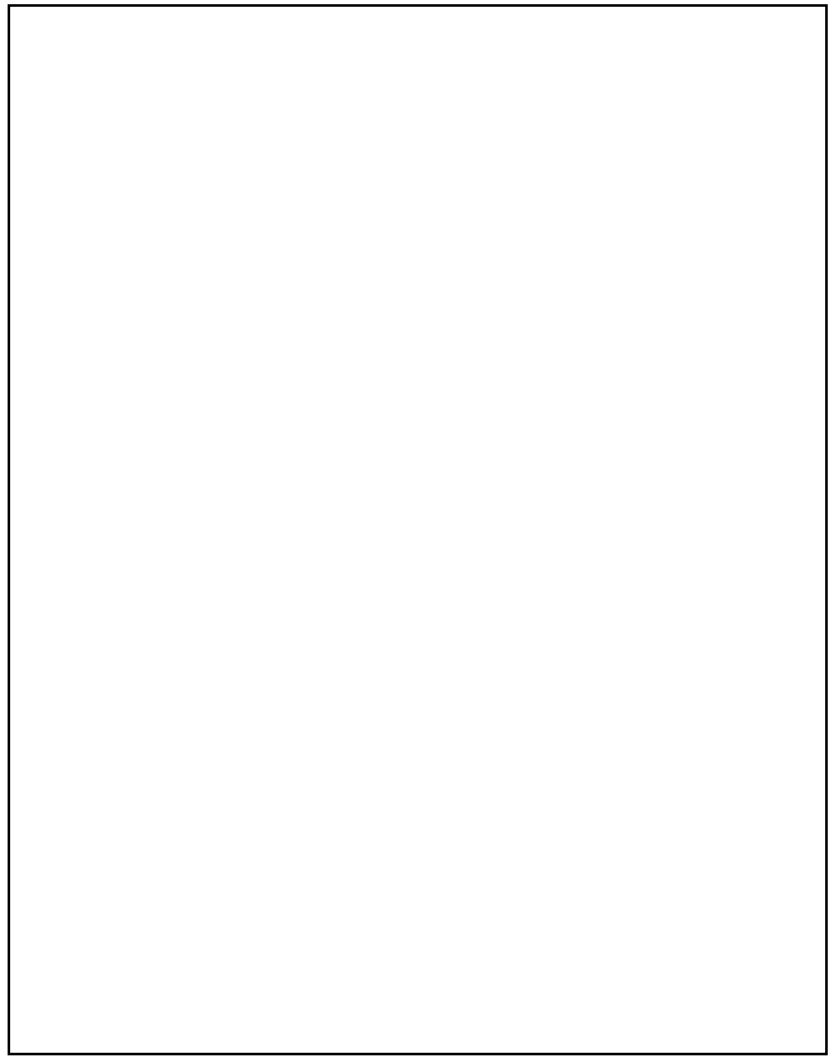


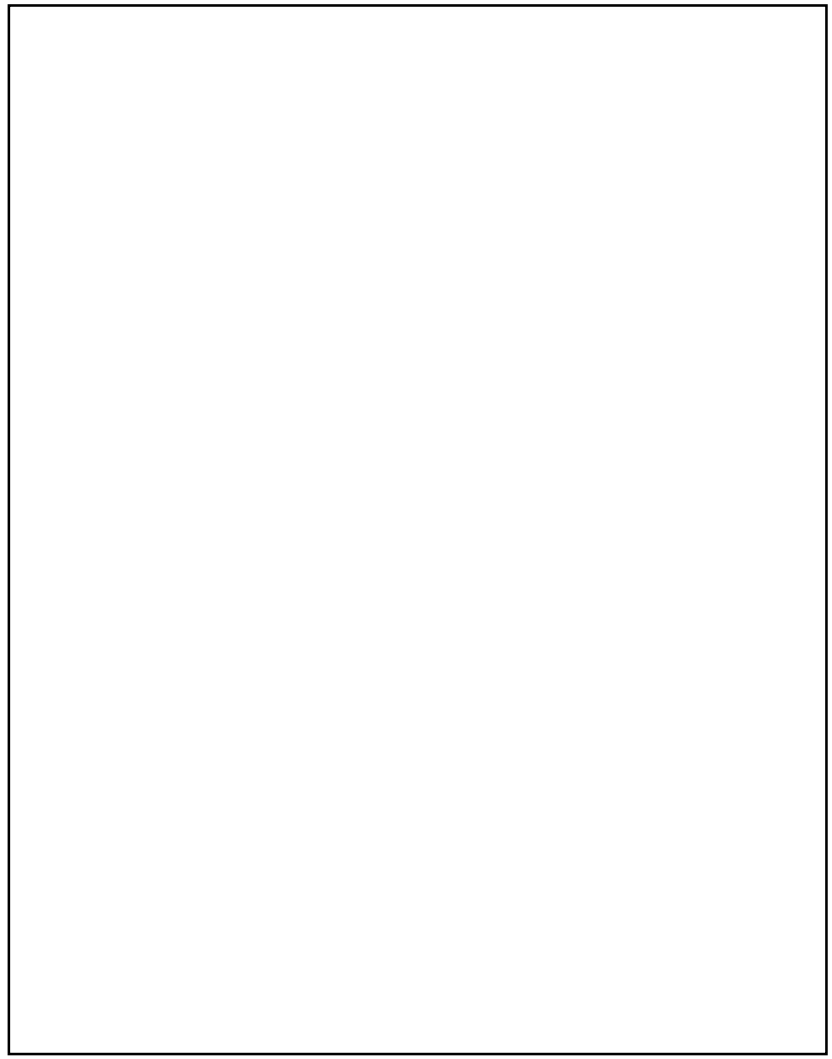
david lagmanovich

**poesía y música
en el tango argentino**

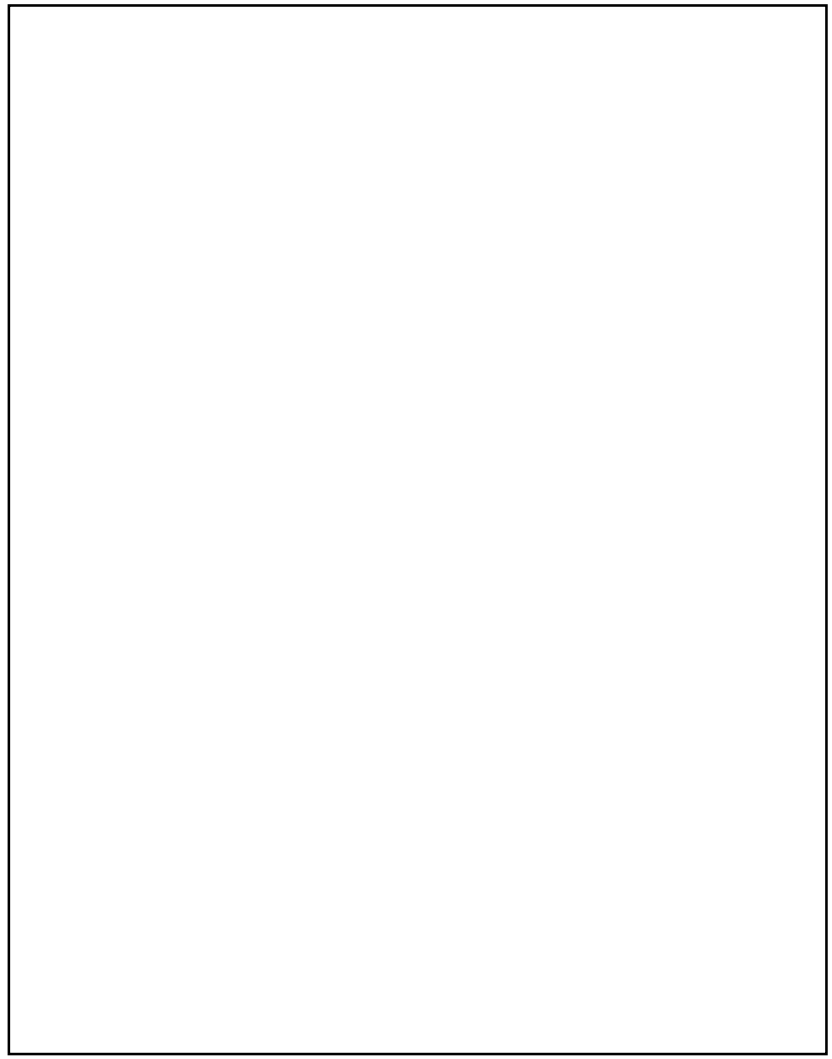


PAPEL'S D  LA RANIT





**poesía y música
en el tango argentino**



David Lagmanovich

**poesía y música
en el tango argentino**

PAPEL'S D  LA RANIT

OTRAS OBRAS DEL AUTOR
Réquiem y otros cuentos
Circunstancias
Ocasiones
Variaciones y contrastes
Estructura del cuento hispanoamericano
Memoria del Imperio
De cinco en cinco
No hay adiós
Las músicas
54 poemas
Microrrelatos
Oficio crítico
Cuaderno del expósito
Navegaciones y congresos

© 2002, David Lagmanovich
San Miguel de Tucumán, Argentina
lagmanovich@yahoo.com

Publicación no venal

Editor: Jaime Muñoz Vargas
Iberia Editorial
Torreón, Coahuila, México
irritililla2002@yahoo.com.mx

prólogo

Debo a Fernando Fabio Sánchez la amistad, la lúcida y generosa amistad del maestro David Lagmanovich (Córdoba, Arg., 1927). Antes de que Fernando me lo presentara por la vía del correo electrónico —y hasta ahora sólo hemos conversado por ese medio—, mis referencias sobre el doctor Lagmanovich eran modestas; de hecho, mi admiración impersonal por este narrador, poeta y ensayista argentino se había dado meses an-

tes, cuando compré en mi aldea —Torreón, Coahuila, México— el volumen Estructura del cuento hispanoamericano que la Universidad Veracruzana le había publicado hacia 1989.

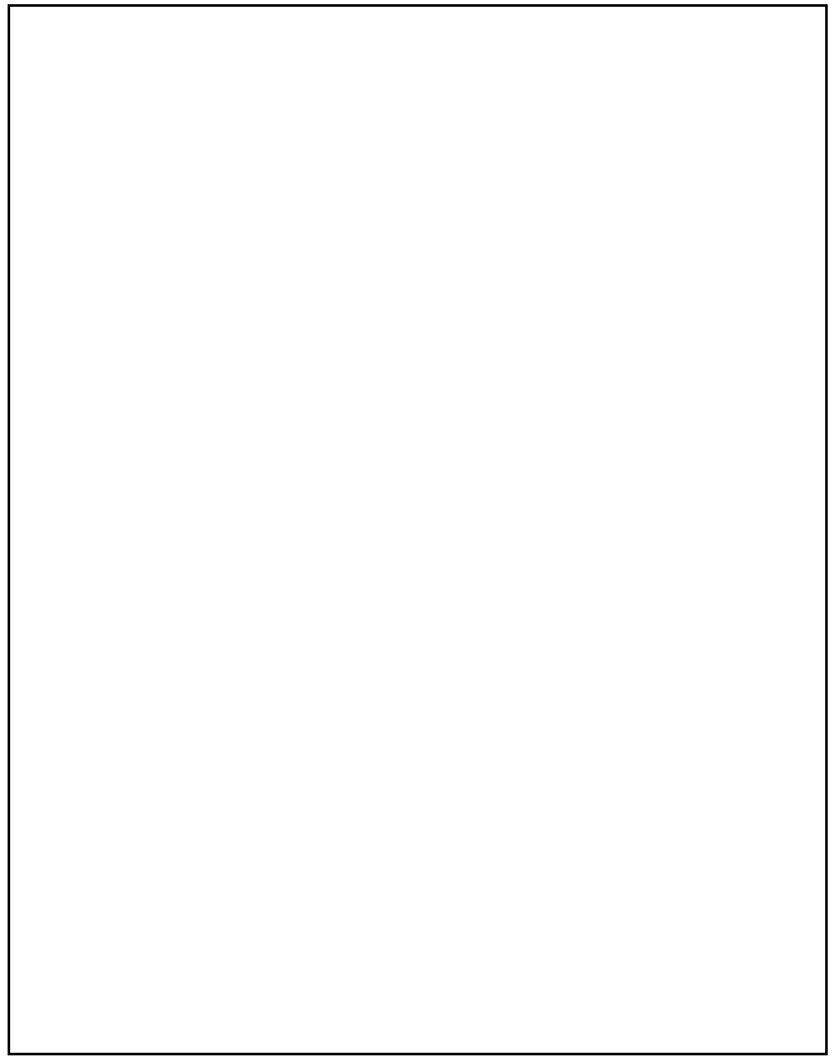
Ocurrió, pues, una maravillosa casualidad. Yo había encontrado aquel libro en mi desierto y poco tiempo después, en septiembre de 2000, Fernando me escribió desde Boulder, Colorado, para comentarme, entre otros asuntos, que uno de los cursos de su posgrado en letras lo recibía de un argentino tremendamente informado y gentil, de un tal David Lagmanovich. Fue así como luego de cruzar arrobas nació mi amistad postal, pero no por ello distante, con el estimado autor de este opúsculo.

Correos electrónicos han volado de Torreón a Tucumán, correos electrónicos han regresado, y a cada palabra crece mi certeza de que este amigo escritor es de los enriquece-

dores, de los que uno puede presumir en todas partes.

Precisamente, el maestro Lagmanovich enriqueció mi querencia del tango con el ensayo hospedado en estas páginas. Una vez le traté sobre mi argentinolatría, le dije que aparte de frecuentar a muchos de los escritores más emblemáticos de la hermana República pampera —Borges, Cortázar, Sabato, entre otros—, amaba al tango y a la milonga como si fueran las músicas de mi pago. Él me respondió con este ensayo que merece, estoy seguro, el homenaje de la divulgación. Todo sea, en fin, por conocer un poco más del tango y, de paso, por presumir mi amistad —podría decir mi discipulazgo— con el entrañable maestro argentino David Lagmanovich.

*JAIME MUÑOZ VARGAS
Torreón, 15, octubre y 2000*



poesía y música en el tango argentino

Es bien sabido que uno de los fenómenos musicales más extendidos de los tiempos modernos es la difusión prácticamente universal del tango.¹ Esta forma musical y coreográfica, originaria del Río de la Plata, se impone en Europa a partir de la segunda década del siglo xx, luego de su éxito en los salones de baile de París y cuando aún no había sido totalmente aceptada por la sociedad culta de Buenos Aires y Montevideo. A partir de

Europa, y sobre todo de París, se difunde por el mundo, de Lisboa a Estambul, de Toronto a Tokio, de Río de Janeiro a Berlín.

No está de más, en consecuencia, hablar específicamente de “tango argentino” cuando se quiera tratar en forma precisa de este tipo de música; porque no todo lo llamado “tango” es tango argentino. Daré dos ejemplos. Uno: los tangos de principio de siglo —hermosas páginas— del compositor brasileño Ernesto Nazareth, como “Odeón”, de 1910.² Otro: un tango de reminiscencias zíngaras europeas, aunque posiblemente compuesto en Nueva York, como es “Jalousie”, de Jacob Gade.³ En esta composición, que conoció gran éxito internacional y aún suele escucharse de vez en cuando, predomina un falso exotismo que, simplemente, muestra ignorancia sobre las verdaderas características del tango, no menos que sobre los rasgos culturales básicos del país.

Las referencias ocasionales a tangos (y también a “tangos”) originales de otros países no implican que pongamos en duda la esencia nacional del tango: Buenos Aires y Montevideo, ciertos elementos hispánicos originarios, un toque de tradición negra, y más adelante la influencia italiana, parecen indudables. Señalo, simplemente, un fenómeno de difusión que hasta parece ser mayor en algunos países ajenos a la cuenca del Plata. Los jóvenes argentinos de hoy, en principio, han sustituido el tango —como baile— por otras formas de danza que delatan una fuerte influencia extranjera no hispánica;⁴ en cambio, en el Brasil o en Cuba se escucha el tango con fervor y se lo mantiene vivo tanto en sus formas más tradicionales como en variadas adaptaciones a una realidad musical cambiante. En un período anterior, el ambiente del tango creó ciertas figuras míticas, como la de Carlos

Gardel. Más recientemente, pasó a ser el soporte de formas alternativas de música popular, en el estilo de lo que ahora se llama “fusión”: tango y jazz, tango y rock, tango y balada romántica, tango y bolero, y otras formas con las que se está experimentando continuamente.

Gran parte de la reflexión existente hasta ahora sobre el tango, en particular la que proponen figuras literarias (como Raúl Scalabrini Ortiz o Ernesto Sabato) se basa predominantemente en la estimación de las letras, es decir, de los poemas escritos para ser cantados con música de tango. Pero ya sería oportuno que comencemos a referirnos al tango en una doble dimensión, es decir, como un fenómeno integrado a la vez por una partitura musical y una letra para cantar. La poesía del tango y su música, simultáneamente consideradas, abren nuevas perspectivas en el

marco de la historia cultural argentina de los siglos XIX y XX.

1. LOS ORÍGENES

Si nos preguntamos dónde y cuándo comienza esta historia, tenemos que remontarnos a las últimas décadas del siglo XIX, y ubicarnos en los barrios suburbanos de la ciudad de Buenos Aires. La capital argentina se había convertido en un lugar de concentración de inmigrantes, especialmente italianos y españoles, pero también de otras partes del mundo: ingleses e irlandeses, alemanes y polacos, judíos de Europa Oriental, árabes de Siria y el Líbano... En el seno de ese mosaico de razas, unidas todas por el sueño común de escapar a los males de los países de origen, y mezcladas muy rápidamente con el elemento criollo de la ciudad (que en el siglo mencionado

había conservado también un perceptible componente africano, sobre todo en ciertos barrios) aparecen los primeros tangos, posiblemente a finales de la década de 1880 y, con seguridad, en la de 1890.

Estos tangos de la primera época (que tradicionalmente se llaman de la “Guardia Vieja”) son composiciones creadas para bailar, o sea que no tienen letra; el “tango canción” aparecerá bastante más adelante, alrededor de 1920. Al comienzo —y aunque hoy nos parezca raro— quienes bailan el tango son parejas de hombres, muchas veces al aire libre, en los barrios periféricos de la ciudad. (Así queda registrado en un bien conocido poema de Evaristo Carriego, “El alma del suburbio”, que en parte dice: “En la calle, la buena gente derrocha/ sus guarangos decires más lisonjeros,/ porque al compás de un tango, que es ‘La Morocha’ lucen ágiles *cortes* dos orille-

ros". El poema aparece en el único libro que Carriego llegó a publicar, *Misas herejes*, de 1908; el poeta murió en 1912). Los primeros tangos son piezas interpretadas por instrumentistas individuales —sería mucho llamarlos “solistas”— o por grupos muy pequeños; todavía no aparece entre ellos el piano, instrumento dominante en los salones burgueses.

Un grupo típico de entonces constaría de flauta, violín y arpa, o tal vez guitarra; aunque los músicos de las bandas de policía o bomberos (casi siempre italianos) comenzaron a ejecutar tangos —claro está que en su tiempo libre— en cualquier instrumento de viento que practicasen. Pero muy pronto se produce una incorporación instrumental que tendría vastas consecuencias: aparece el bandoneón, un instrumento de fuelle originado en el acordeón europeo pero mucho más evolucionado que éste, suerte de armonio portátil creado

en Alemania por un tal Heinrich Band en la década de 1840, pero adoptado por los músicos populares argentinos alrededor de medio siglo más tarde.

En algunas de las recuperaciones discográficas que se popularizaron a partir de la década de 1960 se pueden escuchar buenos ejemplos de tangos de la Guardia Vieja. Por ejemplo, en un disco LP de hace algunos años aparecen varios de esos temas que son merecedores de especial atención: un trozo del tango "Don Juan" (el primer tango firmado que se conoce, de 1900), tocado por un trío de violín, flauta y guitarra; una sección de "Unión Cívica", homenaje al gran partido político argentino creado en 1890, y que seguramente data de principios de este siglo, en solo de bandoneón; y otro tema antiguo, "La cachiporra", interpretado por una banda popular. Luego viene una versión más completa de un tan-

go antiguo, "El esquinazo", por un cuarteto inspirado en las antiguas formaciones: ya con piano en un papel de apoyo rítmico, pero con la melodía confiada al bandoneón, el violín y posiblemente la flauta.⁵

He aquí los rasgos principales de estas obras de la Guardia Vieja: se trata de tangos instrumentales; tienen título pero no letra; muchas veces son composiciones de homenaje (a un hombre en el caso de "Don Juan", a un partido político en el caso de "Unión Cívica"); los conjuntos en que se ejecutan son bastante elementales, casi de músicos callejeros; y el *tempo* de la ejecución es bastante más acelerado que lo que ocurre en el tango de épocas posteriores, cuando de danza callejera se convierte en baile de salón.

Hay algunas grandes ausencias en este panorama: falta la letra; falta la voz humana, y en consecuencia la figura del cantor de tan-

gos (Agustín Magaldi, Carlos Gardel) o la cantante de tangos (Azucena Maizani, Libertad Lamarque), con su dimensión de espectáculo público en el “centro” o en el exterior; falta el piano como instrumento solista capaz de “cantar” la melodía; falta, en fin, pasar de la banda a la orquesta, aprovechando la experiencia de la música de salón, no menos que la de la instrumentación clásica y también las experiencias paralelas del rag-time, el jazz y otras formas de la música popular.

Veamos primero el aspecto más elemental, que es el de la incorporación de letras a los tangos; es decir, el agregado de una dimensión poemática, siquiera sea con las limitaciones propias de la poesía popular.

2. APARECE LA LETRA

Hoy concebimos el tango como forma musi-

cal que se ejecuta, se escucha, se baila y se canta; pero ya hemos dicho que no siempre fue así. Por los años de la Primera Guerra Mundial se comienza a componer tangos con letra, o bien a agregar letras de ocasión a algunos tangos de la Guardia Vieja: nace así la Guardia Nueva, que es la era del llamado “tango canción”. Por aquellos mismos años, en los locales populares comienzan a aparecer cantores de tangos, generalmente acompañados por guitarristas. Los primeros nombres trascendentes son los de Agustín Magaldi, José Razzano y, sobre todo, Carlos Gardel. Para muchos —y me incluyo— este último es todavía la voz máxima del tango. No importa cuántos años hayan transcurrido de una grabación gardeliana, ella puede escucharse hoy como una interpretación reciente, por la elegancia de la enunciación y el máximo cuidado puesto por el cantor en la preservación del

justo matiz estilístico. Tengo presente, por ejemplo, una grabación cuyo original data de 1927: “Melodía de arrabal”.⁶

3. LA EVOLUCIÓN INSTRUMENTAL

La incorporación de la palabra al mundo del tango es una verdadera revolución; pero hay otra no menos significativa. Me refiero a la evolución instrumental de este tipo de música popular, desde sus humildes orígenes arrabaleros hasta avanzadas formas musicales, como suele decirse, “de salón”. De la década de 1920 en adelante, pero sobre todo a partir de la de 1940, el tango argentino, sin dejar de ser una forma de baile —la más popular, por entonces, en todo el país y en todas las clases sociales— se convierte también en una forma que uno se sienta a escuchar. Se escucha al menos una de dos cosas, y con frecuencia

las dos simultáneamente: la recreación musical por una formación orquestal nueva, y la voz que canta.

Para percibir la trascendencia de estos cambios, convendría dar un salto en el tiempo hasta alrededor de 1950, y concentrarnos ante todo en el primero de esos cambios: la recreación de la concepción orquestal. Prestemos atención a una partitura perteneciente a un gran renovador del tango: “Los mareados”, de Juan Carlos Cobián, en una versión exclusivamente instrumental a cargo de la orquesta de Hugo Baralis.⁷ ¿Qué se nota ahora? Ante todo, que la partitura musical se ha convertido en una suerte de conversación de tres amigos, o de tres grupos de amigos: los violines (varios), los bandoneones (otro tanto) y el piano (casi con características de instrumento solista) entonan la melodía y la van variando, incursionando a veces en una ar-

monización ya no totalmente tradicional. Estas innovaciones se desarrollan sobre una poderosa base rítmica, que hace posibles los pasos más arriesgados de la danza aun cuando la orquesta, por su cuenta, ensaye noveles interpretaciones de la melodía.

A partir de ahora, el tango es ya definitivamente un fenómeno a la vez literario y musical. La composición del tango, que al principio era unidireccional —de la música preexistente a la letra— se torna bidireccional, inclusive con un predominio de aquellas composiciones que nacen como letras destinadas a ser musicalizadas.

4. MÚSICA Y LETRA: TENSIONES

Ahora bien: la música y la letra del tango funcionan en contrapunto, representan distintas pulsiones; y esto es una fuente de constan-

tes equívocos entre los aficionados que no examinan el fenómeno completo. Suele decirse, por ejemplo, que el tango transmite una sensación de tristeza, amargura, escepticismo, desesperanza; y se repite sin mayor análisis una frase atribuida al compositor y letrista Enrique Santos Discépolo: “El tango es un pensamiento triste que se baila”. Pero aun aceptando que esto fuera cierto —y no lo es del todo— se referiría en todo caso a algunas letras de tango, no al tango en su totalidad; se trataría, en verdad, de versos tristes concebidos para ser puestos en música, y esa música —que de por sí no transmite sensación alguna de tristeza— a su vez, en un nuevo giro, estaría destinada a ser bailada. En la música del tango —sin que sean excepción aquellos cuyas letras hablan de “sentimientos tristes”— se encuentra una poderosa andadura rítmica, una fuerza constante que nos envuelve y

se adecua a la pulsación de nuestra sangre, una voluntad formal que sólo puede encontrar expresión en lo completo y rotundo, en lo inapelable de una definitiva resolución rítmica y armónica.

5. LA POESÍA DEL TANGO

Ahora bien: ¿cuál es, entonces, la poesía del tango? ¿Cómo se puede caracterizar lo que aportan las letras de tango al coro de voces que constituyen la poesía argentina del siglo xx?

Ante todo habría que mencionar que el tango tradicional tiene, por así decirlo, una ecología particular. Nace y crece “en las orillas”, como forma artística marginal, y en gran medida sigue vinculado con sus orígenes: el arrabal, o suburbio pobre de la ciudad, como ambiente geográfico; el conventillo o casa de

vecindad, que en la música popular argentina tiene una función similar al “barracão” en la brasileña, como escenario concreto de las relaciones humanas glosadas en la letra; el café, espacio de la sociabilidad ciudadana; el cabaret o lugar de diversión nocturna, para quienes pueden acceder a él, como búsqueda de un imposible extrañamiento. Arrabal, conventillo, café, cabaret: la *Gemütlichkeit* burguesa está notoriamente ausente. Paralelamente, la casa paterna, a la que se hace referencia en tantas letras de tango, no es un espacio de permanencia física, sino inevitablemente el lugar de donde uno se va.

Los cuatro ámbitos mencionados son públicos, y sustituyen el hogar propio por hogares artificiales y ficticios. Con el tiempo estos escenarios se multiplican y amplían; pero en gran medida la letra de tango sigue vinculada con este preciso locus de enunciación. Estar

en el tango es “estar en el mundo” de la gran ciudad, es mirar desde fuera —como en el famoso “Cafetín de Buenos Aires” de Enrique Santos Discépolo: “de chiquilín te miraba de afuera”, dice el hablante poético— algo a lo que no se pertenece y que sin embargo resulta vagamente protector, maternal.

Funcionando en estos ambientes, que omiten lo exótico pero esquivan ariscamente lo hogareño, la poesía del tango se propone una descripción de la cotidianeidad. Es una vida cotidiana que transcurre en lugares públicos, como ya se ha dicho: un escenario impersonal para dramas intensamente personales. Por ejemplo, entre los muchos tangos que tienen por ámbito el café, recordaremos uno que llega a una intensidad muy especial al presentarnos la visión de una tragedia tan cotidiana que puede parecer intrascendente: la ruptura de la relación amorosa. Me refiero

a “El último café”, de Héctor Stamponi (música) y Cátulo Castillo (letra): “me vi morir de pie, medí tu vanidad, y entonces comprendí mi soledad sin para qué: llovía y te ofrecí el último café”.⁸

Por otra parte —como lo mostró ya hace años Idea Vilariño— las letras de tango recogen diversas influencias literarias: en primer término figuran las del romanticismo y el modernismo, pero en algunas se pueden encontrar también ciertos elementos vanguardistas.

No podríamos, dentro del breve espacio de este trabajo, presentar una selección representativa de los muchos temas que abordan las letras de tango. Baste decir que la denostación de la mujer, que tantas veces se ha mencionado como rasgo principal de las mismas, dista mucho de ser el motivo predominante. El ansia del encuentro o del reen-

cuentro con la mujer amada sí está allí, cualquiera sea el lado de la relación que se considere responsable por el alejamiento. Más frecuentemente, en forma casi permanente, aparece el sentimiento de aquello que los antiguos cifraron en la expresión *tempus fugit*, el deslizarse irreversible del tiempo. Y en consecuencia la nostalgia, el recordar inacabable de un modesto paraíso que fue nuestro y que perdimos para siempre. A veces, también la rebelión contra las imposturas y falsedades de la vida: el contraste entre las apariencias y la realidad, que puede darse tanto en el ámbito privado como bajo la forma de ácido comentario social.

6. CONCLUSIONES

Todo eso y mucho más ofrece el tango argentino, una forma cultural cuyas riquezas ape-

nas si hemos podido rozar en estas páginas. Como la modinha y el samba, como el corrido y el bolero, como la guarania paraguaya o la tonada chilena, el tango expresa la toma de posesión de un mundo, la tentativa de descifrarlo y traducirlo. Tarea de desciframiento y traducción que al principio es tosca y limitada, pero que va abriéndose como una flor a medida que el talento humano —de la Argentina y de otras partes— trabaja ese barro hasta convertirlo en brillante porcelana.

Allí quedan cifrados mensajes perdurables. Unos los hemos recibido en ciertos momentos de nuestras vidas; para otros, la música y la letra de los tangos será como un cofre de riquezas a descubrir. En un caso y en el otro —y nada novedoso digo al afirmarlo— nos alcanzarán con la fuerza de su mensaje. Porque la música y la literatura son formas de comunicación, discursos sociales como el

lenguaje, pero alternativos o paralelos o complementarios con respecto a él, y como él dirigidos inevitablemente a los hombres y mujeres concretos que poblamos esta tierra con nuestras alegrías, nuestros afanes y nuestras ansias.

La música, la gran música del mundo, se hace con todos los elementos, aun los más modestos. La poesía, la gran poesía del mundo, es un inagotable comentario sobre nuestra vida, su fugacidad, la presencia del pasado en nuestro mundo cotidiano. Y además el arte instituye siempre una recursividad, una "mise en abîme" que es instancia de reflexión sobre sí mismo.

Quisiera referirme, desde la página impresa que es tan pálida imagen del esplendor de la música y el canto, a un tango que, a mi modo de ver, recoge cada una de estas reflexiones: "A pan y agua", de Juan Carlos Co-

bián (música) y Enrique Cadícamo (letra).⁹ Comienza con el silbido y el tarareo, los instrumentos musicales más modestos y entrañables que el hombre tiene a su alcance. Plantea el ayer y el hoy con toda la carga de melancólica desolación que tienen nuestras intuiciones sobre el tiempo. Y reflexiona sobre la historia misma del tango, desde un presente de declinación en que el hablante se ubica, digamos alrededor de 1960, pero en relación con un pasado que quedó fijo en la memoria de los protagonistas: 1920, el comienzo de la época de oro de la canción popular argentina. “¿Dónde estarán mis queridos amigos de entonces?”, se pregunta. Cuando evoca los tangos del ayer, los cita: produce en su interior un texto musical secundario, que es una cita textual de la música de antaño. Es pues un tango sobre el tango, que reflexiona sobre su propia historia, hecha —como diría

Borges— “de tiempo y agua”, y sobre su relación con el hombre de Buenos Aires.

Hemos tratado del tango y nos hemos referido a algunos ejemplos musicales, una pista elemental para entrar en este mundo. Y sin embargo ¡de cuántas cosas más podríamos hablar! No hemos mencionado siquiera “La cumparsita” ni “El choclo” (piezas en las que culmina el género anterior al tango canción); ni nos hemos referido al papel del lunfardo en las letras de tango (Edmundo Rivero tiene un disco íntegro con los textos de esta variante lingüística); ni hemos analizado el mito de Carlos Gardel, ni su origen, ni las circunstancias de su muerte (esto pertenece a otro capítulo, que es el de las mitomanías colectivas); tampoco hemos glosado en nuestro comentario las letras amargamente desesperanzadas de Enrique Santos Discépolo, el autor de “Yira, yira”, “Esta noche me em-

borracho”, “Fangal” y otros tangos memorables, sobre todo como diagnósticos del alma colectiva, ni...

En fin, el mundo del tango es casi inagotable. Además, adaptando la frase clásica, se les podría decir a los agoreros que lamentan su muerte: “los tangos que vos matáis gozan de buena salud”. La salud de que goza el tango se manifiesta en su renovación constante; en la fusión —uso esta palabra deliberadamente— de lo viejo y lo nuevo; en el hecho de que no hay “viejo” y “nuevo” cuando el criterio predominante es el de la calidad.

NOTAS

¹ Al proponer este trabajo para el volumen de homenaje al querido amigo y colega Christian Wentzlaff-Eggebert, tengo en cuenta su dedicación de muchos años a temas argentinos y los firmes lazos que ha sabido establecer con personas e instituciones de ese país.

² Hay una grabación del excelente pianista brasileño Arthur Moreira Lima: MC Pro-Arte Digital PCD-144, lado 1, banda 1.

³ Una grabación reciente: la de The Tango Project (William Schimmel, acordeón; Michael Sahl, piano; Stan Kurtis, violín), en MC Nonesuch D4-79030, lado 2, banda 6.

⁴ Dicho esto sin perjuicio de fenómenos acotados en el tiempo, o modas, como la de las academias de tango, que muestran su carácter ocasional en el hecho mismo de constituir imitaciones de lo que surge a la atención pública en Londres o Nueva York.

⁵ Los siguientes son los datos discográficos: a) Tres tangos de la Guardia Vieja (fragmentos): "Don Juan" (Ernesto Ponzio), "Unión Cívica" (D. Santa Cruz). "La cachiporra" (J.L. Roncallo); b) "El esquinazo" (Angel Villoldo). Intérpretes: a) trío de violín, flauta y guitarra; solo de bandoneón; banda popular; b) cuarteto de Juan Cambareri. CD "Historia del tango", vol. 1: "Guardia vieja", Diapasón, DP155298, bandas 1 y 2.

⁶ He aquí los datos de la grabación a que me refiero: Carlos Gardel, Alfredo Le Pera y Mario Batisella, "Melodía de arrabal". Intérprete: Carlos Gar-

del, con acompañamiento de guitarras. CD "Carlos Gardel: 20 Grandes Éxitos", EMI LIT 7 976742 2, pista 7.

⁷ Los datos son los siguientes: Juan Carlos Cobián, "Los mareados". Intérprete: Orquesta de Hugo Baralis. CD "Historia del tango", vol. 3: "Renovación", Diapasón DP 155300, banda 1.

⁸ Héctor L. Stamponi y Cátulo Castillo, "El último café", interpretado por el Sexteto Tango; canta, Jorge Maciel. LP Sexteto Tango para el mundo, CBS 19358, lado 2, banda 4.

⁹ Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo, "A pan y agua". Intérpretes: Ángel D'Agostino y su orquesta; voz, Ángel Vargas. MC "Todo D'Agostino-Vargas de FM Tango para usted", vol. 1, TMS 50617, lado 2, banda 10.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Ferrer, Horacio A. *El tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1960. (Col. La Siringa, 12).

Gobello, José, y Jorge Alberto Bossio. *Tangos, letras y letristas*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1975.

Martini Real, Juan Carlos, *et al. La historia del tango: Los poetas (I)*. Buenos Aires: Corregidor, 1980.

Matamoro, Blas. *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. (Col. La Historia Popular, 2).

Pellettieri, Osvaldo. *8. Tango (II). Enrique Santos Discépolo: obra poética*. Buenos Aires: Todo es Historia, 1976.

Pellettieri, Osvaldo (comp.), *Radiografía de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1987.

Romano, Eduardo. "Las letras de tango en la cultura popular argentina", *Sobre poesía popular argentina* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983 [Col. Las nuevas propuestas]), pp. 89-116.

Romano, Eduardo (coordinación y prólogo). *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario (Argentina): Editorial Fundación Ross, 1984?

Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1995. [La mejor obra de conjunto hasta ahora].

Vilariño, Idea. *Las letras de tango: la forma; temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire, 1965. [El mejor estudio sobre el tango como literatura].

Esta edición no comercial de
Poesía y música en el tango argentino,
obra de David Lagmanovich, se terminó de
editar el 20 de noviembre de 2002 en el
equipo de Iberia Editorial, Torreón,
Coahuila, @yahoo.com.mx

