saben vivir honradamente.*” [Ibidem.]
- [6] Este fenómeno, común en el tango, conduce indefectiblemente a la elaboración de formas paródicas. Así lo induce a pensar, por ejemplo, un parlamento de Mariquiña, la ‘gallega’ de *El conventillo...*: “*Entonces canta tú, Doce Pesos, uno de esos tan lindos que hablan de malandrines enjropidos y pircantas imbirritinadas.*” [Ibid., cuadro III.]. También en la anteriormente citada *Mateo*, de Armando Discépolo, Chichilo, el hijo menor de don Miguel, expresa en estos términos sus temores de que su hermana Lucía caiga en la mala vida: “*¡Ja, otario! Tan difícil que es trabajarse una mina: le hablan de la seda, del capelín, del champán, de la milonga; le hacen oír un tango, le muestran un reloj de pulsera y se la remolcan! Después los viejos lloran y los hermanos atropellan pero ya es tarde, ya es **flor de fango** que se arrastra, sin perfume... ¿No has visto en el teatro? Andá a ver. Te hacen llorar*”. [DISCÉPOLO: 1980, cuadro primero, énfasis nuestros].

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 1998a.

_____ : *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998b.

DISCÉPOLO, Armando: *Mateo*. En: *El teatro argentino 9. Armando Discépolo*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1980.

González Castillo, José: *El retrato del pibe. Cómo se hace un drama*. Prólogo de Luis Ordaz. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

OLIVARI, Nicolás: *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. Bs. As., CEAL, 1982.

ORGAMBIDE, Pedro: *Gardel y la patria del mito*. Bs. As., Legasa, 1985.

RUSSO, Juan Ángel [Ed.] y MARPEGÁN, Santiago D. [Comp.]: *Letras de tango*. Bs. As., Basilico, 1999- 2000. 3 Volúmenes.

SALAS, Horacio: *El tango*. Bs. As., Planeta, 1997, tomo I.

ULLA, Noemí: *Tango, rebelión y nostalgia*. Bs. As., CEAL, 1982.

VACAREZZA, Alberto: *El conventillo de la Paloma*. Estudio preliminar y notas de Nora Mazziotti. Bs. As., Kapelusz, 1982. [Incluye *San Antonio de los Cobres*].

© Guillermo García 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid



© 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo